

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Priscilla Oliveira Pinto de Campos

**AGORA QUE EU VIM ATÉ AQUI:** A representação do espaço em *Doutor Pasavento*,  
de Enrique Vila-Matas

Recife  
2018

PRISCILLA OLIVEIRA PINTO DE CAMPOS

**AGORA QUE EU VIM ATÉ AQUI:** A representação do espaço em *Doutor Pasavento*,  
de Enrique Vila-Matas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Cordiviola.

Recife  
2018

Catálogo na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

C198a Campos, Priscilla Oliveira Pinto de  
Agora que vim até aqui: a representação do espaço em *Doutor Pasavento*, de Enrique Vila-Matas / Priscilla Oliveira Pinto de Campos. – Recife, 2018.  
96 f.

Orientador: Alfredo Adolfo Cordiviola.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2018.

Inclui referências.

1. Espaço. 2. Desaparecimento. 3. Enrique Vila-Matas. I. Cordiviola, Alfredo Adolfo (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2018-89)

**PRISCILLA OLIVEIRA PINTO DE CAMPOS**

**Agora que eu vim até aqui: A representação do espaço em Doutor Pasavento  
de Enrique Vila-Matas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA, em 12/3/2018.

**DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**



---

**Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola**  
Orientador – LETRAS - UFPE



---

**Prof. Dr.ª Brenda Carlos de Andrade**  
LETRAS - UFPE



---

**Prof. Dr.ª Laura Janina Hosassion**  
LETRAS MODERNAS - USP

**Recife – PE**  
**2018**

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Alfredo Cordiviola, pela aposta e confiança em minhas ideias, escritos, leituras. Por ter acreditado em meu projeto mesmo quando nem eu ainda sabia muito bem até onde ele me levaria; por todas as sugestões teóricas, conversas e apoio irrestrito durante os últimos anos.

A Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE) pela bolsa de auxílio, sem a qual eu não poderia ter me dedicado exclusivamente a esta pesquisa.

A minha mãe, atenta e forte, junto a mim.

Aos meus amigos da Universidade Federal de Pernambuco: sem vocês, o percurso seria (muito) mais difícil. Obrigada, Ágnes Souza, Antonio Lamenha, Joabe Nunes, Luiza Dias, Eduardo Gonçalves e Ilka Souza.

Aos que são os meus, não importa o tempo e o espaço: Lais Bloise, Tião, Schneider Carpeggiani, Laís Araújo, Jéssica Xavier, Karina Freitas, Carol Almeida, Maria Carolina Morais, Adelaide Ivánova, Letícia Souza, Natália Falcão, Daniel Longhi, André Araújo, Marina Moura e Julia Krüger.

Aos meus professores: Brenda Carlos de Andrade; aos que estão do outro lado do Brasil e do continente: Anselmo Alós, Livia Grotto, Cristina Burneo Salazar, Laura Janina Hosassion, Eliane Robert Moraes. Obrigada por tornarem a Universidade meu refúgio e minha meta.

À Clarissa Xavier e Isabela Benassi por me receberem de braços abertos na metrópole, pelos diálogos intermináveis e por todas as revoluções que planejamos dentro e fora da Academia.

A Enrique Vila-Matas, mais uma vez, pelas inúmeras possibilidades e saídas – na vida, nos livros – as quais me deparei a partir de sua escrita.

*Se você não viajou nas férias  
mas ficou escrevendo em casa  
depois você vai ver é como se tivesse viajado  
se você escreveu e gostou de escrever  
mesmo que sobre você tenha pesado  
a casa vazia (pois todos ao contrário de você  
viajaram), o calor, o barulho da rua,  
do bar aonde todos os caminhos do bairro  
vêm dar, o medo de não dar conta do recado  
Se você escreveu, se você  
gostou de escrever, se você temeu  
se você gozou, se o ponto final  
veio só quando era necessário  
você agora olha e sente  
que fez a viagem, o texto é aquela paisagem  
distante que você atravessou  
sem poder sequer tirar um retrato*

*Simone Brantes em Quase todas as noites*

*O ponto não é estabelecer um sistema de referências, instituir leis, consumir um mecanismo.*

*Digo que o ponto é propiciar o aparecimento de um espaço, e exercer então sobre ele a maior violência. Como se o metal acabasse por chegar às mãos – e batê-lo depois com toda força e todos os martelos. Até o espaço ceder, até o metal ganhar uma forma que surpreende as próprias mãos.*

*Herberto Helder em Photomaton & Vox*

*There's something terrible about reality and I don't know what it is. No one will tell me.*

*Giuliana em Red Desert*

## RESUMO

Este trabalho analisa as relações entre espaço e literatura a partir do romance *Doutor Pasavento*, de Enrique Vila-Matas. Trata-se de compreender de que maneira um dos grandes nomes da literatura contemporânea de língua espanhola relaciona o seu discurso espacial à ideia de desaparecimento, tema central da narrativa escolhida. Por meio de mecanismos intertextuais e do narrador que se encontra em processo de diluição, observa-se que o espaço do romance é resultado do confronto entre paisagem (subjetividade) e linguagem (projeto literário). Focado na ideia de desaparecimento presente na obra de Maurice Blanchot, *Doutor Pasavento* utiliza o artifício da ausência, como temática e argumento, para repensar a posição do espaço literário. Dessa maneira, alguns ambientes privados e coletivos tornam-se *entre-lugares*, espaços nos quais se está e, ao mesmo tempo, não. A partir de noções de discurso da espacialidade, representações da deriva e o escritor como figura caminhante, procurou-se estabelecer a trajetória espacial do romance e analisar quais as correspondências possíveis entre paisagem e desaparecimento.

**Palavras-chave:** Espaço. Desaparecimento. Enrique Vila-Matas.

## RESUMEN

Este trabajo investiga las relaciones entre espacio y literatura a partir de la novela *Doctor Pasavento*, de Enrique Vila-Matas. Se trata de comprender de qué modos este importante nombre de la literatura contemporánea española relaciona su discurso espacial a la idea de desaparición, tema central de la narrativa elegida. A través de mecanismos intertextuales y del narrador que se encuentra en proceso de dilución, se observa que el espacio de la novela es resultado del conflicto entre paisaje (subjetividad) y lenguaje (proyecto literario). Enfocado en la idea de desaparición presente en la obra de Maurice Blanchot, *Doctor Pasavento* utiliza el artificio de la ausencia como temática y argumento para repensar la posición del espacio literario. Así, algunos ambientes privados y colectivos se vuelven *entre-lugares*, espacios en los que se está y, a la vez, no. A partir de referencias del discurso de la espacialidad, representaciones de la deriva y del escritor como figura caminante, se buscó establecer la trayectoria espacial de la novela y analizar cuales las posibles correspondencias entre paisaje y desaparición.

**Palabras clave:** Espacio. Desaparición. Enrique Vila-Matas.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>PERDER TERRITÓRIOS.....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>OUTRAS DERIVAS: ENRIQUE VILA-MATAS, O FLÂNEUR DO IMAGINÁRIO.....</b>	<b>17</b>
2.1	A PAISAGEM COMO TRAJETO DO DESAPARECIMENTO.....	36
<b>3</b>	<b>PARIS E A PSICOGEOGRAFIA.....</b>	<b>43</b>
3.1	A PARIS DO DOUTOR PASAVENTO: RUE VANEAU.....	49
3.2	QUARTOS DE HOTÉIS FLUTUANTES: REGISTROS NO HOTEL DE SUÈDE.....	55
<b>4</b>	<b>PASAVENTO E ROBERT WALSER: APROXIMAÇÕES.....</b>	<b>60</b>
4.1	O MANICÔMIO: ESPAÇO E DERIVA EM HERISAU.....	69
<b>5</b>	<b>O ESPAÇO DO OUTRO.....</b>	<b>79</b>
<b>6</b>	<b>VERTIGENS.....</b>	<b>90</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>93</b>

## 1 PERDER TERRITÓRIOS

*Doutor Pasavento*<sup>1</sup> é o fim de uma sequência de narrativas na qual Enrique Vila-Matas buscou definir uma espécie de palácio da memória aos pedaços – a intertextualidade que rege a estrutura da ficção e, em paralelo, a caça ao silêncio, ao micro, ao que desaparece. A ordem composta por *Bartleby e companhia* (2000), *O mal de montano* (2002), *Paris não tem fim* (2003) e *Doutor Pasavento* (2005) apresenta-se, na temática, a partir de derivações mentais, reescrita de cidades e oscilações de identidade dos narradores. As quatro narrativas estão postas em uma tradição da escrita como forma de desaparecimento, no *eu* que tenta ausentar-se de si, de alguma maneira, para, só então, escrever. Para além, a tetralogia tem sua base na literatura que se pretende sumiço, doença e negação. Na literatura, sobretudo, que vai contornando, de certa maneira, o centro da memória literária.

Nos últimos meses de escrita desta dissertação, o embate entre questões eurocêntricas e latino-americanas, na literatura, apresentou-se em leituras, pensamentos, aulas e conversas. Após cinco anos estudando Enrique Vila-Matas (graduação e pós-graduação), autor branco, europeu, heterossexual e, por tudo isso, no topo da pirâmide de privilégios sociais, econômicos e culturais, eu percebi que não poderia chegar ao fim desse labirinto sem alguns novos olhares e direcionamentos. Por meio desse confronto pessoal e acadêmico, proponho, desde já, a problemática do espaço, da identidade, do sujeito contemporâneo que se vê no meio de territórios e de êxodos muito parecidos e, ao mesmo tempo, imprecisos, movediços.

Pasavento, narrador que escolhi como objeto desta pesquisa, conjura tais aspectos pós-modernos a partir da chave do desaparecimento, do espaço como constituinte do sujeito e das possíveis dissoluções da identidade. Ele conjura, sobretudo, o conflito do *eu* que não suporta olhar-se no espelho sem que veja, em primeiro lugar, o *outro*. Dessa forma, o pensamento eurocêntrico de uma nação que conquista e permanece, do espaço que se torna troféu do pertencimento não faz parte da abordagem de Enrique Vila-Matas e, ato contínuo, não interessa a Pasavento. No romance, o discurso espacial dialoga com a perspectiva de projeto literário que se volta para uma memória-outra, a memória dos que não reverberam a narrativa hegemônica do espaço. O narrador de *Doutor Pasavento* é o típico sujeito da pós-

---

<sup>1</sup> Ao longo da pesquisa, optei por deixar em português os títulos que foram traduzidos no Brasil. Todos os outros serão citados como no original, em espanhol. Já as datas de lançamento, optei por mantê-las obedecendo à ordem da obra, para que os fins comparativos temporais, entre um título e outro, fiquem mais claros.

modernidade: fantasma, zumbi, cadáver, ausente. O sujeito que não se encaixa em um lugar fixo e não se movimenta a partir de certezas espaciais.

Dessa forma, o espaço estudado nesta dissertação faz parte de um contexto no qual a história da literatura europeia, seus procedimentos e teorias, estão nos cantos, em segundo plano. Em *Doutor Pasavento*, a trajetória espacial obedece ao sistema literário que se distancia das organizações eurocêntricas do discurso – não existe um centro a ser reafirmado e defendido, a verdade única do território foi diluída, Paris transforma-se numa rua; a Suíça, num sanatório. Existe, então, o espaço-miniatura ou o espaço-fantasma, áreas coletivas e privadas que vão e voltam ao longo do romance resultando em um registro, difuso e em alta velocidade, do espaço.

A proximidade da escrita de Vila-Matas da tradição latino-americana e dos estudos culturais fez com que essas “novas” orientações fossem possíveis. O autor insere-se em uma ideia de reconstrução da memória e da ficção que não segue, em linha reta, qualquer tradição literária ou histórica. Existe um tipo de curva operado em seus romances e contos, a curva de quem vive nas fronteiras do presente, como define Homi K. Bhabha em *O local da cultura* (2001). Essa estrutura sinuosa do texto é regida pelo narrador que está no limiar, no *entre-lugar*, na borda dos espaços. As referências a autores como Jorge Luis Borges e Roberto Bolaño, na obra vilamatasiana, são interpretadas a partir do ponto de vista do que se entende como literatura, do que se vê no literário.

Borges e Bolaño compreendem a criação, na literatura, resultante de um processo no qual a memória funciona como labirinto ou boneca matrioska – caminhos que se abrem sem direção exata e, ao mesmo tempo, repetem-se, encontram-se sempre em processo de espelhamento. Dessa maneira, marca-se a literatura como instituição que não está preocupada, a princípio, em legitimar-se com verdades absolutas – e, conseqüentemente, não possui um espaço por excelência. A “estranha instituição chamada literatura”, como dito por Jacques Derrida (2014), encontra nos estudos latino-americanos a possibilidade de desorganizar os espaços, atravessá-los não importa a maneira como o corpo será representado ou como a memória anterior, hegemônica, afirma que eles devem ser. A memória de Funes, o memorioso, que funciona sem parar, sem deixar brechas e, por isso, faz parte de uma impossibilidade; o espaço bolaniaño, no qual os fantasmas de um passado hediondo entram em choque: a literatura como metáfora da memória que não se esvai e do horror que atravessa a linguagem. Para Bolaño, a literatura é como um duelo de espadas, sem propósito aparente. A batalha na qual o brilho do vencedor não está em evidência, mas sim na forma como o

corpo se coloca entre a espada e o *outro*, entre as chances de sumir ou de apenas movimentar-se contra alguém. O corpo e o espaço que se pretendem, ambos, fronteira. A busca por um entendimento de que não se trata apenas da afirmação da margem, ou do espaço como marca de alteridade, mas sim da reelaboração da literatura como resultado desse lugar em questão.

Essas são as apostas feitas por Enrique Vila-Matas em seu projeto literário. Embora, friso, o autor não se insira no contexto latino-americano da literatura colonial e pós-colonial, e não enxergue a cultura do ponto de vista dos que se rebelaram à opressão europeia, a sua construção literária dialoga com a premissa latino-americana de uma escrita de confronto. A proximidade do escritor catalão da biblioteca hispano-americana faz com que a sua obra esteja em confluência com mais nomes do outro lado do Atlântico do que com os de seus conterrâneos, como o escritor madrileno Javier Marías. Esse desvio territorial diz muito sobre a problemática do espaço nos romances e contos do autor. Existe uma preocupação do espaço como linguagem e não exatamente para legitimar o sujeito diante da nação ou do território.

Desse modo, pensar o espaço na obra de Vila-Matas é como se voltar para o enigma: *o que é literatura?* Nessa perspectiva, o mapeamento de suas descrições de cidades e quartos de hotéis não seria suficiente, pois o espaço, em sua obra, é aspecto do discurso. Dessa forma, Rue Vaneau, Hotel de Suède e espaços conhecidos da literatura, como o manicômio de Herisau, na Suíça, local que recebeu o escritor Robert Walser durante 23 anos, fazem de *Doutor Pasavento* ponto limite entre paisagem e discurso na escrita de Vila-Matas. No romance, o tema do desaparecimento se desenvolve sempre em correlação com o projeto literário do escritor – pensar a literatura como espaço e o espaço como literatura.

Ao longo do mestrado, a forma que interpretei as trajetórias espaciais, no romance, foi transformando-se. De início, pesquisei a ideia de cidade e uma leitura comparada a partir da arquitetura e do urbanismo, como a teoria da deriva e seus correlatos. A história das cidades é atravessada pela história da escrita, da narrativa do espaço, e esse foi o meu norte inicial. Quais as formas possíveis de narrar uma cidade? Fui em busca dessa resposta em *Doutor Pasavento* e percebi que a pergunta deveria expandir-se em direção ao nada: ao desaparecimento, tema central e irrevogável para o romance.

Teóricos do urbanismo e a teoria da deriva com maneira de narração espacial não foram excluídos, mas eu percebi que algo ainda escapava nessa escolha. A minha falta estava no espaço como forma de discurso, na possibilidade de não só entender as maneiras de narrar uma cidade como também de compreender que a escrita é espaço. A partir dessas colisões, paisagem e desaparecimento, espaço e linguagem, autores como Gilles Deleuze, Félix

Guattari e Maurice Blanchot aparecem de guias desta pesquisa. O arcabouço filosófico francês – Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes – torna-se natural diante da obra Vila-Matiasiana, pois são autores que tratam da subjetividade a partir da estrutura textual e de um entendimento do texto como via de vazão. O sujeito fala, organiza um enunciado pois, afinal, é por meio das palavras que se deve prosseguir.

A minha primeira leitura de *Doutor Pasavento* foi em 2012, quando comecei uma espécie de obsessão pela figura de Vila-Matias e seus livros viraram guias literários dos meus 20 e poucos anos. Claudio Magris, Robert Walser, Alan Pauls, W. G. Sebald, Bernardo Atxaga, Witold Gombrowicz e nomes mais conhecidos como Franz Kafka e James Joyce passaram, desde então, a ocupar minhas prateleiras. A *rede* vilamatiasiana, que tantos de seus leitores falam, alcançou-me e, durante a pós-graduação, eu tentei entender a intertextualidade pelo ângulo do espaço. De que maneira, enfim, o sujeito pós-moderno e suas diversas facetas – da representação do outro até a condição de fantasma, zumbi, *Pasavento* – dialogam com o espaço e o transformam.

Na obra do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti, existe uma vontade fantasmagórica, imaginária e exilada que atravessa a representação do espaço. Onetti conjura a cidade de Santa Maria – também, e não só – como *caminho de perda* para que seus personagens busquem qualquer sentido e indagação. A existência que se legitima por meio do espaço. Onetti vem à tona em minha memória da biblioteca porque, durante todos esses anos, a figura de Enrique Vila-Matias e a sua relação com o espaço deixaram-me assombrada. Do mesmo modo que os personagens de *A vida breve* (2004), eu estive derivando por uma espécie de cidade fantasma, imaginária, mas com todas as características do real. A linguagem e os seus truques, o que quase toca-se sem nunca, de fato, tocar. Como esse espaço pode, então, aparecer e, por consequência, ser objeto de análise desta pesquisa?

Durante a primavera europeia de 2014, estive em Paris, no Hotel de Suède. Eu caminhei pela Rue Vaneau ao longo de três dias, à procura dos principais pontos descritos por Pasavento, como a farmácia Duperyoux e a casa de Karl Marx. De certa maneira, tentei repetir os passos do narrador que procura a figura de Walser, em Herisau. Eu estava em busca do silêncio, da estranheza que aquela rua carrega, de acordo com Andrés Pasavento. Eu o procurei em cada esquina, caminhei pelo hall do hotel e área externa com o intuito de captar o que eu não poderia tocar e o que se encontra entre a literatura e a paisagem.

A mansão que se encontra em frente ao Hotel de Suède foi o ícone arquitetônico que mais causou uma sensação de lembrança em mim. De acordo com o livro, ela estava

abandonada. Por meio de um buraco no portão, eu olhei o jardim. Folhas secas voando, plantas crescendo de maneira desordenada, paredes com aparência suja. Mas se tudo ali era esquecido, por que uma das três janelas estava com a cortina aberta? Coloquei meus óculos, apertei um pouco a vista. Não sei se aquela sombra estava mesmo ali ou se foi só o imaginário crescente. A Rue Vaneau, espaço primordial para o Doutor Pasavento, espaço de sonho e, ao mesmo tempo, pesadelo, desestrutura a beleza extenuante de Paris, causa a sensação de que a cidade é outra, incógnita paradoxalmente tão conhecida: ar metrópole engolida pela chance da miniatura.

Lembro de um taxista que mencionou o quanto aquela primavera estava estranha, o céu foi cinza durante todos os dias em que estive na Rue Vaneau e isso contribuiu para que a narrativa do romance aplicasse grande efeito sobre mim. Segundo Pasavento, aqueles prédios antigos possuem uma espécie de aura estranha, certa quietude desagradável, além de despertarem o mecanismo do eterno retorno, de sempre vir à tona na memória; a volta do espaço como aviso. Mas, aviso de que? Em *O Inquietante* (2010), Sigmund Freud fala do *Unheimlich*, tudo o que deveria permanecer oculto para nós, mas que, de alguma forma, apareceu. O secreto que explode diante de nossos sentidos e, ao mesmo tempo, nos soa muito familiar. O que nos incomoda porque é tão nosso, tão presente, mas, ao mesmo tempo, traz a marca da ausência.

A Rue Vaneau e o Hotel de Suède funcionam como *Unheimlich* espaciais para o narrador do romance. Ao longo dos capítulos, o alerta em relação à Vaneau é acionado pelo narrador em tom de ambiguidade – ao mesmo tempo em que se sente acolhido ali, Pasavento também fica incomodado; um desconforto que se mantém associado à vontade de sumir. O que antes estava oculto e veio à superfície deixa sempre algo pelo caminho, rastros que se tornam a trajetória espacial do romance. O que faz o personagem buscar o desaparecimento é também o que o faz caminhar, deslocar-se e organizar a sua paisagem, o relevo do desaparecido.

No primeiro capítulo, busco definir como a figura do caminhante se relaciona com Vila-Matas e de que forma o impacto do discurso espacial reverbera em sua obra e, em particular, no *Doutor Pasavento*. Para isso, procurei analisar a paisagem do ponto de vista filosófico, como nas definições de Deleuze e Guattari, além das relações possíveis entre espaço e intertextualidade. No segundo tópico do capítulo, tento aproximar a linguagem, o desaparecimento e o espaço por meio da figura de Blanchot.

As definições de literatura do filósofo francês e, mais uma vez, de Deleuze e Guattari, são como guias teóricos para pensar a relação da paisagem e da subjetividade com o desaparecimento. O embate entre os termos é onde encontra-se os fragmentos do espaço ao longo das descrições de Pasavento. Desse modo, procurei analisar como a *arte de desaparecer* é transformada em espaço. A possibilidade da linguagem, do discurso que tenta abarcar tanto o subjetivo quanto a ânsia pela anulação do sujeito, foi a resposta mais próxima do enigma que paira entre espaço e desaparecimento.

A representação de Paris como metrópole receptiva ao flâneur e à teoria da psicogeografia é o tema do segundo capítulo. Um breve histórico da cidade e dos escritos de Benjamin e Charles Baudelaire, além de nomes como Michel de Certeau e Guy Debord formam a base para esta parte da dissertação. A deriva e as questões ligadas à memória no espaço parisiense são necessárias para analisar o espaço, nesse ponto, como resultante de uma leitura comparada entre urbanismo, história das cidades e literatura.

Ato contínuo, o capítulo divide-se em dois tópicos: *A Paris do Doutor Pasavento: Rue Vaneau* e o *Quartos de hotéis flutuantes: registros no Hotel de Suède*. No romance, o narrador desmonta, de maneira objetiva, a capital francesa em um espaço público – como vimos, a Rue Vaneau – e em um privado, o hotel que fica no número 31 da mesma via. Dessa forma, procurei observar quais as relações que Pasavento encontrou para esquadrihar ambos. O narrador se afasta do conceito de rua como espaço da multidão e a coloca na chave da memória e da subjetividade. A Rue Vaneau torna-se o personagem responsável por trazer um tipo de mistério para a trama, algo sem nome, que não se mostra, mas que pode ser encontrado naquele espaço.

Quartos de hotéis são ambientes de muita presença na obra vila-matiasiana e, em *Doutor Pasavento*, o narrador faz do seu quarto, no Hotel de Suède, um refúgio, um espaço possível para toda a criatividade e angústia que acompanham a sua escrita. A possibilidade de saída, de respiro, não está na Rue Vaneau, mas sim nas janelas, escapes para a paisagem, relevo que se interliga com o espaço privado. Desse modo, Paris e o número 31 daquela rua estão conectados pelas lembranças do narrador e, também, por uma fenda de espaço.

As congruências entre a figura de Robert Walser e Pasavento são tratadas no capítulo três. Walser aparece em vários livros de Vila-Matas, porém, nos percursos de *Doutor Pasavento* está marcada a visita à Herisau, manicômio no qual o escritor suíço viveu os seus anos finais. Em um primeiro momento, a ideia é investigar as aproximações entre o personagem e Walser, principalmente, do ponto de vista do projeto literário walseriano. O

mito do desaparecimento e a literatura como extensão do espaço, por exemplo, são duas temáticas que regem o romance e são constantes na obra de Robert Walser.

No tópico *O manicômio: espaço e deriva em Herisau*, a análise do lugar de mediação entre loucura e sociedade é feita a partir dos relatos de Pasavento. Durante e após a passagem do narrador pelo manicômio de Herisau, a voz narrativa muda de identidade para vários doutores ou psiquiatras. O discurso espacial do romance liga-se, então, à crítica ao modelo de psiquiatria e à maneira como esses espaços, afastados do laço social, são organizados. De certa maneira, Pasavento desconstrói a lógica do funcionamento de um sanatório e repensa a relação da loucura como espaço de escrita. Para isso, Vila-Matas, nos últimos capítulos do livro, afina o uso da ironia e do pastiche, transformando o manicômio ora quase em uma caricatura do delírio, ora o colocando em confusas associações com outros lugares de afeto para o narrador, a ver: Barcelona e, claro, a Rue Vaneau. A *hetereotopia*, conceito de Michel Foucault acerca das funções dos espaços, é um dos fios teóricos dessa etapa.

O quarto e último capítulo, intitulado *A escrita do outro*, pretende-se um arremate do espaço-linguagem. Em *Doutor Pasavento*, o mecanismo intertextual, como já vimos, associa-se ao espaço e o constrói a partir de memórias, em sua maioria, literárias. A mudança de identidade do narrador e a sua vontade em ser outro para que, enfim, possa falar e vivenciar o mundo, faz com que o espaço permaneça em uma zona cinza, na qual, por fim, o desaparecimento torna-se (quase) factível. Surge, então, o narrador Doutor Pinchon, uma assimilação de identidade do escritor norte-americano Thomas Pynchon cujo último registro de aparição em público foi nos anos 1970.

Diante da leitura de um espaço no qual a dissolução encontra não o fim absoluto, mas a face do outro, essa dissertação repensa, brevemente, o projeto literário-espacial vilamatasiano a partir da chave do narrador que vivencia, de maneira crítica, a condição pós-moderna. A concepção do sujeito, nesse aspecto, resulta em uma maneira de “espacializar” o discurso deixando o eu nos limiares, no que não lhe pertence por completo. Para este capítulo, os estudos vilamatasianos da professora Olalla Castro Hernández, da Universidade de Granada, foram de extrema importância, assim como as profanações de Giorgio Agamben.

De volta a Onetti, eu lembro da primeira frase de *A vida breve* (2004): “– Mundo louco – disse outra vez a mulher, como se o arremedasse, como se o traduzisse.” De certa forma, esse pequeno trecho, que não possui nenhuma especificidade com as definições de espaço, ficou em minha memória como uma possível continuação para o título desse trabalho:

Agora que eu vim até aqui. A vontade em organizar, arremedar e traduzir o mundo para si mesmo é o que move *Doutor Pasavento*.

A cada página do romance, o espaço é como uma descoberta incômoda do sujeito. O narrador percebe, por fim, que não adianta deslocar-se de forma frenética, diluir-se em vários doutores e escritores. A prospecção do espaço de quem se pretende desaparecido será, indefinidamente, composta por rastros e pela dúvida do que pode acontecer depois de ir até ali. Chegar ao Hotel de Suède, à Rue Vaneau, ao manicômio de Herisau, ou aos aeroportos e estações de trem não traz sensação de alívio para Pasavento. O que fica para esse narrador é a possibilidade de *perder territórios* e, dessa forma, criar um tipo de catálogo de suspensões, daquilo que nunca se vê por completo, em detalhes.

Enquanto eu me afastava do Hôtel de Suède, rumo ao aeroporto Charles de Gaulle, compreendi que não havia caminhado por toda a Rue Vaneau. Talvez, por isso, eu não tinha, até então, avistado a embaixada da Síria, prédio bastante descrito por Pasavento. Lá estava ela, tão perto, tão óbvia. Tirei uma foto, talvez no intuito de poder observá-la melhor, posteriormente. Naqueles minutos, o universo paralelo das palavras deu uma estremeçada. A literatura fez ali, na Rue Vaneau, mais uma vítima.

## 2 OUTRAS DERIVAS: ENRIQUE VILA-MATAS, O FLÂNEUR DO IMAGINÁRIO

A paisagem pode ser entendida como a totalidade que se expressa a partir de um ponto no qual o sujeito percebe, sente, vivencia o encontro entre o que está fora e o seu interior. Ou seja, na paisagem está o nó que representa a relação *sujeito – sujeito*, o outro que se coloca em perspectiva de mundo. Nesse cenário, a geografia, os mapas e, por fim, o espaço arrancam a história do culto da necessidade, como afirmam Deleuze e Guattari (2010), no que diz respeito aos movimentos de territorialização e desterritorialização. Ao longo de sua obra, Enrique Vila-Matas dialoga com os elementos espaciais a partir da chave na qual esse nó da subjetividade, no território, torna-se meta dentro da estrutura narrativa – seja ela romance, ensaio ou conto.

*Doutor Pasavento* está posto em uma de linha de chegada na obra do escritor espanhol. O romance surge como uma espécie de consolidação do seu projeto literário, no qual o sujeito pós-moderno dilui-se para que, só então, a literatura alcance o seu grau zero, o seu grau máximo. Para pensar o espaço a partir dessa perspectiva, Vila-Matas cria um narrador que muda, com frequência, de personalidade, fazendo com que a precisão espacial seja posta em dúvida. A certeza do leitor sobre quem caminha e onde caminha é o afastamento da geografia de definições físicas e humanas, proposto e definido por Deleuze e Guattari.

