



<http://dx.doi.org/10.30681/23588403v12i03121132>

### O AUTOR MORREU EM *O MAL DE MONTANO*<sup>1</sup>

Rosana Arruda de SOUZA (UFMT)<sup>2</sup>  
Henrique de Oliveira LEE (UFMT)<sup>3</sup>

Data de recebimento: 07/10/2019  
Aceite: 10/12/2019

**Resumo:** na segunda metade do século XX, ascendeu na Literatura a querela teórica a respeito da morte do autor. Com base em Barthes, víamos declarada a autonomia da escrita, que, segundo ele, não demandava que uma voz autoral fosse reconhecida nela; já para Foucault, a morte do autor deixava uma lacuna, que ele, então, preencheu trazendo o elemento da função autoral. Entretanto, Nietzsche já instigava, no século XIX, um abalo nas certezas sobre a figura autoral, através do questionamento da noção de verdade, e postulando a morte de Deus, fato que estimula a pensar na morte dos seres criadores das coisas, dentre eles, o autor. Nessa perspectiva, analisarei o romance *O mal de Montano* de Enrique Vila-Matas, escritor conhecido justamente por jogar com a autoria, mobilizando realidade e ficção. A hipótese é de que a narrativa passa pela noção de morte do autor, mas isso não basta para a sua análise, sendo preciso que nos fiemos ao critério da função autoral e ao jogo do verdadeiro/não verdadeiro.

**Palavras-chave:** morte do autor, O mal de Montano, ficção.

**Abstract:** in the second half of the twentieth century, the theoretical quarrel about the death of the author rose in Literature. Based on Barthes, we saw declared the autonomy of writing, which, he said, did not demand that an authorial voice be recognized in it; for Foucault, the author's death left a gap, which he then filled with the element of the authorial function. In the nineteenth century, however, Nietzsche instigated a shock in certainties about figure of the author, through the questioning of the notion of truth, and postulating the death of God, fact that encouraged to think about the death of creative beings of things, among them, the author. From this perspective, I will analyze the novel *The evil of Montano* by Enrique Vila-Matas, a writer known for playing with authorship, mobilizing reality and fiction. The hypothesis is that the narrative passes through the notion of death of the author, but this is not enough for its analysis, being necessary that we use the criterion of the authorial function and the game of the true / not true.

**Keywords:** author's death, *The evil of Montano*, fiction.

#### Introdução

<sup>1</sup> O presente artigo é oriundo da tese de doutorado (em andamento), intitulada “As estratégias de autorrepresentação no romance de Enrique Vila-Matas”, autoria: Rosana Arruda de Souza, orientador: prof. Dr. Henrique de Oliveira Lee, respectivamente, autora e coautor deste artigo.

<sup>2</sup> Mestre e doutoranda em estudos de linguagem, com concentração na área de estudos literários, pelo Programa de Pós-Graduação de Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso, *campus* Cuiabá. E-mail: rosanaarrudasouza@hotmail.com. Bolsista CAPES/FAPEMAT.

<sup>3</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação de Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, *campus* Cuiabá. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Endereço: E-mail: holiveiralee@gmail.com



Em 1967, Barthes inicia o artigo *A morte do autor* indagando-se sobre de quem era a voz na novela balzaquiana *Sarrasine*. Depois de conjecturar ser a voz do indivíduo Balzac, do autor Balzac, e até a voz de uma sabedoria universal, Barthes conclui que nenhuma delas vigora na escrita, pois esta última é destruidora de toda voz:

Na sua novela *Sarrasine*, Balzac, falando de um castrado disfarçado de mulher, escreve esta frase: Era a mulher, com os seus medos súbitos, os seus caprichos sem razão, as suas perturbações instintivas, as suas audácias sem causa, as suas bravatas e a sua deliciosa delicadeza de sentimentos. – Quem fala assim? Será o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? Será o indivíduo Balzac, provido pela sua experiência pessoal de uma filosofia da mulher? Será o autor Balzac, professando ideias “literárias” sobre a feminilidade? Será a sabedoria universal? A psicologia romântica? Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve (BARTHES, 1967, p. 1).

