



Paul Klee

Angelus Novus, 1920

óleo e aquarela sobre papel.

31.8 x 24.2 cm.

<http://www.imj.org.il/imagine/item.asp?itemNum=199799>

Acessado em 03 ago. 2009.

Enrique Vila-Matas em Cinco Imagens

Kelvin dos Santos Falcão Klein*

Este ensaio analisa a mescla de imagem e escritura que Enrique Vila-Matas, escritor espanhol contemporâneo, realiza em seu livro *Historia abreviada de la literatura portátil*, no qual utiliza as figuras do pintor Marcel Duchamp e do filósofo Walter Benjamin. No percurso, problematizo a questão do parentesco e da filiação como ponto de tensão e criação nos diversos campos da arte.

vanguardas; mescla; iconologia

Antes de ser traduzido para mais de vinte idiomas, ganhar o prêmio literário Rómulo Gallegos e ocupar uma posição de destaque no espaço literário contemporâneo, o catalão Enrique Vila-Matas já havia posto em cena a obra que definiria todos os eventos posteriores – e que agora, retrospectivamente, lança luzes anacrônicas por sobre toda sua produção e por sobre a recepção de sua produção. Publicou a *Historia abreviada de la literatura portátil* em 1985, pela Editora Anagrama, de Barcelona, interessado em reunir em um só livro as referências culturais que mais apreciava, delimitando um período específico: 1924 a 1927, anos de vanguardas artísticas, que reuniam artistas das mais variadas feições. Vila-Matas transforma essas referências em personagens ficcionais de um grupo secreto, uma conjura portátil que reúne aqueles que o autor denomina *shandys*: máquinas-solteiras que operam “*como una cámara con el diafragma abierto*” (Vila-Matas, 1985, p. 18), captando as metamorfoses que estalam ao seu redor – mudanças que remetem sempre a uma imagem, a um acontecimento visual que é resgatado e transformado por Vila-Matas.

Enrique Vila-Matas, autor de uma obra extensa, vem sendo, aos poucos, traduzido no Brasil. Cinco de seus livros já foram publicados pela editora Cosac e Naify: *Viagem vertical*, em 2001, *Bartleby e companhia*, em 2002, *O mal de Montano*, em 2003, *Paris não tem fim*, em 2008,

* Kelvin Falcão Klein é Mestre em Literatura Comparada pela UFRGS, Doutorando em Teoria Literária pela UFSC, com orientação do Prof. Dr. Raúl Antelo. Sua tese tratará das poéticas do inventário na literatura hispano-americana.

e *Suicídios exemplares*, em 2009. Trata-se de um autor preocupado em testar as fronteiras entre os gêneros e as possibilidades do discurso literário, problematizando, no percurso, a própria instância da autoria. Sua ficção se propaga por contágio, se usarmos as palavras de Gilles Deleuze (1997, p. 19), pois articula citações e biografias em um exercício de dispersão de pertencimentos. Desses encontros realizados pela via da ficção em seus livros, Vila-Matas engendra imagens que cristalizam essa mobilidade do pertencimento – imagens feitas de estranheza e familiaridade, repulsa e curiosidade, porque são combinações delirantes de referências há muito compartilhadas e conhecidas.

Neste ensaio, voltado especificamente para a *Historia abreviada de la literatura portátil*, procuro efetivar certas ideias que, por exemplo, Carlo Ginzburg levantou acerca do método de Aby Warburg, ou seja, em suas palavras: se é possível “*a utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas*” (Ginzburg, 1989, p. 42). De forma deliberada, Vila-Matas localiza sua ficção em um período de intenso diálogo entre os campos da arte – usando como personagens figuras como Paul Klee, poeta e pintor, Walter Benjamin, que concebeu as *imagens do pensamento* como possibilidade de argumentação crítica, e Marcel Duchamp, que, com seus trocadilhos verbais e visuais, embaralhou ainda mais as fronteiras. Cabe, portanto, pensar “*a relação variável que existe entre expressão figurativa e linguagem falada*” (Ginzburg, 1989, p. 47) e como certas passagens de *Historia abreviada de la literatura portátil*, que não é um livro ilustrado, tematizam essa articulação.