A possibilidade da escrita, do papel que registra e acumula, aproxima a paisagem das inquietações mentais e resulta em concepções tanto de afeto quanto de performance. Dessa maneira, a mente e o corpo dos narradores vilamatásianos atravessam os lugares em estado de suspensão, pois a ideia de permanência ou de pausa está desestabilizada. Algo se apreende do itinerário, porém, o que evoca a linguagem espacial em seus textos faz parte de um processo de continuidade, de deriva verborrágica e descritiva que se insere em certo paradoxo.

Apesar de a sensação de deslocamento, a figuração do *eu* está posta na divisa corpo e intelecto, a fragmentação do sujeito pós-moderno para o qual o pensamento cartesiano já não funciona. Nesse contexto, pergunto-me: o caminhante vilamatásiano, de fato, caminha? A princípio, a resposta é positiva. Porém, as formas que a sua deriva toma não encontram completude somente em definições benjamininas e baudelarianas do *flâneur* ou, posteriormente, dos caminhantes estudados por Michel de Certeau, por exemplo.

Os passos dos narradores de Enrique Vila-Matas estão carregados de impostura e reorganizam a estrutura de algumas cidades como Paris e Lisboa. Contudo, a cidade vilamatásiana não é a que conhecemos, trata-se das cidades dos livros e de memórias do literário. Vila-Matas resgate essa memória espacial literária com o intuito de registrar o percurso urbano é sobreposto ao que foi escrito do urbano. O espaço que Vila-Matas remodela já foi, anteriormente, remodelado. Ou seja, as camadas entre um lugar e outro, em sua obra, acabam por apreender o narrador, que se detém no recorte espacial, em vários de seus livros, do *entre-lugar* – como definido por Bhabha (2014), um espaço de interstício, onde o sujeito e a paisagem não são uma coisa nem outra, e binarismo ou polarizações não são funcionais.

O aspecto de fronteira definido por Bhabha, no que diz respeito ao *entre-lugar*, interessa à montagem de *Doutor Pasavento*, pois alude à passagem, ao *ir-se*, como possibilidade de hibridismo cultural sem hierarquia imposta. Dessa forma, não existe nenhum tipo de mediação direta entre um espaço e outro: o caminho do narrador, no romance, está atrelado a descontinuidade e às chances de ir além dos limites impostos em hotéis, ruas e relevos naturais. Como afirma Bhabha, no cenário em que as fronteiras e as passagens são destituídas de mediação hegemônica, o presente não faz parte, apenas, de ruptura ou de vínculos com o passado e o futuro. É no presente que a imagem do sujeito é revelada em questões descontínuas e desiguais.

Assim, Pasavento cruza Paris, Nápoles, Suíça, Patagônia e, ato contínuo, cruza a si mesmo, no presente que interpõe ao sujeito uma espécie de desvelo. Desde o primeiro parágrafo, quando fala sobre a sua vontade em desaparecer, o narrador já demonstra incômodo com esse tipo de revelação que a modernidade pede ao sujeito. De certa maneira, Pasavento não suporta pensar em sua autoimagem que trafega pelo presente. O narrador não interpreta a temporalidade ou o espaço como símbolos de rupturas, mas o vínculo com a literatura transforma-se em um tipo de ligação com o passado. Pasavento está apavorado com a possibilidade de sua descontinuidade ser revelada, vir à tona para o outro. Então, ele aplica o termo aos seus deslocamentos. Portanto, para deixar de ser sujeito, Pasavento caminha, especializa o discurso. Sempre em fuga do presente, porém, também sem esquecê-lo ou ignorá-lo.

No romance, o formato da fita de Moebius funciona como útil exemplo imagético para organizar uma trajetória possível dos espaços na obra de Vila-Matas. Na matemática, a faixa, tipo especial de superfície onde não existe lado de dentro ou de fora, constitui-se de lado

único e borda em curva fechada. Moebius é um padrão de superfície não-orientável e encaixa-se no estudo de topologias. Nos estudos de Jacques Lacan e Jean-François Lyotard, a torsão da fita também aparece, suporte para estudar outra ideia de espaço, diferente da que foi proposta pela geometria grega. Moebius é a possibilidade do espaço que empurra o sujeito não só para o abismo, mas também para ele mesmo.

No início do livro, Andrés Pasavento reflete sobre a questão do tempo e do espaço a partir da perspectiva da subjetividade moderna. Neste trecho, encontram-se percepções de um sujeito melancólico cortadas pelo espaço e pela constante possibilidade da escrita. A vontade de narrar que persiste, não importa o desaparecimento ou até mesmo “o segredo do antigo medo da morte”:

Num átimo, percorro a história da subjetividade moderna e olho o abismo que tenho a meus pés e penso que um passo diante me conduziria para fora do tempo; na realidade para um *fora do tempo no tempo* sobre o qual, sem dúvida, me agradaria escrever supondo que fosse possível que, depois de desaparecer de mim mesmo, eu pudesse escrever, sob o segredo do antigo medo da morte, um poema de despedida como o do vizinho, um poema em que me perguntaria de onde vem todo esse poder de desenraizamento, de destruição ou de mudança que possuem alguns versos de despedida, contemplando o mar num hotel junto a um jardim esquecido e em frente a um abismo. (VILA-MATAS, 2009, p. 55).

O parágrafo é como um breve resumo das questões da espacialidade em *Doutor Pasavento*. Nele estão: a representação do abismo como relevo constante para o narrador – não só nesse livro a forma geológica aparece ao longo de toda a obra vila-matasiana –, o hotel, as consequências do desaparecimento e o empenho contínuo da escrita. A expressão, posta em itálico pelo escritor, “fora do tempo no tempo”, elucida a relação temporal com o presente. Pasavento está, de certa maneira, suspenso na temporalidade, por isso o abismo sempre causa a impressão de estar a seus pés. Assim, Vila-Matas, por meio de Pasavento, questiona e tenciona as formas como a subjetividade moderna relaciona-se com o espaço – da criação, nesse caso, a escrita e, também, da inquietude diante dos *entre-lugares* que essa subjetividade deve atravessar, navegar, organizar.

Posto isso, observo que Vila-Matas produz espaços nos quais a falta de orientação não é sinônimo apenas de angústia, mas, sobretudo, uma etapa para apreensões da memória e, sobretudo, para os descolamentos entre o visível e o invisível, aquilo que não se nomeia e explode durante o percurso, no espaço. Moebius funciona para pensar a trajetória espacial em *Doutor Pasavento* porque as torsões que acontecem na fita e a tornam desorientada são como uma espécie de propulsão para o narrador do romance. O sujeito que caminha por Moebius está propenso a flutuações, cambalhotas e giros. E ele deve estar preparado para isso.

Em *O livro por vir* (2005), Maurice Blanchot escreve sobre o infinito presente na biblioteca de Jorge Luis Borges e utiliza esta premissa a seguir: “voltar sempre sem nunca ter partido” – aí está o narrador, Andrés Pasavento, preso no falso lado único de Moebius, subordinado às elipses em direção ao abismo da borda, imerso em questões psíquicas e territoriais. Blanchot atrela a *errância* ao homem desértico e labiríntico, capaz de configurar o finito em infinito, apesar de saber que ilimitado não existe. Desta feita, a literatura, segundo a análise de Blanchot, está em vias de perda ou de fragmentação.

O que cria essa dinâmica entre infinito e finito é a ideia do errante, o perder-se que permite a vastidão infinita. Para o crítico, do finito ainda podemos sair, já o seu oposto é uma forma de prisão e não tem saída. Em paralelo com a fita de Moebius, a constante errância ou deriva dos narradores na obra de Vila-Matas, como Pasavento, aponta para essa alteração do infindável presente na biblioteca de Babel borgiana. Não entrarei, particularmente, nas diversas expressões que se pontuam entre o escritor espanhol e a obra de Borges, porém, no que diz respeito à concepção do fazer literário, existe uma confluência que leva à afirmação: Vila-Matas levou o absurdo da biblioteca sem fim para o discurso da espacialidade e deixa os seus narradores sem escapatória, neuróticos nas reescritas de lugares tantos.

Diante da representação da fita de Moebius, o espaço vilamatasiano, em *Doutor Pasavento*, apresenta uma intencionalidade de territorialização da literatura. A estrutura a qual tomo por instrumento não possui um centro definido, Moebius movimenta-se em si própria, gira sem marco. A partir de mecanismos intertextuais e de inúmeras revisões de leitura, a obra de Vila-Matas questiona o cânone literário menos por repensar às revoluções conceituais, mais pela catalogação de uma memória da escritura. Quando se associa tal temática às descrições do espaço, torna-se evidente que a perspectiva vila-matasiana não demonstra orientação pois a noção do cânone está, ato contínuo, em vias de apagamento. E, diante da diluição do que foi tido como tradicional dentro do campo literário, resta o sujeito e a linguagem, um pouco perdidos, à procura de uma reestruturação que pode levar ao seu próprio desaparecimento.

Nesse ponto, insisto em relações com a intertextualidade porque a compreensão do espaço o qual procuro definir pede, a meu ver, breve volta teórica ao termo. Desde Julia Kristeva, passando por Roland Barthes e Tiphane Samouyault, o conceito volta-se para uma redistribuição da língua por meio de dispositivos textuais. O texto é o espaço absoluto em observação, o aparelho translinguístico de que fala Barthes em *O prazer do texto*. Tania Franco Carvalhal (2006) afirma que é na trama do que se perde e do que se recupera, na

alternância de esquecimento e memória que a intertextualidade se manifesta em cada texto. Quando esses aparatos estão em jogo, possibilita-se uma recomposição dos fios internos presentes nas narrativas. Entre rupturas e prolongamentos, novas interpretações acerca de temáticas sociais, históricas e memorativas, tornam a escrita lugar oscilante.

A obra vilamatásiana ocupa um local de alternância, no que diz respeito à estrutura do texto e os seus narradores não se contentam em conjurarem repetições de si mesmos. Desse modo, a intertextualidade atravessa o espaço como eterna chance de retorno e, ao mesmo tempo, de partida. Em paralelo, assim como o intertextual, a geografia alimenta-se dos pedaços; espécie de quebra-cabeça vivo do real e, também, do que se vê, do que se lê, do que se apreende dos signos e do que se pode alterar a partir deles.

Dessa maneira, a ideia de organizar um mapa dos espaços vilamatásianos torna-se atraente para seus leitores e alguns de seus pesquisadores. Em tal contexto, o livro *Geographies du vertige dans l'oeuvre de Enrique Vila-Matas*, organizado pela Universidade de Perginan, é um material que se destaca – foi a única publicação que encontrei dedicada, em seu total, às questões espaciais na obra do autor.

No ensaio “De mapas y territorios: las geografías melancólicas de Enrique Vila-Matas”, Mar Garcia compara a relação entre fotografias e imagens de satélite para metaforizar a opção estética espacial do autor. Em certa medida, o que a pesquisadora expõe é a reelaboração territorial, a partir da memória da literatura, empreendida por Vila-Matas em suas páginas. Nesse mapa, uma imagem do real é mais importante do que o real, como explica Garcia a seguir:

En *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq (2010), Jed Martin se convierte un nombre muy cotizado a raíz de una exposición de fotografías de mapas Michelin titulada <<El mapa es más interesante que el territorio>>; el artista prefiere la belleza de las fotografías de mapas a las fotografías tomadas por satélite, esto es, la representación de representaciones de la realidad que captaría la óptica del satélite. Esta opción estética es también la de Enrique Vila-Matas, cuyo *territorio* sólo existe en la medida en que se trata de una reelaboración a partir de *mapas literarios* escogidos cuidadosamente y sobre los que traza una imponente red de caminos y encrucijadas. (2013, p. 107 – 108).

A ideia de que o mapa é mais interessante do que o território, tirada do livro de Houellebecq, remete à premissa de David de Le Breton (2016) de que a paisagem só agrega sentido por meio do que o homem vê nela. Desse modo, o sujeito vem antes dos contornos e contingências físicas da geografia, a interpretação é anterior ao registro material. À vista disso, a conexão intertextualidade e espaço, nos escritos de Vila-Matas faz sentido, sobretudo, como concepção criativa. Toda forma de reelaboração interessa ao autor, tanto da literatura

como das cidades, dos espaços – redimensionar o que já foi capturado; parodiar, aludir, referenciar ao que já pertence à linguagem literária.

Nesse aspecto, *Doutor Pasavento* trabalha com um eixo principal: a figura de Robert Walser, escritor suíço cuja obra fundou-se em uma perspectiva de mundo na qual a normatização e as grandes verdades literárias não têm espaço. A partir da presença da obra walseriana, Pasavento pôde ver a paisagem sob a fraca luz dos que escrevem pelos cantos, dos que se apagam ou são apagados e, por isso, compreendem os contornos geográficos a partir de um ângulo no qual a visão torna-se mais nítida.

Na fortuna crítica, a figura de Enrique Vila-Matas aparece como provocador irônico, vários escritores em um só, múltiplas personas. O rosto que se tornou, nas últimas duas décadas, próximo à face abstrata do que se entende por literatura contemporânea. Desde o seu primeiro livro – que, segundo as memórias ficcionais em *Paris não ter fim* (2003) trata-se de *A assassina ilustrada*, lançado em 1977 – o autor dialoga com a estrutura do texto fragmentado, a intertextualidade e o território.

A obra de estreia foi escrita em Paris, durante o período em que ele morou na cidade, fugindo da asfixia política provocada pelo governo franquista. O livro parte de uma referência a Miguel Unamuno, importante filósofo e escritor espanhol que, assim como Vila-Matas, residiu na capital francesa. Nessa época, Unamuno quis escrever um romance que mataria quem o lesse. Em *A Assassina Ilustrada*, Vila-Matas promove o crime no espaço da escrita, o imaginário do *lugar possível* para a morte é executado, enfim, nas páginas. Também é interessante observar a marca política desse ponto de partida. Unamuno é um nome de grande peso para o cânone da literatura espanhola, aludi-lo em terra estrangeira é como reafirmar, durante o momento de quebra dos direitos institucionais – a Espanha estava sob o regime franquista – a pátria em pedaços.

*A Assassina Ilustrada* é resultado de um processo de territorialização e desterritorialização por parte de seu autor. De acordo com as primeiras incursões de Deleuze e Guattari acerca dos termos, tais práticas territoriais-filosóficas realocam a geografia para um projeto político de liberdade dos corpos, desejos e de produção de subjetividade. Ambos os movimentos são de criação de um território e dependem do agenciamento do corpo (máquina) e da expressão (enunciação).

Dessa forma, Vila-Matas inicia o seu percurso como escritor através de um descolamento. Tanto corpo quanto expressão estão sob o signo da ruptura e do isolamento, portanto, o espaço vilamatásiano nasce corrompido pelas tensões de quem necessita partir.

Desterritorializado, Vila-Matas encontra na literatura um meio de compreender o espaço tangível e transformá-lo em simbólico.

Na teoria da literatura, de acordo com Luís Alberto Brandão (2013), em *Teorias do espaço literário*, temática espacial aparece como sistema interpretativo, modelo de leitura e orientação epistemológica a partir do final da década de 1960, início da década de 1970. No pós-estruturalismo, a questão do espaço está associada à desconstrução, conceito que denota modo de leitura, estratégia política e cultural, e não teoria, conforme assinalado pelo pesquisador. Nesse recorte, nomes como Deleuze, Michel Foucault, Jacques Lacan, Barthes e o trabalho de Jacques Derrida, formam a base do pensamento para observar o espaço sob o prisma do efeito da diferença.

Todos os autores citados no parágrafo acima podem ser recorridos para análise da obra vilamatásiana, como vimos na introdução. O escritor está posto, em escala cronológica de produção, na linha de conhecimento proposta pela escola francesa. Da mesma maneira que afirmo a contundente relação entre geografia e intertextualidade, sublinho a presença da desconstrução no que se entende por espaço nos textos de Vila-Matas. Derrida, em *Gramatologia*, afirma que o conceito pretende um tipo de reorganização do pensamento ocidental. O método, ou a *estratégia* evoca ações contraditórias que, em certo aspecto, desmistifiquem o sistema filosófico, ideológico, político dominante e decomponham a metafísica ocidental. De volta à faixa de Moebius, observo a falta de centro definitivo e o deslizamento do cânone que o espaço em *Doutor Pasavento* propõe.

Sob a luz da desconstrução, essa estrutura oferece a brecha para reordenações do espaço como discurso. Não basta a Paris de Marcel Proust, nem a Espanha quixotesca, ou o México novelista de Sergio Pitol. O que Vila-Matas deseja do espaço literário é o que se oculta entre a página e o seu corpo, ou seja, entre um falso registro e a opção por desmenti-lo. Desmontar a literatura é como dizer: “agora que eu vim até aqui” – após a ampla travessia que ávidos leitores como Vila-Matas empreendem, resta o penoso momento de voltar, mas não sem antes alterar todas as rotas que o levaram até aqueles espaços, antes restritos à biblioteca e a sua imaginação.

Nesse aspecto, a alteração proposta por Pasavento faz parte de aglutinações entre o sujeito e o espaço, uma espécie de nova paisagem que se origina por meio da aproximação do narrador dos ambientes descritos. Uma aproximação de natureza estranha, como o inquietante freudiano. As chegadas e saídas de Pasavento são marcadas não só pelo literário, como já foi visto, mas também pela melancolia do sujeito pós-moderno. Essa postura o incomoda e, ao

mesmo tempo, faz parte de seu repertório. Como disse a poeta Wislawa Szymborska (2011), “somos filhos da época” e, a época de Pasavento, é a do sujeito em delírio. A ideia de marcar o “aqui” não traz certeza, pelo contrário. Os deslocamentos de Pasavento não cessam porque a literatura, para o seu projeto, é algo da ordem do infindável.

Pasavento delira, espacialmente, pois sabe que não será possível fazê-lo de outra forma. Para a tentativa do desaparecimento, a ânsia pelo caminho e a negação de qualquer tipo de noção de fixidez – tanto do sujeito quanto do espaço – é uma saída não só prática, como criativa. No período pós-estruturalista, o propósito da diferença, em relação ao espaço, não se dirige, exatamente, para uma nova opção estética ou produção criativa. A alteração está na conduta de leitura, na recepção do texto e, ato contínuo, na maneira como ele será transmitido adiante. O que Vila-Matas indica como espaço é uma maneira de sistematizar a literatura – tanto os pressupostos teóricos quanto os textos ficcionais. Portanto, o seu espaço decorre de um tipo de desmonte que plantea a fundação da escrita como ficção e, por isso, torna-se, em certo grau, labiríntico.

O espaço que alude à desconstrução deve passar por uma fase de inversão, na qual conceitos rígidos e dualísticos como natural/cultural são diluídos. Os mecanismos mais simples escolhidos por Vila-Matas para efetuar essa quebra foi a intertextualidade e o uso de citações, pastiche. No processo, as categorias literárias e as identidades ficcionais vão perdendo a antiga validação e tornam-se condutores do discurso espacial. Em vista disso, Vila-Matas pensa o espaço de maneira antagônica – ao mesmo tempo em que as suas narrativas contêm um tom de palácio da memória – são também marcas do desespero, pois quando ideias são retiradas de outros textos, não é tão simples usá-las como catalisadores criativos. Sem a base do texto de origem, a citação perde coerência, vira poeira sem rumo.

Nessa chave, escolho o exemplo de *História abreviada da literatura portátil*, publicado em 1985. Walter Benjamin, Marcel Duchamp e Man Ray são alguns dos personagens do livro, no qual Vila-Matas toca em pontos que perpassam a filosofia – amizade, melancolia, arte – e questiona a tradição literária desde o título da obra. O conhecimento literário e suas demandas históricas, culturais, sociais, linguísticas, acadêmicas pode ser portátil? A tradição secular pode ser abreviada? Para Vila-Matas, essas são respostas óbvias. Em sua obra, a literatura deve caber em cantos, moldar-se a fim de um encaixe outro, no outro extremo do que foi mitificado.

O livro tem início com uma alusão filosófica a Friedrich Nietzsche. De acordo com o narrador, a cena fundadora da história da literatura portátil está posta em uma paródia que

amalgama filosofia e espaço. Dessa maneira, Vila-Matas usa a estratégia da desconstrução como ponto de partida da temática através de um discurso espacial.

No fim do inverno de 1924, sobre o penhasco que Nietzsche teve a intuição do eterno retorno, o escritor russo Andrei Biéli sofreu uma crise nervosa ao provar a irremediável elevação das lavas do superconsciente. Naquele mesmo dia e na mesma hora, não muito longe dali, o músico Edgar Varèse caía subitamente do cavalo quando, parodiando Apollinaire, fingia se preparar para ir à guerra. Acho que essas duas cenas foram os pilares sobre os quais se edificou a história da literatura portátil: uma história europeia nas origens e tão leve quanto a maleta-escritório com que Paul Morand percorria, em trens de luxo, a iluminada Europa noturna: escritório móvel que inspirou a *boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, sem dúvida a mais genial tentativa de exaltar o portátil na arte. (1985, 2011, p. 13).

No trecho, encontram-se espaço difuso e limítrofe – o penhasco – legitimado por uma absoluta figura da filosofia ocidental; espaço sem definição exata, “não muito longe dali”; a Europa, território de origem da Literatura e também de sua história portátil, espaço de poder que deve continuar a ser percorrido, porém, agora, não mais por cavalos, carruagens, embarcações ou qualquer símbolo de conquista política. Quem deve cruzar o continente é o homem ao lado de sua maleta-escritório, viajante pouco aventureiro, interessado em uma arte que se adegue aos espaços móveis, atento às miniaturas, ao despercebido nas categorias da razão.

Vila-Matas define a sua proposta estética em conversa com a desconstrução e as definições de espaço quando transforma um objeto portátil – a maleta – no ambiente, o escritório. Se o artista pode levar o seu escritório para todo o lugar, o valor da arte é questionável. Qual a função do espaço nessa perspectiva? Para o escritor, o tópico espacial também é a possibilidade iminente do deslize, de mover mundos, teorias, sistemas de linguagem pré-estabelecidos. O espaço vilamatásiano pode conjurar-se em maletas, quartos de hotéis, ruas de sua infância e abismos, esse último, o espaço-fim da literatura, catalisador do processo angustiante e, ao mesmo tempo, libertador que se encontra na escrita.

Em seu trabalho acerca das teorias do espaço literário, Brandão (2013) disserta sobre alguns tipos de classificação. Entre elas, está a *estruturação espacial*, tipo no qual encaixa-se a proposta vilamatásiana. De acordo com o teórico, essa vigência da noção de espacialidade está vinculada a um efeito de simultaneidade. Brandão resgata Joseph Frank – autor de *Spatial Form in Modern Literature* – e Georges Poulet, crítico literário que estudou o espaço na obra proustiana para afirmar o caráter de mosaico e a série de elementos descontínuos nessa categoria.

A definição explicita as relações entre espaço e temporalidade. Nesse contexto, obras como a de Gustave Flaubert, James Joyce e Marcel Proust não trazem uma sequência, mas

sim, lapsos de tempo. Nos romances e ensaios de Vila-Matas, o método também estilhaça a temporalidade, o escritor estrutura o espaço de maneira que o leitor não consiga definir, com precisão, uma série cronológica dos acontecimentos ou defini-los entre sonho, lembranças, delírio, presente, futuro da narrativa. Desse modo, a obra é incorporada no imaginário do leitor a partir de sua espacialidade.

Em *História abreviada da literatura portátil*, três cidades europeias guiam a espacialidade: Paris, Sevilla e Praga. Cada uma, recebe desígnios no desenrolar da trama cujo argumento principal é a formação de uma sociedade secreta de escritores, os *shandys* – apesar da restrição, o grupo também recebe músicos, artistas, filósofos em geral, por exemplo, Walter Benjamin será um de seus membros. No livro, Paris é a cidade das “luzes submarinas”, o ambiente no qual se constitui a personalidade dos jovens artistas.

A capital francesa aparece em várias narrativas do escritor, em especial, como já citei, nas suas memórias ficcionais retratadas em *Paris não tem fim*. O título, que faz contraponto ao clássico *Paris é uma festa*, de Ernest Hemingway, lembra a ideia do infinito de Borges e exprime conotação irônica. Uma festa sempre terá o seu fim, mas a cidade de Vila-Matas não está inserida no contexto de redescoberta do *eu* e da sensibilidade, como a de Hemingway.

A Paris de Vila-Matas não termina porque a luta interna contra os resquícios da sua rotina espanhola corrompe o espaço, relações com amigos, leituras, expectativas. Apesar de não ter sido exilado político de Francisco Franco, Vila-Matas deixou Barcelona em busca de algum tipo de alívio espacial que trouxesse crescimento coletivo e, por tabela, o seu próprio avanço como escritor. O centro francês como cenário de um desenvolvimento intelectual não é algo novo na literatura e na arte. A presença de Paris no imaginário ocidental e criativo do que é uma cidade será discutida no capítulo *Paris e a psicogeografia*. Neste ponto, afirmo que, para ambos os autores, Paris é o *espaço*, enquanto a pátria que ficou para trás (Espanha, Estados Unidos) é o *lugar*.

A diferenciação dos termos é tema do extenso trabalho de Yi-Fu Tuan, geográfico sino-americano que compreende o espaço a partir da perspectiva da experiência. Em *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência* (1983), Tuan afirma algo parecido. Segundo o geógrafo, o *espaço* é sinônimo de liberdade e, o *lugar*, de segurança. O primeiro, desejamos. Ao segundo, estamos ligados. Dessa maneira, pode-se pensar Paris como o *espaço*, por excelência, da obra vila-matasiana. Mas, a liberdade de Vila-Matas – e, mais uma vez, faço um paralelo com a obra de Hemingway – não foi, apenas, motivo de celebração ou felizes descobertas.

No início de *Paris não tem fim*, o narrador afirma que, em meados dos anos 1970, foi muito pobre e infeliz na capital francesa. Em 1968, Vila-Matas morou em uma água furtada cuja proprietária era Margaret Duras, escritora, dramaturga, poeta e roteirista. Nessa época, o autor escrevia, como jornalista, para alguns veículos ao passo que explorava as possibilidades da cidade – espaços, novos amigos, leituras, bares e cafés.

Nessa circunstância, pode-se pensar, para além da teoria literária e filosófica, o espaço nas narrativas vila-matasianas como seguimento de um sujeito deslocado, desassociado de seu território durante a juventude, em busca de novos parâmetros para o seu corpo social e cultural. Não à toa, o elemento do desvio surge como motor do seu discurso espacial. Quando fala de sua cidade de origem, Barcelona, ou de outras cidades espanholas, seus narradores adotam um tom que varia entre saudosista, ferino e onírico. No geral, a sua relação com o *lugar* é mediada por certa angústia que, no texto, acaba disfarçada por ironias. Além disso, questões afetivas – relação pai e filho, mãe e filho, marido e mulher – aparecem com mais frequência em terra espanhola. Dessa forma, existe uma organização das questões subjetivas por meio da espacialidade.

Os dois termos são objetos-guia do discurso e funcionam como moldura para pensar o processo de escrita por meio da lógica espacial. A sua maneira de elucidar o espaço é uma forma de organização do discurso, ou seja, faz sentido que certos sentimentos e ações não aconteçam na Espanha, por exemplo, pois algumas palavras não conseguem ser ditas no *lugar*, elas precisam do trajeto como trampolim linguístico.

Em resumo, no embate entre *espaço* e *lugar*, Vila-Matas narra deslocamentos em conflito psíquico, político e representativos de uma experiência. No intermédio dos termos, encontra-se o viajante, representação aplicada tanto aos seus personagens quanto ao escritor que, ao longo de sua carreira, visita muitos países para lançamentos, palestras, conferências e performances. A viagem, mote literário dos mais antigos na história da escrita ocidental, desponta, na obra de Vila-Matas, como relevante mecanismo narrativo que faz “rodar” a espacialidade em seus livros. As cidades, os quartos de hotéis, as ruas, os estabelecimentos comerciais, as livrarias estão no foco da memória literária, mas, ao mesmo tempo, são a imagem apreendida por alguém que está de passagem.

Claudio Magris (2011), um dos escritores cuja obra Vila-Matas estima e dedica comentários, fala da conexão entre viagem, narrativa, vida quando afirma: para os três, faz-se necessário que algo seja deixado de lado, fique pelo caminho. Essa ideia da escolha diante do mundo referente ao passado é progressiva na literatura de viagens. A escrita que se pretende

diário, nesse caso, é um dos formatos mais comuns. As descrições das paisagens e das impressões que acometeram o narrador ou personagem são registradas para que a experiência alcance o imaginário e, dessa maneira, acusem verossimilhança com o que aconteceu ou permaneceu em determinado espaço.

No instante em que a ausência – chave central de todo deslocamento – explode, a linguagem surge com o intuito de apaziguar tal vazio. Isso posto, pode-se pensar a relação dos viajantes vilamatasianos com a escrita como algo indissociável pois, a viagem só está concluída no momento em que pode ser recordada e, por fim, contada – a ver, alguns exemplos: *A viagem vertical*, *Lejos de Veracruz* e *Kassel não convida à lógica*.