Temos, pois, declarada a posição de supremacia e independência da escrita e sua consequente “orfandade”, uma vez que não se impõe mais sobre ela o poder paternal do autor que faria do texto imagem e semelhança sua. Basicamente, vemos estabelecido o entendimento de que não devemos procurar no texto o que o autor quis dizer, porque no texto deixa de estar impressa uma voz autoral. O ato de escrita pode ser compreendido como o ato de suicídio do autor – escrevendo-se, anula-se a própria vida em prol da vida da escrita e esta não faria outra coisa que provocar o afastamento entre o indivíduo e o ato contado na escrita. Para Barthes, “desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa” (1967, p. 01).

O poder autoral na escrita decai a partir do momento em que o autor deixa de ser tomado pela cena anterior ao texto, pelo passado que sustenta o texto presente. Não pode ser a sua figura senão uma figura a entrelaçar a tantas outras, e sua voz, também, tem-se por entrelaçada a outras vozes, pois o texto “é um tecido de citações” (BARTHES, 1967, p. 03).

Se existe o autor, este morreria no ato de escrita e, paradoxalmente, nasceria junto com a mesma, num processo em que a escrita é quem tem poder de construir um autor e reconstruí-lo eternamente.



O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: supõe-se que o Autor alimenta o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. Exatamente ao contrário, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e, todo o texto é escrito eternamente aqui e agora (BARTHES, 1967, p. 03).

Podemos também conjecturar que o nosso desejo de procurar o sentido que o autor quis dar ao texto e, portanto, uma figura autoral e paterna, vem precedido por nosso desejo antigo de achar a verdade, sendo esta tomada pelo único caminho viável de ser seguido. Para Barthes (1967), ao se recusar consignar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, quer dizer, um sentido último, liberta uma atividade a que poderíamos chamar contraideológica, propriamente revolucionária, pois recusar parar o sentido é afinal recusar Deus e as suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei.

Essa analogia feita entre Deus e autor está longe de ser de balde e pode ser vista sob várias óticas. Uma delas seria a de um certo recalque histórico e recalque no próprio discurso da subjetividade, uma vez que a concepção de autor muda historicamente, sai e entra em cena acompanhando, também, a própria concepção de indivíduo. E o que era o indivíduo fora da égide moderna, senão um ser dependente de Deus? Decaídos ou questionados os postulados cristãos, não necessariamente nos viramos contra Deus, mas, certo modo, o fazemos sair de cena. Porém, ainda restou o estado de “castrado”, em que não conseguimos estabelecer uma total independência de uma batuta criadora.

Deus saiu de cena, mas outros deuses vieram à tona. Do mesmo modo, o autor sai de cena, mas outras questões vieram à tona a mover o processo de leitura e, se não buscamos mais o autor, tomamo-lo por elemento de organização da escrita. Ele deixa de ser o pai da escrita para tonar-se elemento dela, elemento de que lançamos mão. Buscamos, e sempre o faremos, o caminho da verdade, a diferença é que agora se joga com a verdade, tomamo-la por peça do jogo, e seu valor não é nem um pouco superior ao valor da não-verdade.

Pretendemos articular essa discussão, da morte autoral, no romance *O mal de Montano* (2002), do escritor espanhol Enrique Vila-Matas. O escritor é conhecido por aliar arditamente a ficção e a realidade em suas narrativas, de forma que conduz-se um jogo em que vários caminhos de verdade e não verdade sustentam, em vez de a figura do autor, a sua sombra.



### Como o autor morre no romance

*O mal de Montano* traz a história do narrador-protagonista Rosário Gironde que fala de uma doença da literatura. Esta estaria morrendo, ao mesmo tempo em que as pessoas estariam doentes de literatura, inclusive ele próprio. Acometida pela doença, a pessoa ou perde a capacidade de escrita, fato ocorrido com o filho de Rosário Gironde, Montano; ou começa a achar que tudo que vem à mente já foi escrito e pensado por outros escritores; ou passa a relacionar tudo a trechos de obras literárias, caso de Rosário, que vira um dicionário ambulante de citações literárias.

