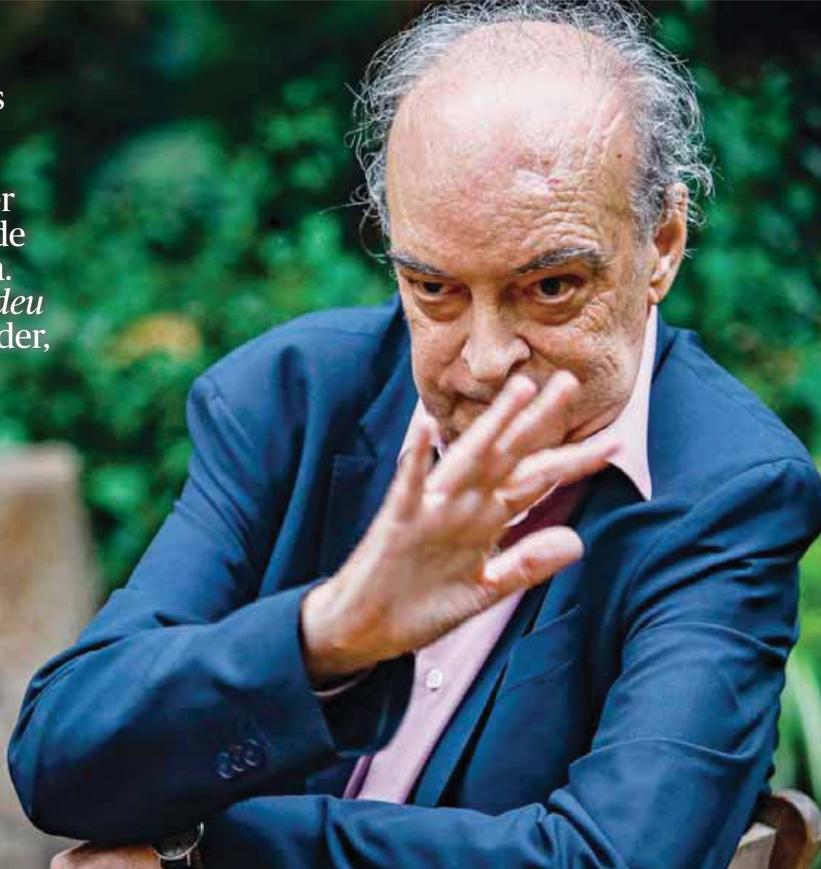




É um dos melhores livros do escritor catalão e aquele em que confessa ter descoberto o grande prazer da narrativa. Chama-se *Montevideu* e não é para se perder, a não ser lá dentro.



SANTY ALLES WILKES/REUTERS/CONTOUR

“O romance é uma arte ambígua e profundamente antitotalitária”

Enrique Vila-Matas

Enrique Vila-Matas (n. 1948) é, sem exagero, um dos nomes mais estimulantes da literatura, e o seu romance mais recente, um exercício da sua capacidade de explorar a fronteira entre realidade e ficção através de deambulações. Geográficas, temáticas, estilísticas, estéticas. *Montevideu*, original de 2022 agora publicado em Portugal, é um ponto alto desse jogo que o escritor, nesta entrevista, põe a par de outro dos seus grandes livros, *O Mal de Montano*. Vinte anos separam os dois livros, e nos dois o narrador e protagonista é um escritor às voltas com maldições, fantasmas, enigmas. Neste, há a sombra de um conto de Julio Cortázar, um bloqueio criativo, uma conversa com muitos escritores na tentativa de investigar coisas tão vastas quanto o que é a literatura, porque se escreve, o que pode funcionar como desbloqueador. Tudo andando por uma geografia conhecida: Paris, Cascais, Montevideu, Bogotá, Barcelona, sempre Bar-

celona, ainda que raramente chamem a Vila-Matas um escritor de Barcelona, como se “queixa” nesta entrevista feita por *email*, por vontade do escritor. Ao enviar as respostas, pediu desculpa pelo tamanho, por haver “respostas melhores do que outras”, e abre parêntesis em relação ao tamanho do que enviou: (“Escrevi quase um romance completo.”)