A estrutura de muitos livros de Vila-Matas faz referência ao formato de notas e diários, breves ou longos fragmentos, às vezes datados, nos quais os espaços são retratados de acordo com sentimentos e vivências de seu agente modificador. Em 2009, após passar por um estado de saúde muito grave, o escritor lança *Diário Volúvel*, sua publicação nomeadamente cotidiana. Nas passagens, muito de seu gosto musical, literário, artístico e alguns trechos que falam de descolamento e morte, essa última, temática fortalecida após a sua condição enferma em meados de 2007. Em uma das entradas do diário, Vila-Matas disserta sobre a sua sequência literária preferida: homem passeando por alguma cidade desconhecida – esse personagem possui uma casa e, ainda que derivando pelo espaço urbano, caminha em direção a ela.

A cena parece interessante tanto para pensar a fita de Moebius quanto o narrador como caminhante. No que diz respeito à fita, existe uma relação do *eu* que gira, gira, e retorna para o mesmo ponto. Esse *mesmo ponto* pode ser a literatura, ou os devaneios dos narradores, suas memórias, ou ainda, simplesmente, a incapacidade de saída, como já foi visto na ideia do infinito referida a Borges. Porém, esse mesmo ponto é falso, está marcado pela impostura. Moebius não possui centro e gira desorientada em si mesma, porém, continua a ser modificada. Sobre o caminhante, há um vasto desenvolvimento porvir nesta pesquisa. A relevância da deriva para a obra vila-matasiana está não só no seu eixo temático e criativo: trata-se, também, de uma escolha política do escritor, que grafa a sua relação com Movimento Situacionista e a *psicogeografia* em algumas obras.

A mais contundente dessas declarações está em *Paris não tem fim*. O narrador defende uma mudança na sua visão política, tornando-se de “extrema esquerda” quando passou a morar em Paris. Irônico, diz nunca ter lido Guy Debord, o que, de acordo com ele, o faz representante de uma “extrema esquerda mais radical”. Além da citação direta ao movimento

artístico e político que simboliza um período de insurreição na história da organização das cidades, a passagem ilustra a questão *espaço* versus *lugar*. Ao comentar sua estadia parisiense, Vila-Matas ironiza a ideia do autoexílio e questiona-se sobre a sua posição de forasteiro durante aquele grave recorte político:

(...) devo dizer que um mês depois de tomar posse de minha *chambre*, minhas ideias de estudante espanhol antifranquista já haviam mudado e eu passara a ser de esquerda radical linha-dura, da linha *situacionista*, com Guy Debord como mestre. Passei a pensar que ser antifranquista era muito pouca coisa e, sob a influência das ideias *situacionistas*, com meu cachimbo e meus dois óculos falsos, comecei a passear pelo bairro convertido no protótipo do intelectual poético e secretamente revolucionário. Mas na realidade era situacionista sem ter lido uma só linha de Guy Debord; era, pois, da extrema esquerda mais radical, mas somente de ouvido. E, como disse, não militava, dedicava a sentir-me de extrema esquerda e ponto. Na realidade, o que mais me interessava era a nobre ideia de esquecer a asfixia de Barcelona e poder desfrutar, como autoexilado, do ar livre francês. Porém não tardaria a me inteirar de que era reacionário considerar-se autoexilado e não era, por outro lado, um exilado de verdade, quer dizer, um exilado político do franquismo. Havia, pelo visto, uma sutil diferença, isso ao menos era o que começaram a pontificar meus horripilantes compatriotas sempre que os visitava nos bares onde se reuniam e conspiravam. (2008, p. 50).

O trecho demonstra o empenho de Vila-Matas em livrar-se, estando em Paris, do lugar assombroso, a sua cidade natal, convertida em área desprovida de ar, ou seja, a sobrevivência em Barcelona estava muito difícil, mesmo para aqueles que não foram diretamente perseguidos pelo governo. Porém, estar na capital francesa não era sinônimo de comemoração, o narrador encontra dificuldades em afirmar-se como sujeito estrangeiro pois, apesar de muita angústia, não era fugitivo oficial de Franco e esse estado de suspensão causava estranhamento diante de seus pares. Dessa maneira, a presença na França não estava legitimada por completo. Vila-Matas lida com uma falta, algo que não pode ser nomeado e está entre a pátria sufocada e a hostilidade de um espaço novo.

Por isso, parece natural que o escritor seja tomado por uma identificação com o Movimento Situacionista. O que Debord (1960) propôs, em seu manifesto, tem a função política de conquista do espaço. A cidade deixa de ser cenário e transforma-se em contexto da subjetividade de quem decide não só conhecer os seus monumentos ou suas ruas principais, mas por aquele que procura os espaços *portáteis*, as miniaturas do relevo urbano, o que se dá por escondido quando, na verdade, está em toda parte, mas precisa do corpo em movimento para que brilhe.

Na sequência do trecho acima, o narrador conta de seu afastamento dos *horripilantes compatriotas* e a busca por novos amigos de outras nacionalidades, em sua maioria, franceses. Vila-Matas narra a tentativa de inserir-se no contexto do antifranquismo presente em Paris, mas sem muito sucesso. Essas páginas marcam o processo de um princípio de enunciação da

sua identidade no espaço e, quanto mais a distância da Espanha aumenta, mais o escritor aprende a lidar com a sua categoria de suspensão. Não se trata de elimina-la, mas sim de traduzi-la para a linguagem. E tal tradução passa pelo ato de levantar-se e, simplesmente, andar.

Em *Doutor Pasavento*, o narrador faz desse caminhar um atalho de lembrança, atividade que o coloca em contato com o seu passado e com suas impressões de mundo.

Não faz muito tempo, voltei ao Paseo de San Juan da minha infância, voltei ao caminho que mais vezes (calculo que umas quinze mil) terei percorrido ao longo da vida. Conheço-o de memória, mas ele só sobrevive ali, na minha memória, na minha lembrança, já que esse caminho primordial da casa à escola já não é nada do que era, mudaram-no muitíssimo, confirmando que sobreviver à cidade da infância da gente é uma experiência moderna. O mundo, o mapa do planeta, ia desde o número 343 da Calle Rosellón até a esquina da Valencia com o Paseo de San Juan, onde ficava o colégio dos Irmãos Maristas. Um percurso intenso, de pasta de sacola e Cacaolat (minha madelein proustiana), para a manhã de inverno, que quase sempre se apresentava fria. (VILA-MATAS, 2009, p. 135).

O trecho acima aparece em outro texto de Vila-Matas, intitulado *La Calle Rimbaud*, presente na compilação de ensaios *Una vida absolutamente maravillosa* (2011). A volta ao Paseo de San Juan em sua obra é frequente. O espaço de sua infância funciona como um tipo de termômetro comparativo entre o espaço presente da narrativa e o que lhe vem como memória espacial. Em outro momento do romance, Pasavento faz uma lista de lugares que se encontram na Rue Vaneau e no Paseo de San Juan. As ruas, para o escritor, são como espaços absolutos de apreensão da subjetividade. A marca que as vias públicas deixam nos narradores vilamatásianos é muito forte a ponto de moldar as personalidades e deixar na memória algo maior do que a própria realidade.

Quando afirma que “sobreviver à cidade da infância da gente é uma experiência moderna”, Pasavento faz alusão não só a história das cidades, e à característica do sujeito moderno que encontra na viagem uma chance de liberdade e de oportunidade para reestruturar memórias antigas e reinventar suas ruínas. O narrador adota a premissa de que o discurso espaço influencia diretamente na vida o sujeito. O espaço, nesse caso, é uma questão de vida ou morte. E essa sobrevivência acontece por meio do deslocamento imaginativo, mas também pela vontade em torna-se pedestre, em construir o mapa de sua existência ao, literalmente, sair andando por aí.

O ato de caminhar, marco civilizatório da sociedade e, da mesma forma que a viagem, combustível para inúmeros escritores, perpassa questões filosóficas, arquitetônicas, urbanísticas, psicológicas, políticas. Em um trecho clássico sobre o tema, Honoré de Balzac afirma que as perguntas sobre o caminhar e suas funcionalidades para os campos do

conhecimento deveriam ser grandes questões da humanidade. Nesse aspecto, a figura do caminhante, o *flâneur* de Benjamin e Charles Baudelaire surge como observador, explorador da cidade e, por conseguinte, do conhecimento moderno.

Em *A arte de caminhar: o escritor como caminhante* (2016), Merlin Coverley analisa os tipos de caminhante: filósofos, errantes, imaginário, os que se relacionam com o mundo natural, os visionários. Além de apresentar as definições de cada caminhante, a obra questiona a discussão dessa persona no meio literário e as diferenças do "verdadeiro caminhante" – e, aqui, entram, além do *flâneur*, peregrinos, pedestres, caçadores – de suas imitações. Segundo Coverley, existe um *algo* nessas figuras que tira do caminhar a característica da banalidade e faz do ato preocupação intelectual, política, científica.

Pensar o *algo* que move Enrique Vila-Matas parece óbvio: a literatura e a oportunidade de fazer uma nova montagem com os elementos da história literária, reorganizar o cânone, torná-lo tão visível que ele acaba por desaparecer em sua própria armadilha, afinal, tudo que permanece durante muito tempo em evidência, esgota-se por cansaço ou por repetição. Todavia, outro *algo* perpassa a relação do espaço e do caminhante na obra o escritor e isto está conectado à ruptura e, por tanto, à uma norma distinta de montagem espaço-tempo.

Quando caminha ou cria personagens caminhantes, Vila-Matas proporciona à ordem ficcional um desvelamento da literatura e, à vista disso, o seu espaço sempre será configurado em vias do infinito e do desvio. A intenção de suplantar, em certo nível, a ficção, faz com que os mapas montados a partir da obra do espanhol sejam invertidos e sobrepostos – uma espécie de dissimulação da dissimulação, a impostura definitiva da paisagem.

No espaço vilamatasiano, a figura do *flâneur* soma a descrição da arquitetura e da malha urbana com a análise dos espaços intertextuais, formando, então, o narrador que caminha entre a verossimilhança, toques do real e cidades inscritas, cidades possíveis apenas na literatura. Desta feita, Vila-Matas é o caminhante *do* imaginário, pois encaixa-se, ao mesmo tempo, na ideia do *viajante pedestre* e do *viajante mental*. As suas viagens são tanto por ambientes coletivos – em especial, cidades europeias – quanto são produtos de uma imaginação desenvolvida em quartos de hotéis, casas, ambientes privados, geralmente, com janelas, para que se faça a simulação de uma saída, de um escape do cognitivo.

A metáfora da janela traz à tona a questão do olhar, pouco falada quando se trata da caminhada como filosofia, linguagem e função política. Assim como David Le Breton, Yi-Fu Tuan relaciona a visão com as nossas interpretações do espaço e afirma o seu caráter de

processo seletivo e criativo. De acordo com o geógrafo, ver e pensar são processos que estão, intimamente, ligados. O movimento do levantar-se e colocar o corpo, em especial, os pés, na mobilidade do mundo com o intuito de responder indagações como quem somos, onde estamos e até onde podemos ir também resulta em inventividade. Desta feita, o caminhar necessita dos sentidos para que possa virar simbólico e atingir o outro. Na imagem da janela, os narradores vilamatasiano encontram, com mais atenção, a chave do visual atravessando o espaço.

Janelas de quartos, trens, aviões são ponto de fuga para os pensamentos dos narradores, catalisam a memória espacial do personagem e servem de base para a criação de outros espaços. A vulnerabilidade do viajante é o que permite a construção das vivências e as colisões com o que era, anteriormente, desconhecido. O corpo que se põe em marcha pelo território está no marco simultâneo do perigo e do reordenamento. Segundo Le Breton (2016), a apropriação visual do mundo passa por uma barreira de contato, filtro de dados que vê e interpreta de imediato. Porém, mesmo após as caminhadas, as janelas e todo o material das paisagens mentais, físicas e literárias, persiste algo que não foi visto ou que não alcançou a percepção dos sentidos.

Nessa lacuna encontra-se a tangência pela palavra. Para Blanchot, o texto (falado ou escrito) tem muita força quando comparado a nossa visão. Em *A conversa infinita* (2010), o teórico assegura a palavra como guerra e loucura, pois ela ultrapassa todo limite e toma as coisas por onde jamais elas podem ser vistas. A palavra é quando a linguagem tenta dizer o que não se pode dizer com precisão, o que ficou pelo caminho. Os procedimentos de retomada, re-escrituras, a perspectiva do sentido e, por fim, a remontagem da ficção, formam a linha de criação do discurso espacial na obra de Vila-Matas.

Como vimos acima, em *História abreviada da literatura portátil*, o narrador apresenta o *shandy*, alguém “alegre, volúvel e louco”, uma pessoa que se pode levar a toda parte e apresenta os traços “tipicamente shandys” – espírito inovador, ausência de grandes propósitos, nomadismo incansável, etc. Em síntese, a principal característica *shandy* é a portabilidade, estar disponível para o movimento, pronto para partir. O ser portátil é aquele que, não só aprecia os detalhes ocultos que cabem em uma maleta, mas também tem a capacidade de carregá-la, com atenção e entusiasmo, para onde quiser.

O *shandy* é o protótipo inicial de qualquer narrador vilamatasiano, o viajante ativo, sem muitas pretensões. A viagem, para ele, não tem destinos finais ou ancoradouros, o que importa, tampouco, está no percurso. O que move o *shandy* é a simples escolha de *ir*, a

viabilidade do que se dá por móvel. Além de seus personagens, muitos dos autores favoritos de Vila-Matas possuem uma forte relação com o espaço e com o caminhar: W. G. Sebald, Roberto Bolaño, Thomas Pynchon, Robert Walser, Franz Kafka, Antonio Tacbbuchi, são alguns nomes que se atrelam às orientações *shandys*. Quem caminha não está disposto à solidão profunda e, apesar das neuroses e melancolia de seus personagens, Vila-Matas possui uma espécie de rede de amizade e leitura que segue o discurso espacial. Os diálogos com os autores mencionados, e tantos outros, são mediados pela intertextualidade e resultam em uma constante troca de identidade ficcional.

Em *Doutor Pasavento*, o narrador se lembra de Laurence Sterne e de *Tristram Shandy* afirmando que foi um dos livros que levou, em sua valise vermelha, para o lugar em que está, de frente para o mar e o abismo. Após fazer uma pequena resenha crítica da obra de Sterne, Pasavento lembra que, anteriormente, sua vida já esteve muito próxima do “cometa *shandy*, ou seja, a obra do escritor o fascinava e atravessou o seu cotidiano e a sua escrita:

Eu vivia triste e perturbado. Minha vida estava cheia de saltos, de idas e vindas imprevistas, como a linha do pensamento sinuoso de Sterne. Lembro muito bem que, naquela época, a morte ainda estava escondida nos relógios. Agora quem está escondido sou eu. Lembro, lembro muito bem de tudo aquilo. A vida era *shandy*. (VILA-MATAS 2009, p. 47).

Como em diversos outros fragmentos do romance, Vila-Matas faz referência direta a sua obra e aos autores que a perpassam de alguma maneira. A ideia do *shandy*, de certo modo, também traz uma premissa espacial; não, exatamente, a do espaço como literatura, mas a da organização dos modelos de leitura para delimitar o texto. A intertextualidade apresenta um traço da leitura que funciona como mecanismo de demarcação, ou seja, a escolha dos autores que guiam o projeto literário vila-matasiana são como linhas imaginárias, trópicos que aparecem nos mapas para dizer quais os tipos de paisagem, clima e chances de territorialidade são possíveis naquela parte do universo – nesse caso, a escrita é o mundo, os escritores, uma das maneiras de dividi-lo.

Em *Bartleby e companhia*, Vila-Matas escreve um compêndio dos artistas do Não, aqueles que, assim como o personagem de Herman Melville, preferem não-fazer, não-escrever, em suma, não-existir. O narrador do livro, corcunda solitário, faz uma seleção, no formato de notas, dos artistas que abandonaram a escrita. O alerta com a *arte da negação* e sua presença na literatura contemporânea continua nos próximos livros, nos quais a questão literária corta os narradores, oscilando entre salvação e danação. A literatura como doença é o mote de *O mal de Montano* (2002), livro no qual os protagonistas são pai e filho, esse último, *afetado* pela literatura e a constante falta de silêncio que a acompanha. Em ambas as obras,

Vila-Matas desenvolve a ideia das múltiplas identidades e do espaço que intercala o visível e o invisível, a possibilidade do abismo sempre à espreita.

A publicação de *Doutor Pasavento* funciona, em certo aspecto, como desfecho para o universo que se iniciou em *Bartleby e companhia*. Narrado por um escritor que anseia pelo desaparecimento, o livro condensa as temáticas dos anteriores e apresenta “nova” Paris, diferente da que se vê em *Paris não tem fim*. A Rue Vaneau, localizada em Saint Germain, é o centro dessa outra cidade, um espaço que oscila entre o tangível e o fantasmagórico, voltando à trama ao longo de todos os capítulos. Contraditório, o narrador anseia pelo sumiço, mas, no fundo, deseja muito ser encontrado e lembrado por amigos, editores, leitores. A partir desse desejo, os espaços em *Doutor Pasavento* são descritos em um ritmo acelerado, quase como em delírio febril.

Vila-Matas trabalha com a linguagem dos vestígios, os pedaços geográficos que surgem a partir de sua vontade em gravá-los no papel. Essa Paris que se levanta, pela voz de um sujeito cuja personalidade fragmentada incomoda, mas também o alivia do desatino absoluto, converte-se no microcosmo infinito da subjetividade como a cidade de Zora, retratada por Italo Calvino, em *As cidades invisíveis* (2012) – cidade que não se apaga da cabeça, armadura ou retículo que abarca espaços onde cabem as coisas que cada um deseja recordar. Diferente do espaço de juventude, ainda por descobrir, ainda por conquistar, a Paris do Doutor Pasavento está carregada de significados e de imagens, referências fortes o suficiente para puxar o seu narrador de volta à enigmática Rue Vaneau, mesmo que ele esteja de frente para o abismo, na Patagônia ou em trens que cruzam o território europeu.

No livro, a desterritorialização está marcada pelo compasso acelerado de seu narrador: a subjetividade passa como um zunido por cidades, quartos de hotéis, espaços que só existem no papel, ruas, paisagens naturais e o manicômio de Herisau. *Doutor Pasavento* também assinala uma crítica ao espaço da loucura, às relações estabelecidas entre o sujeito tido como não-social e quais os espaços, de acordo com a sociedade, ele pode ocupar. Na relação com Robert Walser – escritor suíço que passou alguns anos em um manicômio da Basileia – Vila-Matas conflui várias das perguntas, feitas pela sua obra, em relação ao espaço, ao fazer literário e à figura do autor.

Walser morreu caminhando, na neve, no dia 25 de dezembro de 1956. Em seus livros, a busca pela miniatura e por uma escrita dos indícios, do microcosmo que se amplia somente através das palavras, dialogam com a postura de um escritor que está preocupado em não delinear fronteiras irremovíveis – tanto no diz respeito ao espaço quanto à estrutura narrativa.

No capítulo três, delinheiro a conexão entre os dois autores, mas esta introdução à figura de Walser é pertinente para pensar o discurso espacial voltado para os cantos, os becos do fim do mundo em *Doutor Pasavento*.

Dividido em quatro partes – a ver: *O desaparecimento do sujeito*, *O que se dá por desaparecido*, *O mito do desaparecimento* e *Escrever para se ausentar* –, o livro sinaliza a territorialização da literatura, proposta por Vila-Matas, a partir de uma identidade para a qual o desaparecimento é primordial. Desse modo, os espaços vilamatásianos estão no estado de suspensão que lhe é comum, pois a gangorra visível-invisível surge quando, quanto mais o narrador quer desaparecer, mas ele precisa do *espaço do outro* para continuar suas viagens, sejam elas de que tipo for.

Nessa dinâmica, Vila-Matas, o caminhante do imaginário, perdido em suas alamedas sem saída, desenvolve um mapa de difícil compreensão, a paisagem como impostura, aquela que nunca deveria ter existido porque já existiu tantas outras vezes, em muitos livros, em muitas cidades. *Doutor Pasavento* é a obra na qual as possibilidades de sair da fita de Moebius parecem próximas, e tão distantes: na troca da identidade ficcional estão os dois caminhos – a prisão do *eu* que é múltiplo e indefinido; a liberdade de ser qualquer um, de evocar a voz dos demais. A que serve esse mapa de imposturas? Qual espaço, enfim, corresponde ao “vim até aqui” repetido por Vila-Matas ao longo das últimas décadas? Eu caminho, então, na rota pendular de Pasavento, com destino aos seus becos fragmentados e aos abismos das bordas.

## 2.1 A PAISAGEM COMO TRAJETO DO DESAPARECIMENTO

Os contatos entre a obra de Maurice Blanchot e Enrique Vila-Matas já foram, de maneira exaustiva, delineados por pesquisadores, críticos e leitores. Como posto na fortuna crítica, o tema do desaparecimento na obra vila-matiana está intrinsecamente ligado ao *silêncio* sugerido pelo filósofo francês. Para Blanchot, aquele que escreve foi convidado ao *apagamento*, está nas sombras, esperando cumprir o contrato do sumiço. Ao longo de sua obra, Vila-Matas encara o desaparecimento como uma espécie de jogo de esconde-esconde: apesar da tensão em não ser encontrado e, com isso, vencer a brincadeira, existe uma vontade natural do reconhecimento do outro. E essa constatação de que se consegue tanto sumir quanto ser achado pelas outras pessoas encontra seu êxtase no descolamento, na corrida, no corpo que se oculta e, depois, se mostra. Desta feita, é o *durante* do jogo que interessa a Vila-Matas, e esses atos todos acontecem sob a chave dos conceitos de Blanchot.

Em *O livro por vir*, uma de suas obras mais importantes, Blanchot (2005) pensa a questão do desaparecimento, na literatura e traça um esboço do que, acredita, será o futuro do literário, o livro por vir. Segundo o francês, talvez não estejamos em presença de um livro, talvez seja mais do que um livro, seja a “aproximação pura do movimento de que vêm todos os livros, do ponto originário em que, sem dúvida, a obra se perde, que arruína permanentemente a obra, que restaura nela a ociosidade sem fim, mas com a qual é preciso manter uma relação cada vez mais essencial.” (2005, p. 313). Nesse contexto, na literatura que ainda está por chegar, na ruína que esconde o grau zero, de que maneira se manifesta a concepção da paisagem?

Para pensar essa relação de ambos os autores e a perspectiva espacial, a paisagem funciona como os rastros do jogo de esconde-esconde, um registro possível dos movimentos de visibilidade e invisibilidade desses narradores, corpos em deriva. Porém, a paisagem de que falo está sob um caráter de impossibilidade, pois algo sempre ficou por ser visto no relevo vilamatasiense, algo de fantasmagórico permanece nos espaços. Blanchot fala sobre a ideia de impossibilidade no primeiro livro da sequência *A conversa infinita* (2010). De acordo com o filósofo, no termo, encontra-se o *imediato* – presença na qual não se pode estar presente, porém, também não se pode empreender o afastamento, algo que não se abre mão e, ainda assim, está no campo do inapreensível.

Na escrita de Vila-Matas, a paisagem que se forma, a partir dos espaços, tem no *imediato* forte característica. No seu discurso espacial, a nuance do fantasmagórico presente

na definição blanchotiana, aquilo que fica por um triz – na borda do abismo – e faz-se factível, de alguma maneira, na linguagem, é o que interessa para as descrições. Dessa maneira, *Doutor Pasavento* é a obra na qual existe confluência entre *o que* se interpreta do espaço e *como* essa interpretação está ligada a possibilidade de diluição do sujeito, do sumiço e do apagamento. Quando fala do imediato, Blanchot disserta sobre o desaparecimento da arte, da literatura e do autor, questões que são atravessadas pela linguagem, a fala que alcança o que os olhos não conseguem. A *paixão exterior*, como o filósofo denomina a impossibilidade, é um aspecto de experiência, afinal a experiência só acontece quando algo muito distinto está posto. Então, penso sobre o que é a paisagem, de que maneira ela se apresenta e quais os elementos são mutáveis.

Em *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas* (2000), María Teresa Zubiaurre afirma que, raramente, o espaço acrescenta alguma informação nova ao texto. Com frequência, a sua missão é de enfatizar algo que já existe. A pesquisadora fala sobre a ideia de que o espaço novelesco parece simplesmente “estar aí”, aparecendo na narrativa de forma independente dos que o ocupam.

No obstante, esto no es cierto, o al menos no lo es en numerosas ocasiones. El espacio puede perfectamente crearlo el propio personaje y es éste muchas veces el encargado de introducir de forma plausible nuevos panoramas y de clausurar o, al menos, suspender temporalmente escenarios caducos. Quiere decir esto, pues, que el espacio no es necesariamente anterior al personaje, sino que puede manifestarse a la vez que él. (ZUABIAURRE, 2000, p. 28).

Dessa maneira, a paisagem, na literatura, pode ser mutável de acordo com as experiências do sujeito que a narra. No trecho, fica explícita a manifestação concomitante entre o relevo e o personagem como resultado da subjetividade. Dessa maneira, existe certa dependência da paisagem como elemento narrativo. Anteriormente, Zubiaurre lembra que o espaço tem uma noção histórica e que suas medidas e importância semântica dependem de épocas literárias. Portanto, a correlação entre: espaço, sujeito e tempo é importante, em especial, para as novelas realistas.

Desde a epopeia Gilgamesh – o poema sumério tido como primeiro texto em escrita cuneiforme –, passando por Virgílio e Lucrécio, até as incursões de Alexander von Humboldt e a filosofia da paisagem presente na literatura de Johann Wolfgang von Goethe, entende-se que no campo do relevo visível existem demarcações de caráter cultural, natural, espiritual. Entende-se também que a busca pelo conhecimento pode vir das observações de uma vista – pensamento esse cerne da filosofia da natureza. Para compor a paisagem, faz-se necessário o roteiro, a narrativa que não passa apenas pelo tipo de solo, plantas e elementos estruturais do

que se é observado. Algo precisa ser traduzido – e como fazê-lo em *silêncio*? De que maneira se pode traduzir a *impossibilidade* na geografia escrita, imaginada?

Uma saída é a multiplicidade de vozes, a intertextualidade tão característica na obra Vila-Matias e que, como já vimos, é um instrumento de recurso textual que dialoga bastante com as premissas geográficas, dos pedaços que formam o todo. A outra, está em uma aproximação entre o conceito de literatura e de paisagem, no qual a filosofia e os diários de viagem, como os de Humboldt e os do próprio Vila-Matias, formam um tipo de pilar estritamente temático. Desta feita, geografia e literatura juntam-se na performance do conhecimento e da possibilidade de uma *tradução* do real. E toda tradução tem um rastro da ausência.

Entre as preocupações de Blanchot, encontra-se o por vir da literatura que, segundo sua obra, está sob o signo do não. O livro do futuro deve acompanhar uma mudança de comportamento, na linguagem e na interpretação, que tem como intuito chegar a certo centro de ilegibilidade. E isso, mais uma vez, está presente na possibilidade do sigilo:

Diante de toda grande obra de arte plástica, a evidência de um silêncio particular nos atinge, como uma surpresa que nem sempre é um repouso: um silêncio sensível, às vezes autoritário, às vezes soberanamente, indiferente, às vezes agitado, animado e alegre. E o livro verdadeiro tem sempre algo de estátua. Ele se eleva e se organiza como uma potência silenciosa que dá forma e firmeza ao silêncio e pelo silêncio. (2005, p. 32).

Dessa forma, Blanchot coloca o livro como símbolo máximo da sua proposta do *silêncio*, representação do que se deve entender por potência, as páginas que atingem a subjetividade de cada leitor por meio do que não se consegue reverberar. Ao pensar em uma literatura que está em processo de chegada, sob o prisma do livro que tem algo de estátua e acrescenta ao seu receptor o silêncio, tem-se uma concepção estética na qual o texto deve servir de percurso para o nada, a viagem em direção ao vazio. Se associarmos o livro como molde do desaparecimento fica mais óbvia a ligação entre o conceito e o espaço que se desenha na obra de Vila-Matias.

Se o livro, como objeto, denota a função do silêncio que deve organizar nova ordem, a função da memória da biblioteca é primordial como condutora entre a ideia do desaparecimento e o espaço que se funda no literário. Na chave da biblioteca estão, simultaneamente, a geografia associada à razão – intertextualidade, espaços da memória literária – e a história do que já foi dito, visto, a nova descrição do que já estava ali, na história espacial da literatura. Quando Vila-Matias escolhe fundar o seu espaço no ângulo do infinito, escolhe também pensar o livro como método de promover tal aspecto incomensurável.

Em *O espaço literário* (2001), Blanchot afirma que o imaginário não está além-mundo, ele é o mundo, o conjunto do mundo que efetiva a negação global de todas as realidades particulares que nele se encontram. Assim como o imaginário, a paisagem também é o mundo, um conjunto coletivo do que nele existe e do que nele se modifica. Desse modo, a paisagem imaginada, a que aparece na literatura, pode ser uma espécie de colisão dos mundos, fusão de expressões; o todo de que fala Blanchot, mas também o universo que existe a partir de observações do real, de algo que se pode tocar ou caminhar sobre. Então, até este ponto, tem-se a relação entre desaparecimento e espaço mediada pela *impossibilidade*, pelo livro como *estátua do silêncio* e pela subjetividade. Esses tópicos convergem para o modo como a linguagem, enfim, se transforma em espaço e o que fica por dizer em cada descrição espacial.