Além dos três nomes citados, Vila-Matas coloca em sua conjura portátil outras personalidades que, em suas áreas de ação, condensaram essa indistinção de campos: Francis Picabia e Man Ray são bons exemplos, se pensarmos em suas intervenções pictóricas – mesclas de maquinaria, desenho, pintura e fotografia, com títulos irônicos e acréscimos textuais em suas superfícies - , principalmente aquelas que o primeiro realizou para a revista *Littérature*, de André Breton. Valery Larbaud, César Vallejo, Blaise Cendrars e Juan Gris também são nomes resgatados por Vila-Matas, cada um destes possibilitando um aprofundamento muito produtivo. Contudo, desde o princípio do livro, dois nomes se destacam mais que os outros, conferindo sustentação ao arranjo armado pela ficção de Vila-Matas, como veremos.

Historia abreviada de la literatura portátil inicia com Marcel Duchamp e Walter Benjamin, transformados em personagens, definindo as bases do que é ser portátil: é preciso cultivar uma

obra que caiba em uma maleta, apreciar intensamente a movimentação constante e trabalhar a arte da insolência, ou ainda, "*espírito inovador, sexualidade extrema, ausência de grandes propósitos, nomadismo infatigável*" (Vila-Matas, 1985, p. 13). Duchamp aparece, portanto, como o primeiro *shandy*, o primeiro olhar que Vila-Matas ativa, resgatando a obra de Duchamp chamada de *boîte-en-valise*, caixa-maleta, onde o artista francês depositou miniaturas de suas principais obras: essa é nossa primeira imagem. Compreendendo a estratégia de Duchamp como interpreta Thierry de Duve, ou seja, que "*o olhar [regard] Duchamp substitui pelo atraso [retard]*"¹ (De Duve, 1996, p. 115), vemos a apropriação de Vila-Matas como uma re-significação da História: ou seja, é preciso ir além do *regard*, do olhar superficial, para inaugurar um olhar que se detém, que se retarda, que reposiciona as imagens, que faz a História contar uma outra história, *retard*. A insolência de que fala a *Historia abreviada de la literatura portátil* é essa disponibilidade de, criativamente, questionar o uso corrente e banal das imagens e das temporalidades, ou ainda, tomar para si a responsabilidade de ver de forma distinta. Como afirma de Duve: "*aquele que vê cria o atraso*"² (De Duve, 1996, p. 115).

A caixa-maleta de Marcel Duchamp teve muitas versões: entre 1935 e 1940, ele criou uma série de vinte caixas, todas de couro marrom, mas com pequenas variações na construção e no conteúdo, que consistia de 69 reproduções dos trabalhos do próprio Duchamp. Nas décadas