Além disso, paira na narrativa uma sombra autoral. Apesar de o narrador-protagonista não receber o mesmo nome do autor, aquele nasceu no mesmo ano e cidade que este último. No mais, o narrador cria um verdadeiro labirinto de identidades, pelas quais às vezes, questionamo-nos se “ele é ele mesmo”, pois ele acaba por fundir elementos de sua vida com a vida de outros personagens, como sua mãe, que também se chamava Rosário Gironde e anunciava suicidar-se do mesmo modo que se suicidou a mãe de Montano, o qual, aliás, Rosário confessa que não existe, fora apenas um elemento criado para produzir o romance que escrevia.

A narrativa, assim estabelecida, parece refletir as próprias contendas literárias em voga. Uma vez ausente a identidade entre os nomes do autor e o narrador-protagonista, o negócio agora é sustentar a ausência autoral e manter vivo o jogo em que nunca se chega ao autor, mas mobilizam-se estratégias para que ele seja sempre perseguido.

A visão de Barthes parece cortar as possibilidades de ligação entre a escrita e a vida, no entanto, houve aqueles que não foram tão taxativos quanto ele, e retomaram o elo da escrita com a instância autoral, ainda que com o “autor defunto”. Ocorre que, mesmo o autor desfalecendo no texto e mesmo que nos eximamos de explicar o texto lançando mão de dados biográficos, os signos que asseguram uma figura e norteiam os sentidos da narrativa continuam a existir.

Continua a vigorar uma égide biográfica no texto, porque continuamos a ter o processo de individualização de um sujeito, mesmo este não assegurando a presença autoral. Essa tenha sido talvez uma visão aproximada do pensamento de Foucault, quando lançou *O que é um autor?*, em 1969, dando, de certo modo, uma resposta à posição barthesiana.



Conforme Foucault (1992), o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular. Então, é como se o autor tivesse a função de minguar-se no texto, fingir que morreu, e o leitor entra com a função de condescender essa morte, fingir, também, que lê uma história que nada tem a ver com a vida real do autor, fingir que há, de fato, uma desvinculação entre realidade e ficção.

No caso de *O mal de Montano*, vemos, no parágrafo inicial, o seguinte:

Em fins do século 20, o jovem Montano, que acabara de publicar seu perigoso romance sobre o enigmático caso dos escritores que renunciam a escrever, foi apanhado nas redes de sua própria ficção, apesar de sua tendência compulsiva à escrita, e converteu-se num escritor totalmente bloqueado, ágrafo trágico (VILA-MATAS, 2005, p. 13).

Toma-se, aí, a escrita por elemento poderoso, poderoso o suficiente para abocanhar o próprio escritor, ocasionando a perda de seu posto de criador, tornando-o ágrafo. Vemos aqui o movimento de levante da criatura contra o criador, metaforizando o processo de morte autoral – o preço pago em troca da escrita é, paradoxalmente, o de tornar-se bloqueado para ela, tal como acomete Montano.

No trecho seguinte, descobrimos que o parágrafo inicial da história era, na verdade, trecho do diário do narrador Rosário Gironde, diário o qual ele pretendia transformar em romance, pois necessitava de leitores:

Vou me deitar, sinto-me cansado depois da viagem e também fatigado de tanto escrever neste diário que mantenho há anos e que hoje, já desde a primeira linha – quando escrevi isso de “Em fins do século 20, o jovem Montano ...” –, notei que podia se converter, movido por um impulso misterioso, no ponto de partida de uma história que exigiria leitores, sem poder ficar oculta entre as páginas deste diário íntimo (VILA-MATAS, 2005, p. 19).

Daí em diante, a narrativa intensifica um processo de individuação do eu que se entrelaça a uma figura autoral. Rosário Gironde desempenha o papel de narrador, de escritor de diário e também será o escritor de romance, este, aliás, receberá o mesmo título daquele impresso na capa do romance que temos em mãos. A revelação acontece quando Rosa, esposa de Rosário Gironde, surpreende uma espécie de mapa a respeito da doença literária:



Me explique agora mesmo o que é o mal de Montano e por que tem mapa. E agora mesmo também me diga o que seu filho tem a ver com isso, com este mapa tão infantil [...] O que é o mal de Montano?