Através dessa chave, penso que a busca pela impessoalidade, ou o lugar do *neutro* de que fala Blanchot, também são importantes para investigar o trajeto do desaparecimento. O filósofo fala de uma nunciação feita por meio de oscilações da linguagem, pois quando a língua aparece, ela já some. O movimento do visível e invisível, abordado por Blanchot ao longo de toda a sua obra.

Nunca é a linguagem que eu falo. Nela, jamais falo, jamais me dirijo a ti e jamais te interpelo. Todos esses traços são de forma negativa. Mas essa negação somente mascara o fato mais essencial de que, nessa linguagem, tudo retorna à afirmação, que o que nega nela afirma-se. É que ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela. O próprio da fala natural é que ouvi-la faz parte da sua natureza. Mas, nesse ponto do espaço literário, a linguagem é sem se ouvir. (2011, p. 47)

Essa ideia da voz que, de alguma maneira, não se “corrompe”, foi aglutinada por Deleuze em *Crítica e clínica* (2011). De acordo com o filósofo, as duas primeiras pessoas do singular não servem para a enunciação literária. Deleuze é taxativo: “a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu” (2011, p. 13). Desta feita, o *eu* diluído no *neutro* é quem enuncia o espaço que se propõe a surgir pelo mecanismo do desaparecimento. Vila-Matas intitula um dos capítulos de *Doutor Pasavento* como *Escrever para se ausentar*, o que deixa claro que a escrita, ali naquelas páginas, será uma tentativa de mapear a ausência, lidar com ela e diluir-se, não mais usar, somente, a primeira pessoa do singular.

Na paisagem que se torna trajeto de dissipação, o espaço é rarefeito, é *linguagem sem se ouvir*. Nessa acepção, não por acaso o narrador chama-se Pasavento, alguém que é atravessado pela brisa ou que caminha, rápido e brumoso, como o vento. O nome também denota ideia de mobilidade fácil, de quem pode ir e voltar sem, de fato, ser notado. Isso implica uma identidade oscilatória, de rápida conversão. Por outro lado, Pasavento faz parte

do projeto intertextual da obra vila-matasiana. Alusão à Ginés Pasamonte, personagem de Miguel de Cervantes que foi libertado, na primeira parte do romance, por Dom Quixote, Pasavento tem o atributo dos que escapam. Como disse um dos personagens, o doutor Humbol, Pasavento é um nome metafísico, sujeito que *vaga o vento*. Tem um quê de neblina, de ausência de corpo ou de luz, aquele que se vai sem aviso.

A presença de elementos naturais nos textos de Vila-Matas é comum. Uma de suas compilações de ensaios, sem tradução no Brasil, chama-se *El viento ligero en Parma* (2008). O título faz alusão a um dos textos do livro, no qual o escritor pensa a cidade de Parma a partir de referências à família Bertolucci e aos elementos naturais. Ventos, chuvas, furacões, são eventos climáticos que vem e vão, fazem-se visível e logo acabam (logo voltam). O que interessa a Vila-Matas como trajeto do desaparecimento parece configurar, justamente, no inesperado que se acha na organização da paisagem.

Para captar esses instantes, o caminho do enunciado que se faz *a parte* parece funcional e propício, porém, dessa maneira, a paisagem que se pretende caminho do desaparecer pode conter subjetividade? Existe um antagonismo aqui, pois ir em direção ao nada resulta no abdicar-se, em certo nível, do que lhe é singular. Essas tensões são bem trabalhadas por Deleuze e Guattari nos movimentos de territorialização e desterritorialização, como vimos no tópico anterior, mas de que forma pensar a relação do *neutro* com a paisagem? Neste ponto, faz-se importante ressaltar a marca utópica de ambas as intenções. Tanto o subjetivo quanto a existência da neutralidade têm uma marca de sonho, de totem e invenção. Ambos fazem parte de um processo de busca, o que torna a relação entre geografia e literatura um sistema dialógico.

Desse modo, a subjetividade é intrínseca à paisagem, faz parte de seu ordenamento cultural, ao passo que, a literatura deve ir no caminho do *eu* que se faz ausente. Ato contínuo, o discurso espacial e a paisagem tornam-se resultado de um dialogismo entre duas perspectivas diferentes. Vila-Matas mantém a sua visão de que a literatura deve seguir o caminho do apagamento – a morte do autor, a possibilidade de troca de identidade narrativa, a arte do *não* – mas, ao mesmo tempo, escolhe a espacialidade como forma de discurso, o espaço como instrumento formal do texto.

Existe um ponto de tensão na paisagem que se pretende desaparecimento, pois a saída para as duas escolhas utópicas – neutralidade e subjetividade – não faz parte de um conjunto que se solidifique como representação. Trata-se, portanto, também de uma escolha semântica quando Vila-Matas decide por esse tipo de espacialidade. Pelo caminho da semiótica, todo

enunciado verbal tem uma característica de temporalidade, de determinação do tempo. Já o enunciado da imagem, que se pretende espacial, como a pintura e a fotografia, não estão sob esse signo da medição do tempo. Desta feita, quando o espaço invade, em certo nível, o tempo ou, sobrepõe-se a ele, alguma coisa será perdida.

Através dessa linha, Vila-Matas não apenas promove embate entre esse possível futuro para a literatura e a temática espacial, mas também entre os dois tipos de enunciado, o espaço que se pretende palavra e a língua que se toma como lugar. Então, a paisagem do desaparecimento é também a paisagem da troca de enunciação, onde o rearranjo semântico faz-se possível, pois é no sumiço que se fixa tanto a geografia quanto a palavra. Por esse viés, desaparecimento e paisagem ligam-se diretamente ao código linguístico, colocando a subjetividade como responsável, de alguma maneira, por ambos. O cunho utópico do desaparecimento do sujeito pós-moderno está neste ponto: a legitimidade de seu sumiço, só acontece diante do testemunho. Dessa forma, Pasavento observa, analisa e interfere em seu próprio desaparecimento. E isso resulta, por fim, no desejo de *escrever para se ausentar*.

Para Blanchot (2011), a necessidade de escrever está situada em um ponto no qual “tudo” pode ser dito, ou “tudo” pode ser feito. Ele afirma que essa ideia deve ser suprimida ou contida, afinal, a sua amplitude não leva a lugar nenhum. Há de se conter a ânsia para que a literatura, enfim, chegue.

Só se começa a escrever quando, momentaneamente, por um ardil, por um salto feliz ou pela distração da vida, consegue-se driblar esse impulso que a conduta ulterior da obra deve despertar e apaziguar de modo incessante, abrigar e afastar, dominar e sofrer sua força indomável, movimento tão difícil e tão perigoso que todo escritor e todo artista se surpreende, de cada vez, por tê-lo realizado sem naufragar. E que muitos soçobram silenciosamente, ninguém que tenha encarado o risco de frente pode duvidar disso. (p.48).

Desse modo, a escrita nasce de um impulso que deve ser modelado, acachapado, em certo grau, virar uma miniatura. A escrita deve aparecer implicada em condições revolucionárias diante da literatura já estabelecida, como disseram Deleuze e Guattari em *Kakfa – por uma literatura menor* (2011). No livro, os teóricos analisam a obra do escritor tcheco para cunhar o termo *literatura menor*, uma espécie de escrita que deve achar o seu próprio deserto, o seu próprio dialeto. Essa vontade de afastamento do que se entende como dominante, a busca pelos cantos ou pelos pedaços, faz parte do percurso de Vila-Matas como escritor, da sua busca no processo literário.

Blanchot, Deleuze e Guattari deixaram para a literatura uma preocupação constante com o outro, com o que pode resultar daquele sujeito posto em afastamento. A literatura deve ser, portanto, o espaço dos que se ausentam, dos que se distanciam da língua e encontram a

*outra forma de dizer*. Não se trata do escritor como representação de alguém doente, maluco ou todo poderoso. Como diz Deleuze, o escritor é o médico do mundo, com ele encontra-se um tipo de cura que não é metafísica, mas sim motora da linguagem, do texto, da vida.

Não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose, não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado. A doença não é processo, mas parada do processo, como no “caso Nietzsche”. Por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico. Médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. (2011, p. 14)

Mais adiante, o filósofo afirma que a literatura é um empreendimento de saúde, e que esse termo, saúde, no literário, significa inventar um *povo que falta*. Nesse aspecto, o espaço na obra de Enrique Vila-Matas está na pista de uma falta, toda a falta antes já catalogada pela memória da literatura. Reorganizar o ausente, em termos espaciais, está ligado à observação de vistas que piscam, ora acesas de maneira incandescente, ora apagadas como se nunca houvessem existido.

Portanto, o trajeto da paisagem, em *Doutor Pasavento*, está intrínseco ao desaparecimento como projeto literário e mecanismo da linguagem. Não obstante, o espaço acompanha, simultaneamente, o narrador. O discurso espacial faz parte tanto de suas memórias quanto de suas demarcações de leitura. Como vimos, ao longo deste tópico, o espaço pode manifestar-se, no texto, na mesma medida que o personagem. Para que a paisagem se transforme em um conjunto de *entre-lugares*, espaços nos quais o sujeito está e, ao mesmo tempo, não está, existe a ligação abstrata que se deve à escrita.

Em resumo, a paisagem trajetória do sumiço deve ser apreendida por meio de uma escrita do *não* e do narrador que busca o neutro, a fuga do *eu* como base da enunciação. Desta feita, geografia e desaparecimento encontram-se no exato instante em que a linguagem resolve estampar os espaços menos como lacunas, mais como ringues fantasmas. Vila-Matas funda o seu discurso da espacialidade na caçada pelas vistas trêmulas, algo que só se faz possível em uma escrita na qual se implica o silêncio, o deserto, os cantos e as cavernas. Médico da paisagem, o escritor tenta conjurar o desaparecimento como espaço porque as brumas, o que tem a possibilidade da dissipação, é o que lhe interessa como cartografia. O seu mapa responde à pergunta sobre o futuro da literatura por meio da maneira blanchotiana de ver o mundo: o telescópio fajuto, aquele que aponta em direção ao nada, ao fim, ao abismo.

### 3 PARIS E A PSICOGEOGRAFIA

Existe uma memória coletiva e imaginária que circunda Paris na qual a cidade aparece como uma reunião de luminosidades – as chaves do conhecimento, da revolução, da política, das artes, do amor e da memória brilhando, em conjunto, no relevo arquitetônico e urbano atravessado pelo Sena. No seu tomo sobre a cidade, intitulado *Paris, capital do século XIX*, Benjamin fala que a experiência de uma geração é também a experiência de um sonho. A promessa que se cumpre no inconsciente, o relevo que se levanta pelos *arrondissements* está, ao longo do tempo, sob o ícone da rememoração, a cidade que, de alguma forma, lê no passado os motivos para existir no presente.

Muito da arquitetura e dos panoramas artísticos da época, assim como a presença de Proust, Baudelaire, as passagens e as exposições são detalhas por Benjamin com o intuito de afirmar a cidade, naquele recorte temporal de seu tempo, como um estado da mente. Não por acaso Paris está no campo dos sonhos e da memória, pois o seu corpo urbano foi atravessado por inúmeras narrativas, todas tentando dar conta de um espaço pelo qual a força circulante do desejo é insistente e precisa.

Pensar a cidade a partir dos escritos de Benjamin passa pelo signo não só da memória, mas da engrenagem capitalista regida pela figura do homem moderno. Nesse aspecto, as representações do colecionador e do *flâneur*, por exemplo, são importantes para o entendimento da malha urbana como representativa de um olhar político e subjetivo. Essa Paris de Benjamin, revisionista de Proust e Baudelaire, aproxima-se da cidade encontrada na juventude de Vila-Matas. Uma cidade que se propõe ao palco do drama social, a vida cotidiana encenada na paisagem regida pelo sistema que se ordena por meio da indústria e do comércio.

Para compreender a Paris fragmentada e enigmática que está no discurso espacial de Pasavento, faz-se necessário uma breve volta a essa representação da capital francesa, pois nela encontram-se os ideais que, no século XX, foram revertidos pelo Movimento Situacionista e pelas vanguardas, como o Dadaísmo e o Surrealismo. Em certa maneira, tais movimentos promovem quebras – de linguagem, de poder no espaço – porém, a Paris onírica ainda tem muita força no imaginário da arte e, por conseguinte, da literatura. No que tange as questões do espaço e da cidade, o retorno à origem, à memória como ruína e à figura do observador caminhante, são as primeiras peças para a compreensão da psicogeografia, termo

que ficará conhecido após as incursões do movimento liderado por Guy Debord, na França, na década de 1950.

A cidade benjaminiana detém dois tipos de guardiões, o *flâneur* e a prostituta. Ambos representam maneiras de observar o espaço, olhares que se fixam em ruas, prédios, becos que, supostamente, não mereceriam a mesma atenção dos outros cidadãos. O caminhar do *flâneur* e da prostituta oferece uma certa distância da paisagem, uma leitura de dois observadores que sabem tudo do espaço, mas, ao mesmo tempo, não pertencem, por completo, a ele. Sobretudo, os dois personagens são capazes de *narrar* a cidade, em especial, o *flâneur*. Nessa chave, Baudelaire foi um dos elos entre a representação do sujeito moderno e a cidade de Paris, como grafa Benjamin:

O engenho de Baudelaire, nutrindo-se da melancolia, é alegórico. Pela primeira vez, com Baudelaire, Paris se torna objeto da poesia lírica. Essa poesia não é nenhuma arte nacional e familiar, pelo contrário, o olhar do alegórico a perpassar a cidade é o olhar do estranhamento. É o olhar do *flâneur*, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande. O *flâneur* ainda está no limiar tanto da cidade quanto da classe burguesa. (2013, p. 38 – 39).

No fundo, as características do *flâneur* não são definidas, com exatidão, nem por Benjamin, nem por outros teóricos. A ideia de mediação do espaço e do caminhante que agrega conhecimento, palavra, interpretações à cidade, apesar do *olhar do estranhamento*, é o que fica para a futura ressignificação do termo, feita pela *psicogeografia* e os contextos da deriva. No *flâneur* do século XIX, eclode tensão política decorrente de uma cidade que está erguendo-se, com toda a força, no capitalismo e nas leis do comércio, do poder da mais valia. Quando surgiu o Manifesto Internacional Situacionista, esse caminhante passa a ter outro tipo de relação com o espaço político da cidade. Agora, quem se propõe a andar pelas vias tem, por meio da deriva, a chance de decifrar os códigos urbanos sob a luz da subjetividade.

Segundo Rebecca Solnit (2001), em *Wanderlust – a history of walking*, Paris foi o espaço absoluto do *flâneur* e continuou assim, ao longo do século XX, com Debord, Michel de Certeau (1970) e Jean Christophe Bailly (1990). Todos os *terroristas do caminhar*, como denomina a autora, surgiram na cidade na qual a paisagem é como uma coleção de memórias pedestres, a arquitetura que muito se materializou nas letras, na pintura e no cinema, por meio do olhar do caminhante. Uma cidade a ser vista é também uma cidade a ser narrada e Paris parecia o espaço ideal para essa premissa estética.

Influenciado pelo Dadá e pelo Surrealismo, Guy Debord foi o disseminador do situacionismo na capital francesa. A Internacional Situacionista teve sua origem em Cosio d’Aroscia, Itália, em julho de 1957. Interessante observar que hoje, os estudos da deriva e do

caminhar como ato político tem uma tradição de autores e leituras italianos – a ver: Francesco Careri, Jacopo Crivelli Visconti, Antonio Labrucci, entre outros – porém, foi na atmosfera política e intelectual francesa que o movimento ganhou corpo social e marcou-se na história do urbanismo, de novas perspectivas de cidade. O contexto de Paris, nesse recorte, era o oposto do que encontramos nos escritos de Benjamin. Uma forte crítica ao capitalismo e aos meios de produção disseminava-se em revistas como a *Socialismo e Barbárie e Argumentos* e a partir de pensamentos da Escola de Frankfurt e de teóricos como Henri Lefebvre.

Dessa forma, o cotidiano cultural, social da cidade estava em fervência, e os letristas, unidos pelo ideal situacionista, aproveitam o momento para impulsionar novas concepções espaciais. Movimento político de insurreição, o situacionismo afirma uma nova geografia, diferente da que fora instituída pelo poder. A *psicogeografia* aparece, então, como um outro modo de decodificar a paisagem, um modo preocupado com as emoções e os comportamentos individuais. As intervenções que o manifesto propõe, entre elas a deriva e o desvio, criticam a rota de uma vida regida pelo urbanismo institucional. Novas práticas e situações devem ser sugeridas pelos sujeitos caminhantes a fim de que o espaço seja remodelado, reajustado sob o signo da revolução.

Não se pode negar que a cidade situacionista tem um quê de ilusória e as representações da deriva dialogam com o clima de Maio de 1968, quando a greve geral e o espírito revolucionário tomou conta do país. Ali, a liberdade para a narrativa do espaço fez todo o sentido. Mas, para além das questões políticas, o movimento tornou-se um novo ponto de partida do pensamento urbanístico: no espaço, a inclinação à quebra e à subjetividade são sobrepostas ao cânone. Desse modo, a geografia deve ser formada por elementos estéticos provindos do repertório de cada sujeito. A fragmentação da arte – as aproximações contínuas com as ideias dadaístas, surrealistas – e as críticas à cultura do espetáculo, explicitadas por Debord em seu famoso livro *A sociedade do espetáculo*, formam os entornos da dinâmica situacionista.

Enquanto jovem, Vila-Matas viveu esse momento na capital francesa de maneira direta, convivendo com os antagonismos e as possibilidades do futuro libertário. Como vimos no primeiro capítulo, em certa maneira, a narrativa dessa época está registrada em *Paris não tem fim*. No livro, a sua relação com a *psicogeografia* fica mais clara, porém, a presença da deriva e do caminhante estão distribuídas ao longo de toda a sua obra. A proposta de escrita vila-matiana tem contíguos alinhamentos com a escola francesa de filosofia e, no quesito espaço, a relação com o território francês permanece.

Desse modo, pensar a *psicogeografia* na obra de Vila-Matas, compreende relacionar o significado que a atmosfera parisiense exerce sobre os seus narradores. De acordo com Corveley (2010), Paris e Londres foram as duas bases urbanas do imaginário caminhante. Se por um lado, a capital da Inglaterra tem ares de grande metrópole gótica e soturna, por outro, Paris remete ao passado burguês, à arquitetura do século XIX, e à memória da biblioteca. Distante de sua terra natal, Vila-Matas encontra na deriva a possibilidade de pertencer ao espaço e Paris é uma chance de realizar esse movimento relacionando com a literatura, com um discurso da cidade.

A questão do infinito, presente na concepção do espaço que remete à Borges, dialoga com a imensidão da metrópole. Em sua obra, Vila-Matas menciona algumas cidades do interior, praias, etc. Porém, a fundação de seu espaço está na vivência das grandes cidades, locais cujas delimitações são de difícil mapeamento, e os sentidos, como a visão, acabam destorcidos, ampliados ao extremo. Desta feita, o caminhante apresenta um olhar ajustado ao que, na verdade, ele jamais consegue ver em completude. Ou seja, existe um invisível que afeta o processo do sentir, na cidade. Isso causa certa oscilação que se materializa no pensamento e, posteriormente, na palavra.

Michel de Certeau (1998) comenta esse tipo de *falta* de sentido do caminhante pela vertente de uma leitura do que ele chama “texto urbano”. Com *A invenção do cotidiano*, publicado nos anos 1980, o filósofo revisita a representação do *flâneur* sob uma ótica da enunciação que parte do ato de caminhar. Como assinalado no trecho a seguir, Certeau tem uma preocupação com o corpo do caminhante e com o meio, o *entre-corpo-cidade*, ideia presente na *psicogeografia*, porém, pouco explorada pelo situacionismo:

Mas “embaixo” (down), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmänner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem, têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. (1998, p. 171)

Importante observar que as novas implicações ao ato de caminhar evoluem conforme o conceito de cidade também avança. O *flâneur* que aparece no estudo de Certeau está atento ao seu corpo como remodelador do espaço porque a ideia absoluta do pensamento, agente primeiro de modificação, já não funciona nas cidades dos anos 1980. Os meios de comunicação, as novidades tecnológicas e a expansão física contínua do espaço urbano

sinalizam uma falha para o conceito do homem cartesiano – no qual a mente tem maior valor representativo do que o corpo –, já proposta na década de 1960, mas que encontra uma leitura mais atenta nas próximas décadas. Dessa forma, a presença do corpo como elemento de análise e, sobretudo, da prática deriva fica em evidência e abre outros questionamentos acerca da *psicogeografia*.

O fragmento de Certeau é um contraponto interessante para as premissas de espaço e sentido realizadas por Le Breton e Yi-Fu Tuan. Se a paisagem se dá como narrativa pelo o que se é visto e apreendido como pode, então, que o caminhante experimente essa espécie de cegueira? A cidade é um tipo de paisagem na qual os sentidos acabam por entrar na chave da diluição e da desapropriação. Não se pode confiar nos olhos em cidades como Paris e Londres, por exemplo. E, então, em quem ou no que confiar? O que Certeau defende quando grafa que o ato de caminhar é enunciativo está posto na teoria de que, no fim, restam a experiência do corpo como conjunto e da saída dessa experiência através do texto.

Richard Lehan (1998) afirma uma simbiose entre a cidade e o texto, pois os elementos literários são contextualizados a partir dos processos de transição da cultura, história, indústria e comércio dentro do espaço urbano. Desta feita, as mudanças da cidade, mudam, por tabela, os textos. A literatura como registro da memória espacial que se conecta à historicidade de cada território. Então, penso no espaço da *psicogeografia* como resultado da dupla corpo-texto, uma resistência do sujeito diante do tempo. Derivar é insistir no corpo apesar dos entornos e a escrita é, também, resistir ao mundo, ou, como disse Deleuze, curá-lo.

Nesse aspecto, Vila-Matas é testemunho de sua temporalidade. Os seus narradores acompanharam a evolução urbana, principalmente, das cidades europeias. A origem do espaço em suas narrativas está agregada à “clássica” visão do *flâneur* mas, durante a cronologia de sua obra, o caminhante vai transformando-se, moldando-se de acordo com a sua ideia de como o especializar-se pode. Pensar a fita de Moebius como espaço resultante da ebulição de uma metrópole faz sentido porque o mecanismo de voltar sempre e, a certo modo, continuar no mesmo lugar, está inscrito na trajetória de todo caminhante que se proponha a estabelecer leitura da história urbana.

Certeau afirma que a arte de moldar frases está associada à arte de moldar percursos. Para o filósofo, a escrita e a deriva são atividades complementares e correspondem ao processo de uma organização retórica. Assim, criar um discurso espacial é, em paralelo, criar uma proposta de escrita. Quando Benjamin trouxe, por diversos formatos e vivências, as suas definições de Paris o propósito era, também, criar um discurso da cidade. Discurso esse

originado em um espaço no qual a ideia de sonho e espelho diante do passado é premissa, o que denota, por fim, a cidade cujo reflexo será, com frequência, mediado pela memória.

Em *Novas Derivas* (2014), o urbanista Jacopo Crivelli Visconti traz um panorama detalhado da deriva, como prática artística, com foco nas artes visuais. A ideia do desaparecimento e da caminhada sem rumo, em direção ao nada, aparece ao longo de todo o estudo. De acordo com ele, existe uma tendência de alguns artistas, como o belga Francis Alÿs, de *não conceber* a narrativa de suas obras, ou seja, de promover o sumiço da linguagem durante a performance ou trabalho em questão.

A aproximação entre a escrita vila-matasiana e tais artistas – a ver outros nomes como: Richard Long, Sophie Calle, Tacita Dean, Dominique Gonzalez-Foerster – está em encarar a viagem, o deslocamento e o espaço de forma efêmera e descontínua. Cada um desses artistas citados compreende que o propósito de sua obra está no caminho que o corpo empreende e deriva, seja ele em um espaço aberto no relevo natural, em Veneza ou em uma sala de museu. A ideia do sumiço está interligada ao que se pode ser feito do caminho, quais circunstâncias são passíveis de sumir ou ausentar-se durante aquela performance ou na escrita.

Dessa maneira, a *psicogeografia* encontra-se sob a ótica do desaparecimento, uma prática da viagem a esmo, com diretrizes pouco ou nada definidas. Paris, marca da memória e de grandes narrativas, a capital literária, onírica desde outros séculos, cenário ideal para o discurso do *flâneur* e, a posteriori, do caminhante situacionista em busca de revolução. Espaço de inúmeras passagens para Vila-Matas e seus narradores, a cidade foi a condenação de Andrés Pasavento, incrustada na sua lembrança como espaço cheio de mistérios, sombrio e, ao mesmo tempo, profundamente detalhado, observado.

A deriva na Rue Vaneau, principal recorte espacial do romance, torna-se uma espécie de delírio, mapeado pelo *flâneur* cuja retórica do caminhar desenvolve-se a partir de alguns pontos arquitetônicos. Essas edificações o levam a diversos outros espaços mentais, memória que se mistura e evade-se na linguagem. O espaço como tentativa de sair do labirinto imposto, o que, por fim, foi sempre o desejo dos situacionistas e de qualquer sujeito tomado pelo discurso da cidade.

### 3.1 A PARIS DO DOUTOR PASAVENTO: RUE VANEAU

É sob o signo do desaparecimento e da fala de Michel de Montaigne, considerado o inventor do gênero ensaio, que o território aparece pela primeira vez em *Doutor Pasavento*. Escreve o narrador: “Passeávamos pela *alameda do fim do mundo*, uma melancólica trilha junto ao castelo de Montaigne, quando me perguntaram: De onde vem a sua paixão por desaparecer?” (2009, p. 11). A princípio, na mesma frase, encontram-se um espaço mental e um espaço pedestre. O fim do mundo, esse lugar sempre tão etéreo e, mesmo assim, tão vigilante. A morte e a melancolia que acompanham o sujeito moderno durante as suas incursões no mundo. Depois, o local que se tem alguma possibilidade de encontrar no mapa – *a trilha junto ao castelo de Montaigne*.

Esse primeiro momento do livro estabelece alguns percursos do discurso espacial que está por vir. O desaparecimento como questão que rege a obra, a confluência de espaços mentais e pedestres na mesma sentença, a figura de um filósofo do texto como referência a ser destituída de sua carga legitimadora. O castelo de Montaigne está situado no Sudoeste da França, o que já coloca o país em evidência na trama. Mas, para que o leitor comece a entrar em contato com essa espacialidade, é preciso saber quem foi Montaigne, situa-lo em seu território cultural. A intertextualidade como convite para uma leitura completa do espaço.

Logo em seguida, Pasavento inicia um ritmo frenético de descrição espacial, passa pela Estação Atocha – viagens de trem –, Sevilha e, por fim, chega ao primeiro relato de Paris: o número 31 da Rue Vaneau. Nesse início da narrativa, os leitores são apresentados ao protagonista, escritor, que precisa viajar para apresentar uma conferência literária. Divagando sobre o que vai falar no evento, o tema do desaparecimento aparece como escolha mais óbvia. Mas, uma lembrança não lhe sai da cabeça: a estadia recente no Hôtel de Suède e os mistérios que rondam a Vaneau.

Em um dos livros mais necessários para o entendimento de sua obra, Vila-Matas dispõe identidade e espaço em encontro desnortado; embate entre geografia e literatura no mais terrível e belo dos mundos: a Rue Vaneau, localizada em Saint Germain des Prés. A multiplicidade do universo da biblioteca materializa-se na figura de Andrés Pasavento, escritor que busca a dissipação através dos mecanismos intertextuais convertidos na presença de nomes como Kafka, Emmanuel Bove, Thomas Pynchon e Robert Walser.

Quando descobre que ficaria hospedado, pela primeira vez, naquele hotel, o narrador dedica-se a reunir informações sobre a rua em que passará três dias. Pasavento lista cinco

dados: a morada de André Guide; a embaixada da Síria; a mansão de Chanaleilles, construída em 1770, em que Antoine de Saint-Exupéry morou nos anos 1930, e adquirida, posteriormente, pelo multimilionário grego Niarchos; a farmácia Duperyoux e a área ocupada pelas acomodações de Suède:

Meu relato não começava na farmácia, mas antes, com a narração da minha chegada ao Hôtel de Suède e contava como, ao entrar no quarto que a editora havia reservado, a primeira coisa que notei foi que a janela dava para a Rue Vaneau e para os jardins de Matignon, a residência do primeiro-ministro da França. Depois, o conto narrava como eu havia saído do meu aposento e passeado longamente por Paris e como, ao voltar à Rue Vaneau, fizera uma incursão na farmácia Duperyoux, onde ocorreu o, digamos assim, episódio das aspirinas. (VILA-MATAS, 2009, p. 24).

Mais adiante, o escritor disserta sobre o encontro com um jornalista que o fez lembrar do romance *Quando a sombra desloca do chão*, de Daniel Del Giudice. A partir dessa recordação, Pasavento relaciona o livro citado com a mansão de Chanaleilles, onde Saint-Exupéry morou, pois, assim como o francês, Del Giudice também foi um escritor-aviador. Essa é uma amostra de como Vila-Matas alude à memória da biblioteca infinita (o tecer da intertextualidade de que fala Franco Carvalhal) para descrever e reordenar os espaços que o seu corpo cruza.