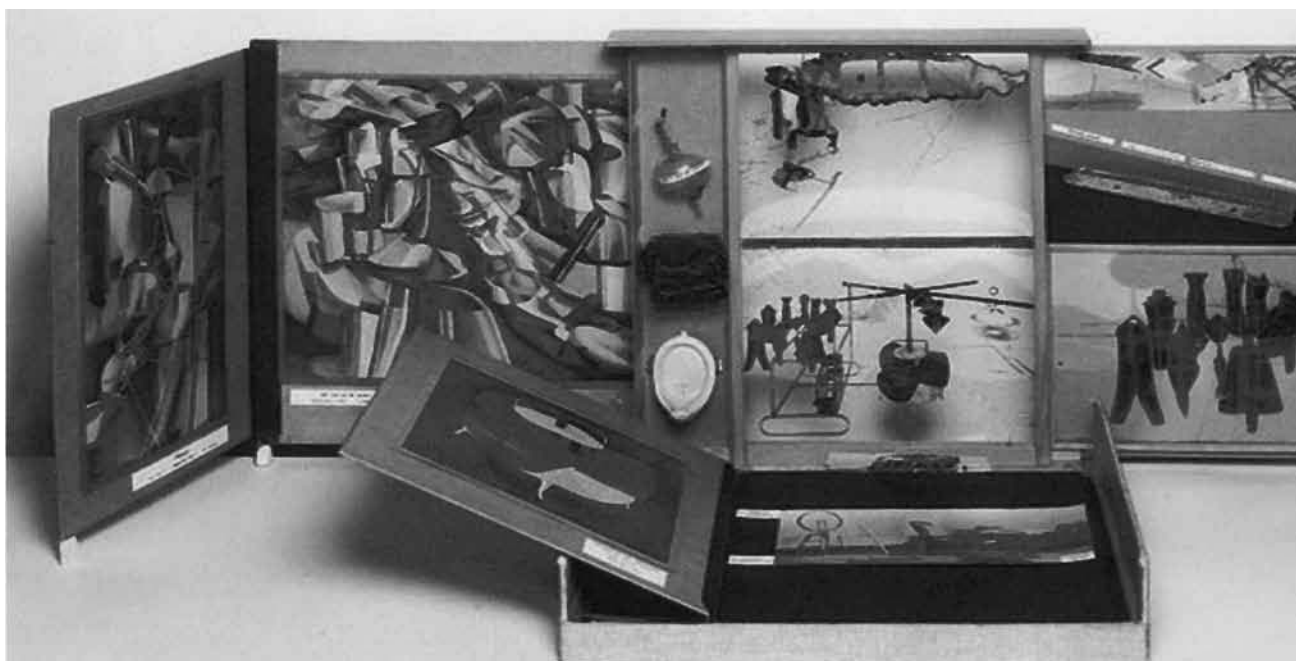
Marcel Duchamp

La boîte-en-valise,
1936

couro, papelão e
tecido. 40.7 x 38.1
x 10.2 cm.

<[http://www.
centrepompidou.
fr/education/res-
sources/ENS-
Duchamp_en/
popup07.html](http://www.centrepompidou.fr/education/resources/ENS-Duchamp_en_popup07.html)>

Acessado em 03
ago. 2009.



de 1950 e 1960, a disposição interna e externa mudou gradativamente. Duchamp realizava as caixas-maletas principalmente como presentes para amigos, de forma que as variações eram consideráveis. O que permanecia inalterado era a miniaturização e a portabilidade: uma galeria vertical apresentava miniaturas dos *ready-mades* e os quadros e instalações eram miniaturizados em painéis independentes, que eram desdobrados, como em um álbum. Outro fator importante é a inclusão, nas maletas da primeira edição, de um elemento inédito, fabricado já em miniatura, especificamente para a caixa-maleta.

A caixa-maleta de Duchamp é reposicionada por Vila-Matas, passando a funcionar também como um signo de pertencimento, um enigma para iniciados e uma senha para a entrada na conjura portátil. Vila-Matas apropria-se da imagem pensada por Duchamp e a faz deslizar para o centro de sua ficção, um local em que sua escritura encarrega-se de expandir as significações desse acontecimento visual, fazendo com que ele abarque também o que está *invisível*. A portabilidade engendrada por Duchamp passa a ser, na *Historia abreviada de la literatura portátil*, uma categoria estética e uma ação política: é preciso cultivar uma obra artística que caiba em uma maleta, que seja nômade, que propague e expanda esse nomadismo, uma vez que, diante de um contexto turbulento, a arte só pode *dizer* se estiver em trânsito – diante de um cenário de cerceamento, a arte deve se manter em movimento. Esse cenário de cerceamento, evidentemente, pode ser entendido de forma ampla, não abarcando somente o período entre-guerras – momento histórico que utiliza Vila-Matas, se lembrarmos que a conjura portátil iniciou-se em 1924 e foi dissolvida em 1927. Mas é importante ressaltar que esse período histórico específico, por conta de suas pressões políticas e instabilidades geográficas, contribuiu para a eclosão de muitos movimentos artísticos de vanguarda, entre eles a conjura portátil de Vila-Matas. Contudo, a leitura das imagens que daí emergem, objetivo deste ensaio, encena uma *sobreposição de temporalidades*: não o resgate puro e simples de 1924, de 1985 (ano de publicação do livro de Vila-Matas) ou de 2009, e sim a aglutinação crítica desses momentos.