- Um romance – sussurrei.
- Onde fica isso? – perguntou.
- O quê?
- O mal de Montano.

Fui até a mesinha de cabeceira e tirei o diário, este diário. E mostrei-o a ela (VILA-MATAS, 2005, p. 100).

Assim, se não vamos buscar o autor Enrique Vila-Matas para dar um sentido à sua obra, também não passamos indiferentes à presença de um escritor na história a escrever um romance de nome igual àquele escrito pelo autor de carne e osso. Entretanto, está exatamente na expressão de carne e osso o fator que diferencia o autor moderno do autor de períodos anteriores. A morte do autor deixa de coincidir com a sua inexistência; o autor morreu, mas a própria ausência sua perdura como um dos signos que ancoram um poder autoral, dentro de um caminho onde não mais perscrutamos a verdade, e sim entramos no jogo em que verdade e não-verdade são peças de criação de sentidos.

Não estamos, pois, a falar de um autor de carne e osso, mas de uma instância de uma relação transferencial, no sentido psicanalítico do termo, com texto escrito, no qual, despeito de saber de suas morte, o leitor deseja o autor.

Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha (salvo no “tagarelar”) (Barthes, 1987,p.37).

Para Foucault (1992, p. 46), “o nome do autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular”. O autor aparece no modo de funcionamento de determinados textos, estabelecendo o horizonte de expectativas no leitor. No caso de *O mal de Montano*, evocamos de maneira persistente o autor, mesmo diante do fato de que a narrativa deixe de atender ao postulado de Lejeune (2008), sobre o pacto autobiográfico, ou seja, está ausente nela a identidade entre os nomes do narrador, protagonista e autor. O autor, no romance em cena, recusa-se de dar-se por meio de um pacto autobiográfico, dando-se sim por meio da dubiedade e da ruptura com o discurso da verdade.



Nietzsche já instigava, no século XIX, um abalo nas certezas sobre a figura autoral. Basicamente, ele questiona a noção de verdade, e Deus se colocaria no arquétipo da maior e mais problemática verdade de todas – acusar a Deus, como mentira, falha de pronto porque ele já não existe; apontá-lo como verdade, também, pelo mesmo motivo de que ele não existe. Em *A Gaia Ciência* (1882), Nietzsche (2001) pontua que Deus está morto e nós o matamos; nós teríamos matado Deus por quereremos colocá-lo no mesmo decurso falho com que analisamos as coisas sob a vontade do verdadeiro.

Para Foucault (1992), entretanto, não basta repetir a afirmação oca de que o autor desapareceu e que Deus e o homem morreram de uma morte conjunta. É preciso, frisa ele, localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor. O filósofo começa a alimentar a discussão tratando do nome do autor, um nome próprio, que quando mencionado, não é o mesmo de quando mencionado outros nomes próprios. O nome do autor “exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos” (FOUCAULT, 1992, p. 45).

Todavia, compreendemos que Nietzsche não se limitou apenas a declarar a morte de Deus, e seu derivado metafísico, o autor, mas também operou uma crítica à busca essencialista por verdades. Estas seriam, segundo Nietzsche, apenas o efeito da re-afirmação dogmática e cristalização de certas metáforas :

O que é a verdade portanto? Uma batalhão imóvel de metáforas, metonímias e antropomorfismos, enfim, uma soma das relações humanas que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua éfuge e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas (NIETZSCHE, 2014, p. 66)