Na medida em que transpõe para o sistema literário componentes da arquitetura e do urbanismo, o espanhol acrescenta unidades psíquicas à paisagem, à concretude que perde, pouco a pouco, o seu eixo quando alcança a página em branco. Sem tal revés no olhar arquitetônico-urbanístico atado ao corpo e exposto na linguagem, a topografia escrita seria apenas repetição chapada do corpo terrestre.

Desse modo, o narrador não está sugestionado a pensar o espaço, em especial, pela questão *espaço e lugar*, como nas páginas de *Paris não tem fim*. Em *Doutor Pasavento*, Paris ganha corpo e membros, existe um alerta à cidade como presença que vai além do estado da mente e de uma busca por liberdade. O personagem delimita, de certa forma, Paris à Rue Vaneau, criando seu microcosmo, seu *outro*. A descrição das casas e espaços que ocupam a rua do Hôtel de Suède são uma maneira de detalhar esse corpo escolhido pelo narrador, explorar cada particularidade do espaço que se põe enigmático, de difícil compreensão, a princípio. A ideia do ringue fantasma é configurada na Rue Vaneau, pois alguma coisa está faltando e escapa a Pasavento ao longo de todo o livro. E essa *coisa* parece voar entre as edificações daquela via específica da capital francesa.

Lúcia Leitão, em *Onde coisas e homens se encontram – cidade, arquitetura e subjetividade* (2014), fala do espacejar que se origina na ideia de um *espaço da arquitetura*

essencialmente simbólico, marcado por circunstâncias psíquicas que transformam um edifício em templo, uma casa em lar. Esse teor psicanalítico permite que o sujeito imponha à cidade o crivo da experiência subjetiva e meça os elementos urbanísticos através de suas impressões individuais *sui generis*. Ela escreve:

Notadamente simbólico, ressalte-se, e fortemente atado ao corpo – como pele, como veste, como extensão do humano, portanto – o espaço da arquitetura se torna objeto de investimento psíquico para além do que poderiam supor os tratadistas clássicos da arte de arquitetar. Assim, *casa e corpo, espaço e sujeito* se confundem de um modo por eles sequer suspeitado. (2014: 121).

A leitura de Leitão faz conexões mais detalhadas entre o espaço, a arquitetura e o sujeito. Em certa maneira, a teórica alude às ideias de Certeau quando menciona *corpo, espaço, sujeito*, pois existe uma espécie de mediação entre cada um desses termos que pode ser realizada pela arquitetura. O narrador faz um investimento nos itens que circundam o Hôtel de Suède, como se o esquecimento daqueles espaços fosse o seu fim. A retórica de seu discurso como caminhante parece por um fio, sempre em busca de voltar à rua cheia de fantasmas de um passado ocidental.

A Paris de Pasavento está no *entre*, reverbera o sonho benjaminiano, mas, ao mesmo tempo, causa claustrofobia em seu caminhante, deixa-o preso no seu próprio exercício como sujeito. Ato contínuo, o paradoxo da rua que se pretende trajeto de um desaparecimento elucida como a enunciação da paisagem e uma proposta da literatura do *não* convergem e delineiam os espaços vilamatasianos. O espaço coletivo torna-se claustrofóbico pois não se trata de abordá-lo como político ou estrutural.

Um aspecto interessante da *psicogeografia* é a sua possibilidade de falsa miniatura. Em um primeiro momento, Paris parece tão pequena e restrita a prédios antigos de uma única via. Mas, na verdade, quando o narrador avança as suas descrições e impressões sobre a Rue Vaneau, o leitor não sabe muito bem como delimitar aquele espaço, ele pode ser todo um universo que não se compreende apenas pela chave do conhecimento geográfico ou somente através da representação que nos foi dada.

A Rue Vaneau está presa no paradoxo do discurso espacial em *Doutor Pasavento*. Por um lado, a verossimilhança contida nas descrições dos espaços que ocupam a via, por outro, a ideia da deriva como impostura, o mecanismo de delimitar o espaço de forma abstrata, imaginativa. Jane Jacobs (2014) afirma que as ruas e calçadas são órgãos vitais para as cidades. Por esse aspecto, a Rue Vaneau como um tipo de personagem-guia, ao longo da maior parte do romance, é o lugar onde Paris pulsa. O que Pasavento propõe é modificar a

forma como essa pulsação acontece. A atmosfera da cidade, no romance, drena a energia vital para questões ocultas, mistérios, fantasmagorias.

No texto vilamatásiano, o caminho público é destrinchado com detalhes que nos permitem desenhar um esboço, no pensamento, do que viria a ser a disposição daquelas casas e estabelecimentos no plano cartográfico. No ensaio *Maldita rua* (2014), Eliana Kuster e Robert Pechman traçam um esquema de revisão histórica da rua na sociedade. De acordo com os pesquisadores, o passeio público passou por um apagamento – primeiro, a rua das multidões, dos *flâneurs*, da massa, do povo, das paixões; depois, a prioridade de circulação dos automóveis, a cidade modernista que prioriza as máquinas: pouca negociação, pouco conflito.

Nesse contexto, observar a Rue Vaneau resulta na constatação de uma utopia desorientada do urbanismo e da literatura. O *flâneur* em questão é neurótico, absorto em melancolias diversas e avesso por completo à multidão – Pasavento quer desaparecer, essa é premissa do livro. O povo não lhe interessa, exatamente, assim como o personagem de Edgar Allan Poe, Pasavento está no anonimato e isso é coerente para o seu plano de desaparecer. Porém, o *outro*, como sujeito literário, causa fascínio ao narrador. No romance, não existe exacerbações da cidade modernista ou de seus espaços progressistas, mas também não há uma crítica direta aos supostos avanços urbanos. O que lhe interessa são os seus modos de observar a cidade e apropriar-se dela.

No trecho abaixo, Pasavento resolve voltar a caminhar pela Rue Vaneau após pesquisar mais algumas informações sobre a rua. Durante as primeiras 40 páginas do romance, o narrador não só anda pela Rue Vaneau, como também vai em busca de narrativas – em sites, conversas, livros – acerca dos imóveis que a compõe.

Compreendi que não me restava outro remédio senão dar uma nova olhada na Rue Vaneau, a rua onde havia nascido o comunismo. Era domingo e a farmácia estava fechada. Continuava havendo muita polícia na rua, mas, como sempre, estava toda concentrada junto à antiga casa de André Gide. Quase não se viam transeuntes. A enigmática mansão, à luz do dia, não possuía mistério algum. A de Chanaleilles, por sua vez, reluzia mais esplendorosa do que nunca. Intuí-se que a mansão misteriosa era habitada, mas isso era tudo. Era preciso esperar a noite para que aparecessem as imóveis e empertigadas silhuetas na janela da luz de poucos watts. (VILA-MATAS, 2009, p. 31).

Ao detalhar e catalogar os locais que se destacam na Rue Vaneau, o escritor cria uma ideia utópica de que a rua se legitima menos pelo seu poder coletivo e mais pela sua capacidade de agrupar significação. Mas aí também está o seu salto na linguagem, o dialeto que o narrador encontrou para criar o seu deserto, o espaço onde as fronteiras sob o signo do poder estão bambas, em vias de cair.

Por outro lado, pelo aspecto da teoria da literatura, o minucioso índice dos prédios e estabelecimentos localizados na Rue Vaneau condiz com a premissa da *concentração funcional intensificada da mobilidade*, apresentada por Moretti no ensaio *Homo palpitans – os romances de Balzac e a personalidade urbana* (2007). Segundo o teórico, o que distingue a cidade da aldeia ou do campo é sua possibilidade de mobilidade social. No romance do século XIX, a rapidez ofuscante do sucesso e da ruína seria, então, o recurso de entrada da cidade na literatura moderna:

Mas isso acontece exatamente porque a cidade, como lugar físico e, portanto, como suporte para descrições e classificações, torna-se um mero pano de fundo da cidade como rede de relações sociais em evolução e, portanto, como adereço da temporalidade narrativa. O romance revela que o significado da cidade não será encontrado em nenhum lugar específico, mas só se manifesta através de uma trajetória temporal. Enquanto a grande aspiração da narração mítica obriga à metamorfose do tempo em espaço, o romance urbano vira o axioma de ponta-cabeça e busca resolver o espacial em termos do sequencial. (MORETTI, 2007, p. 13).

O que Vila-Matas articula é, justamente, a *trajetória temporal* elucidada no trecho acima. Durante todo o livro, o escritor subverte qualquer tipo de sequência que envolva espaço e tempo, alargando ainda mais o *adereço da temporalidade narrativa defendido* por Moretti. No discurso de Pasavento, a vivência urbana mantém-se atrelada ao procedimento de uma contínua lembrança. Nesse aspecto, analisar as fracções de ordem temporal, em *Doutor Pasavento*, também faz parte de uma modulação espacial. Idas e vindas, lembranças, referências de leitura, de encontros, desejos e medos marcam a temporalidade do romance e são, na maior parte da narrativa, conciliados pela maneira como determinada cidade, rua ou estabelecimento atingiu o narrador.

Os imprevistos com os quais o narrador é confrontando, na maioria dos trechos, são de cunho metafóricos, provindos de seus devaneios e de suas leituras preferidas. Moretti fala sobre a cidade como rede de relações sociais em evolução. Vila-Matas ajusta a chave da ideia de socialização: os protagonistas de suas conversas estão, muitos, no universo dos livros.

Consequente em sua análise, Moretti defende que esse mecanismo das relações sociais urbanas, embora condição necessária, não é por si só suficiente para responder pelo surgimento da trama do romance. O romance nasce com o acréscimo da convenção do suspense. Na escrita do espanhol, o suspense é, também, biblioteca melancólica, tornando as questões geográficas e urbanísticas um espelho do ofício literário, no qual ambas, cidade e escrita, refletem sem cessar.

Como afirmou Vila-Matas em uma entrevista, concedida à *Paris Review*, na época do lançamento de *Paris não tem fim*: “O mundo parece estar cheio de mensagens escritas em

algum tipo de código secreto. Nós procuramos – eu procuro – por qualquer coisa que perdemos, mas não podemos definir o que é”. Essa marca da ausência está na manifestação da sua trajetória temporal. O tempo que se faz espaço é o tempo da procura, a contínua, árdua busca pelo que não se define, pelo que se esconde na cidade não importa quantas vezes a prática da *psicogeografia* seja empreendida pelo sujeito.

O estranho familiar, de que fala Freud, é sempre carimbado nas descrições da Rue Vaneau. Pergunta-se Pasavento: “Teria sido eu, sem saber, abduzido pela Rue Vaneau?” e entra em devaneios de que está ficando louco, perturbado pelo eterno retorno da rua a sua vida psíquica e intelectual. Tal sentimento não é exclusivo de Pasavento. O sujeito moderno, caminhante das metrópoles, inserido em meio a muitas informações visuais e auditivas, também percebe a cidade a partir do olhar do inquietante. Nesse aspecto, o narrador não está longe de uma tradição narrativa da história das cidades ocidentais.

Bernardo Secchi (2015) defende que a grande variedade de políticas e projetos de que a cidade europeia foi investida ao longo de todo o século pode ser reunida sob o princípio da continuidade com o passado – tanto na tentativa de amarrar algumas linhas que ele nos liga ou ainda sob o preceito da alteridade, da afirmação da necessidade de ruptura de relações importantes com aquilo que ocorreu anteriormente. “Continuidade e descontinuidade parecem se enlaçar ao longo de todo o século, construindo temas apresentados obsessivamente: a obsessão, por exemplo, da memória, do fim da história, de um presente eterno” (p. 69).

O presente eterno, parte da narrativa da cidade, entra em confronto com a temporalidade do sujeito pós-moderno, como vimos no primeiro capítulo. Se o presente precisa desvincular-se do passado, como narrar uma cidade a partir das imprecisões e idiossincrasias de cada caminhante que a descobre? A resposta está no próprio combate, sujeito *versus* espaço, memória *versus* apagamento. O microcosmo parisiense, em *Doutor Pasavento*, figura como um inventário do possível, cidade perdida entre a máquina da memória e o corpo que enfrenta as divisões urbanas. Um que, sobretudo, propõe-se a cruzar a cidade como se fosse pela última vez.

### 3.2 QUARTOS DE HOTÉIS FLUTUANTES: REGISTROS NO HOTEL DE SUÈDE

A presença dos narradores vilamatásianos em quartos de hotéis faz-se constante ao longo de seus romances e ensaios. Com a profusão de vozes viajantes, a figura do escritor solitário, em colapso crítico, em áreas de trânsito, tornou-se necessária quando se analisa tanto a construção de personagens quanto do espaço privado na sua obra. O sujeito solo, que se vê perdido em pensamentos variantes entre o processo criativo e as problemáticas existencialistas, encontra no hotel um sinônimo traiçoeiro de acolhida. O não-lugar, espaço sem delimitação narrativa precisa, causa certa sensação de conforto, mas, em contrapartida, deixa o sujeito à *deriva*, solto em um vácuo disfarçado e, não obstante, tenaz.

Os quartos que aparecem em *Doutor Pasavento* têm a função dicotômica de abrigar todos os seus fantasmas do narrador e, simultaneamente, ser o seu refúgio. Alguns quartos de hotéis são descritos no romance, mas tomarei como exemplo principal, o do Hotel de Suède. A representação do abismo – imagem vilamatásiana bastante intensa – encontra-se, com frequência, no não-espaço, confinada nas paredes, projetada nas elipses fractais das narrações do escritor nos espaços fechados marcados pelas janelas. Abismo, para os narradores de Vila-Matas, é o reflexo da escrita. O processo de sumir e voltar-se para si, de criar diante da angústia e da solidão dos quartos de hotéis faz com que Pasavento mire o abismo em várias paisagens: Paris, Nápoles, Patagônia.

Dessa forma, o quarto do Hotel de Suède é o espaço onde o desaparecimento aparece menos como meta e mais como processo criativo, temático. Entre a cama, a mesa e a janela, Pasavento repensa os seus assuntos preferidos quando vai escrever. No quarto, apesar da continuidade dos pensamentos obsessivos, acontece uma canalização deles. Em certo nível, o Hotel de Suède oferece a Pasavento uma possibilidade de organização do criativo. Neste trecho, o narrador comenta, após uma caminhada pela cidade, o seu desejo em retornar ao quarto e sentir-se apartado do resto:

Procurei me animar, mas sem sucesso. E, por fim, decidi que já tinha visto demais o doutor Pasavento *a partir de fora* e que seria melhor dar meia-volta e regressar ao hotel, pois precisava voltar a ver o jardim abandonado, o mar, o abismo, me sentir de novo separado do mundo ao mesmo tempo que voltava a ter um contato com os temas sobre os quais sempre refletira: a solidão, a loucura, o silêncio, a liberdade. E também a impostura, a ideia de viajar e perder países, a morte, o desaparecimento, o abismo. E a bela infelicidade. (VILA-MATAS, 2009, p. 86)

Quando está derivando pelas ruas de Paris, percorrendo cafés e livrarias, Pasavento tem a chance de estabelecer uma comunicação entre as suas sensações e o espaço. A paisagem transforma-se em destinatário aberto ao corpo que se inscreve e, paralelamente, oferece à

neurose do escritor um escape permanente, objetivo. Na cidade, o narrador consegue materializar a memória, a biblioteca, a intertextualidade, suas vontades ilusionistas. No quarto estão todos os seus temas preferidos, as brechas para delirar, contrair as febres do espírito e curá-las, sozinho em suas angústias, porém, sempre acompanhado pelas alucinações. É como o minúsculo quarto do homem que dorme, de Georges Perec, ou o delirante aposento de Raskolnikov, em *Crime e Castigo*. O perturbado jovem que protagoniza a narrativa de Perec também circula por Paris. Mas, rende-se, melancólico e trágico, ao lugar do sono, ao lugar do desvario.

Em *Marienbad eléctrico* (2016), Vila-Matas elucida o seu relacionamento com os espaços fechados e observa o aspecto mítico que está associado a eles. Se na cidade o passado ainda insiste e o futuro desperta desconfianças, nos quartos só existe o momento presente, o bem-estar, a teimosia do tempo veloz:

No es por justificarme, pero es lógica la atracción por ese tipo de habitación única, de espacio cerrado. Es una clase de cuarto que atrae por lo que básicamente representa, pues es el lugar mítico donde se desarrolla siempre el gran drama humano, no exento, en ocasiones, de luz. A fin de cuentas, una habitación es el espacio central de toda tragedia – el lugar donde Hölderlin alcanzó la locura, donde Juan Carlos Onetti meditó sobre el mundo y decidió que era mejor no salir más de la cama, y donde Emily Dickinson se recluyó con sus mil setecientos poemas –, pero a la vez es el sitio donde Vermeer conoció <<la experiencia de la plenitud y de la independencia del momento presente>>. Una habitación cerrada es posiblemente, como dice un amigo, el precio que hay que pagar para llegar a ver la luminosidad. Y ha sido mi lugar preferido para encontrar mi vida dentro de los textos que leía. (VILA-MATAS, 2016, p. 46 - 48)<sup>2</sup>

Para Vila-Matas, o quarto é sinônimo de conhecimento. Já para os seus narradores, esse conhecimento é apenas um detalhe em meio ao emaranhado de percepções do fluxo da consciência. No trecho, nomes da filosofia, literatura e arte – o exercício intertextual é como um vício no texto de Vila-Matas – são utilizados para validar as suas impressões.

Brandão (2013) recapitula a noção de imagem na obra benjaminiana e explana a sua característica dialética. Tal conceito interfere de modo relevante na concepção dos espaços, pois conjuga distintas temporalidades, conecta o estático e o dinâmico, desafia a noção de

---

<sup>2</sup> “Não é para justificar-me, mas é a lógica a atração por esse tipo de aposento único, de espaço fechado. É um tipo de quarto que atrai pelo o que, basicamente, representa, pois é um lugar mítico onde se desenrola sempre o grande drama humano, não isento, às vezes, de luz. Afinal de contas, um quarto é o cenário central de toda a tragédia – o lugar onde Hölderlin chegou à loucura, onde Juan Carlos Onetti meditou sobre o mundo e decidiu não sair mais da cama e onde Emily Dickinson ficou reclusa com seus mil e setecentos poemas – mas, ao mesmo tempo, é o lugar onde Vermeer conheceu ‘a experiência da plenitude e da independência do momento presente’. Um quarto fechado é, possivelmente, como disse um amigo, o preço a se pagar para chegar a luminosidade. E tem sido meu lugar preferido para encontrar minha vida dentro dos textos que lia”, tradução minha.

progressão temporal, viabilizando o modelo constelar – “no qual elementos discrepantes podem se apresentar concomitantemente, ou seja, segundo a lógica espacial” (2013: 99). Nessa conjuntura, a categoria do tempo foi superada. Na lógica dos espaços privados em *Doutor Pasavento*, a progressão temporal está suspensa, a luminosidade ainda não alçou a janela, o estático e o dinâmico dialogam como velhos amigos. Dessa forma, o narrador constata, no espaço de trânsito, uma saída para modificar, reorganizar e experimentar a sua linguagem.

A imagem benjaminiana surge na Rue Vaneau através de um sujeito que distingue as temporalidades no mesmo ritmo em que fragmenta a literatura. O Hôtel de Suède apresenta-se como uma espécie de ponte entre o espaço da loucura (quarto) e o espaço do registro, da memória integral (rua). Pasavento transita entre as áreas comuns, conversa com os recepcionistas, utiliza a sala de computadores para enviar e-mails aos amigos, editores, fazer pesquisas no Google, ler notícias. O hotel é a zona de interlocução entre o narrador e a sua vida *exterior*, é o espaço que permite Pasavento reconectar-se com ações verossímeis. Desta feita, o não-espaço e o espaço de transição é onde o narrador consegue algum nível de estabilidade social:

Por cierto, ¿qué me pasa con los hoteles?  
 Nada, es sólo que los veo como si fueran un libro que hubiera que leer y luego juzgarlo, compararlo con otros, hacer como uno hace con las ciudades que visita y en las que se dice a sí mismo: en ésta viviría; en esta otra jamás; ésta me fascina, pero no me quedaría ni un minuto; ésta es horrible y sin embargo me gustaría pasar una temporada, etcétera. Nada tan cierto como qué al entrar en una nueva habitación de hotel, todo para mí empieza maravillosamente de nuevo. Sí, puede que sea eso. Michelle Perrot definió los hoteles como teatros de lo imaginario, donde acontecen todas las cosas posibles. Voy a los hoteles igual que empiezo novelas, para tratar de cambiar a vida, para ser outro. (VILA-MATAS, 2016: 13 - 14)<sup>3</sup>

O hotel e as suas dependências apresentam funcionalidades semelhantes para o escritor e para Andrés Pasavento, Vila-Matas considera tais espaços como oficinas da escrita – lugares onde a sua criatividade pode fluir de forma plena e, por fim, torna-se outros tantos. Dessa forma, o narrador constata, no espaço de trânsito, uma saída para modificar,

---

<sup>3</sup> “Por certo, o que acontece com os hotéis?”

Nada, é só que eu os vejo como se fossem um livro a ser lido e logo julgado, comparado com os outros, fazer como fazem com as cidades que visita e nas que se diz a si mesmo: nesta, viveria; nesta outra, jamais; esta, me fascina, mas não me demoraria nenhum minuto; esta é horrível mas, mesmo assim, gostaria de passar uma temporada, etc. Nada tão certo como que, ao entrar em um novo quarto de hotel, tudo para mim começa maravilhosamente de novo. Sim, pode ser isso. Michelle Perrot definiu os hotéis como teatros do imaginário, onde acontecem todas as coisas possíveis. Vou aos hotéis igual como começo novelas, para mudar de vida, para ser outro”, tradução minha.

reorganizar, experimentar a sua linguagem, para desaparecer, sumir em meio aos objetos e janelas que se confundem com memórias, leituras, invenções e seres oculto.

O quarto de hotel é onde o espaço literário encontra seu grau máximo – a escrita e o processo que a equilibra, entre angústias e prazeres, encontra na atmosfera dos hotéis uma espécie de força motriz. Em *Hotel Nómada*, Cees Nooteboom, escritor holandês conhecido por suas ideias sobre viagens e deslocamentos territoriais, afirma que continua a construir o seu hotel imaginário, edifício que só existe em sua cabeça. E que em cada quarto, escreveu poemas, cartas, notas, histórias. A força imaginativa de uma nova realidade que reside nesse tipo de estabelecimento aparece na obra vila-matasiana desde *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973). Outros hotéis como os que aparecem em *Chet Baker piensa en su arte*, *Lejos de Veracruz* e a *A viagem vertical* também demonstram ligação, de alguma maneira, com a temática da criação literária.

O quarto do hotel de Suède flutua pois permanece suspenso ao longo de todo o romance. Pasavento visita outros quartos em Nápoles, Patagônia, Sevilha. Porém, o hotel de Suède faz parte da Rue Vaneau e, por consequência, da lembrança constante do narrador. Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* afirma que quando “o ser sai de sua concha sugere os devaneios do ser misto. Não é somente o ser ‘meio carne meio peixe’. É o ser meio morto meio vivo e, nos grandes excessos, metade pedra metade homem.” (1993, p. 120). Ao deixar a sua “concha” para trás, Pasavento, assim como muitos narradores pós-modernos, torna-se o ser meio morto meio vivo, longe de seu espaço de formação.

Nos quartos de passagem, ele encontra um abrigo, um tipo de acolhida voltada, justamente, para esse novo ser. De acordo com Bachelard, a casa afasta contingências e multiplica continuidades. Sem ela, o homem torna-se derivante, disperso no espaço. Para Pasavento e, também para Enrique Vila-Matas, a figura da casa não é de muita expressão. Mesmo quando alude a sua infância, como vimos no capítulo anterior, o narrador fala sobre uma via pública e os edifícios e estabelecimentos que nela funcionam.

Dessa forma, a literatura transforma-se em casa. À deriva, o sujeito que se encontra desterritorializado, como Pasavento, pode apropriar-se do objeto livro como quem se apropria de um território, reorganizando o seu espaço a partir de sua perspectiva *à parte*, fora de um ambiente no qual existe a sensação de estar-se protegido. Assim, o quarto de hotel pode, a princípio, até soar como espaço “paliativo”, substituto da concha, da casa e do ninho. Porém, para um sujeito que se pretende errante, o significado desses termos, como espaço de segurança e afeto, já não funciona.

No Hotel de Suède estão os diagramas dos equívocos: espaço de produção intelectual, escrita febril; contudo, espaço também de extrema agonia, local onde fantasmas de escritores mortos, referências, citações, tramas antigas, sensações de sufoco, ânsia pelo desaparecimento, melancolias várias misturam-se à narrativa e à vontade de silenciar o tempo, só ouvir os espaços. Nessa dança dos espectros públicos e privado, urbanos e íntimos, Vila-Matas sustenta um relevo sempre à beira da falência, sempre pronto a instituir-se outra vez. A Rue Vaneau e o hotel de Suède são espaços que, de certa maneira, preparam o personagem para o deslocamento que o levará, mais de uma vez, até o manicômio de Herisau. Os devaneios do narrador e a sua busca pelo desaparecimento, em Paris, estavam apenas começando.

#### 4 PASAVENTO E ROBERT WALSER: APROXIMAÇÕES

Sob o olhar crítico de W. G. Sebald (2014), Robert Walser (1858-1956) foi um caminhante solitário cuja conexão com o mundo existia de maneira fugaz, caracterizada por certa consciência difusa do que se considera como cotidiano ou materialista. Walser passou sua vida *à parte*. Muito do que foi registrado de sua figura está nas conversas com Carl Seelig, escritor, amigo e caminhante de longos períodos, ao lado de Walser, por paisagens suíças. Desse modo, em certo grau, a biografia do escritor foi organizada por meio de suas caminhadas, ou seja, é uma biografia que se dissolve na paisagem.

Walser foi uma figura que precedeu nomes como Kafka e Benjamin. O seu projeto literário sempre se aproximou do seu modo de viver: um tipo de escrita micro, atravessada pela chance do sumiço, de permanecer longe dos holofotes editoriais. Em termos de desaparecimento e paisagem, nenhum outro escritor parece encaixar-se com maior precisão. O suíço é um dos nomes literários preferidos de Vila-Matas, pois a sua ideia de linguagem busca a anulação, a miniatura e, como vimos no primeiro capítulo<sup>2</sup>, a possibilidade da desconstrução, da fuga do todo.

Para *Doutor Pasavento*, Walser é a escolha máxima como fonte de mutação e de troca de identidade do personagem principal. Ao longo do romance, o escritor suíço é reposicionado na estrutura temática – em um primeiro momento, Pasavento fala de Walser como leitor, admirador – papel comum aos narradores vilamatasianos, personas cujo acúmulo de leitura sempre é destacado. De uma espécie de herói literário, Walser passa à figura perseguida e, ao mesmo tempo, incorporada por Pasavento. De certa forma, o narrador faz com que Walser *caminhe* e intercambie de posição ao longo dos capítulos.

De acordo com Michel Schneider (2005), em *Mortes imaginárias*, os manuscritos de Walser parecem mais com um tipo de mapa ou desenho do que com um conjunto de palavras. As mais de quatro mil páginas que foram repassadas, pela irmã de Walser, para Seelig, em 1937, continham fragmentos de romances, poemas, partes de ensaios, notas. Walser chamou aquele conjunto de papel de “território do lápis”. Na profusão de palavras e códigos, o escritor suíço capturou, em uma espécie de fotograma, a sua ideia de como a linguagem funciona e perpetua-se.

As informações são tantas, todas as margens dos papéis estão ocupadas e, naquele mapa, o paradoxo do desaparecimento aparece: com o intuito de abarcar tudo, algo será esquecido e irá tornar-se pouco necessário. O jogo literário proposto por Walser está

exatamente nesse limiar, no que fica por sumir, no que não se enxerga muito bem. Nesse aspecto, *Doutor Pasavento* é a obra vila-matasiana que mais aproxima-se do sistema de escrita do suíço. Por certo ângulo, o livro foi pensado para destrinchar, mergulhar e reaver a história literária de Walser. Nos primeiros parágrafos, a pergunta: *De onde vem a sua paixão por desaparecer?* parece ter outro destinatário, não aquele narrador que será apresentado, em seguida, ao leitor.

Em ensaio dedicado ao suíço<sup>4</sup>, Benjamin anuncia que Robert Walser é o autor para o qual toda a frase tem uma função: fazer com que caia no esquecimento o que foi dito antes. Pasavento, de início, já enuncia Walser como um dos poucos autores que se sentiu tranquilo com a possibilidade do invisível. Após considerar algumas opções de temas para a sua conferência, o narrador coloca Walser na lista de opções:

Podia falar de Robert Walser, por exemplo. Podia falar desse escritor e da sublime arte de desaparecer que sua prosa esconde. Poucos autores, eu diria, conseguiriam eclipsar-se com tanta perfeição, ocultos em suas próprias palavras, satisfeitos com a sua invisibilidade. (VILA-MATAS, 2009, p. 49).