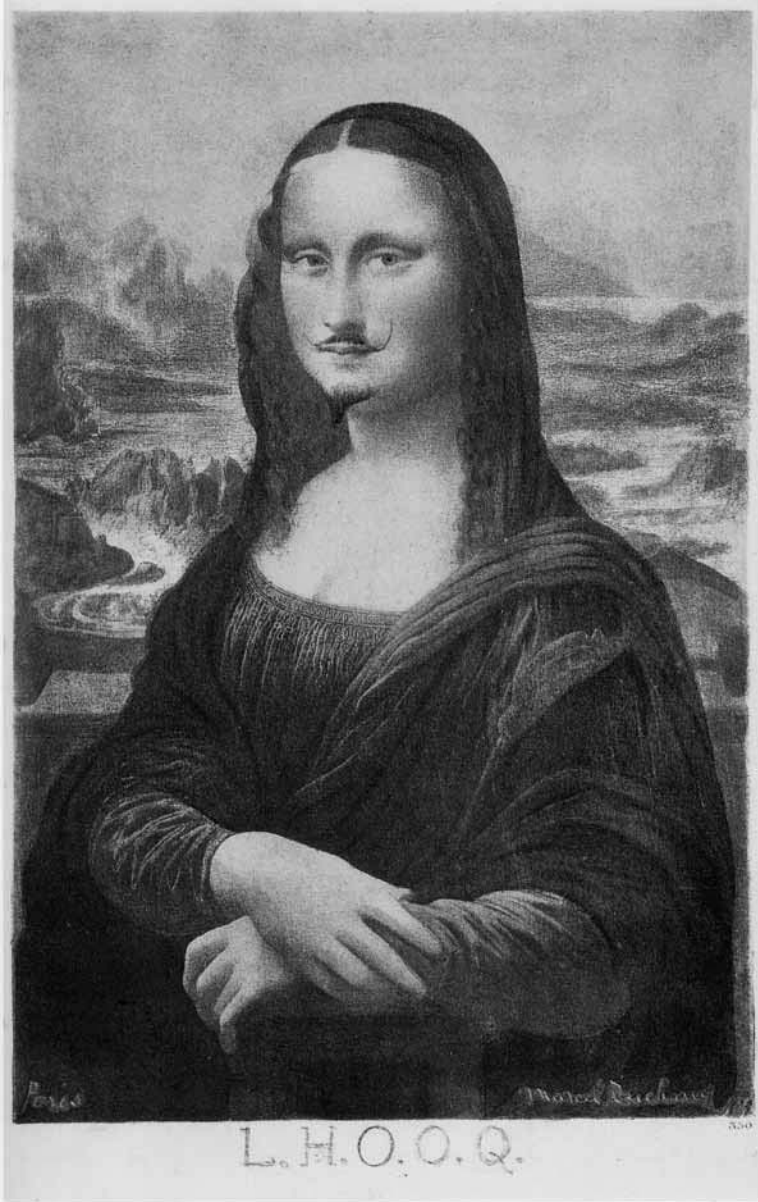
Walter Benjamin, o homem ao lado de Marcel Duchamp no início da *Historia abreviada de la literatura portátil*, oferece a segunda imagem deste ensaio: *Angelus Novus*, a aquarela feita por Paul Klee em 1920, que Benjamin adquiriu em Munique um ano depois. Este quadro acompanhou Benjamin até o fim de sua vida. Quando adquirido, Benjamin pensou em criar uma revista com o nome de *Angelus Novus*, que nunca se concretizou. Quando escreveu

seu último ensaio, *Sobre o conceito de história*, condensou no papel as reflexões que essa imagem havia lhe trazido ao longo dos anos, escolhendo um poema de seu amigo Gershom Scholem como epígrafe do trecho em que comenta o quadro de Klee – poema realizado também sob o influxo da imagem de Klee. Após o suicídio de Benjamin, em 1940, em Port Bou (fugindo do nazismo, com sua obra portátil em uma maleta, procurando permanecer em movimento), Scholem herda o quadro de Klee. Contudo, antes disso, *Angelus Novus* já havia estado sob a guarda de Georges Bataille, na época em que Benjamin vai a Paris. Com a morte de Scholem, sua viúva, Fania Scholem (em solteira, Fania Freud, sobrinha distante de Sigmund Freud), doou o quadro ao Museu de Jerusalém, onde está até hoje (Smith, 1992).

Muitos pontos são reunidos nessa imagem: ela encarna a percepção que Benjamin tinha do processo histórico e da operatividade do olhar do historiador, uma percepção dupla que Vila-Matas transforma em metodologia para seu trabalho, pois sua ficção *olha para trás*, em busca de ruínas para re-ordenar. Antes de prosseguir, é necessário um olhar sobre a imagem de Klee e as considerações de Walter Benjamin, presentes em sua nona tese sobre a história, no ensaio *Sobre o conceito da história* (1940):

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamin, 1994, p. 226)