Se a verdade seria um efeito de certos usos de figuras de linguagem até a sua cristalização, ao "ponto de parecerem sólidas", a verdade sobre "o autor" em *O mal de Montano*, revela-se como um efeito, não da interioridade essencial de um indivíduo real, mas da possibilidade de narrar relações humanas através de uma ênfase retórica e poética. Os nomes de Rosário, seu filho Montano, Margot Valerí e Tongoy formam uma rede de alter-egos, metáforas e metonímias, tecida através da ambiguidade de informações com as quais se poderia supostamente afirmar a natureza fictícia ou real de suas existências. Através desta



estratégia desestabiliza-se constantemente o pacto de leitura – seja ele autobiográfico, autoficcional ou romanesco – que o leitor é convidado a estabelecer inicialmente com o romance de Vila-Matas. Essa oscilação do pacto de leitura oferece elementos para que o autor possa ser sempre perseguido alhures ao longo do romance sem ser nunca definitivamente encontrado.

No início do segundo capítulo do livro, "Dicionário do tímido amor à vida" um marcante exemplo desse tipo de oscilação do pacto de leitura. Neste momento da narrativa o leitor se descobre enganado pelo narrador, pois este confessa que Montano, ou seja, justamente o personagem mote para o título da obra, nunca existiu, fora apenas uma invenção de Rosário para fazer parte de seu romance:

[...] neste último mês perdi bastante de vista o mal de Montano, diminuí a intensidade de minha obsessiva tendência ao literário. Diria que deixei de me comportar como Borges, que agia como se as pessoas não se interessassem por outra coisa além da literatura. Não perdi de vista, porém, O mal de Montano, a *nouvelle* que terminei de escrever em Faial, depois de uma transa selvagem, a *nouvelle* em que se entrelaçam a ficção e a minha vida real. Há muito de autobiográfico em O mal de Montano, mas também muita invenção. Não é verdade, por exemplo – quase não é necessário dizê-lo –, que Rosa seja diretora de cinema, Rosa –, como muitos de meus leitores já sabem – é agente literária e, sobretudo, é minha eterna namorada, vivemos juntos a quinze anos, não nos casamos nem no civil, não tivemos filhos, tampouco os tivemos com terceiros. De modo que Montano não existe (VILA-MATAS, 2005, p. 106).

No trecho acima, temos o momento em que se verifica o desdobramento do autor em vários eus. E não estamos falando, frisa-se, do autor Enrique Vila-Matas, mas daquele que “morreu” e foi instalar-se lá no fundo do teatro, ou atrás do palco. Rosário confessa que Montano inexistia, porém, simultaneamente afirma o caráter autobiográfico e o entrelaçamento entre ficção e sua vida real. Mas trata-se da possível vida real de quem? Em que essa vida real poderia se diferenciar de uma ficção? Essas perguntas nos levariam a hipotetizar o próprio sujeito que se autodenomina Rosário como uma invenção de um autor que, nesse momento, fala através da voz vinda da parte traseira do palco narrativo, a confessar o logro em que acaba de envolver o leitor.

Se por um lado, há as oscilações que impedem a afirmação da identidade entre narrador e autor, o narrador comparece na narrativa munido de pequenos signos que aludem tal identidade. No trecho abaixo, o narrador-protagonista se atribui o mesmo ano (1948) e





cidade de nascimento (Barcelona) de Enrique Vila-Matas. Além disso, revela que o nome utilizado por ele para assinar seus livros não é seu verdadeiro nome. Rosário Girondo era o nome de sua mãe, até ao final da história, não é revelado ao leitor seu nome verdadeiro. Seria a manobra mesmo de não apoiar-se em um nome próprio uma das estratégias que possibilitam o ato de abdicação de si que vigoraria em todo ato de escrita?

GIRONDO, Rosário (Barcelona, 1948). Que outros se escondam em pseudônimos ou inventem heterônimos. O meu sempre foi o matrônimo. Existe essa palavra, existe a palavra matrônimo? Eu diria que existe tudo que se nomeia. Rosário Girondo é como eu assino meus livros sempre, Rosário Girondo é o nome da minha mãe. Muitas vezes tive que ouvir que era meu pseudônimo. Não, é meu matrônimo. Quantas vezes precisarei dizê-lo Como o nome da mãe pode ser um pseudônimo (VILA-MATAS, 2005, p. 126).