A partir dessas primeiras incursões de Walser no romance, Pasavento disserta sobre a obra do autor e, aos poucos, vai dando sinais de que pretende absorvê-lo; toma-lo como modelo de estilo e, sobretudo, de desaparecimento:

Foi um escritor que soube deslizar lentamente para o silêncio e que, ao entrar no manicômio de Herisau, libertou-se dos ofícios que tivera que praticar até então, e também se despreendeu da opressão de uma identidade contundente de escritor, substituindo tudo isso por uma feliz identidade de anônimo que passeia pela neve. Para ele, suas longas caminhadas ao redor do manicômio de Herisau não eram senão um modo de abandonar o “quarto dos escritos e dos espíritos”. E, quanto ao seu estilo, foi antes um estilo de prosas breves e tentativas de fugas, um estilo feito de ar livre e de um sentido muito pessoal da vagabundagem (...). (VILA-MATAS, 2009, p. 49).

Dessa forma, pensar na aproximação entre Pasavento e Robert Walser é recordar a possibilidade da paisagem como trajeto do desaparecimento. O escritor suíço foi encontrado morto, na neve, após uma caminhada, no dia de Natal. O corpo que, por fim, tornou-se paisagem, a confluência entre o fim do sujeito e o espaço. Em romances como *Jakob Von Guten* e *Os irmãos Tanner*, os personagens estão sempre em vias de apagamento, mesmo quando os ambientes estão muito bem delimitados, como é o caso do Instituto Benjamenta em

---

<sup>4</sup>O texto está no primeiro volume do *Obras escolhidas*, intitulado *Magia e técnica, arte e política*. Benjamin afirma que a obra de Robert Walser contém todas as formas, “da graciosa à amarga”. O ensaio do filósofo alemão é lembrado por Pasavento ao longo do romance.

*Jakob Von Guten*, espaço no qual a educação é voltada, em certo nível, apenas para os que tendem ao fracasso, ao menor.

Existe uma preocupação de Walser em não deixar que o leitor acredite nos seus personagens como algum tipo de exemplo – seja moral, econômico, social ou cultural. Trata-se de personas para as quais os privilégios são restritos. Como o narrador deixa explícito já nas primeiras linhas de *Jakob Von Gunten*: “Aqui se aprende muito pouco, faltam professores, e nós, rapazes do Instituto Benjamenta, vamos dar em nada, ou seja, seremos, todos, coisa muito pequena e secundária em nossa vida futura.” (2011, p. 7). Dessa maneira, o espaço onde eles transitam são espaços que, muitas vezes, estão destituídos de correlações hegemônicas diretas. Nesse aspecto, pensar a relação entre o discurso espacial nos escritos de Walser e a *heterotopia* é um caminho que se liga à maneira como Pasavento alcança o escritor e o manicômio de Herisau.

De acordo com Michel Foucault, a *heterotopia* é uma abordagem que dá função ao espaço – ou o coloca em um papel de criar ilusões ou, ao contrário, faz do espaço tão real, tão meticuloso que ele se transforma em espécie de compensação. A lista de Foucault é extensa: museus, prisões, bibliotecas, cemitérios, cada um desses lugares podem ser heterotópicos – mas, um dos princípios gerais, para os dois tipos de abordagem é que esses espaços devem pressupor um sistema de abertura e de fechamento que, simultaneamente, os isola e os torna penetráveis.

O fato de Robert Walser ter vivido mais de duas décadas em um sanatório e as questões psíquicas que o levaram a essa condição espacial são parte de seu projeto literário. O manicômio, espaço mediador entre a sociedade e os que são tidos como inaptos a sua vivência, fica entre esses dois papéis propostos pela *heterotopia*: por um lado, causa a ilusão de que as pessoas internadas vivem uma rotina segura e saudável e, por outro, os moradores estão sob o signo de uma realidade atenta, compensada para aqueles que não têm condições de estarem envolvidos pelo laço social.

Dessa maneira, pensar algum tipo de origem na escrita de Walser está ligado ao espaço no qual várias forças sociais são tensionadas. Não se trata de observar, exatamente, uma relação entre loucura e literatura, mas sim de compreender o fazer literário como uma extensão da vivência espacial. A escrita é resultado do corpo e vice-versa. Quando Pasavento analisa a obra do escritor suíço, a sua intenção é utiliza-la como motor da sua intenção pelo desaparecimento. Dito isso, Walser tem papel central no romance, pois ele é a figura que promove a junção entre literatura, paisagem e vontade de sumiço.

Como foi delimitado no tópicos *A paisagem como trajeto do desaparecimento*, na obra vila-matasiana e, em especial, em *Doutor Pasavento*, existe um embate entre subjetividade e desaparecimento. Se, por um lado, a paisagem aparece de maneira recordativa – por exemplo, nas descrições de Barcelona e Nova York, cidades que se intercalam na memória de infância do narrador – e, dessa maneira, o corpo caminhante organiza lembranças carregadas de afeto e singularidades, por outro, a linguagem que se busca é a do não-sujeito, do narrador que pretende à parte, à margem. O narrador que quer ir, sozinho, em direção ao nada.

Robert Walser aparece para responder uma questão já posta neste trabalho: na literatura que ainda está por chegar, na ruína que esconde o grau zero, de que maneira se manifesta a concepção da paisagem? Essa espécie de escrita secreta, base de sua obra, junto à escolha por um discurso que margeia o centro e bifurca-se surgem como resposta para esse confronto, uma saída do paradoxo da “subjetividade fantasma”. A personalidade cambiante de Pasavento encontra em Walser o mediador entre a paisagem e a ideia de desaparecimento proposta por Blanchot e, para além, o toma como guia de uma construção do discurso literário.

Apesar de passar toda a sua vida em busca dos cantos, do apagamento, Walser torna-se, em *Doutor Pasavento*, o centro. Não é só o narrador que desloca o escritor suíço de espaço, mas também Vila-Matas o faz. No romance, Walser torna-se protagonista, papel que não é comum em sua trajetória como escritor. A partir do ponto de vista da desconstrução, no projeto da obra vila-matasiana, como assinalado no primeiro capítulo, afirmo que Vila-Matas também propõe, com a escolha de Robert Walser, uma reorganização do espaço literário por meio do viés da perspectiva derridiana – a desmistificação, de certo modo, do cânone literário.

Dessa forma, Pasavento defende que a literatura abarca elementos da loucura, do fracasso, do egoísmo. Guiada por Walser, a literatura faz parte do afastamento da sociedade e, por consequência, de um espaço desequilibrado, entre a ilusão absoluta e a realidade meticulosa. A literatura menor, de que fala Deleuze e Guattari, um espaço do deserto e do que se tem como miniatura é o que o narrador busca ao conjurar Robert Walser como principal elemento de condução narrativa do romance.

No trecho a seguir, Pasavento analisa a construção dos personagens na obra walseriana. O narrador, com ares de crítico literário – movimento constante dos sujeitos na obra de Vila-Matas – afirma como os personagens de Walser são solitários e vivem à parte do laço social não por doença, mas sim porque bastam para si mesmos:

São personagens que não renunciaram a seu ingrediente infantil, certamente porque nunca foram crianças. Horroriza-os a ideia de que, por qualquer circunstância alheia

a seus desejos, possam chegar a ter êxito na vida. E por que os horroriza tanto? Obviamente não por sentimentos como o desprezo ou o rancor, mas sim, como diz Benjamin, em suas linhas dedicadas a Walser, por motivos totalmente hedonistas. Querem viver consigo mesmos. Não precisam de ninguém. São seres aos quais sua própria natureza afasta da sociedade e que, ao contrário do que se pode pensar, não precisam de nenhuma ajuda, pois, se querem seguir sendo de verdade, só podem alimentar-se de si mesmos. (VILA-MATAS, 2009, p. 221).

Em certo nível, Pasavento desloca a obra de Walser do lugar da loucura e a coloca como autônoma, resultado da criação de um projeto literário no qual o sujeito é dono de suas ações ou ausências delas. Os personagens walserianos não estão em vias de apagamento porque são afetados por alguma doença psíquica; caminham para o sumiço, pois assim podem estar em diálogo direto consigo mesmos, com a sua verdade. Para desaparecer, é necessário estar sozinho, não precisar de ninguém. Walser é o exemplo a ser seguido – o corpo que some, mas continua a caminhar – porém, depois de sua incursão no manicômio de Herisau, Pasavento percebe que para efetuar o desaparecimento outras estratégias são requeridas; Walser não será a linha de chegada do seu sumiço. A intertextualidade e os deslocamentos não são suficientes e, diante disso, sua angústia aumenta.

Nesse ponto do romance, o caminhar e as descrições da Rue Vaneau assemelham-se a reminiscências, espaços quase oníricos. O crescente da presença de Walser faz com o que uma espécie de virada espacial aconteça e, a partir dela, o narrador divide-se entre dois espaços possíveis para o seu desaparecimento: Paris e Herisau, a Rue Vaneau e o manicômio. Em um comparativo, os dois são dotados de características ambíguas: existe reconhecimento em ambos, Pasavento guarda memórias literárias e subjetivas de ambos. Tanto na Rue Vaneau quanto no sanatório de Herisau, algo ficou por ser visto e, de certa maneira, é encontrado na escrita e na leitura. Pasavento escreve na Rue Vaneau e lê em Herisau. Em Paris, existe o mistério, o abismo, o quarto como espaço, por excelência, da criação. Na Suíça, a vista ao projeto literário pronto, à literatura que deve ser percurso.

Walser acaba por ocupar, no romance, um espaço não só de centro, de guia e de mito literário, mas também (e aqui, o paradoxo que completa a volta do escritor suíço a algo que lhe é habitual) do fracasso. A aproximação entre Walser e Pasavento não é sinônimo de sucesso ou de completude, por mais que o escritor suíço seja enaltecido pelo narrador durante toda a narrativa. O personagem continua a sua investigação em torno do desaparecimento, não importa o quanto fale de Walser ou caminhe pela Basileia.

Dessa forma, existe uma falta que permanece mesmo após Pasavento chegar no tão esperado manicômio de Herisau e “encarar” a figura de Walser. Essa lacuna é onde encontra-se o motor que empurra Pasavento para continuar seus deslocamentos. Walser é uma espécie

de meta a ser alcançada, mas é uma meta marcada pela impossibilidade, como se mostram as escolhas do narrador ao longo de todo o romance. Pasavento entende que traduzir a paisagem ou, enfim, o mundo, estando em silêncio, desaparecido, não será possível. O que pode ser feito, diante da paisagem e do desaparecimento, é usar a literatura como espaço de delírio, dissociação e escape. Nesse aspecto, Robert Walser soube muito bem onde queria ir e o que poderia fazer com as palavras, com os livros.

Voltei a lembrar de Walser e de seu quase permanente estado de sonambulismo. Um ser dissociado da vida comum, destilando em solidão uma literatura originalíssima. Um homem sem ambições. Um odiador profundo da grandeza pública, dessa obrigação de ter que ser alguém na vida, um odiador do poder. Um escritor que, a exemplo do pastor adormecido dos presépios napolitanos, não se inteirava de nada, ou então simulava ser ingênuo e não se inteirava para nos fazer intuir as profundezas mais impensadas das coisas. Um homem modesto, profundo conhecedor do que era realmente retirar-se e desaparecer de verdade. Alguém que seguramente só desejava dizer suas verdades simples antes de submergir no silêncio. (VILA-MATAS, 2009, p. 162).

No trecho, Pasavento explicita o espaço subversivo ao qual Walser pertenceu. Expressões como “odiador profundo da grandeza pública” e “odiador do poder” colocam o escritor suíço na margem do Estado, da política. Nessa perspectiva, a obra walseriana, apesar de europeia, como a de Vila-Matas, não obedece a um seguimento espacial eurocêntrico restrito. Como comento na introdução, os espaços na obra vila-matasiana fazem parte de outro projeto territorial literário, um projeto que se aproxima de escritos latino-americanos, por exemplo. Robert Walser faz um caminho parecido, nesse aspecto. O que se entende por discurso espacial na obra do escritor suíço não faz parte de uma ideia de enaltecimento do continente antes, durante e após as duas guerras. Walser trabalhou sua escrita para alcançar os espaços que incomodam – seja por representarem tamanha liberdade ou por denunciarem qualquer tipo de prisão, tormenta e ruína.

No período final, entretanto, a caminhada é o único modo de escrever. Há muito trocara a pena e a tinta pelo lápis que se desfazia; e, mais recentemente, os lápis pelos pés e a linha pela ladeira batida. Sempre escreveu com a maior exatidão possível. Quando pára de escrever, é como se finalmente não houvesse mais distância entre seu corpo e as palavras, ou então uma distância infinita e repousante como a que existe entre o olhar e as estrelas. (SCHNEIDER, 2005: 254).

Dessa maneira, como afirma Schneider, escrita, corpo e espaço confluem-se na vida e na obra de Robert Walser. Quando existe uma espécie de retroalimentação entre esses três termos, a arte de desaparecer parece factível, pois o corpo descarrega a sua subjetividade na escrita como espaço e vice-versa. Assim, Pasavento, ao revisar e comentar a obra do escritor suíço, está em busca de pistas. Detetivesco, o narrador procura, nas páginas e, posteriormente,

na Suíça, modos de efetuar o seu desaparecimento. *Doutor Pasavento*, ao longo de muitas páginas, é como um tipo de *modo de usar* da literatura de Robert Walser.

Nessa perspectiva, ao afirmar a figura de Enrique Vila-Matas como o caminhante do imaginário, a obra de Walser, para a concepção de *Doutor Pasavento*, foi o seu mapa preferido. Uma cartografia baseada no mínimo, no fragmentado, no minúsculo. Os espaços, assim como a escrita, para Walser, fazem parte do sistema no qual doença e loucura funcionam como elementos de um *empreendimento de saúde*. Nesse aspecto, voltar-se a visão de Deleuze e Guattari acerca do que é literatura e do que se entende por movimentos do território, aproxima a Robert Walser da representação do escritor como médico dele mesmo e do mundo.

A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma falsa saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu o escritor regressa com os olhos vermelhos e os tímpanos perfurados. Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles? (DELEUZE, 2011, p. 14).

Dessa forma, a obra walseriana está posta no devir da margem, onde a saúde gorda dominante não alcança. Seus microgramas são resultado de uma experiência cuja volta com os olhos vermelhos e os tímpanos perfurados o levou não só à escrita, mas a um projeto de enunciação onde o conjunto das palavras transforma-se em imagem. Imagem que também é corpo e vice-versa. Para Walser, libertar a vida, sair de qualquer tipo de prisão, está ligado ao ato de capturar a palavra. Transformá-la em um tipo de extensão: do texto, do corpo, do sujeito e da loucura.

Por esse viés, o Doutor Pasavento é também médico de si mesmo e do mundo. O narrador está em busca do *devir-menor* para tentar compreender como pode mover-se, de que maneira deve apresentar-se no espaço – Pasavento não titubeia de que essa maneira deve ser mediada pelo desaparecimento. Em sua vontade de sumir, além do que já foi visto até este ponto do texto, também existe uma crítica ao meio literário como espaço de fama e, conseqüentemente, de consumo. De certa maneira, Walser esteve à margem – como figura pública – por negar o funcionamento hegemônico do sistema. Ao longo do romance, Pasavento pergunta-se sobre a sua posição de escritor conhecido e até que ponto esse espaço interfere no seu processo criativo.

Neste fragmento, o narrador cita Robert Walser quase de forma metafísica e relembra que, durante os seus estudos, na infância, sempre tentou permanecer no que ele chama de “regiões inferiores”. Pasavento conta que já nas redações de colégio não gostava de utilizar palavras pomposas e que, mesmo insistindo em frases transcendentais, desviava, no final do texto, para territórios menos arrogantes e solenes. Mais uma vez, Pasavento utiliza expressões espaciais para construir metáforas e delimita os arredores a partir do que ele entende como sendo, de certa forma, o início de seu percurso como escritor. Espaço e escrita em confluência, mediados, novamente, pela presença do escritor suíço.

Fui fiel a Walser antes mesmo de saber que ele existia. E só quando eclodiu (tão tardiamente, por certo) minha vocação de escritor público e se editou meu primeiro livro, razoavelmente bem acolhido pelos leitores, notei que havia traído os princípios morais que em segredo eu havia fundado no Liceu Italiano del Pasaje Méndez Vigo, de Barcelona. Um sentimento de repugnância por haver abandonando esses princípios e uma obsessão constante por voltar às regiões inferiores me perseguiram desde então, até que em Sevilha, na estação de Santa Justa, dei o primeiro passo para voltar a ser o que tinha sido, para voltar a ser aquele que não se preparava para entrar no mundo, mas sim para sair dele sem ser notado. (VILA-MATAS, 2009, p. 130)

Existe uma atmosfera de morte que ronda o romance, como no exemplo da última frase do texto acima. A própria figuração do abismo, que surge em várias etapas do livro, traz consigo um impacto de fim. Como visto no primeiro capítulo, o abismo, para Pasavento e outros narradores vilamatásianos, é metáfora para o espaço no qual a escrita encontra seus fantasmas e sua liberdade – espaço de explosões, espaço de pulos aos quais não se tem muita certeza de que sairá vivo. Todas essas tensões que circundam o fazer literário e as subjetividades de cada escritor não fazem parte da lógica do reconhecimento que se encontra na glória, nas grandes tiragens de exemplares e repercussões midiáticas.

Quando Pasavento fala sobre a vontade em permanecer nos cantos do papel, longe de palavras que denotam discurso ostensivo, reafirma a sua ideia de projeto literário próxima ao desaparecimento e aos escritos de Blanchot. A escrita que se direciona ao nada, a literatura que vai em busca de seu próprio fim: já no Liceu Italiano del Pasaje Méndez Vigo, o ato de escrever, para o narrador, era sinônimo de afastamento. Dessa forma, na leitura de Walser, Pasavento encontrou a certificação de algo que já o acompanhava. A obra walseriana não é só espelho para o projeto literário de Vila-Matas, mas também toca em sua dinâmica como sujeito.

*Doutor Pasavento*, último na sequência de livros nos quais o escritor catalão esteve preocupado em firmar o seu projeto literário não só na premissa da metaliteratura mas, sobretudo, na possibilidade de tornar o processo da escrita *espaço à parte*, apresenta a marca

da outra língua de falar Deleuze e Guattari. Diante da presença de Robert Walser, o romance desloca-se em seus espaços – do sujeito, da paisagem – e atinge o clímax de seu argumento, mesmo que continue marcado pela narrativa difusa do narrador, característica que permanece até a última página.

Após abordar as patologias que atravessam a escrita em *Bartleby e companhia* e *O mal de montano*, Vila-Matas, em *Doutor Pasavento*, causa um tipo de último caos temático e implode a sua linguagem. De certa maneira, o escritor coloca-se em combustão – desaparece, como o seu narrador – para, enfim, voltar e afirmar, novamente, que esse é o seu projeto literário, a sua visão do que se pode entender como literatura. Assim, o romance é ponto de questionamento na obra vila-matasiana, um livro que repensa o espaço da literatura por meio dos desvios e da falta. E Vila-Matas repensa sua obra, especialmente, para certificar-se de que o seu caminho condiz com o que ele continua acreditando como primordial para a literatura. O título deste trabalho também faz alusão ao percurso de Vila-Matas como escritor, ao fato de *Doutor Pasavento* ser um espaço de dúvida e de reafirmação de sua obra.

Nessa perspectiva, Vila-Matas fez uma recuperação da figura de Robert Walser – desde *Bartleby e companhia*, entre outros livros, nos quais a obra walseriana é destrinchada, comentada, referenciada e aglutinada ao enredo. Ele trouxe o escritor suíço para o debate na Espanha e nos países de língua espanhola, como uma espécie de aliado, quase um guru. Walser foi um escritor preocupado em manter-se extremamente ligado às questões do literário, de forma estética e ética, e essa é a característica, em qualquer escritor, que Vila-Matas e *Doutor Pasavento* não abrem mão.

Por fim, o narrador resolve que Walser não só será conjurado como modelo moral, corpo e personagem, ele também será espaço. *Pasavento* encaminha-se para o manicômio de Herisau com o intuito de desaparecer – mas entende que ali será o cenário de seu encontro mais profundo com Walser e com a loucura. Herisau é o espaço no qual o narrador olha no espelho e vê a fisionomia do outro. O manicômio é, por fim, onde *Pasavento* afirma que a escrita também é espaço de loucura. Delírio e caminho convergem em território suíço, uma vez mais na história da literatura ocidental.

#### 4.1 O MANICÔMIO: ESPAÇO E DERIVA EM HERISAU

Quando Foucault define a *heterotopia* como uma maneira de narrar os espaços que apresentam mecanismos de entrada e saída, a princípio, agrega a esses ambientes características não só de mediação, como também de afastamento. Pensar a estrutura do cotidiano de um sanatório está ligado a essas duas chaves de funcionalidade do espaço: existe uma promessa de diálogo entre os pacientes e a sociedade, como também a vontade em os manter afastados do laço social e de um convívio pleno com o outro. Pasavento decide ir em busca de Robert Walser, no manicômio de Herisau, no capítulo intitulado *O mito do desaparecimento*. Um título sugestivo, a princípio, para pensar o espaço da loucura na lógica manicomial.

Existe um mito do desaparecimento do sujeito que se encontra em manicômio não só pela relação direta entre espaço *de fora* e *de dentro*, mas também na própria condição da loucura. O louco desaparece de si mesmo, afasta-se da lira e, dentro de uma organização hegemônica, torna-se apartado do contexto. O *entre-lugar* dos que são tidos como loucos é, por fim, o desaparecimento. Não basta ocupar o espaço marginalizado ou o espaço difuso, ele precisa apagar-se, mesmo que metaforicamente, da vida em sociedade.

O sumiço do sujeito, do ponto de vista cultural, social e econômico, faz parte de um processo que interessa ao sistema capitalista. No cotidiano da mão-de-obra produtiva, servente ao sistema, o louco não tem espaço, encontra-se em desvantagem e, em certo nível, pode atrapalhar a continuação da engrenagem do capital. Por esse viés, *Doutor Pasavento* estrutura uma crítica não exatamente à psiquiatria ou aos modelos de funcionamento dos manicômios. O foco está na recepção da loucura por parte do outro – seja esse outro integrante do modelo social hegemônico, seja a alteridade que se pode encontrar na literatura.

A primeira mudança de personalidade de Andrés Pasavento acontece quando ele substitui o seu nome próprio por Doutor. O deslocamento do *eu* contém a ironia no jogo de palavras: a escolha de “doutor”, palavra de autoridade, pode causar a impressão de que Pasavento sabe muito sobre literatura e psiquiatria. Porém, a palavra será destituída de poder, ao longo do romance, o que faz parte não só de um processo de desconstrução objetiva do termo, mas também da intenção de invertê-lo, colocá-lo em posição de oposto, um tipo de lugar do absurdo. Guy Debord se auto denominava “doutor do nada” e, de certa maneira, a junção das duas palavras levam a uma titulação irônica e que beira o cômico.

Quando Pasavento decide desaparecer e, em seguida, torna-se Doutor – ações que acontecem, simultaneamente, no fim do primeiro capítulo – o espaço escolhido é Nápoles. Sem muitas justificativas, o narrador viaja até a cidade italiana pois acredita que as chances de ser reconhecido, em um primeiro momento, são menores. Hospeda-se em um hotel e escreve:

No fundo, encontro certo prazer em ter que estar sempre alerta por temor de ser descoberto. Assim, além de escrever, tenho outras ocupações. Há que ter em mente que agora os dias são muito longos para mim, e o sujeito não pode preenchê-los única e exclusivamente com o prazer de escrever. Continuo – apesar de já ser *outro* – sendo escritor, mas sobretudo um discreto doutor em psiquiatria, o doutor Pasavento. (VILA-MATAS, 2009, p. 79).

Pasavento afirma que os dias serão mais longos pois estará sozinho. A literatura, nesse ponto, não parece como função de trabalho suficiente e, então, o narrador escolhe a psiquiatria, não à toa, pois, além de todas as questões do narrador com o seu *status* psíquico, a presença de Walser já ronda o romance desde os primeiros parágrafos. A seguir, Pasavento adota uma postura confusa e de pastiches, afirmando que pensava no Doutor como um personagem inventado. Ele reflete se deve começar a criar uma biografia para esse novo *eu* e conclui que, mais uma vez, o pensamento pelo viés do fim, do desaparecimento.

(...) passei a pensar no doutor Pasavento como se esse homem não fosse eu mesmo, e sim um personagem que eu tivesse inventado. Esse doutor seria um homem novo, com a mesma consciência de ser único que eu tinha antes, quando me chamava Andrés Pasavento, ainda que nesse caso com escassa, para não dizer nula, biografia. Devia pensar numa para ele? De qualquer modo, sabia algo muito concreto, conhecia seu presente: o doutor Pasavento era um homem que, recém-aparecido no mundo, sentia-se já desaparecido ou separado deste. (VILA-MATAS, 2009, p. 85)

Nos trechos, o narrador está delimitando que tipo de persona é essa que continuará transformando-se em outros doutores ao longo do romance. As certezas acerca desse personagem são nulas e, diante da palavra que agrega conhecimento, um movimento de oscilação atravessa o Doutor Pasavento. O sujeito afirma-se como alguém em vias de desaparecer, mas, ainda assim, possui poder, agrega valor a alguma área de conhecimento. Esse é o narrador que empreende boa parte das caminhadas, no livro, e vai, em um primeiro momento, junto com algumas amigas, para o manicômio de Herisau.

Eu friso a frágil e melancólica condição de Pasavento pois tal construção do sujeito cambaleante e sua associação à psiquiatria não só o aproxima da loucura e, ato contínuo, de Robert Walser, mas também mantém a proposta de desconstrução do romance, tanto do sujeito, quanto do espaço. Em *Todo el mundo es loco – Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*, Jacques Miller (2015), psicanalista que vem empreendendo uma revisão da obra lacaniana, afirma que Lacan chamava o delírio de biombo ou *para-vento*. De acordo com o psicanalista, o delírio, como estrutura, estava ao redor do sujeito e, quando ele

era acometido pela contingência – o real – o delírio caía, desestabilizando, de certo modo, o inconsciente. Pasavento parece não possuir, ao redor de si, um tipo de suporte delirante. Ele é o delírio em si. Por isso, quando o real o alcança, Pasavento despenca sozinho. E é nesse ponto que a escrita entra como algum tipo de sustentação ou elemento mediador para o personagem.

Dessa forma, o narrador caminha, como sujeito, aos tropeços. Algo está por faltar na subjetividade e isso vai sendo mostrado no espaço. Esse personagem, o *eu* que se coloca, de certa maneira, entra a modernidade e a pós-modernidade, afasta os espaços dominantes de sua narrativa. Assim, como visto no segundo capítulo, a paisagem do desaparecimento faz parte do que se vê através dos olhos de um sujeito em desmonte. O fragmentário e a quebra que se encontram no delírio contínuo atravessam o espaço, ocupam tudo como pode-se observar em *Doutor Pasavento*.

As unidades da *heterotopia* são espaços onde o sujeito está e não está, como quando se olha no espelho, ou lugares onde ele está, mas é outro, como no manicômio. Esse último, por sua vez, encaixa-se em ambas as definições. Para a sociedade, o louco, de certa maneira, está e não está ali. As pessoas sabem que aquele é o espaço para os que possuem desvios na saúde mental, mas, afastados, longe dos olhos do cotidiano urbano, é como se não estivessem ali. De certa maneira, a loucura é a escrita do outro pois as psicopatias, comportamentos esquizos e bipolares, colocam em evidência um tipo de comportamento que faz com que o sujeito se enxergue diferente, distante e, ao mesmo tempo, tão próximo de sua essência. Assim, o louco faz parte do contexto heterotópico por várias perspectivas.

Em *História da loucura* (1978), Foucault rememora e revisa, por meio de aspectos históricos, culturais e geográficos, a maneira como os loucos foram recebidos e organizados pela sociedade desde Idade Média, passando pela Renascença, até o final da década de 1970. No período renascentista, o transporte dos loucos em navios e barcos era a realidade do deslocamento, a forma aceitável para que eles “caminhassem” pelo mundo, uma forma na qual a suspensão do espaço, do tempo e do sujeito encontrava-se no movimento das águas.

Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer. (FOUCAULT, Michel. 1978, p. 16 – 17).

Assim, os loucos são como os refugiados: escapando de uma guerra a qual lhe foi imposta, em direção à marginalização – a do desaparecimento diante do laço social –

expatriados e acorrentados, como dito por Foucault, às infinitas encruzilhadas. Para o teórico, barcos e navios são os símbolos máximos da *heterotopia*: utilizados como instrumentos econômicos e reservas da imaginação, durante vários séculos, para os povos que buscavam conquistas e poder. Dessa maneira também funcionou para os loucos, que ao serem transportados de costa a costa, são menos tidos como sujeitos e mais como mercadoria com defeito, não pertencente nem ao espaço da mais-valia, nem ao da normatização social. A narrativa da loucura é sempre mediada por espaços porque o corpo dos loucos causa uma confusão social visto que não agrega muitos sinais foras do padrão, porém, “esconde” algo que está além da ordem. Para o sistema, parece difícil aceitar que a mente também é resistência do corpo, não importa o quão saudável e, principalmente, funcional ele pareça aos olhos de alguém.