Após a leitura de Benjamin, vemos que, na imagem de Klee, há muito mais do que o desenho de Klee. Nisto opera aquilo que Carlo Ginzburg menciona acerca do método de Aby Warburg: os textos operam sobre as imagens, deixando marcas, balizas de leituras, estabelecendo um mecanismo de ir e vir no qual a imagem (e o texto), por mais que remeta ao seu complemento, sempre guardará um resíduo de diferença, disseminada nas diversas temporalidades em que se insere. Vila-Matas transforma o *Angelus Novus* de Klee (e, principalmente, a leitura de Benjamin sobre a imagem) em procedimento crítico-ficcional, em uma cadeia de acontecimentos que são, simultaneamente, únicos (irrepetíveis) e conectados entre si. *Historia abreviada de la literatura portátil* apresenta a ficção como uma das ferramentas possíveis



Marcel Duchamp

L. H. O. O. Q., 1919

lápiz sobre reprodução. 30 x 23 cm.

<<http://www.imj.org.il/imagine/item>.

asp?itemNum=199796> Acessado em 03 ago. 2009.

para suspender o esquecimento e estabelecer um arranjo cambiante para as imagens que povoam o passado. Pois "uma construção da história que olha para trás"; afirma Susan Buck-Morss em seu estudo sobre as *Passagens* de Benjamin, "estabelece contraste dialético com o mito futurista do progresso histórico (que só pode ser sustentado com o esquecimento do que aconteceu)" (Buck-Morss, 2002, p. 128). Vila-Matas, portanto, não apenas *não esquece*,

como aciona imagens, vidas e projetos para que, juntos, desenvolvam *reescritas* históricas, fabulações e novas derivas temporais.

A leitura criativa que Walter Benjamin faz do *Angelus Novus* de Klee serve de modelo para a leitura criativa que Vila-Matas realiza tanto de Marcel Duchamp quanto de Benjamin, e nisso está incluído tanto trabalho quanto a vida, e tudo que foi deixado em potência entre um e outro. Com relação à leitura do *Angelus Novus*, é possível dizer que Benjamin investe em uma *iconologia*, mais do que uma *iconografia* – mais um desdobramento do que uma descrição, mais uma expansão que uma domesticação -, e isso Vila-Matas também persegue em sua renovação das imagens expostas até aqui.

Essa transição significativa da iconografia para a iconologia, da descrição para a criação, é aquela que Ginzburg, no texto que já venho citando, encontra no método de Aby Warburg. Ginzburg mostra que se trata de uma discussão teórica que divide os continuadores da obra de Warburg, como Fritz Saxl, Erwin Panofsky e E. H. Gombrich. O que está em jogo, na iconologia, e este é o ponto que interessa quando pensamos a *Historia abreviada*, é uma possibilidade de saída “*dos limites estreitos de uma ‘leitura’ puramente formalista*”, considerando “*a obra de arte singular como uma reação complexa e ativa (...) aos acontecimentos da história circundante*” (Ginzburg, 1989, p. 62). Nessa perspectiva, vemos que as imagens, assim como a história, nunca terminam seus processos de aparição e enunciação, uma vez que, como afirma Ginzburg, são reações ativas, nômades e portáteis. Isso permite a Vila-Matas agregar elementos desconhecidos a imagens já conhecidas, enxertando acontecimentos da história circundante na superfície da imagem, exatamente como o faz com a caixa-maleta de Duchamp, transformando-a em cifra de uma conjura artística sempre em movimento, e com o anjo de Klee/Benjamin, transformando-o em procedimento ficcional iconológico.

Em determinado momento da *Historia abreviada de la literatura portátil*, o narrador, que pouco aparece diretamente e que pode ser ligado à figura de Vila-Matas, já que se identifica como escritor e morador de Barcelona, levanta a possibilidade de Marcel Duchamp ser seu *odradek*. Todo *shandy* é acompanhado por seu *odradek*, um duplo com feições absurdas, na maioria das vezes um objeto. O *odradek* é uma criação de Franz Kafka, exposta no conto “A preocupação do pai de família”, presente no livro *O médico rural*. É mais uma das imagens que Vila-Matas recriou. Escreve Kafka, sobre o *odradek*: “*o todo na verdade se apresenta sem sentido,*

mas completo à sua maneira (...) Odradek é extremamente móvel e não se deixa capturar (...) Soa talvez como o farfalhar de folhas caídas" (Kafka, 1999, p. 44).