Montevideu, a capital do Uruguai, é um estado de espírito, alguém diz neste livro. Como definiria esse estado de espírito transpondo essa ideia para o ambiente deste livro?

Há um momento no livro em que digo que Montevideu “era uma cidade, mas também um estado de espírito, uma forma de viver em paz fora do convulso centro do mundo, um ritmo antigo em pés descalços”. É uma afirmação um pouco autobiográfica, pois fala da impressão muito acolhedora que a cidade me causou durante os dois dias que lá estive. Sabe, na minha

vida não estive mais do que dois dias em Montevideu, uma cidade tranquila e antiquada no bom sentido da palavra, com gente requintadamente antiquada e muito simpática, fez-me lembrar a grande impressão que Lisboa e as suas gentes me causaram na primeira vez que as vi, nos anos 80. Talvez, digo agora a mim próprio, tenha escolhido *Montevideu* como nome do livro para transmitir ao leitor uma certa calma antiquada que lhe facilitasse a passagem tranquila pelo romance: um espaço confortável, para mim e para os leitores. E é como se o autor quisesse sublinhar que pertence àqueles a quem chama “os escritores do passado” e, ao mesmo tempo – um contraste notável –, o núcleo central da sua obra é a modernidade do romance.

Sente-se parte da geração a que pertence?

Não acredito muito nas literaturas nacionais, mas antes nas internacionais, mas nem sequer muito nestas. Evito as classificações, porque são

sempre demasiado restritivas. Por outro lado, esta forma de ver as coisas tem algo de vingativo, porque sou um escritor de Barcelona, mas ninguém me classifica como tal, suponho que porque pensam que nunca falei de Barcelona, o que é um erro tremendo.

Estamos diante de um romance centrado num bloqueio do seu protagonista e que corresponde a um livro que surge depois de uma paragem forçada do seu autor, Enrique Vila-Matas. Que paralelismo se pode estabelecer entre uma coisa e outra?

No mundo real, o hiato não existiu. De facto, em 2019 terminei e publiquei *Esta Bruma Insensata* – Teodolito, 2020, tradução da maravilhosa Maria Manuel Viana [morreu em Dezembro de 2022] – e em 2021 *Ese Famoso Abismo*, um livro de conversas com Anna María Iglesia. Mas houve um hiato de dois meses em Janeiro de 2022, quando terminei o primeiro rascunho de *Montevideu* e fui inter-

Isabel Lucas

Nascido em 1948, em Barcelona, Enrique Vila-Matas dissolve realidade e ficção numa obra incontornável

nado no Hospital Clínic de Barcelona para receber um transplante de rim, tão generosamente doado pela Paula, pela minha querida Paula de Parma [a mulher, a quem dedica o livro].

No meu regresso a casa, quando peguei no rascunho para o reescrever, comecei a desconcertar-me com o entusiasmo crescente com que estava a trabalhar. Nunca o tinha experimentado antes, o que não foi um obstáculo para mim. Continuei a corrigir, a acrescentar pormenores. E, ao continuar com o novo *Montevideu*, vi como, ao mesmo tempo, tanto o autor como a obra respiravam cada vez mais vivos.

Penso que a quase imperceptível melhoria diária da minha saúde foi influenciando a atracção crescente que sentia pelo rascunho que modificava e que, tal como o meu corpo, parecia avançar e melhorar por si próprio. Nas páginas finais, depois de ter escapado do Inferno de Bogotá (situado num quarto do Beaubourg em Paris, com vista para a cidade suíça de St. Gallen), escrevia emocionado e entrei lateralmente no tema da elevação. “Converteste-te, nos últimos tempos, num escritor ao qual as coisas acontecem de verdade. Oxalá compreendas que o teu destino é o de um homem que deveria estar a desejar elevar-se, renascer, voltar a ser. Repito-te: elevar-se. A chave da porta nova.”

Estamos entre fantasmas, de homens e de escritores. O que lhe suscita esta palavra,

“fantasma”, aplicada à literatura?