Nada além de uma pequena coincidência com o ano de nascimento de Enrique Vila-Matas torna-se necessário para provocar a oscilação do pacto de leitura autobiográfico. No entanto, uma série de “confissões” dessa voz vinda do fundo do palco que identificamos como Rosário Girondo, com intuito de esclarecer que “há muito de autobiográfico, mas também há muito de invenção” em *O mal de Montano*, acabam por engendrar uma injunção paradoxal sobre a relação entre verdade e ficção contida na obra. Tal como a injunção paradoxal do mentiroso sincero de Creta – retomada por Foucault (2006) em *O pensamento do exterior* (1966) – que declara: eu minto, o narrador fictício se coloca diante do leitor como alguém capaz de dizer a verdade, pelo simples gesto de confessar que inventa. Além de revelar que Montano não passava de um filho inventado, Rosário declara que Margot Valerí, amiga em comum dele e de sua esposa, também era pura invenção. Quem existia de verdade era outro amigo do casal, Tongoy:

Quem existe mesmo é Tongoy, que é de fato um ator que vive em Paris e é um bocado famoso na França e na Itália, não tanto na Espanha. E é absoluta verdade que seu físico lembra Nosferatu, como também é verdade que o conheci numa recente viagem ao Chile, seu país de origem. A aviadora Margot Valerí, por sua vez, é alguém que não existe, foi inventada por mim e qualquer semelhança com um ser real é mera coincidência. Não inventei quando disse que Tongoy, Rosa e eu viajáramos juntos no mês passado aos Açores. Mas, é claro, não para rodar nenhum documentário, fomos só de férias [...] (VILA-MATAS, 2005, p. 106).



É neste ponto que o leitor acaba por imergir mais ainda no quebra-cabeça criado pelo narrador: ele afirma que a amiga Margot Valerí era uma mentira, ao passo que Tongoy, sim, era uma verdade. Entretanto, Tongoy fora apresentado a Rosário justamente por Margot Valerí. Ou seja, embaralham-se novamente as fronteiras do real e ficcional na narrativa quando do conjunto de enunciados do narrador se pode depreender que uma amiga inventada apresentou-lhe um amigo existente.

No trecho a seguir, ele atribui à sua mãe a invenção de Margot Valerí:

Em muitos momentos de seu diário [da mãe de Rosário] surpreende a violência verbal, surpreende em alguém como ela, que nunca levantava a voz, e era, como muitas pessoas deprimidas, uma pessoa pacífica, muito calma. Mas no diário era terrível, destrutiva quando falava das pessoas. Detestava quase todo o mundo, menos Margot Valerí, suposta amiga sua, velha aviadora chilena, uma mulher inventada, talvez seu *alter ego*, uma mulher inexistente (VILA-MATAS, 2005, p. 129).

O narrador brinca com os sentidos e possibilidades lógicas promovendo um jogo onde somos convidados a desvendar o quebra-cabeça formado pela combinação das peças reconhecidas como inventadas pelo narrador com aquelas que ele alega serem "verdadeiras".

No terceiro capítulo, A teoria Budapeste, "coincidentemente" no contexto de uma palestra em Budapeste sobre a relação entre realidade e ficção, o narrador Rosário fala da eventual desconfiança sobre inexistência de Tongoy e Rosa, o interessante é que essa suspeita seria também compartilhada, não apenas pelos expectadores da palestra que não podem ver Rosa e Tongoy presentes na palestra, como pelos leitores do romance:

Vocês devem estar pensando que já é hora de lhes dizer que nem Rosa nem o Monsieur existem, pois não há ninguém na primeira fila, e ademais, se Rosa e o Monsieur estivessem ali sentados, estariam tão indignados que já faria algum tempo que não me teriam permitido continuar. Está bem, senhoras e senhores, distinto público húngaro, vou dar uma guinada, fazendo uma curva de vampiro. Direi verdades depois de lhes ter mentido de leve. Não tenho a menor fome e nada mais certo que não haver ninguém na primeira fila e aqui o único com aspecto de vampiro – sei que lembro Christopher Lee – sou eu. Mas isso não significa que Rosa ou o Monsieur não estejam em Budapeste, que não estejam agora de ressaca depois da saída noturna de ontem, descansando em seus respectivos quartos [...] (VILA-MATAS, 2005, p. 224).

Após formular a suspeita sobre a inexistência de Tongoy, o narrador procura atestar a existência de seu amigo através de uma confissão:



Por exemplo, durante anos atuei em literatura como um perfeito parasita. Posteriormente, fui me liberando de minha atração pelo sangue de obras alheias e até, com a colaboração dêstas, fui fazendo uma obra inconfundivelmente minha discreta, de culto, meio oculta, talvez excêntrica, mas que me pertence e já está muito distante do uniformizado exercício moderno do idêntico. Contudo, há temporadas em que recaio ligeiramente no vampirismo de outrora. Hoje mesmo, sem ir mais longe, venho agindo nesta conferência-teatro como parasita, vivendo das ideias de Monsieur Tongoy, pois foi ele que desenhou o roteiro, as linhas mestras de minha intervenção esta noite (VILA-MATAS, 2005, p. 225).

Esse parasitismo não apenas define a atuação do escritor identificado como Rosario Gironde, mas também define o modo pelo qual o narrador/escritor extrai a consistência ontológica do seu “eu” parasitando outros nomes que existem dentro e fora do romance, como os de Tongoy ou de Robert Walser (também citado no romance) e tantos outros. Além de tentar atestar a existência de Tongoy nesta confissão, nova oscilação do pacto de leitura é engendrada com a ideia do parasitismo. Quando se reconhece a obra de Enrique Vila-Matas a partir de sua exuberante tapeçaria de citações, alusões e fragmentos de outras obras literárias não se deixa de tensionar aí um elemento mínimo para nos perguntar sobre os paralelismos que envolvem Gironde e Vila-Matas.

Em outro momento o narrador afirma, enquanto parece devanear em seu diário: “sou Tongoy, sei bem quem sou [...] sou Tongoy sentado ao seu lado, sou quem esteve sempre com você” (VILA-MATAS, 2005, p. 297).

Observamos, pois, que, em *O mal de Montano*, a morte do autor e o desaparecimento do narrador se dá através da constante diluição de seu nome em outros nomes. Rosário Gironde, na narrativa, é um nome que não se pode determinar através de referências ontológicas, mas de referências puramente relacionais a esses outros nomes.

### Considerações finais

Percebemos que a morte autoral, tal qual estabelecida por Barthes, faz-se insuficiente (mas não inútil) para a análise do romance em cena, pois, tirando-se o autor, resta uma lacuna, que o leitor parece sempre querer preencher angariando uma sombra pós-morte paternal e criadora.



Preferimos pensar o autor ou a função autoral, em *O mal de Montano*, como uma causa de desejo, uma potência, (retomando respectivamente Foucault e Nietzsche). Pois é à medida em que a identidade entre autor e narrador se faz enigmática para o leitor, recusando uma resposta definitiva que fizesse parar a pergunta sobre a identidade do “eu” do narrador, ocasiona-se o movimento de liberação da atividade contraideológica, do qual nos fala Barthes. Junto com a morte do autor veio uma prática de escrita que recusa a hipóstase do “eu” centrado na coerência e indivisibilidade de um nome próprio. A pergunta pelo “eu” do narrador em *O mal de Montano* só encontra resposta em uma série de deslizamentos e relações parasitárias com outros nomes, incluindo o nome do autor.

Referências:

BARTHES, Roland. **A morte do autor**, São Paulo, 1967. Disponível em: <<<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/barthes-a-morte-do-autor-2.pdf>>>. Acesso em: 14 mai 2019.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. Editora Perspectiva: São Paulo, 1987.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. 3.ed. [S.l]: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. O Pensamento do Exterior. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. Vol. III. Rio de Janeiro: Forense, 2006, p. 222.

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

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral. In: NIETZSCHE, F. **Obras incompletas** Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. Editora 34: São Paulo, 2014. p. 61-70.

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