A ironia começa já no título do conto, "A preocupação do pai de família"; já que Vila-Matas informa que os portáteis funcionam como máquinas-solteiras que não pretendem legar descendência (Vila-Matas, 1985, p. 24-26). Afirma também que os portáteis tinham três heróis: Charles Baudelaire, Franz Kafka e Raymond Roussel (Vila-Matas, 1985, p. 88). Isso explica a escolha do odradek como duplo do portátil: uma homenagem ao herói Kafka – uma máquina-solteira que operava de forma portátil, se lembrarmos que teve quatro noivas e nunca casou, além de ter trabalhado intensamente contos curtos, que renovavam e mesclavam fábulas, mitos judaicos e lendas populares (basta lembrar que o subtítulo de *O médico rural* é "pequenas narrativas"). Odradek é, também, a emergência da imagem insólita que está sempre em movimento – *não se deixa capturar* – e que lembra, no som de sua movimentação – *farfalhar de folhas caídas* – a tempestade que sopra e as ruínas que se acumulam na visão do *Angelus Novus*.

Vila-Matas pergunta-se, então, se não seria Duchamp essa figura misteriosa que lhe acompanha e que, mesmo assim, ele procura em todos os lugares (Vila-Matas, 1985, p. 64). Todos os componentes da conjura portátil são assombrados por seus odradeks (o odradek de Salvador Dali, por exemplo, é um violino masturbatório; o de Ramon Gómez de la Serna, o fantasma de seu pai (Vila-Matas, 1985, p. 62-63), uma figura que Vila-Matas utiliza para materializar a concomitância temporal que invade todo artefato artístico, ou seja, o odradek indica que para cada criação há uma lacuna, uma potência, um devir que está sempre em ação e em suspensão. Daí a permanente intervenção anacrônica da *Historia abreviada* sobre as imagens e a história. Um exercício de "*anacronismo deliberado*" e "*atribuições errôneas*", lição apontada por Jorge Luis Borges no conto *Pierre Menard, autor do Quixote* (Borges, 1976, p. 38).

O odradek, em Vila-Matas, apresenta-se como um portal com vontade própria, que determina seu surgimento e desaparecimento – e determina também o destino a que remete. O odradek é uma possibilidade da *reminiscência*, um conceito de Walter Benjamin que percorre toda *Historia abreviada*. Ainda em suas teses sobre a história, Benjamin afirma: "*Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.*" (Benjamin, 1994, p. 224).

O contorno daquilo que venho mostrando até aqui fica mais preciso diante desta citação: Vila-Matas não descreve o entre-guerras, as vanguardas e suas imagens, ele apropria-se de uma possibilidade, de um acontecimento aberto, fugindo do senso comum e da domesticação dos manuais historiográficos (o passado como ele de fato foi) para experimentar uma ficção que transita em um momento de perigo, onde o sentido nunca é fixo. Essa é a contrapartida textual da lição imagética do *Ángelus Novus*: olhos esbugalhados que solicitam uma leitura criativa, rechaçando a descrição pura e simples, uma forma visual híbrida em potência, que se expande em texto na *Historia abreviada de la literatura portátil*.

Em seu ensaio sobre Nikolai Leskov e a questão do narrador, de 1936, Benjamin acrescenta mais uma volta ao parafuso quando afirma: “A reminiscência *funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração*” (Benjamin, 1994, p. 211). Ou seja, uma imagem guia o sujeito através do tempo, e ambos estão em trânsito, pois existe uma infinidade de tradições para a infinidade de imagens que podem ser ativadas. Pois “*a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz*” (Benjamin, 1994, p. 224) e nunca está fixada. A caixa-maleta de Duchamp é atualizada e movimentada por Vila-Matas, assim como acontece com a aquarela de Klee, pois nesse ponto a palavra é imagem, assim como a ficção está em metamorfose com a crítica e o pensamento mesclado com os afetos. Márcio Seligmann-Silva afirma que, em Benjamin, e, agora, na ficção de Vila-Matas armada ao redor de Benjamin, a imagem é o lampejo daquilo que se sabe que em breve vai desaparecer, e essa consciência é fundamental para a atividade artística, que deve reconhecer que só é possível expressa a desaparecimento, o vazio, a lacuna e a impossibilidade – para, diante dessa aguda sabedoria, persistir e reinventar as ruínas da história (Seligmann-Silva, 2006, p. 28-31).