Há muitos fantasmas no meu livro, mas fico-me pelo “fantasma do escritor”, um conceito cunhado por Roland Barthes para falar de como alguns jovens parisienses da geração dele eram fascinados pela figura genérica do escritor, mas não especialmente pela obra que ele ou ela tinha produzido, e sim pela “vida de escritor” que se podia supor que ele ou ela levava. A vida comum. Aquela maneira de andar pelo mundo com um caderno no bolso e uma frase na cabeça. Essa coisa da “frase na cabeça” diverte-me, porque pode parecer uma fantasia da minha parte, mas é um facto que acontece mais vezes do que parece. Há pouco tempo, Pedro Almodóvar disse que, uma tarde, deixou a sua escrita para ir dar um passeio, e a sua mente continuou a escrever durante o passeio. De repente, alguém se aproximou dele para lhe dizer alguma coisa e ele pediu desculpa, dizendo: “Desculpe, mas estou a escrever.”

No livro, vemos o escritor que ainda não o é a pensar na escrita, mas também o escritor que já não é capaz de o ser. São duas formas de não fazer, de não escrever. O vazio está em ambas. Como definiria uma e outra?

Em *Montevideu* há um momento em que o narrador explica que, quando era jovem, muito antes de começar a escrever, dizia a toda a gente que tinha deixado de escrever. “Mas tu

“A minha resposta preferida ao clássico ‘Porque é que escreve?’ é a que Samuel Beckett deu: ‘Porque não sei fazer outra coisa.’”

não escreves”, respondiam sempre os amigos. Pergunto-me, por vezes, o que estará por detrás dessa atitude. Um desejo de elegância, talvez. Em vez de cair na vulgaridade da escrita, tornar-se alguém interessante que detesta quem se esforça por escrever. Ser uma espécie de Oblomov [personagem do romance homónimo de Ivan Gontcharov] entre os seus amigos que querem ser escritores. Aprende a olhar para eles com desprezo quando falam de escrever, para que um dia possas dizer a todos eles, especialmente ao melhor escritor do grupo: “Pobre coitado, tens de estar sempre a escrever, a desperdiçar a tua alma, a mudar as tuas convicções, a comercializar a tua inteligência e a tua imaginação, a não ter descanso e a estar sempre em movimento, e, por Deus, tens de escrever sempre, sempre...” Sobretudo a ideia de “esbanjar a alma” sempre me tocou. Ora bem,

acabo de vos dizer algo que responde a um desejo muito forte da minha parte: recitar um dia o monólogo de Oblomov com imenso prazer. No entanto, desde que reví o rascunho de *Montevideu* com um entusiasmo tão estranho, não trocária por nada o arrebatamento que se apoderou de mim ao reescrever o livro.

Não sei, mas é como se tivesse sido preciso meio século de escrita para eu descobrir o extraordinário prazer que se esconde numa narrativa que investiga aquilo que, sem o saberes muito bem, sempre quiseste investigar: porque esconde um enigma dentro do enigma do universo.

Muito se tem escrito acerca das razões e das motivações que levam alguém a escrever. O protagonista escarnece dessa tentativa de responder a qualquer coisa difícil. Às tantas, lê-se: “Escreve-se para se ser recordado, para vencer dentro de si a amnésia, o buraco cinzento do tempo, para se confiar à página como às ligações e aos bálsamos se confia a múmia de um faraó.” Quando pensa nesta questão, a das motivações, o que é que lhe surge na mente?

Que talvez as motivações não sejam necessárias, que não haja nenhuma razão que justifique dedicar uma parte do nosso tempo à escrita. Desde há algum tempo, a minha resposta preferida ao clássico “Porque é que escreve?” é a que Samuel Beckett deu:

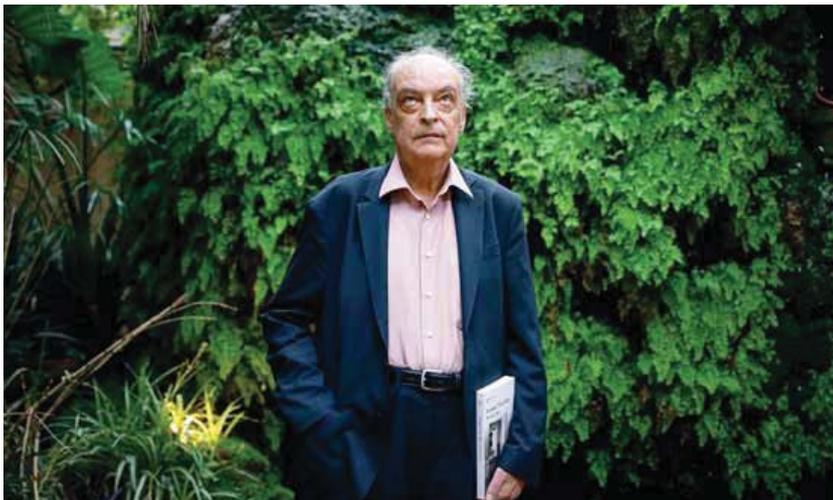
“Porque não sei fazer outra coisa.”