A obra walseriana, por esse aspecto, pode ser pensada como afirmação de que o corpo existe, não importa a loucura que o acompanha. Na escrita, Walser encontra uma maneira de ocupar os espaços que lhe foram tirados. O seu comprometimento com a literatura, como enfatizam os comentários de Pasavento, está no fato de que ela é resultado de processo criativo em conjunto com uma exigência do corpo de expandir-se e, em última instância, existir. Assim como a Rue Vaneau, o manicômio de Herisau também é um espaço de paradoxo para Pasavento. Existe uma alegria em ir ao encontro de seu modelo moral, mas, ao mesmo tempo, a insistente vontade em desaparecer e a dúvida: *será que eu também sou louco?* o acompanham.

Ao pensar na presença dos sanatórios no espaço literário, a figura de Lima Barreto, no Brasil, é de extrema importância. O escritor, internado no Hospital Nacional de Alienados, no Rio de Janeiro, em 1914 e, posteriormente, do Natal de 1919 a fevereiro de 1920, narrou o período em seus diários. O contexto social, econômico, histórico e territorial entre a experiência de Lima Barreto e Robert Walser difere em vários aspectos, por exemplo, a escrita do brasileiro traz um tom de denúncia em relação à dinâmica manicomial que não é muito observada na obra walseriana. Existe uma urgência da escrita de si, na obra de Barreto, que foi estruturada por meio do exercício do diário, de organizar a narrativa a partir do cotidiano. Para Walser, que viveu mais tempo internado do que Barreto, Herisau tornou-se, de certo modo, a sua casa.

Como visto, Bachelard afirma que a casa tem função estruturante para o sujeito. Proteção e segurança são algumas sensações importantes, mas, sobretudo, estar em casa é organizar as funções psíquicas para que, assim, o mundo não nos assale de forma tão brutal.

Nesse aspecto, Robert Walser acaba por revirar a espacialidade do manicômio e da loucura. Na sua obra, ambos são contingências com as quais o escritor lida, com o passar dos anos, por vias menos assustadoras ou urgentes. O fato de suas caminhadas continuarem mesmo enquanto Walser estava internado, muitas delas acompanhadas por Carl Seelig, manteve o espaço e a deriva como mecanismos de vazão do seu corpo no mundo – e, quando digo “mundo”, significa qualquer espaço fora do manicômio de Herisau. Diferente de Lima Barreto, Walser incorporou todo esse contexto de sua relação com o espaço da loucura para além da temática ou de uma possível redenção crítica. A sua resistência está no simples fato de criar uma história e continuar escrevendo, cada vez mais distante das circunstâncias dominantes, durante a sua internação.

Pasavento vai para a Suíça com a perspectiva de que loucura, espaço e escrita são suportados pelo sujeito e pelo o seu corpo. De que é possível afastar-se da lira, do centro, das normas instituídas e permanecer na literatura como quem permanece atado ao mais sério dos comprometimentos: a própria vida. Antes do momento em que, de fato, encaminha-se para Herisau, o narrador questiona-se sobre a sua condição, se não deveria ele mesmo ser internado no sanatório. Pasavento alimenta devaneios em seu quarto de hotel enquanto espera o e-mail de uma amiga confirmando a viagem.

Na véspera da visita, o narrador relembra os passeios que foram narrados por Seelig em *Walks with Walser* (2017) e, na medida em que o carro avança na direção do manicômio, Pasavento se diz emocionado pois alcançará um “patamar interessante” em sua vida: estar diante do seu próprio fim do mundo. Herisau concentra uma força espacial, para o discurso do romance, de tal forma que, durante essa etapa, o narrador não parece lembrar-se que já pensou em desaparecer em outras regiões como quando esteve em Nápoles ou Patagônia. Assim, ele chega à cidade como se sob efeito de encanto que, aos poucos, se esvai.

Atravessamos o centro de Herisau com certa rapidez, e o belo e conservado setor antigo ficou para trás, e também uma sombria estação de trem, quatro desgraciosos supermercados, placas de trânsito com indicações germânicas obsessivas e nenhum café de aspecto agradável, para não falar da temível severidade no rosto dos escassos transeuntes que chegamos a ver. A pequena cidade de Herisau, em conjunto, me pareceu muito cinza e muito triste. O manicômio ficava depois do centro do povoado, já nos arredores, numa colina a que se subia por uma estrada sinalizada por uma placa que sem dúvida não existia na época de Walser, um letreiro moderno em que se podia ler “Psychiatrisches Zentrum Herisau”. Portanto, nada de chamar-se sanatório e muito menos manicômio, pensei. Centro Psiquiátrico era o nome correto ou, melhor dizendo, o nome moderno. (VILA-MATAS, 2009, p. 244).

O trecho é um ótimo exemplo de narrativa em movimento. Pasavento descreve o caminho com palavras extremamente desanimadoras como: “sombria”, “desgraciosos”, “obsessivas” e “temível”, concluindo que a cidade tem uma atmosfera de tristeza e opacidade.

De certa maneira, para quem esperava pelo “fim do mundo”, Herisau não parece decepcionar. Na descrição, observa-se a relação entre sentido e espaço, como a assinalada por Le Breton (2016), de que a leitura da paisagem acontece a partir do que o sujeito enxerga nela. Os adjetivos surgem a partir do que é observado por Pasavento, do que a sua visão apreende, de maneira rápida, por meio da janela do carro. Ele sente a cidade cinza e triste porque ele a vê mesmo que ainda sob mediação de uma superfície.

Na estrada específica que leva ao manicômio, o surgimento da placa é, na verdade, o elemento de estranheza diante daquele cenário. Existem dois pontos temporais que marcam o comentário de Pasavento sobre a sinalização. A nomeação “Centro Psiquiátrico” não faz parte da literatura de Robert Walser, sobretudo, não faz parte do imaginário walseriano. A contingência, para o narrador, atravessa a literatura e assinala que muito do que Walser viu e ouviu já não estará mais ali. Em um segundo momento, existe um passar do tempo, para a realidade do romance e de Pasavento, marcado pelo novo nome que a paisagem estampa, o nome moderno. Assim, o signo da modernidade, que se põe desde a primeira página, quando a figura de Montaigne é lembrada na “alameda do fim do mundo”, volta à trama por meio do discurso da espacial.

Eu mentiria se não dissesse que, subindo em silêncio pela estrada, tinha a impressão de estar vivendo uma grande aventura na qual um explorador que até então avançava para o vazio se aproximava por fim de algo real e, além disso, tão misterioso como fascinante, nada menos que um lugar sagrado onde, dentro de sua concepção literária do mundo, podia ser que encontrasse seu Santo Graal pessoal (VILA-MATAS, 2009, p. 244).

No trecho acima, continuação do parágrafo anterior, Pasavento frisa o quanto se sente afetado por aquele espaço. Finalmente, ele estará mais próximo do que nunca de quem foi Robert Walser e, mais do que isso, irá cruzar os mesmos percursos que formaram o projeto literário o qual ele admira e persegue. O rastro do desaparecimento, “um lugar sagrado”, está a poucos quilômetros. Logo em seguida, a neve começa a cair e a paisagem torna-se alcança o máximo possível de circunstâncias congruentes com a figura de Walser. Nesse momento, a paisagem como trajeto do desaparecimento encontra o seu ponto crucial: o discurso da espacialidade, a memória da biblioteca, um espaço walseriano com todos os seus cantos preenchidos pelo passado e pela literatura, ou seja, a confluência certa que Pasavento procurou durante boa parte do romance.

Como foi visto, desde a estrada, a paisagem demonstra a marca do tempo e da contingência, e isso continua durante as caminhadas e encontros de Pasavento com doutores, funcionários, moradores do sanatório. Algumas áreas e quartos estão ocupados por refugiados

políticos e nem todos os planos de deriva do narrador são executados. A referência aos refugiados assinala não só uma questão política que sempre esteve em pauta no continente europeu, como também a ideia de que centros psiquiátricos são espaços nos quais interesses econômicos reverberam com bastante intensidade.

De acordo com Foucault (1978), muitas casas de internação, no século XVIII, na Inglaterra, surgiram em áreas de concentração industrial. A ideia de internação associada à lepra e às doenças contagiosas foi, de certo modo, expandida, séculos depois, para os que apresentam desvios psíquicos. Também os pobres e desempregados eram pacientes dos hospitais gerais. A história da loucura está conectada à narrativa na qual a mediação dos corpos interessa para a manutenção do controle político. A estruturação dos loucos no espaço foi baseada em um modelo que, ao longo dos séculos, preocupou-se em separar do centro os que não possuíam o corpo do poder e do trabalho. Essa não é a temática central em *Doutor Pasavento*, mas o romance toca em pontos que atravessam a condição espacial dos que são tidos como marginais: o espaço que se está cuja permanência é alimentada por um apagamento do que se é.

Assim, pensar no *entre-lugar*, como definido por Bhabha (2011), em um sujeito que não se sente completo e que, exatamente por isso, deve afirmar-se não só nas fronteiras, mas empurrá-las, na direção do centro, e reorganizar o conjunto a presença do manicômio de Herisau fica ainda mais forte como afirmação do tipo de discurso da espacialidade que Vila-Matas assume. Uma reflexão do espaço dos expatriados, do eu que caminha sempre em vias de cair, é o que interessa para esse narrador e para a obra vilamatásiana, a busca pelo espaço dos que não se pretendem fixos – seja na identidade ou no território. Pasavento, então, registra que foi até ali – chegou ao manicômio de Herisau e pôde reestruturar o espaço literário, tornando-lo vivo mais uma vez.

Eu me fotografei e me perguntei quantas milhares de vezes teria Walser atravessado o umbral daquela porta que eu tinha agora às minhas costas. E me comoveu pensar que era exatamente ali que Robert Walser, em companhia de Carl Seelig, acendia em muitas manhãs o primeiro cigarro Maryland do dia enquanto se preparava com seu amigo para a longa excursão, geralmente a pé, pelos arredores. (VILA-MATAS, 2009, p. 258).

A imagem como moldura da lembrança, pois o registro da escrita não parece dar conta daquele espaço e do momento de clímax que vive o personagem. A fotografia que registra um espaço fantasma, porque, no fundo, quem Pasavento enxerga naquela paisagem é Robert Walser. “Era exatamente ali”, afirma o narrador, uma frase tão difusa quanto possível afinal, apesar do advérbio que denota precisão, os leitores não fazem a menor ideia do que é “ali”, um espaço que muito se conhece só pelas letras e pelo mapa do imaginário.

No próximo capítulo do romance, intitulado *Escrever para se ausentar*, Pasavento decide que apenas uma visita ao manicômio não é suficiente porque, na primeira vez, algumas rotas estavam interditadas pela neve. Depois de seu encontro com o mito do desaparecimento – neste ponto, penso a palavra “mito” por duas vertentes: a de Robert Walser, como figura mítica, especializado em Herisau; e a de que, no manicômio, Pasavento compreende a utopia do desaparecimento do sujeito –, o narrador assume que será por meio da escrita que o seu sumiço será efetivado. Em um dos fragmentos mais bonitos do romance, Pasavento caminha até o local onde Robert Walser foi encontrado morto, em 25 de dezembro de 1956. Se o espaço da narrativa pode manifestar-se junto com o personagem (Zubiaurre, 2001), este é o instante em que ambos brilham como fortes e indomáveis faíscas em meio ao inverno europeu:

(...) comecei a caminhar, fui em busca de uma das rotas mais clássicas de Robert Walser, nesse caso a mais clássica de todas, a rota em que encontrou a morte, a rota que, por causa da neve, eu não pude explorar dois dias antes. Entre faias e abetos, subi pela ladeira do Schochenberg até Rosenberg, onde contemplei as ruínas que há no alto e de onde se desfruta uma grande vista sobre as montanhas de Alpstein. Tentei aspirar a plenos pulmões o puro ar invernal e notei que me faltava algo e não sabia o que era. Pouco depois encontrei um vaso com umas flores secas no lugar onde, num 25 de dezembro, caiu morto Robert Walser. Fiquei emocionado. Depois de tudo, havia chegado ao centro exato de meu mundo. E o que havia encontrado nele? Para dizer a verdade, encontrei aquele vaso com umas flores secas e certa sensação de vazio. Mas era muito emocionante. Mas, isso seria tudo? Seria aquele o centro de meu mundo? O centro exato? (VILA-MATAS, 2009, p. 282).

A partir do parágrafo acima, fica mais explícito como a imagem de Walser explode em cada paisagem de Herisau. O manicômio é o centro dessa explosão, porém, nos caminhos empreendidos por Walser, Pasavento encontra a si mesmo, eclode um sentimento de empatia e reconhecimento que lhe toca profundamente, apesar do vazio que persiste. O imenso alcance desse encontro para o personagem faz com que ele se questione sobre o seu mundo e o centro daquele universo que o leitor acompanha com desnoriteio.

A pergunta do narrador é tanto sobre o espaço da literatura quanto sobre o espaço do sujeito. O caráter revisionista de *Doutor Pasavento*, dentro do contexto da obra vilamatásiana, tem na aproximação de Robert Walser meta a ser cumprida: a literatura deve ganhar corpo por meio de um compromisso autofágico, mesmo que ela encontre o seu próprio fim, como teorizado por Blanchot (2005). Na sequência, Pasavento afirma que as suas desconfianças com o mundo e consigo mesmo continuam, assim como o rompante emotivo. O que fica daquele instante único e dos vasos de flores no chão, é um sujeito que, durante alguns minutos, deixou em segundo plano as questões que o atordoavam: o desaparecimento, as angústias e dúvidas em relação a sua persona.

Blanchot (2005) comenta que existe certo ponto de metamorfose na narrativa literária, o tempo do *canto imaginário*, uma espécie de “voto secreto” que será ali, nas páginas, cordato. Segundo o teórico, essa marca resulta no mais terrível e belo dos mundos possíveis. Assim funciona esse tipo de encontro final entre o narrador e Robert Walser, o momento em que o canto do imaginário atinge ápice e resulta em um mundo cuja beleza não muda o fato de que o horror e as confusões permanecem, sem um centro exato, causando desconfortos nos que caminham e desvendam os seus mistérios.

As visitas de Pasavento à Herisau, como visto, apresentam várias características da paisagem como caminho de quem desaparece. Mesmo quando se encontra no lugar que mais desejou, tira fotos, deriva por espaços tão importantes para a literatura e, conseqüentemente, para Robert Walser, Pasavento ainda não se sente completo e questiona-se sobre o espaço. Esse centro que falta e que se aproxima tanto da morte, da representação de um fim, é algo que o narrador jamais vai encontrar. Dessa maneira, analisar o espaço sob a ótica do desaparecimento é, também, demarcar uma falha.

O que sempre estará ausente é do signo do não-dito, do inconsciente que atenta na escrita e no questionamento espacial uma forma de aparecer. Pasavento não possui o biombo que se faz delírio porque o que lhe atravessa é, ao mesmo tempo, algo que já faz parte da sua constituição como sujeito. Por exemplo, as questões que Herisau levanta, no romance, já estavam intrínsecas ao personagem, seja pelo viés da literatura, seja pelas suas ânsias, medos e ambigüidades. Assim, paisagem e subjetividade estão tão atreladas que só algo fugitivo do controle do sujeito pode resultar em desaparecimento. O jogo do esconde-esconde psicanalítico, a falta que arrebenta na espacialidade, no deslocamento.

Em outro aspecto, a dúvida sobre a exatidão do centro diz muito sobre a proximidade da escrita vilamatasiana da tradição latino-americana, como abordado na Introdução deste trabalho. O espaço questionado, vacilante, e não somente narrado já é indício de que o personagem acredita no discurso da espacialidade fragmentada, passível de fronteiras e da importância da atenção aos espaços “menores” diante do padrão dominante. Algo permanece difuso, nas bordas, à beira dos abismos e das conquistas. E é isso que deve vir à tona e ser posto em prática pelo caminhante vilamatasiano.

Dessa forma, atento às brechas e às margens, Pasavento, assim como Walser, desvirtua a funcionalidade do manicômio como espaço de mediação entre o sujeito e o contexto social. A força criativa que pode surgir em espaços *heterotópicos*, nos quais a subjetividade torna-se livre mesmo quando o corpo está em situações de contenção e aprisionamento, ronda o

percurso do personagem na Suíça. Diferente de Paris, Herisau é um espaço onde o devir-minoritário surge com mais facilidade. Para além da presença de Robert Walser, o distanciamento da cidade das circunstâncias que evadem as grandes metrópoles, também ajuda o narrador a chegar próximo de uma sensação de completude e felicidade, já que ambos os sentimentos aparecem na representação do que é minúsculo e “microgramado”.

Por fim, Pasavento sente-se mais louco (ou mais lúcido) do que antes e continua o seu empreendimento em direção ao sumiço. Novas mudanças de personalidade – surge, por exemplo, o Doutor Pinchon, personagem que alude ao escritor norte-americano Thomas Pynchon – e o discurso cada vez mais distante do sujeito como ser “uno”, característica da pós-modernidade e das obras vilamatasianas, faz com que esta pesquisa se volte para uma análise do espaço do outro. Um espaço cujo lema é: *si hablas alto nunca digas yo*. Diante de tal perspectiva, de que maneira a linguagem literária, enunciada por um sujeito aos pedaços, dialoga com o desaparecimento, para além da ideia blanchotiana? Esse será o panorama espacial adotado ao longo das próximas páginas.

## 5 O ESPAÇO DO OUTRO

Na pista dos capítulos anteriores, compreende-se que o espaço, no esquema proposto em *Doutor Pasavento*, está atrelado à ideia de que a paisagem só se torna passível de narrativa quando acompanha o sumiço da voz única. Dessa forma, pode-se compreender o trajeto espacial, no livro, como os microgramas de Robert Walser, um desenho que se dá por meio das letras; o conjunto de palavras que forma o mapa. Mas, afinal, que mapa é esse? De que maneira os espaços são vistos e descritos por meio do discurso da voz múltipla e do apagamento da verdade única do Autor?

Robert Walser torna-se um ponto de curva do romance, uma chance para que, enfim, Pasavento mude, com mais displicência e liberdade, de persona. O suíço é como o exemplo certo de que mudar de personalidade, referenciar a outros escritores ou nomear-se de novas maneiras, não vai causar danos nem no tempo, nem no espaço. Assim, Pasavento vai em frente em sua vontade de desaparecer através do outro.

No último capítulo do romance, a mudança de personalidade do narrador torna-se mais frenética, os doutores são muitos e o discurso espacial transforma-se num delírio, narrativa febril de ambientes e cidades imaginárias. O narrador que se deslocou, ao longo de mais de 400 páginas, com o intuito de desaparecer, compreende que o seu desejo não será realizado da maneira que imaginava. “Que importa quem fala?”, perguntou-se Foucault (2001), derivando de Samuel Beckett, em sua famosa conferência *O que é o um autor?*. Amplio a questão: que importa quem fala para o espaço? E de que maneira a falta de uma figura fixa (autor/narrador) interfere na trajetória espacial de um romance?

O questionamento da categoria do autor, a partir das incursões pós-estruturalistas no campo dos estudos literários, como no texto de Foucault e no famoso ensaio *A morte do autor*, de Roland Barthes (1988), propõe que o Autor seja apagado dos textos para que o biografismo não contamine as interpretações e alcances do texto literário. O autor deve manter-se *à parte*, assim, o leitor não escutará uma voz que lhe conta “confidências”.

Posteriormente, Giorgio Agamben (2007) revisa a obra de Foucault e afirma o autor como gesto – algo que vai além da linguagem e que está na categoria do enigmático. No o primeiro texto de *Profanações, Genius*, Agamben disserta sobre o princípio que rege e exprime a vida inteira do sujeito, um tipo de deus latino ao qual o nascimento de todo ser humano é confiado. Assim, o sujeito ou o autor estão acompanhados por Genius também no momento da criação e da escrita.

Deve-se, então, entregar-se a essa entidade, aceitá-la, do contrário, algo pode dar errado. Trata-se de uma luta mística entre o sujeito e o que veio antes dele. Não exatamente o passado histórico ou familiar, mas o vínculo à zona de não conhecimento. Nesse aspecto, Agamben fala de como o impessoal, o Genius, pode entrar em embate com o Eu no momento da concepção da obra:

Escrevemos para nos tornarmos impessoais, para nos tornarmos geniais, e, contudo, escrevendo, identificamo-nos como autores desta ou daquela obra, distanciamos-nos de Genius, que nunca pode ter a forma de um Eu e, menos ainda a de um autor. Toda tentativa de Eu, do elemento pessoal, de se apropriar de Genius, de obrigá-lo a assinar seu nome, está necessariamente destinada a fracassar. Nasce daí a pertinência e o sucesso de operações irônicas como aquelas das vanguardas, nas quais a presença de Genius é testemunhada descrendo, destruindo a obra. (AGAMBEN, 2007, p. 160)

Agamben afirma uma destruição do nome como entidade pois, nomear a subjetividade, a escrita, faz com que a marca do impessoal torne-se um gesto que afasta o autor de sua escrita, e o coloca, de certo modo, como o destruidor de sua própria obra. Assim, o gesto, definição que o teórico irá abordar em vários textos do *Profanações*, aparece para delimitar o autor em uma área na qual a vida não realizada e o não-dito permanecem na obra, fazendo do seu criador um sujeito que joga com o lugar da falta e nunca, de fato, o alcança, seja nas letras ou na experiência. Dessa maneira, Agamben fala de um espaço do autor, área que se encaixa na categoria da ausência, as zonas nebulosas de alguém que testemunha seu próprio desaparecimento. Quando faz a releitura de *O que é um autor?*, no texto *Desejar*, Agamben aponta que o autor não está morto mas quando se afirma como autor, automaticamente, põe-se em um lugar de morto. E, então, questiona-se como a subjetividade pode ser marca de ausência, o que significa para um indivíduo ocupar o vazio. O autor, então, é figura que se sustenta no oco e, mesmo assim, encontra a chance de exercer a subjetividade, moldá-la de alguma maneira.

A princípio, não interessa, para esta pesquisa, extensiva análise da morte do autor, pelo viés pós-estruturalista ou, até mesmo, aprofundamentos do desaparecimento da entidade e do nome único na literatura. Tenho consciência de que as questões propostas são difíceis de serem abordadas e não pretendo respondê-las com rigidez, porém, acredito que o espaço em *Doutor Pasavento* – e, de certa maneira, em toda a obra vilamatasiana – procura estender tais questões até o limite. A relação entre texto e apagamento do autor faz com que o discurso espacial seja marcado pela intertextualidade, mas, para além por uma marca do *impessoal* que faz parte, como visto, do não-dito e, a partir da teoria agambeniana, do que não se tem conhecimento. Quando esse traço surge na paisagem, a noção do *entre-lugar* e dos limiares

faz com que a espacialidade, algo que, muitas vezes, tem-se como da ordem do estático, passe para o signo pós-moderno da oscilação.

A primeira hipótese, lógica e objetiva, do que acontece com o espaço quando o sujeito desaparece, é a de seria de que ele se torna de difícil apreensão. Na falta do *eu*, o espaço, fruto de confluências subjetivas, torna-se uma espécie de névoa sem expressão exata, rarefeito, pouco delineado. A segunda, explanada, em especial, ao longo do primeiro capítulo desta dissertação, é a de que a paisagem, como trajeto do desaparecimento, aproxima-se de um projeto literário – não só é temática do enredo, como também argumento e discurso. Ou seja, a paisagem desaparece quando se transforma, por fim, em texto.

Dessa maneira, em *Doutor Pasavento*, a paisagem torna-se texto e, ato contínuo, percurso. O narrador testemunha o seu próprio desaparecimento pois percebe que não existe outro jeito de sumir se não for narrando. A literatura, então, aparece como o artifício mediador entre espaço e sujeito. Portanto, entende-se que a compreensão do espaço na obra vilamatasiana não pode ser apartada da forma como o escritor entende a funcionalidade do texto. Mas, para além da palavra, existe um comportamento do sujeito, como participante do contexto político, social e histórico que se estende ao espaço. Antes de chegar ao texto (espaço), acontece a enunciação desse sujeito como apartado de si, distante da ideia do ser único, uniforme.

O surgimento do espaço como orientação epistemológica, na década de 1970, visto em Brandão (2013), e o pensamento pós-estruturalista de que o texto é o elemento ao qual se deve toda dedicação da crítica – colocando em plano secundário o sujeito que o escreveu – é o cenário teórico onde faz-se possível que o espaço continue a ser narrado mesmo que a voz responsável por isso esteja imprecisa ou ausente. *Doutor Pasavento* é um romance no qual o confronto do sujeito em desassociar-se do espaço está marcado pela memória da biblioteca e, por esse aspecto, o espaço do outro, na narrativa, é amplo.

Por outro lado, Pasavento está em delírio, apresenta características neuróticas, psicóticas e esquizos. Dessa forma, o romance interliga o outro da literatura ao outro da loucura. Os dois espaços abrem um leque de interpretações e saídas. Esta dissertação pretende-se manter no campo da Teoria Literária, e pensar na literatura como espaço a partir da construção do sujeito-escritor-narrador. Mas, mantenho em perspectiva as condições psíquicas de Pasavento como complementares nesse espaço do outro.

Em *História abreviada da literatura portátil* (1985), o narrador cunha a frase que se tornou símbolo dos estudos da obra vilamatasiana: *Se falas alto, nunca diga eu*. No livro, ele

afirma que a característica de qualquer obra portátil é o anonimato do artista. Dessa forma, a análise da voz narrativa, em muitos de seus romances, está associada aos mecanismos intertextuais que ajudam o narrador a misturar-se e, então, desaparecer. Porém, ao ultrapassar questão da intertextualidade como estrutura do texto e temática, os personagens que organizam esse universo são resultados de um contexto político e estético para o qual a literatura, como espaço do outro, é o que move e define os seus trajetos.

Para Vila-Matas, a crise de representação da subjetividade também está expressa no espaço, afinal, os seus narradores, como Pasavento, buscam legitimidade no caminho, nos deslocamentos, nas cidades que aparecem como uma espécie de confirmação de que, apesar daquele sujeito sentir-se em vias de sumir, destrozado, morto, ele ainda pode movimentar-se. O nome Pasavento, nesse aspecto, demonstra uma vontade fantasma em perpassar os ambientes, cruzar qualquer espaço sem que seja, de fato, visto. Mas, sobretudo, Pasavento é o nome da ausência, de quem está oco, como visto em Agamben, mas continua a exercer a subjetividade arremessando-a no espaço.

Escrevo isso e de repente surpreendo a mim mesmo aparecendo e desaparecendo no espelho do aposento. Aparecer e desaparecer. Como se estivesse obrigado a levar ao limite ambos os verbos. Depois, mudo de lugar um livro que guardo em minha valise vermelha e que é protagonizado por um personagem chamado Tunda e que me proponho a ler em breve. E em seguida, instintivamente, vou à janela e olho para o descuidado jardim de antigo esplendor que há em frente e contemplo depois o abismo e o mar, e me proponho, pela primeira vez desde que cheguei aqui, a abandonar, nesta manhã, “o quarto dos escritos e dos espíritos”, dar um tímido passeio, descer andando até a cidade. (VILA-MATAS, 2009, p. 62).

No fragmento, vários são os elementos espaciais que circundam o aspecto da falta: espelho, janela, jardim, abismo, mar, quarto e, por fim, a palavra “cidade”. A questão do tecer espaços, no romance, faz parte de um jogo no qual tanto o ponto de saída quanto de chegada, do sujeito, não é especificado. Falar do lugar do vazio, de quem está morto, é também falar de um espaço nos quais destinos e origens não possuem um significado dominante. Assim, o mapa de *Doutor Pasavento* não pode ser acessado, exatamente, por questões levantadas, por exemplo, por Franco Moretti em *Altas do romance europeu* (2003), pois o recorte temporal (1800 – 1900) e a ideia do espaço como motivo de conquista – seja afetiva, política, patriarcal – não faz sentido diante da paisagem enunciada pelo sujeito pós-moderno.

As fronteiras, no contexto de *Doutor Pasavento* e da tetralogia que marca a obra vilamatasiana, estão no campo enunciativo da ruína. O que se encontra entre o espelho e a janela, por exemplo, é uma ideia de morte – não só do sujeito – mas de um tempo no qual Pasavento viveu e, sobretudo, leu, porém, que já não lhe diz muita coisa como espaço

representativo de quem ele se tornou. De volta à questão da temporalidade, da afirmação do sujeito no presente caótico, quando se enuncia em estado de ruptura, marca-se também o desespero em compreender qual é o novo espaço que eu, como *outro*, vou ocupar. Assim, a ruína, marca arquitetônica que concentra a temporalidade como resistência, também pode surgir na linguagem. Pasavento, fantasma, cadáver, zumbi ou sujeito caminha porque encontra, na Rue Vaneau, no Hotel de Suède, em Herisau ou mesmo no espaço devir-minoritário – janelas, espelhos, valises – a possibilidade do atrito. A chance de, mesmo em crise, insistir na fronteira, no espaço e, na literatura, como trajetória de subjetividade.