Quando Benjamin aproxima a reminiscência da tradição, dizendo que a primeira funda a segunda, está evidenciando a questão da filiação e do parentesco. Apropriar-se de uma reminiscência, portanto, é traçar um parentesco a partir de um trajeto que não é dado de antemão. O parentesco gerado pela apropriação é da ordem da escolha artística, não respeitando imposições e operando em um trânsito de temporalidades. Esse é o exercício posto em prática por Vila-Matas na *Historia abreviada de la literatura portátil*: reunir reminiscências e combinar suas imagens, problematizando, desta maneira, toda uma perspectiva sedimentada de categorização cultural.

Trata-se de inaugurar um parentesco oblíquo e criativo, como o faz Aby Warburg na epígrafe modificada que escolhe para sua conferência de 1923, sobre o ritual da serpente dos índios Pueblo: o verso de Goethe diz “do Harz à Grécia, todas são primas”; Warburg transforma em “Atenas e Oraibi, todas são primas”; incluindo Oraibi, a aldeia perdida onde buscou os relatos do ritual da serpente, em suas considerações sobre a arte clássica e o Renascimento. Carlo Ginzburg, em outro ensaio sobre Warburg (“Além do exotismo: de Picasso a Warburg”, publicado em 2000, resultado de uma conferência proferida em janeiro de 1999), comenta que essa substituição “sublinhava a necessidade de estender a análise dos fenômenos culturais para além dos confins não só do Mediterrâneo, mas de toda a Europa” (Ginzburg, 2002, p. 135). Eis a lição: promover encontros à força, contra a vontade do estabelecido (Duchamp com Benjamin, Atenas com Oraibi), para instigar o pensamento.

Enrique Vila-Matas, em comentário sobre a realização da *Historia abreviada*, afirma que era sua tentativa de “mezclar ensayo y ficción radical”, muito mal recebida pelos meios culturais da época, segundo ele, que não concebiam personagens da vida real “protagonizando ficciones” (Heredia, 2007, p. 20-21) – não concebiam, em suma, esse uso oblíquo e criativo do parentesco. Tanto a caixa-maleta quanto o odradek são imagens que contribuem para o desenvolvimento dessa filiação diferenciada: a caixa-maleta representa o trânsito, configurando-se como o signo de união das máquinas-solteiras, como uma senha visual para o reconhecimento da conjura portátil; o odradek é a aldeia Oraibi que se cola em toda Atenas, ou seja, o desvio que irrompe no caminho dos *shandys*, o ruído que se percebe sutilmente, o parentesco que se anuncia quando o pensamento se põe a trabalhar – Vila-Matas afirma que os odradeks só rondam seus “*hóspedes*” quando estes estão produzindo (Vila-Matas, 1985, p. 91).

É neste ponto que alcançamos as imagens que restam para o término deste ensaio. Três imagens dispostas lado a lado, que um observador distraído poderia dizer que são idênticas. E é exatamente nesse equívoco que reside a potência desse encontro, dessa simultaneidade, pois essas três imagens condensam o percurso que problematiza o parentesco, a tradição e a mescla da palavra com a imagem. Refiro-me às três versões da *Monalisa*, a de Leonardo da Vinci e as duas de Marcel Duchamp.

A primeira foi pintada por volta de 1502, por Leonardo da Vinci. Ao longo dos anos, foi sendo progressivamente configurada como um enigma, como uma imagem que mostrava mais do

que aquilo que aparentava. Marcel Duchamp, quando realiza *L.H.O.O.Q.*, em 1919, responde ao enigma com outro enigma: a mulher misteriosa agora usa bigodes. Muito tempo depois, em 1965, Duchamp retira o bigode, mas, de certa forma, sem retirar o seu enigma, já que o título permanece, com uma simples adição (que segue uma subtração, a do bigode): *L.H.O.O.Q., rasée* – a Mona Lisa agora foi raspada.

O título de Duchamp (*L.H.O.O.Q.*), quando pronunciado rápido, em francês, equivale a algo como “ela tem fogo no rabo” – sua sexualidade é extrema, ou ainda, seu nomadismo é in-fatigável, não consegue ficar parada muito tempo no mesmo lugar, é maliciosa, enigmática, dada a jogos, a enigmas, como são os portáteis. Duchamp cria sua tradição ao apropriar-se de uma imagem conhecida e fazê-la oscilar em um enigma que leva a outro enigma, a um parentesco improvável, uma imagem irônica: como pode *ela* ter bigodes? E, mostrando que o enigma ultrapassava os bigodes, e que sua intervenção já estava colada ao lado *invisível* da imagem (como o *Angelus Novus* transformado em método da *Historia abbreviada*), Duchamp depila a Mona Lisa: *L.H.O.O.Q., rasée*.