Há uma suspeição acerca do que é o real e da palavra ambiguidade, tão cara à literatura. De repente, parece que ela não existe, que está gasta. Pode existir literatura sem ambiguidade? Pode existir real sem ambiguidade?

Só sei – e isto é algo que está muito presente em *Montevideu* – que os factos da vida se tornam sempre mais complexos e obscuros, mais ambíguos e equívocos, isto é, como *verdadeiramente* são, quando alguém os escreve.

O protagonista anda às voltas com um quarto próprio que remete para um quarto só seu, como no livro de Virginia Woolf. É o quarto necessário ao desbloqueio?

Se há palavras em *Montevideu* que escrevi sem saber exactamente o que queriam dizer são as que Madeline Moore diz quando especula sobre a ideia da versão masculina de o “quarto próprio” de Virginia Woolf ser “o inferno dos homens”, esse quarto que situou em Bogotá, onde os homens são obrigados a ouvir as suas “páginas imortais” e lamentam ter escrito tanta tolice em vez de terem podido reunir-se com o ar aparentemente leve da literatura, não vou dizer feminina, mas escrita por mulheres... Mas confesso que ainda não sei exactamente o que queria transmitir. Talvez nunca venha a saber, ou talvez esteja a começar a descobri-lo agora que pen- ▶



KIRE BRINCO/UTOPIA PRESS VIA GETTY IMAGES

► so nisso... Vejamos, houve um momento, já no final da escrita do romance, em que me apercebi de que, ao longo do livro, procurava um quarto único, um quarto só meu, e em nenhum momento, até então, tinha em mente o famoso quarto de que falava Woolf. Por isso escrevi a frase com uma interpretação muito aberta para que cada leitor a pudesse entender como quisesse.

Neste caso, como no conto de Cortázar, esse quarto é o lugar onde o fantástico irrompe. Penso também em Borges. A literatura é o lugar por excelência do fantástico?

Não sei se é por excelência, mas o fantástico combina com a literatura. E ainda mais com o conto de Cortázar *La Puerta Condenada*. Uma das forças motrizes de *Montevideo*, quase o ponto de partida do livro, foi a frase escrita pela grande crítica literária Beatriz Sarlo, nos anos 50, sobre este conto. Sarlo assinalava que precisamente naquela porta do título estava "o lugar exacto onde o fantástico irrompe na história". Por entender ou imaginar que Sarlo sugeriu que a ficção e a realidade coexistiam perfeitamente naquele "lugar exacto" que se encontrava na porta 205 do Hotel Cervantes, em Montevideo, levei o meu narrador a essa cidade. Levei-o lá para investigar o que acontecia quando alguém se encontrava diante de uma porta condenada onde realidade e ficção convergiam, coexistiam. O que se podia ver ali? Ou era preciso atravessar a porta e entrar no quarto contíguo para ver o que havia?

Estranheza, mistério, enigma.

Há aqui uma investigação acerca destas noções.

Há, sim. Tal como há mistério nas palavras que escrevi um dia em Barcelona, muitos anos antes de começar a escrever o meu romance. Um dia escrevi que iria a Montevideo à procura do quarto no segundo andar do hotel Cervantes e que seria uma viagem real ao lugar exacto do fantástico, talvez "o lugar exacto da estranheza".

Acabou-se a épica, diz um escritor no livro. Concorda?

Bom, a épica continua a existir e, por muito que queiramos acabar com ela, sobreviverá. Um caso diferente é o de Néstor Sánchez, um bom romancista e amigo de Julio Cortázar. Li Sánchez

na minha juventude (o livro *Nosotros Dos*, creio que escrito em Barcelona), li-o antes do próprio Cortázar. Tanto quanto sei, foi um autor que levou a sua fuga da literatura em geral tão longe que alguns dos seus seguidores o deram como morto e organizaram-lhe uma homenagem em Buenos Aires. Quando, para surpresa de todos, descobriram que estava vivo e que acabava de regressar de anos de uma estranha aventura à volta do mundo e estava de novo em Buenos Aires, foram ter com ele para lhe pedir que lhes dissesse por que diabos não escrevia há tanto tempo. "Pois bem, acabou-se-me a épica", respondeu laconicamente. Foi uma resposta inesquecível.

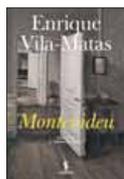
O escritor é alguém que deambula, faz digressões geográficas, literárias, estilísticas. O seu papel enquanto escritor também é o de alguém que caminha por um lugar. Até que ponto essa ideia de movimento é crucial?

Esta ideia de movimento, e essa estrutura, que é de facto muito sólida e ao mesmo tempo tão flexível (como os saltos de vara modernos agora usados no atletismo), é crucial, sim. A verdade é que, sem ela, o livro seria muito diferente. Todo o enquadramento do romance foi concebido para que se possa circular nele o mais livremente possível. Remete secretamente para uma espécie de "movimento perpétuo" de que falava Augusto Monterroso no livro homónimo, em que nos dizia que o ensaio da história do poema da vida é um movimento perpétuo.

As metáforas continuam a ser essenciais na sua escrita. Que poder lhes atribui e como tenta geri-las quando as usa?

No momento de escrever, a deslocação do significado entre dois termos é um hábito antigo, tanto que penso que o faço com naturalidade.

Este também é um livro de escritores "amigos", referências, inspirações, e uma sombra especialmente presente, a de Cortázar. Quando se deu conta da importância dessa sombra? Cortázar, entre outros, esteve na origem do meu fascínio pelas narrativas. Ele foi uma sombra durante algum tempo, embora eu tivesse lido muito pouco dele, até que comecei a pesqui-



Montevideo

Enrique Vila-Matas (Trad. J. Teixeira de Aguiar)
D. Quixote



Teve a tentação de querer dizer tudo neste romance? "A mesma tentação que tenho de me perder sempre que regresso a casa"

sar a sua história do Hotel Cervantes e, a partir da pesquisa da sua obra, comecei a escrever *Montevideo*. Mas diria que qualquer semelhança entre o meu livro e o mundo de Cortázar tem de ser encarado como uma mera coincidência.

Como chegou às cinco categorias em que divide os escritores logo no início do livro?

Penso que, em vez das que existem, poderiam existir outras muito diferentes. No dia em que as classifiquei, diverti-me com elas, sobretudo com a segunda ("a dos que deliberadamente não dizem nada"). Não sei como é que lhe coloquei (como se alguém que não eu ma tivesse ditado) esse "deliberadamente" que a converte numa categoria de escritores muito especiais e que jamais poderiam, no caso de se quererem juntar, ser uma sociedade secreta, já que

nada teriam em comum ao guardarem deliberadamente um segredo que se supõe muito distinto em cada um deles. No entanto, no outro dia, devo dizer que tive um grande choque quando percebi que os escritores da segunda categoria se encaixariam bem no TikTok, onde deliberadamente não se conta nada.

Essa conversa está hoje em cima da mesa, a relação da literatura com a inteligência artificial.

Na minha quinta categoria são dadas algumas pistas: "A dos que se renderam ao poder da tecnologia que parece estar a transcrever tudo e, portanto, a converter em prescindível o ofício do escritor." O adjetivo "prescindível" pode causar estranheza, mas não lhe daria muita atenção. Se o nosso ambiente actual é fascinante para a literatura, é porque, se olharmos com atenção, veremos que, de alguma forma, tudo se transforma em escrita. Edward Snowden foi um dos primeiros a aperceber-se disso: andamos por uma rua e há um rasto da nossa passagem por ali num qualquer computador que repousa numa cripta no meio do deserto do Nevada.

A escrita é, sobretudo, um exercício de estilo, como sugere alguém?

Não necessariamente. Sempre me atraiu a definição dada por Marguerite Duras no seu livro *Écrire*: "Escreve-se para ver uma mosca morrer."

Estamos novamente num jogo entre real e ficção, em que se interroga permanentemente acerca do que é a realidade. Enquanto escritor, o que é que lhe interessa nessa fronteira ou nesse território depois de muitos livros em que tem explorado precisamente essa geografia?

A mistura da realidade com a ficção tem sido o meu campo de acção desde sempre. É o meu campo de jogo, e, em *Montevideo*, um terreno muito visível e, ao mesmo tempo, obscuro. Mas o certo é que, ao passar para o outro lado, para o quarto contíguo do hotel de Montevideo, consegui avançar na minha investigação, já que o meu próximo livro se centrará – já estou a trabalhar nele – na possibilidade de vislumbrar a outra dimensão que está camuflada na penumbra da obra, aliás, em qualquer penumbra desde que tenha um fundo duplo.

No início, o protagonista diz-se diante do projecto de biografar o seu próprio estilo. Que espécie de biografia poderia sair se Vila-Matas decidisse mergulhar num projecto semelhante?

Por detrás deste projecto do protagonista está a velha ambição de unir, cada vez com a maior coerência possível, o ensaio e a narração. Algo parecido com o que podemos encontrar no *Discurso do Método*, de Descartes, que, para alguns, escreveu o primeiro romance moderno, já que nele se dedicou "a narrar a paixão de uma ideia".

O livro parte de lugares, de uma espécie de geografias sentimentais. As paisagens têm uma importância grande na sua obra. Que relação estabelece entre os lugares e a sua escrita?

Não há demasiada geografia senti-

mental. Preciso simplesmente de situar as histórias num lugar real (tal como, por vezes, tenho de encontrar nomes para personagens inventadas) e, normalmente, uso espaços geográficos que vi, que conheço. Em *Montevideo*, só Reiquejavique é um espaço desconhecido para mim, ocupando apenas uma página do livro. Uma página diferente, embora eu ainda não tenha descoberto porque é que é tão diferente. Talvez algo esteja lá à minha espera.

Da digressão, faz parte uma espécie de convite ao leitor para que o "acompanhe" – ao narrador, ao protagonista –, não apenas nas caminhadas, mas nas associações que vai fazendo, na conversa com outras artes, como a música ou com o cinema. Como se vê nessa relação com um hipotético leitor?

Em *Montevideo* tive muito em conta o leitor. Afinal, os meus dois grandes modelos, Cervantes e Laurence Sterne, nunca o perderam de vista.

Em Paris, o protagonista enquanto jovem diz querer pertencer a uma geração que não a sua, nem a do seu país. A da geração perdida dos americanos.

Essa frase sobre a geração perdida de americanos é apenas "teatro privado". É uma pausa que às vezes me dou nos romances e que só eu entendo, que me permite respirar.

"Evito com horror qualquer qualificativo que queiram dar-me", diz o protagonista. Mudando isto para Vila-Matas, podemos dizer que é um escritor?

No outro dia, numa festa à noite, alguém me perguntou quando é que me senti escritor.

O protagonista de Montevideo diz que Cuadrelli, personagem de Rayuela, de Cortázar, corresponde a um velho escritor convencido de que o romance era um género que tinha mudado as suas regras ao longo do tempo. Essa característica permite a longevidade do género?

O romance é uma arte ambígua e profundamente antitotalitária. Por outras palavras, no romance há lugar para todas as fórmulas imaginativas.

Falemos de máscaras na literatura.

Fui para Chicago para deixar de fumar. E voltei a fumar, mas já a saber perfeitamente que era uma máscara. Uma experiência feliz, vista hoje por aqueles que já não fumam. Algum dia, se houver tempo, explicarei.

Este seu romance tem sido muito celebrado. Como o vê no seu percurso de escritor, uma etapa de alguém que procura a "elevação"?

Penso que *Montevideo* e *O Mal de Montano* poderiam formar uma dupla imbatível.

Teve a tentação de querer dizer tudo neste livro?

A mesma tentação que tenho de me perder sempre que regresso a casa. Como se em cada regresso houvesse a possibilidade de encontrar um caminho diferente.