Nesse aspecto, o trabalho da pesquisadora Ollala Hernández Castro, da Universidade Granada, foi um ponto de curva para este capítulo e para a minha pesquisa, pois nele a obra vilamatasiana é destrinchada como ponto de tensão entre a modernidade e a pós-modernidade, fronteira na qual a o espaço da ruína faz-se factível. Hernández Castro possui uma extensiva pesquisa sobre a literatura de Enrique Vila-Matas a partir da ideia de *entre-lugar* e seus limiares literários, filosóficos e políticos. Assim, a pesquisadora define o sujeito pós-moderno como aquele que possui uma racionalidade “precária e instável”:

Ese nuevo sujeto es ya descentrado, múltiple, esquizoide, de conciencia fragmentada, débil, borrosa, abierta a la alteridade, permeable; sujeto constantemente asediado por pulsiones y deseos que dominan su racionalidad precaria e inestable; sujeto atravesado por el poder que trata de construirlo a su antojo sin que apenas pueda oponer resistencia; sujeto sin rostro que se pierde en una massa informe; sujeto alienado, vacío, nido de palabras-serpiente que se interponen entre él y el mundo, condenado a vivir en una fábula, donde toda verdad que cree percibir en el exterior es mera proyección de un interior en que el esta atrapado, un interior siempre anterior a sí mismo y que determina su manera de percibir la realidad irremediamente (...) (CASTRO HERNÁNDEZ, 2017, p. 131).

Dessa maneira, o sujeito pós-moderno observa a espacialidade a partir desse incômodo “interior sempre anterior a si mesmo”, o que, em certo aspecto, dialoga com a relação do gesto do autor, vista em Agamben: o enigma intrínseco à formação e nomeação do Eu, na escrita. Em seguida, Castro Hernández sinaliza a importância desse sujeito, condenado a viver em fábula, para o sistema neoliberal. De acordo com a pesquisadora, da mesma forma que a modernidade precisou construir um tipo de “andaime teórico” para sustentar crenças, valores e narrativas, a pós-modernidade também precisa de uma organização relativa e fragmentada do sujeito, que se distancia da representação do “todo poderoso” conquistador de outros séculos, por exemplo.

Assim, para o sistema, o pós-moderno é o tempo no qual a “fábula” torna-se passível de substituição e a sua mudança gera um mecanismo, sem pausas, que impossibilita a unificação do coletivo. Para o neoliberalismo, o espaço do outro depende de uma crença na

destruição e no apagamento do sujeito; para além, depende de um eu que busca pelo seu próprio desaparecimento porque já não possui estruturas para ir de encontro ao sistema que lhe cerca.

Por meio dessa leitura, Pasavento é o sujeito pós-moderno para o qual, de alguma forma, a mudança de fábula já não funciona muito bem. O narrador demonstra a sua conturbada posição pós-moderna, porém, não apresenta uma postura característica de alguém fragilizado pelo neoliberalismo. Ao longo do romance, Pasavento questiona e alude tanto a modernidade – já assinalado, a narrativa começa nos castelos de Montaigne – quanto os signos da pós-modernidade como a internet e o uso do Google, por exemplo. O personagem entra em delírio febril não só por questões que estão

Além disso, *Doutor Pasavento* é um livro no qual o narrador rechaça qualquer tipo de aproximação da literatura como espaço recíproco à ideia de celebridade e entretenimento. O espaço do outro, nesse aspecto, não pode ser deixado para o controle da sociedade do espetáculo. Pasavento, apesar de seus devaneios e incongruências, em muitos trechos, mostra-se bastante lúcido de sua condição política como sujeito pós-moderno.

Seu delírio espacial febril também está interligado ao contexto no qual não se pode parar, contemplar, analisar. O sujeito deve caminhar e deslocar-se para que mantenha a máquina neoliberal em função contínua. O corpo não deve inscrever-se no espaço, deve apenas passar, como o vento, sem muitas interferências. A ideia da literatura como negação do sistema dominante pode ser observada em *Bartleby e companhia* e *O Mal de Montano*. No primeiro, um compêndio de escritores que decidiram, após acessar a escrita, negá-la. Já para os personagens de *O Mal de Montano*, a literatura está posta no paradoxo entre doença e cura; antídoto e veneno. Como espécie de continuação, *Doutor Pasavento* finca o espaço literário na ausência, algo que já está presente em ambos os livros anteriores, mas, com o desenvolvimento da *arte de desaparecer*, ganha uma conotação extrema, apocalíptica, como a pós-modernidade.

No trecho abaixo, o narrador de *Bartleby e companhia*, ao concluir as suas notas, repensa sobre a ideia de *essência* que acompanhou a filosofia grega até Platão: algo que tem função central e opõe-se ao transitório. Para ele, não existe uma literatura essencial, pelo contrário, deve-se fugir de tal premissa:

Não pode existir uma essência destas notas, como tampouco existe uma essência da literatura, porque a essência de qualquer texto consiste precisamente em fugir de toda determinação essencial, de toda afirmação que o estabilize ou realize. Como diz Blanchot, a essência da literatura nunca está aqui, é preciso sempre encontrá-la ou inventá-la novamente. (VILA-MATAS, 2004, p. 167).

Dessa forma, a literatura é um espaço que sempre deve ser perseguido ou inventado, assim como a paisagem, afinal, se texto é paisagem, como visto, ambos são dignos de deslocamentos e de busca. Assim, desde *Bartleby e companhia*, Vila-Matas desloca o texto literário de um tipo de establishment e o coloca no espaço da perseguição. A literatura, para o escritor, é um assustador labirinto sem saída que vale a pena frequentar.

Assim, a ideia de desterritorialização aparece como extensiva a esse sujeito pós-moderno disposto a negar o dominante. No termo, a subjetividade está implicada em uma questão de movimento. Deleuze e Guattari (2011) não acreditam em um Eu unificado, cheio de si pois, dessa forma, a complexidade da vida e da recriação não seria possível. Errante no território e em busca da sua subjetividade sem amarras de “guardiões totalitários, Pasavento escreve:

Felizmente consegui o que me parecia tão temível, consegui me tornar um desses escritores que, ao não escrever ou escrever com pouca constância, se transformam em monstros que andam vagabundeando pelos arredores da loucura, mas a minha é uma loucura contida que me permite ser respeitado nos mais variados lugares, no bordel e na tertúlia os psiquiatras, por exemplo. Uma loucura em liberdade, sem internação em Herisau. Uma vida mais próxima à vida. Uma vida de um zé ninguém sem ninguém. (VILA-MATAS, 2009: 309)

O sujeito desterritorializado aproxima-se bastante da perspectiva da dinâmica pós-moderna para o narrador. Existe uma consciência de que sua loucura ainda é, de certa forma, aceita pelo sistema e isso lhe oferece a liberdade, “sem internação em Herisau”. Uma vida que ainda permanece na zona de aceitação social por parte do outro pois o seu corpo permanece “respeitado nos mais variados lugares”. Pasavento é um narrador que, mesmo perturbado e questionador de seu tempo, experimenta um caminho de privilégio. O fato de ser um homem, branco, heterossexual e europeu – como Enrique Vila-Matas – o coloca sempre em um lugar de fala comum e dominante para o meio literário. Porém, o escritor catalão acredita em um projeto literário que não enxerga o cânone como guia do passado ou agrega à tradição qualquer coisa de valor absoluto.

Escritores como ele e Roberto Bolaño, por exemplo, fazem parte de uma geração que sabe muito bem: não será ouvida caso perpetue o discurso da maioria e não faça da linguagem uma maneira de desvio. Dessa forma, Vila-Matas, ao longo de sua obra, compreendeu a história literária como a forma de construir esse novo discurso, um discurso que reorganiza a literatura para que ela seja, em todas as instâncias, o espaço do outro. Assim, o corpo de Pasavento, quando narra os espaços e coloca-se sob o signo da ruína e dos limiares, está em busca de uma performance que, apesar de seu lugar de fala dominante, abarque tantas outras

múltiplas vozes do literário. Pasavento é o sujeito que, de certa maneira, entende o seu aspecto de opressor, porém não se deixa engolir por ele. Como em *Bartleby e companhia* e *O Mal de Montano*, o narrador mostra-se preocupado com a realidade e incomodado com a maneira como devemos atravessá-la.

Uma das reflexões feitas por Castro Hernández (2017), é de que a pós-modernidade e a morte do sujeito serve ao sistema neoliberal. Assim, a teórica propõe um “um tecer espaço” no qual o movimento pós-moderno repense, por exemplo, o desligamento do sujeito de uma ideia coletiva. De certa maneira, o pós-moderno, em suas palavras, tornou-se aliado do sistema. (2017: 139). Assim, ela afirma que uma forte volta aos valores éticos ao pensamento crítico marxista seria interessante para repensar a debilidade que se encontra na configuração do sujeito pós-moderno. Nesse aspecto, o que interessa para esta pesquisa é pensar Pasavento como um exemplo de personagem que se coloca no limiar, entre as duas vertentes. Toda a obra vilamatasiana perpassa tais questões do local da cultura e da literatura como arte que possibilita o “tecer espaço” para que a língua se afaste do centro (DELEUZE, 2011). Outras margens do narrativo são possíveis no espaço do outro.

Em *Literatura, defesa do atrito*, Silvina Rodrigues Lopes (2012) também discute a presença do pós-modernismo como adaptação ao mercado. De acordo com a pesquisadora, existe uma tendência do pós-modernismo de promover a adaptação de grande parte dos escritores às condições institucionais dominantes. (2012: 21) Apesar da poesia ser o foco analítico do livro de Rodrigues Lopes, as ideias da pesquisadora confluem com o texto de Castro Hernández pois ambas afirmam uma volta da literatura ao discurso ético e comprometido com esquemas minoritários, como a obra walsariana.

De certa maneira, elas chamam atenção para pontos que refletem sobre a presença da alteridade no literário e criticam o pós-moderno como espaço causador de falsa impressão de liberdade. *Doutor Pasavento* é um romance no qual, mais uma vez, Enrique Vila-Matas afirma, por meio de seu texto, certa resistência da subjetividade ao pós-modernismo. A paisagem do desaparecimento, nessa perspectiva, é também uma paisagem de resistência. O escritor assume o seu lugar do vazio, de cadáver e fantasma (AGAMBEN 2007) e, a partir dele, discute o espaço sob uma ótica para a qual ser livre, na verdade, é ser *outro*.

Assim, o sujeito em diluição não está livre e, ato contínuo, o desaparecimento não será sinônimo de uma existência mais tranquila ou bem resolvida – talvez, para o sistema, mas não enquanto marca de subjetividade.

De acordo com Rodrigues Lopes, existe um desejo e uma saudade que marcam o presente como tempo do mistério e que conjugar a impessoalidade (universal) e a circunstância (singular) é o mistério das letras (2012: 61). Desse modo, na escrita, deve-se responder ao mundo, empreender o testemunho para acolher o “irreconhecível do nosso conhecimento”. Assim, a citação, segundo a pesquisadora, é uma forma de resposta, tarefa vertiginosa que demonstra nosso pertencimento à história, mas não a linearidade de nossa participação. O uso da citação, por fim, é uma partilha de vozes cuja opacidade nos toca e incita. Dessa maneira, a intertextualidade, na obra vilamatasiana, também faz parte de uma marcação da historicidade e, por consequência, da espacialidade. Entre a saudade e o desejo, a biblioteca vilamatasiana responde ao mundo de maneira espacial, afinal, várias de suas leituras, como visto nesta dissertação, são de escritores *shandys*, para os quais a viagem e o discurso do espaço são de extrema importância como dispositivo literário.

No fim de *Doutor Pasavento*, o narrador transforma-se em Doutor Pinchon, uma alusão ao escritor norte-americano Thomas Pynchon que, desde os anos 1970, não é fotografado em público. De certa maneira, a dinâmica da vida de Pynchon é o maior desejo do narrador: desaparecer e permanecer no meio literário, pairar sob a esfera pública como figura visível-invisível. Pasavento afirma que se tornou um perfeito Pynchon, “o romancista que odeia a fama, o escritor sem rosto que prefere viver no anonimato, de modo que só sabemos dele que estudou engenharia aeronáutica, que foi aluno de Nabokov na Universidade de Cornell e que vive em Nova York, sua cidade natal” (VILA-MATAS, 2009: 310). Porém, a presença de Pynchon em *Doutor Pasavento* vai além da perspectiva que o ronda como autor literário “desaparecido”.

Três questões muito caras ao romance estão na base da obra de Thomas Pynchon: o espaço, a loucura e a pós-modernidade. O escritor possui um projeto literário no qual a reorganização do espaço norte-americano é feita por meio de personagens neuróticos, em ziguezague na cidade pós-moderna ou em navios do século XVIII. A obra pynchoniana, desde a década de 1960, retrata os Estados Unidos de um ponto de vista extremamente crítico ao sistema capitalista e aos signos pós-modernos, como os cybers sistemas de informações e o funcionamento das instituições de comunicação no território. Pynchon também possui uma preocupação em recontar a história da política geográfica no país, como em *Mason e Dixon* (2004), romance no qual a trajetória de dois cientistas britânicos pelo continente norte-americano é narrada por um terceiro suposto participante da expedição: o reverendo Cherrycoke.

Dessa maneira, a presença de Pynchon, em *Doutor Pasavento*, assim como a de Robert Walser, marca a preocupação do narrador em tornar-se escritores para os quais a paisagem é não só marca a subjetividade como também parece chance primeira para a reescrita de si e do mundo. Assim, a escolha temática dos agentes do desaparecimento faz parte de uma lógica do espaço, da vontade em transformar o percurso em literatura e vice-versa.

Se, na literatura empreendida por Walser, a loucura surge como parte do projeto literário, em Pynchon ela é a característica principal de seus personagens. A loucura e os questionamentos psíquicos são a base da construção das personas do universo pynchoniano. Frenéticos no discurso, os sujeitos pós-modernos de seus romances alteram os métodos de percepção do espaço cognitivo, psicossocial, econômico e cultural. Um dos principais personagens de Pynchon a partir da perspectiva do colapso nervoso e psicótico diante da paisagem, é Oedipa Maas, de *O leilão do lote 49* (2009). Na Califórnia da década de 1960, o testamento de seu ex-namorado faz com Maas procure desvendar um complô nacional envolvendo a agência dos correios e o enigma do Trysterio, símbolo, em formato de trompete, espelhado por vários pontos da cidade.

Após um diálogo, entre Oedipa Maas e Nefastis, que beira o nonsense, o narrador afirma: “O verdadeiro sensível é aquele que consegue compartilhar as alucinações dos outros, nada mais do que isso.” (PYNCHON, 2009: 80). Pasavento aproxima-se desse pensamento pynchoniano no qual o processo de alucinação não deve ser comedido, mas sim compartilhado com o outro. Dessa maneira, ao fechar o romance no jogo de espelho com a figura de Thomas Pynchon, o narrador conclui uma trajetória na qual o sujeito pós-moderno compreende que suas alucinações precisam ser espalhadas também no espaço.

Dessa forma, a narrativa espacial, quando posta por meio do apagamento do autor e das múltiplas vozes, está traçada numa espécie de visão comunitária do espaço. Trata-se de dividi-lo, reestruturá-lo, observá-lo à distância. A literatura funciona como espaço do outro porque nela encontram-se inúmeras possibilidades de saídas; vai-se de Paris até a Patagônia, do manicômio em Herisau até as bordas do abismo, de jardins abandonados aos quartos de hotéis. Quem caminha não caminha sozinho e, por mais que Pasavento insista na sua condição melancólica, alguém sempre estará ao seu lado como lembrança de que o texto é paisagem.

No último parágrafo do romance, entre as personas do doutor Pynchon e do doutor Ingravallo, o narrador volta à alameda do fim do mundo:

“Por acaso a natureza viaja ao estrangeiro”, ele me pergunta agora, e parece estar atravessando a bruma nesta alameda situada no fim do mundo. “Permanecerei aqui.

Que motivo poderia ter me arrastado para esta terra desolada, se não o desejo de permanecer aqui?”, diz. E se vai. Mas fica, mas se vai. Acaso ficou? Vejo-o seguir seu caminho e vejo como dá um passo adiante e, pela ruela úmida, escura e estreita, acaba chegando ao seu recanto, e lá, sem som nem palavras, fica à parte. (VILAMATAS, 2009: 410)

Assim, Pasavento termina o romance em um estado de suspensão espacial. “Mas fica, mais se vai”, afirma, como a brisa ou a neblina, o narrador testemunha, enfim, o seu próprio desaparecimento, seu corpo na ruela escura e estreita, em busca da margem, do espaço como medida do sumiço. No “Agora que eu vim até aqui”, estão os três elementos que atravessam o sujeito pós-moderno: a marca do presente, a sua tentativa de construção subjetiva e o espaço, resultado de um movimento progressivo. Chegar até aqui para desistir, voltar ou continuar são ações que perpassam todos os deslocamentos de Pasavento.

Desse modo, no espaço do outro, na literatura, o narrador resiste não só como forma de explodir desejos e saudades, de perder territórios e responder à história sobre o seu pertencimento. Nos livros e na escrita ele encontra, por fim, a sua própria alameda do fim do mundo, o lugar onde o sistema não o alcança e a pós-modernidade pode ser, de algum modo, pausada. O espaço do outro, sobretudo, é onde o narrador não precisa saber se vai ou se fica, porque, no fundo, Pasavento conhece o destino de todos os seus percursos: o texto, as palavras que criam e afirmam o espaço.

## 6 VERTIGENS

O abismo, máxima espacial vilamatasiana, causa dois tipos de vertigem: a primeira e óbvia, está ligada ao espaço da queda, o vão onde o corpo pode mergulhar em direção desconhecida – como no processo de escrita, onde já não se tem mais volta e vai-se em busca dos enfrentamentos de ordem subjetiva. A outra, é uma vertigem da incomunicabilidade, próxima a que se perpetua entre personagens de Michelangelo Antonioni, um abismo entre o sujeito e o outro, algo que não se diz, mas abre-se no meio da fala e do texto. *Doutor Pasavento* funciona como espécie de fenda na obra de Enrique Vila-Matas, o romance no qual esses dois aspectos – a criação literária, o outro – são de intricada absorção pois estão sob a bruma do desaparecimento.

Menos do que delimitar de forma cirúrgica e detalhada a representação dos espaços no romance, esta pesquisa procurou analisar o discurso da espacialidade, a maneira como o narrador aborda os diversos ambientes pelos quais caminha ou desliza em sonhos e devaneios. Assim, o espaço surge, como no livro, primeiro sob o aspecto do toque do real, da arquitetura e da estrutura urbana. Na Rue Vaneau e no Hotel de Suède, o corpo de Pasavento é o encontro entre o *flâneur* benjaminiano e o caminhante de Michel de Certeau. A observação da metrópole com a responsiva estranheza de quem está à parte; o caminhar como ato que leva ao discurso, à fala e à organização narrativa.

A partir do manicômio de Herisau, o espaço torna-se mais rarefeito, menos palpável. Robert Walser é o fantasma guia de *Doutor Pasavento*, o mito literário que, finalmente, vira corpo passível de paisagem. Rodeado pelos alpes suíços, o narrador inscreve o espaço na sua loucura e transforma a trajetória, pelos arredores do sanatório, nos microgramas de Walser, ou seja, no projeto literário para o qual o espaço é extensão do corpo e da mente. Também nessa etapa existe uma crescente preocupação política de Pasavento – refletir sobre o papel de mediação tanto na dinâmica dos sanatórios como na figura do doutor em psiquiatria.

Desse modo, Herisau torna-se um espaço no qual ambas as vertigens do abismo vilamatasiano aparecem no mapa: a angústia constante em manter a escrita nivelada pelo compromisso exclusivo com a literatura e a vontade de pular na fenda da solidão dos escritores que não acreditam em um literário corrompido pela fama, pelo dominante. Por outro lado, a incomunicabilidade dos que são tidos como loucos e o afastamento do sujeito delirante do espaço social estão presentes nas duas visitas do narrador ao território suíço. Um

abismo entre quem acredita na sua verdade, na sua loucura, como Walser, e os que observam a literatura no topo das grandes montanhas da tradição literária.

Após tantos percursos – como visto, além de Paris e Suíça, Pasavento empreende viagens mentais e verossimilhantes, para Sevilha, Patagônia, Napóles, cidades fictícias –, chega-se ao espaço do outro, o espaço no qual a morte do Autor e o apagamento da entidade literária alimenta o embate entre paisagem e desaparecimento. Se, para início deste descolamento, Blanchot e Deleuze foram os caminhantes que organizaram o confronto entre quem some e quem narra o espaço, por fim, Agamben também aparece como opção teórica para a análise do narrador desterritorializado, quase morto, fruto do texto pós-estruturalista e das temporalidades do pós-modernismo.

Assim, a figura de Pasavento, como sujeito para os quais as pulsões e desejos explodem no espaço, encontra no outro – na literatura, no exercício da alteridade – mais uma nova chance de reorganizar o espaço e desaparecer. Na crítica ao pós-moderno, por meio das incursões teóricas de Olalla Castro Hernández, pesquisadora da obra vilamatasina, pôde-se pensar o narrador como alguém que, apesar de sua contingência opressora, permanece em debate com o sistema neoliberal e os mecanismos pós-modernos, na tentativa de manter a criação literária em um espaço de margem, longe dos holofotes da mídia e do poder.

Pasavento é um corpo que redefine a cidade a partir da *psicogeografia* para que então a tome como seu espaço de delírio. Ruas, estabelecimentos e relevos naturais tornam-se seus porque ele compreende que a paisagem, como trajeto do desaparecimento, deve ser lapidada até a última possibilidade de escrita, como quando Robert Walser decidiu usar apenas lápis para escrever. Algo vai falar e algo precisa sempre ir embora, ali estará o espaço dos que somem.

Desta feita, a representação do espaço no romance está muito próxima à imagem distorcida que vemos por meio de janelas em movimento. Parece óbvio, nesse aspecto, mas são os espaços de mediação entre a paisagem e os nossos olhos quando estamos em carros, aviões, ônibus e trens que nos oferecem a chance da “falsa impressão”, o instante em que o que vemos e o que nos olha não fazem parte de uma mesma imagem. O espaço, em *Doutor Pasavento*, é o que ficou por ser visto em um momento de descuido ou distração, aquela nuvem que parecia tão perto de nós, no primeiro instante, mas que se torna dúvida logo em seguida.

W. G. Sebald, figura que paira como um querido espectro sob esta pesquisa, também escolheu o espaço e a deriva para organizar o discurso literário. Caminhante das ruínas e

testemunha de uma Europa cujo o poder destruiu todos os espaços – políticos, arquitetônicos, subjetivos, culturais – o escritor alemão, da mesma forma que Enrique Vila-Matas, acredita no espaço como marca da ausência. Mesmo diante de cenários políticos e literários muito diferentes – o Holocausto, a Alemanha em ruína, e uma questão histórica extremamente brutal – Sebald aproxima-se de Vila-Matas quando compreende que o espaço pode ser resultado de uma falta, do que não se apreende com exatidão.

Assim, eu encontrei o último tesouro da biblioteca de Enrique Vila-Matas para esta dissertação: o Dr. Pesavento, personagem que aparece de maneira fugaz em *Vertigem*, livro no qual Sebald empreende algumas viagens entre Itália e Alemanha. Na cidade de Verona, durante as suas caminhadas, o narrador folheia jornais datados de 1913 e vê anúncios de alguns doutores, entre eles, o de Pesavento cujo consultório ficava perto da Biblioteca Civica. Além da imagem da nota, o narrador escreve:

E vi então o dr. Pesavento, cujo consultório ficava na Via Stella, perto da Biblioteca Civica, executando uma das suas extrações sem dor. O rosto pálido da paciente que o dr. Pesavento tinha sob si dava uma impressão, é verdade, de perfeito repouso, mas seu corpo torcia-se e vergava-se na cadeira de dentista de maneira francamente agonizante. (SEBALD, 2004: 95)

Várias são as possibilidades intertextuais e interpretativas do nome Doutor Pasavento, como visto nestas páginas, mas a de Sebald dialoga bastante com a ideia de corpo e espaço a qual acredito como a vertigem final de meu trabalho: a sensação de perfeito repouso, um alguém que se deixa atravessar pelo vento mas, no fundo, agoniza, mexe-se sem parar, desloca-se, continuamente, em direção a todas as faltas que se encontram na alameda do fim do mundo.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- BADIA, Alan. BLANC, Anne-Lise. GARCIA, Mar. *Géographies du vertige dans l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2013
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002
- \_\_\_\_\_. A morte do autor in \_\_\_\_\_. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Martins Fontes, 2012
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas II – Rua de Mão Única*. São Paulo: Martins Fontes, 2012
- \_\_\_\_\_. Paris, capital do século XIX, in: *Textos de Walter Benjamin*. Disponível em: <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/benjamin-w-paris-capital-do-sc3a9culo-xix-trad-kothe.pdf>. Acesso em 21 nov. 2017.
- \_\_\_\_\_. *Paris – Capitale du XIX siècle – Le livre des Passsages*. Paris: Le Éditions du Cerf, 2006
- BHABHA, Homi k. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014
- BOLAÑO, Roberto. *Os detetives selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita I: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2010
- \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011
- \_\_\_\_\_. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- \_\_\_\_\_. Traduire. In: *L'amitié*. Paris: Galimard, 1971
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Intertextualidade: a migração de um conceito*. Via Atlântica. São Paulo, 2006.
- CASTRO HERNÁNDEZ. Ollala. Entre-lugares de la Modernidad – Filosofía, literatura y Terceros Espacios. Madrid, Siglo XXI de España, 2017
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998

COMPAGNON, Antoine. *Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012

CORVELEY, Merlin. *A arte de caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2015

\_\_\_\_\_. *Psicogeography*. Londres: Oldcastle Books, 2010

CRIVELLI VISCONTI, Jacopo. *Novas Derivas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014

DEBORD, Guy. *Manifesto da Internacional Situacionista*. *Internacional Situacionista* 4, (1960). Acesso em 20 de nov. 2017. <http://guy-debord.blogspot.com.br/2009/06/manifesto-internacional-situacionista.html>

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka. Por uma literatura menor*, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs – vol. 1*. São Paulo: Editora 34, 2011

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs – vol. 2*. São Paulo: Editora 34, 2011

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs – vol. 5*. São Paulo: Editora 34, 2011

\_\_\_\_\_. *O anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2011

\_\_\_\_\_. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: Uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2013

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978

\_\_\_\_\_. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n – 1 edições, 2013

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* (1969) Acesso em 14 de fev. 2018 <http://www2.eca.usp.br/Ciencias.Linguagem/L3FoucaultAutor.pdf>

FREUD, Sigmund. *O homem dos lobos e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

KLEIN, Kelvin Falcão. *Conversas apócrifas com Enrique Vila-Matas*. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2011.

KUSTER, Eliane; PECHMAN, Robert. *Maldita rua. O chamado da cidade – Ensaio sobre a urbanidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

- LEITÃO, Lúcia. *Onde coisas e homens se encontram – cidade, arquitetura e subjetividade*. São Paulo: Annablume, 2014
- LEHAN, Richard. *The city in literature. An intellectual and cultural history*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998
- LE BRETON, David. *A antropologia dos sentidos*. Petrópolis: Editora Vozes, 2016
- MORETTI, Franco. *Signos e estilo da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007
- \_\_\_\_\_. *Atlas do romance europeu (1800 – 1900)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003
- MILLER, Jacques. *Todo el mundo es loco*. Buenos Aires: Paidós, 2015
- NICHOLSON, Geoff. *The lost art of walking – The history science, philosophy, and literature of pedestrianism*. Nova York: Riverhead Books, 2009
- NOOTEBOOM, Cees. *Hotel Nómada*. Madrid: Siruela, 2002
- ONETTI, Juan Carlos. *A vida breve*. São Paulo: Editora Planeta, 2004.
- PYNCHON, Thomas. *O leilão do lote 49*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009
- \_\_\_\_\_. *Mason & Dixon*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- RODRIGUES LOPES, Silvina. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012
- SCHNEIDER, Michel. *Mortes imaginárias*. São Paulo: A Girafa, 2005
- SEBALD. W. G. *Anéis de Saturno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- \_\_\_\_\_. *Le promeneur solitaire: W. G. Sebald on Robert Walser*. Paris Review: 2014 Acesso em 14 de fev. 2018: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/le-promeneur-solitaire-w-g-sebald-on-robert-walser>
- \_\_\_\_\_. *Austerlitz*. Nova York: Modern Library, 2011
- \_\_\_\_\_. *Vertigem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008
- SECCHI, Bernardo. *A cidade do século vinte*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SEELIG, Carl. *Walks with Walser*. Nova York: A New Directions Paperbook Original, 2017
- SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust – A History of Walking*. Nova York: Pinguin Books, 2001
- SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e Companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

- \_\_\_\_\_. *Diário Volúvel*. Lisboa: Teorema, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Doutor Pasavento*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- \_\_\_\_\_. *El viento ligero en Parma Madrid: Sexto Piso*, 2008
- \_\_\_\_\_. *En un lugar solitario*. Barcelona: Debolsillo, 2011
- \_\_\_\_\_. *História abreviada da literatura portátil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Mac y su contratiempo*. Barcelona: Seix Barral, 2017
- \_\_\_\_\_. *Marienbad Eléctrico*. Barcelona: Seix Barral, 2016.
- \_\_\_\_\_. *O Mal de Montano*. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- \_\_\_\_\_. *Paris não tem fim*. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- \_\_\_\_\_. *Suicídios Exemplares*. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- \_\_\_\_\_. *Una vida absolutamente maravillosa*. Argentina: Debolssilo, 2014
- YI-FU, Tuan. *Espaço e lugar – a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difusão Editorial, 1983
- WALSER, Robert. *Jakob Von Gunten – um diário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011
- \_\_\_\_\_. *Os irmãos Tanner*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017
- ZUBIAURRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económico, 2000