Vila-Matas produz uma ficção que, no uso da mescla e das formas impuras, procura fundar sua própria tradição e problematizar os parentescos fixos, utilizando personagens que fizeram o mesmo em seus campos de ação: Walter Benjamin instaurou um discurso historiográfico e filosófico que se mostra cada vez mais relevante e atuante, justamente por permitir filiações inéditas, e Marcel Duchamp reinventou o campo das artes visuais em seus mais variados níveis, do olhar à execução, passando pela conceituação e seus pressupostos, exatamente por dar visibilidade àquelas filiações que nunca foram consideradas. Esse é o *modus operandi* do *ready-made*, por exemplo.

Tanto a história literária quanto a história da arte podem ser definidas como campos de tensão entre parentescos e filiações. Alguns exemplos na literatura: Frankenstein e o *golem* são criaturas atormentadas por não possuírem filiação natural; a maior angústia de Gregor Samsa, o homem que vira um inseto em *A metamorfose*, de Kafka, não é sua condição, mas sua inadequação ao padrão da família, e esse drama está também presente na *Carta ao pai*; Hamlet é atormentado pelo fantasma do pai assassinado e pela presença do tio assassino; *Os irmãos Karamazov*, de Dostoievski, é sobre um parricídio; a *Odisséia* de Ulisses é a história de seu esforço para voltar à família; Dante constrói a *Divina Comédia* para alcançar

sua amada Beatriz no céu; Dom Quixote atravessa o mundo para se encher de glórias e merecer o amor de Dulcinéia; Medéia mata seus próprios filhos para se vingar do marido; Édipo mata seu próprio pai; Anna Karenina, Madame Bovary e Capitu são acusadas de traição. Alguns exemplos na arte: *A criação de Adão*, de Michelangelo, e suas cenas do nascimento de Cristo, bem como as de Ticiano, Correggio, Rafael ou Bellini; *A natividade*, de Dürer, que contempla não só o nascimento, mas os espaços que se expandem ao redor; as representações do sacerdote Laocoonte, assassinado pelas serpentes junto de seus filhos; *O sacrifício de Isaque*, de Caravaggio; *Las meninas*, de Velázquez, com suas filiações familiares, políticas e artísticas, além de seus enigmas visuais e sua perduração e atualização no comentário de Michel Foucault, por exemplo; a influência das encomendas, dos mecenas e dos curadores na realização das obras de arte, desde os afrescos renascentistas até as obras arquitetônicas da contemporaneidade – museus, monumentos, memoriais, intervenções urbanas.

O percurso se encerra, portanto, quando o parentesco e a filiação se anunciam como questões para o presente: o pensamento se renova quando novas ligações são experimentadas – e isso ocorre, como vimos com a *Historia abreviada de la literatura portátil* e os acontecimentos imagéticos que ativa, na mescla e no contato entre os campos da arte. Cabe ao leitor crítico munir-se das referências para subvertê-las como criação, apropriando-se dessas reminiscências para ilustrar a história estabelecida com outras temporalidades, outras imagens e outros discursos – fundar sua própria tradição e, desta forma, ir além.

Notas

1 “for the gaze [regard] Duchamp substitutes the delay [retard]” (De Duve, 1996, p. 115).

2 “the viewers make the delay” (De Duve, 1996, p. 115).

Referências

BORGES, Jorge Luis. (1976). *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Editora Globo.

BENJAMIN, Walter. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

BUCK-MORSS, Susan. (2002). *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte/Chapécó: Editora da UFMG/Editora Argos.

- DE DUVE, Thierry. "Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism" In: BUSKIRK, Marthe; NIXON, Mignon. (1996). *The Duchamp Effect*. Cambridge: MIT Press/October.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (1997). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Ed. 34.
- GINZBURG, Carlo. (1989). *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2002). *Relações de força: história, retórica, prova*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras.
- HEREDIA, Margarita (org.). (2007). *Vila-Matas portátil: um escritor ante la crítica*. Barcelona: Editorial Candaya.
- KAFKA, Franz. (1999). *Um médico rural: pequenas narrativas*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). (2006). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos.
- SMITH, Gary. (1992). *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem, 1932-1940*. Massachusetts: Harvard University Press.
- VILA-MATAS, Enrique. (1985). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama.