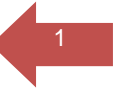




**REVISTA DE
ESTUDOS
LUSÓFONOS,
LÍNGUA E
LITERATURA
DOS COLÓQUIOS
DA LUSOFONIA**

ISSN 2183- 9239

ANO 2016



ÍNDICE REVISTA 1 2016 ITEM 25 -

ÍNDICE REVISTA 1 2016 ITEM 26

COLABORADORES DA REVISTA 1 -2016 ITEM 25

NOME	INSTITUIÇÃO	TEMA
1. Adela Figueroa	Pró-AGLP, AICL Galiza	Impressões da viagem à Índia
2. Alexandre Luís 3. Carla Sofia Luís	Univ Beira Interior, Covilhã, Portugal	O Deptº de letras da UBI e a lusofonia: breve digressão histórica e temática
4. Caio Christiano	Univ. Blaise Pascal (Clermont II) França	Como e porquê usar as histórias em quadrinhos na pesquisa linguística
5. Carolina Cordeiro	Escritora, Açores	Daniel de Sá e a Multiculturalidade açoriana da Literatura
6. Chrys Chrystello	AICL - AGLP, Austrália	A condição de ilhéu. Sessão de Poesia
7. Evanildo Bechara	Academia de Letras do Brasil / AICL	A LÍNGUA DOS MODERNISTAS BRASILEIROS, DOIS EXEMPLOS
8. Fernando Moreira	UTAD Portugal Vila Real	Memória e identidade em Bento da Cruz
9. Inéia Abreu	Univ Aveiro, Brasil	Políticas linguísticas para a formação de professores de português no Pará
10. Isaac Estraviz	AGLP, AGAL, Galiza	Atividades de Irmandades da Fala na década dos oitenta no norte de Portugal
11. Isabel Maria F Alves	Tertúlia J Araújo Correia Portugal	Por amor à árvore: algumas reflexões em torno da escrita não ficcional de João Araújo Correia
12. José Antº Cabrita	Lisboa Portugal	Apresenta livro Na lonjura de Timor - <i>iha dook rai timor [sobre deportação política para Timor.]</i>
13. José Dias Baptista	Historiador, Portugal C M Montalegre	Bento da Cruz
14. José Paz	AGLP, Fac. Educação Ourense, Galiza e Índia,	Presença do galego-português na língua de Bengala
15. Laura Areias	CLEPUL Fac Letras Univ. De	Duas ditaduras, dois romances:
	Lisboa Portugal	num mesmo sofrimento, tragédia e sarcasmo”
16. Luciano Pereira	Instº Politº Setúbal ESE Portugal	O mau-olhado na cultura popular. Sessão de Poesia.
17. Luís Mascarenhas Gaivão	Univ Coimbra Portugal	As culturas do sul atlântico e a iberofonia: identidades, transculturações e novas identidades
18. Manuel Martins Freitas	Tertúlia J Araújo Correia Portugal	Etnografia do douro - sobre que se debruçou João de Araújo Correia
19. Maria Do Rosário Girão 20. Manuel J Silva	Univ do Minho Portugal	Cristóvão de Aguiar: para uma poética da montanha e do mar. Tabucchi e Vila-Matas: uma convergência açoriana de olhares?
21. Maria Do Socorro Pessoa	Univ Aveiro Portugal	Língua portuguesa e lusofonia nas fronteiras brasileiras
22. Maria José Dos Santos Cunha	UTAD, Portugal Vila Real	Barroso: lugar a norte onde as festas e romarias são um misto de cultura, arte e tradição
23. Pedro Paulo Câmara	Esc. APRODAZ, Escritor, Açores	Voando com Armando Côrtes-Rodrigues em busca de um nós.
24. Raul Leal Gaião	Portugal, AICL	Cachi-Bachi – Aproximações do Crioulo de Macau e Regionalismos da Língua Portuguesa
25. Vânia Rego	Univ. Blaise Pascal (Clermont II) França	Tradições e contradições: o retrato de Portugal na prosa de José Luís Peixoto
26. Mons D. Carlos Filipe Ximenes Belo	Prémio Nobel 1996 e Timor-Leste	Pe. Carlos da Rocha Pereira, um missionário açoriano em Timor

“Sou uma ilha
 Cercada de palavras
 Cobriu-se a ilha de bruma
 Trespasou-a a maresia
 Vestiu-se de musgo
 E habituou-se ao doce embalo
 Na crista de uma onda.”

(“Ilha de Palavras, 2015:161).

Quando o carteiro não bate, o telefone não toca⁸³, a carta não chega, o e-mail não apita e a palavra não desperta, urge recorrer à escritoterapia (neologismo nosso) como meio de suprir à insuficiência da vida através da plenitude que é sólito a arte oblatar.

Este *Verbo* (no sentido bíblico do lexema) terapêutico (que designamos por escritoterapia), genologicamente diversificado, tanto pode espreitar a missiva e o soneto como invadir a prosa poética e o poema em prosa, transitando da autobiografia para a autoficção⁸⁴, destilando biografemas que a memória estigmatizou e a imaginação se apressa a transfigurar, estilhaçando o sujeito escrevente no decurso da anamnese e convocando a tensão entre o *eu* e o *outro*, o indivíduo e o mundo, o Ilhéu e a *Insula*. Entre a espera agraciada pela esperança, o aborrecimento deletério, esporeado pela solidão, a demissão letal, pontapeada pelo desânimo, e a graça oriunda da poética catártica vai-se delineando o percurso de Cristóvão de Aguiar em *Amor Ilhéu*, que, englobando cartas, formas fixas ou sonetos e demais poemas, firma em definitivo uma isotopia passional pela *Tellus Mater*.

Irrompendo no quotidiano falido, as seis *Cartas* abertas de *Amor Ilhéu* (não missivas, porquanto não expedidas, nem epístolas, posto que isentas de

19. MARIA DO ROSÁRIO GIRÃO, UNIVERSIDADE DO MINHO, BRAGA

20. MANUEL J SILVA, UNIVERSIDADE DO MINHO, BRAGA

TEMA 3.1. CRISTÓVÃO DE AGUIAR: PARA UMA POÉTICA DA MONTANHA E DO MAR, MARIA DO ROSÁRIO GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS E MANUEL JOSÉ SILVA. UNIVERSIDADE DO MINHO, BRAGA, PORTUGAL

⁸³ Adaptação nossa do poema em prosa “A Espera”. A espera não deixa de ser um tema crucial na obra de Cristóvão de Aguiar: “*Andas sempre à espera de um deus ex-maquina.*” (*idem*: 82).

⁸⁴ “*À la bascule d’un millénaire et en réponse aux tumultes culturels, sociaux et politiques se reflétait dans le débat autour de ce terme un questionnement substantiel sur la place de l’individu dans une société où le virtuel enjambe le réel. Le JE n’est pas MOI mais ‘un autre’*” (Grell, 2014 :7).

solenidade e didatismo) estabelecem um pacto de leitura numa dúplici vertente regida por uma dupla intenção. Por um lado, oferecem-se como espaço de reflexão ditado por uma realidade metafóricamente convertida em mulher fatal – “...a Montanha [Pico]... Num passe de mágica e em requebro erótico, abriu devagar as abas de musselina e mostrou tudo... Brancura rutilante e gigantesca...” (“Carta Terceira”, 2015:20) – ou metamorfoseado mais temporal do que espacialmente: “Hoje é dia de uma feira qualquer, vai de segunda a sexta, não tive tempo de escolher uma, anda o tempo redondo, apinhado de promessas não cumpridas, cumpridas serão elas...” (“Carta Quinta”, 2015:27).

Por outro, modelam o autorretrato do Autor mediante diálogo falacioso desaguando em monólogo tragicamente lúdico, porque narcísico, ao qual um certo pastiche epistolar não é alheio: “Lancei da mão à tecla para saber da tua saúde, que a minha ao escrever desta vai como Deus é servido...” (“Carta Quinta”, 2015:25); “Assim me despeço (...) Cristóvão de Aguiar, para te servir e amar como a si mesmo...” (“Carta Quinta”, 2015:27).

Exponentes máximos do isolamento e meios eficazes quer para o autoconhecimento louvável quer para a simulação da comunicação (Haroche-Bouzinac, 1995:87), as cartas em exegese escorçam uma paisagem literária dinâmica, pela via de uma conversa, vazada em “discurso descosido” (“Carta Quinta”, 2015:26), com os ausentes, dando-lhes a conhecer o que se lhes diria no caso de a conjuntura se revelar ideal para se lhes dizer. Assim, Natália Correia é recordada quer pelos *Sonetos Românticos*, quais “Derrames ilhéus” (“Carta Segunda”, 2015:17), quer pelo *Prefácio* elaborado pela Poeta à obra *Eurídice* de Emanuel de Sousa (“Carta Segunda”, 2015:18), Vasco Pereira da Costa revisitado é como pintor, mediante o seu pseudónimo Manuel Policarpo (“Carta Quarta”, 2015:22), e Vitorino Nemésio surge homenageado pelo seu inegável talento de comunicador televisivo em *Se bem me lembro...* (“Carta Quinta”, 2015:26). Afinal, e citando “A Redescoberta”, a epístola “engole ausências sofridas, encurta lonjuras imensuráveis” e alivia “aflições e outras nuvens espessas e baixas que sobrevoam, estáticas e esborralhadas, o arrochado céu do peito” (2015:45).

É, todavia, na prosa poética que se começa a vislumbrar o esboço de um imaginário detendo uma função cognitiva e estética⁸⁵, mediante crescendo visível de patamares de abstração. Com efeito, passa-se da evocação emocionada da figura maternal – “Já não vou encontrar minha Mãe esperando-me (...) Quase há um ano! Nem sequer disse até logo, se Deus quiser (...) Minha Mãe. Vejo-a daqui, tacanha, nos seus quase oitenta e dois.” (idem: 32 e 38) – para o tríptico Mãe-Ilha-Mulher, passível de subsunção em “Ilha-Mulher ou “Mulher-Ilha”: “A Ilha do Pico faz-me as vezes de mulher amada.” (idem: 15). Do mesmo modo, a Montanha picarota, designada em “Assombro” por uma tríptica anáfora (idem: 59), lesta adquire uma aura bíblica ao transmutar-se em Monte Sinai, onde o Patriarca Moisés recebeu as Dez Tábuas da Lei: “A Montanha bíblica não cabe no olhar. Extravasa a humana retina. Bíblica” (2015:53).

Nesta conjuntura topoanalítica, o microcosmo casa volve-se em topografia do ser íntimo, quer a casa natal alicerçada na cripta da casa onírica (Bachelard, 1979:98), quer a casa paradigmática, símbolo dinâmico de regresso ao ventre materno ou de retorno ao espaço original: “A Casa de pedra... Basalto puro! Não sei se me ficará bem principiari pela Mitologia. Não que eu seja uma fera erudita. Mas dá um certo tom. (...) A Casa merece-o. Não o Latim mas a Mitologia.” (idem: 48). Cronótopo mítico, procedendo à fixação de uma súpula de identidades num tempo cerrado e num espaço comprimido, a Casa, onde a elevação implique sempre “uma estúpida saudade de descida” (idem: 59), corrobora a dialética fora / dentro e confere unidade ao ser votado à dispersão: “A Casa. As Casas. Em todas nascem asas segundo a respetiva aptidão para o voo (...) E agora? A casa. (...). Construístes-a com argamassa de sonho, [...] E a tua casa interior? Já te demoraste nela, a ver se os trastes estão no seu lugar?” (idem: 49 e 86).

⁸⁵ Ver, a este respeito, a definição de Jean-Jacques Wunenburger: “[...] l’imaginaire est posé par une conscience comme un contenu concret absent, non actualisé. Est donc posé comme imaginaire ce qui ouvre sur des possibles, est doté d’une dynamique créatrice interne (fonction poétique), d’une prégnance symbolique (profondeur de sens seconds) et d’une puissance d’adhésion du sujet.”

Deste vaivém entre a exterioridade em vias de dissolução e a conquista paulatina da interioridade ergue-se, altaneiro, o anelo da viagem, não por espaços físicos calcorreados (Coimbra, Lisboa, Pico), mas por uma rota singular que, paralela à dos milhafres, das cagarras e das ganhoas, é ditada pela homofonia de dois lexemas: “Contemplo a pele e sinto escorrer-se-me a água diáfana do mar enigmático e raro, (...) ele é feminino em certas línguas, e no Francês tem o mesmo som de mãe: la mer...” (idem: 56)⁸⁶.

Embora “permanecer em trânsito” (idem: 77) se afigure um estatuto adequado à consciência percetiva do poeta em prosa, mais afeiçoado ao ato de partir do que à chegada propriamente dita, a viagem teima em exercer o seu sortilégio, nomeadamente a viagem sem rumo ou, de preferência, com destino ao Oeste⁸⁷, ponto cardeal da noite, do alpardusco ou pôr-do-sol e, por conseguinte, da ocultação da estrela ensanguentada na sua “casa de origem”.

Paralelamente ao garajau “Saudoso de seu rochedo” (idem: 75), parte o *homo viator*, que nasceu com “uma viagem inscrita no silêncio do sangue” (idem: 118), em busca de uma Ilha sacralizada: “A viagem. Soletro as sílabas da palavra (...) A viagem. A Ilha. Um dia vestiu-se de voz e disse: ‘Este é o meu corpo’, e voltando-se para mim: ‘Toma-o em memória de mim’...” (idem: 79). E de tal modo demanda a Ilha, numa incessante busca espiritual, que, ao encontrá-la, acaba por com ela corporeamente se fundir, tornando-se um *Homo Insula*: “Redescubro a Ilha em mim num ímpeto sensual que nunca ponderei. (...) Tempos angustiados. Ainda me doía, desatinada, num cacho de velhas metástases.” (idem: 106).

⁸⁶ A associação destes dois lexemas é cabalmente justificada por Bachelard em *L’eau et les rêves*: “Des quatre éléments, il n’y a que l’eau qui puisse bercer. C’est elle l’élément berçant. C’est un trait de plus de son caractère féminin : elle berce comme une mère.” (1979 :177).

⁸⁷ É interessante, na entrada “Points cardinaux” do *Dictionnaire des symboles*, a afirmação de Chevalier e Gheerbrant: “Vénus, comme le soleil y disparaît.” (1982:771). O oeste é inequivocamente a rota preferencial do Escritor açoriano, sobretudo na tetralogia “De novo para o oeste”: “Vou de novo para o oeste. /Meu destino é o oeste /...” (idem: 157); “Vou por isso para o Oeste/...” (idem: 160); ver, também, o poema 3 de “Sentimento de um ilhéu encalhado numa praia”: “... Nela [uma vela] me embarco rumo ao oeste...” (idem: 150).

Homo Insula, ele resulta da transição do *Homo Aestheticus* para o *Homo Symbolicus* ou, mais bem dito, para o ser que, afeiçoado à transfiguração e subseqüente renascimento, busca a origem na sua essência sensorialmente renovada: “Voltar à origem é sempre uma aventura. (...). Regressar à origem com olhos novos é uma aventura. (...). Será uma aventura voltar à origem com ouvidos novos. (...). Regressar à origem investido de olhos e ouvidos novos é uma temeridade.” (idem: 67, 68, 69 e 70).

Ao longo deste périplo temeroso, com enfoque na origem que preside ao início do *Verbo* e na palavra que faz ressaltar o princípio da criação, a simbólica dos quatro elementos fornece, na perspetiva bachelardiana, as “hormonas” (1990:19) de uma quádrupla imaginação material e cósmica. Se o Cosmos e a Ilha são “*harmonizados num só ventre*” (idem: 99), tal conciliação a mais se não deve do que ao “princípio iniciático da água” (idem: 102), à força purificadora e destruidora do fogo – “*Escrevo com os restos de lume que usurpo à vida...*” / “*Vou cantar-te no lume do poema...*” (idem: 74 e 175) –, à psicologia ascensional (1990:31) configurando uma poética da elevação e uma metáfora da queda – “*Afundi-me num poço. (...). Procuro (...) salvar-me do precipício.*” (idem: 76) – e à terra insulana que simboliza o desejo, a fecundidade e a regeneração: “*Plantei-a* [“ilha esperada e trazida”] *na planície da memória.*” (idem: 72).

Nesta sequência, a imaginação, definida por Bachelard como sendo menos a capacidade de formar do que de deformar imagens, põe a nu o psiquismo hidrante, ígneo – porquanto, segundo Paracelso citado por Bachelard, o que procede do fogo possui verdadeiramente o germe da vida (1972:128-129) –, aéreo e telúrico, trampolim para a modelação da palavra e modulação antecipada do ato poético, mercê do oximoro que opera a re-união dos contrários: “*Pus-me a tecer um cântico de amor no tear da madrugada. Cantei o incêndio que em meu glaciar se vai lavrando, o mar transferido, a água escorrendo dos corpos ateando as sílabas primordiais da criação.*” (idem: 119).

Nestes prolegómenos da escrita, a imagem literária torna-se o agente criador por excelência: representação dotada, *ab initio*, de poder de transformação, eis que se alimenta, em seguida, de novas significações para,

finalmente, desembocar na expressão linguística, que se vai sondando e tateando, podando e mondando.

Não afirmou Bergson (1982:11) que o Poeta “*est celui chez qui les sentiments se développent en images et les images elles-mêmes en paroles*”? Cumpre, no entanto, referir que nem sempre as palavras são “dociles au rythme”, como escreveu o filósofo francês, visto que, e citando uma fórmula gnômica de Cristóvão de Aguiar, “*Escrever é abrir o fleimão com a lanceta bem afiada. Fica-se mais leve e apto a fazer peito à próxima onda...*” (*idem*: 95). Nesta ordem de ideias, tanto os poemas em prosa, gênero oximórico⁸⁸, que diferenciamos da prosa poética pela sua autonomia e brevidade, como as formas fixas que são os sonetos surgem repassados de considerações metapoéticas, oscilando entre o voo sublimado (condição *sine qua non* para a *poiesis*) e a inevitável queda (aparentada com a impotência artística). Tendendo mais para a prosa do que para a poesia, interroga-se o *Homo Insula*, cultor da fuga ao concreto e inevitavelmente vergado ao abstrato, sobre a sua vocação ou estro de cariz visual⁸⁹: “*A poesia estende-me a mão. Não sei colhê-la. Nunca aprendi. Desperdiço o instante. (...) O soneto já está adiantado / Mau grado uma rima brumacenta.*” (*idem*: 123 e 131).

⁸⁸ “*La prose poétique utilise essentiellement les ressources rythmiques et prosodiques de la langue, celles que le poème versifié met traditionnellement en œuvre. Elle constitue donc une qualité d’écriture, perceptible dans les genres divers (romans, autobiographies), en continu ou dans des passages. Le poème en prose, lui, ne se définit pas par la qualité de son écriture, mais comme une composition autonome.*” (Sandras, 1995 :22). Ver, também, a definição cabal que dá do poema em prosa Suzanne Bernard: “*Le poème en prose suppose [...] une volonté consciente d’organisation en poème; il doit être un tout organique, autonome, [...] un poème ne se propose aucune fin en dehors de lui-même, pas plus narrative que démonstrative; [...] nous avons là un critère de gratuité [...] Les deux conditions [...], unité et gratuité, nous conduisent à une troisième, [...] et qui est la brièveté. [...]*” (1978:14-15). Se concordamos em pleno com o caráter autônomo e breve do poema em prosa, já temos certas reservas no tocante ao seu caráter gratuito, como critério diferenciador da prosa poética. Não poderá ser esta última definida pela sua gratuitidade?

⁸⁹ “*La parenté avec les arts visuels est forte. [...] le poème en prose est d’abord l’instrument qui sert à transmettre la perception de la réalité et l’impression qu’elle a provoquée, [...] Il évolue avec les modes de représentation. [...] Ce rapport fondateur à la vision [...] est une des rares constantes du poème en prose. Tout lui est subordonné, [...]*” (Roumette, 2001 :11-12).

Entra, então, em palco o *Homo Faber* (no sentido figurado do termo), arrimado à escrita como sendo “*o melhor refrigerio de que vou [vai] usufruindo*”, lúcido muito embora no tocante à dor que ela, a escrita, acarreta, não só pela revivescência de uma vida lábil como pela superação artística dessa instabilidade: “*Aprendo a bebericar o sofrimento*” (*idem*: 120) – confessa o sujeito lírico.

Explorador denodado do imo ignoto, decifrador e tradutor do inconsciente refreado – “*negro y oscuro – nigrum, nigrius nigro (...) como bien decían los alquimistas*” (Jung, 1983:49-50) –, forjador incansável de rimas e ritmos e artesão resiliente de palavras que “*não dizem*” (*idem*: 96), e que, precisamente por não dizerem, sulcam um lastro cicatricial, passa a acendê-las com prudência para que, destarte iluminadas, possam seguir o seu destino alado: “[*palavras*] *estavam sempre à beira / De voar no dorso de um estilhaço ...*” (*idem*: 133); “*As palavras têm asas. Faço tê-las. Empresto-lhas.*” (*idem*: 88).

Afinal, o ofício de ir “*Caiando de palavras o muro dos dias*” (*idem*: 134) não passará pela alquimia que, não tendo nascido no ocidente, constitui uma das vias essenciais da tradição ocidental?

Tanto para o comum dos mortais como para certos alquimistas, a alquimia é passível de definição como a arte de converter em ouro⁹⁰...

De assinalar, porém, que, enquanto para os primeiros não passa de uma mera quimera, expressam os segundos, convictos, a sua realidade. Impõe-se, neste contexto, a alquimia espiritual, modelo e chave da alquimia intelectual, moral e social (visto que, segundo o enunciado de Hermes na famosa *Tábua de esmeralda*, o conhecimento de uma conduz à descoberta das restantes), firmando-se como a via do absoluto que mais não é do que a reintegração do homem na sua dignidade primordial (Savoret, 1978:19), dado que o universo é uno e esta unidade garante a verdade.

⁹⁰ Segundo Bachelard (1972:127), a importância do fogo iguala a do ouro: “*Muitas vezes até o alquimista atribui um determinado valor ao ouro porque ele é um receptáculo do fogo elementar: ‘A quinta-essência do ouro é toda fogo’. Aliás, de uma maneira geral, o fogo, verdadeiro proteu da valorização, transita entre os principais valores metafísicos e as utilizações mais banais.*”

Atente-se, no que respeita à inserção e fusão cósmica que a harmonia caracteriza, em duas quadras do quinto poema não de “*O Sentimento dum Ocidental*”, de Cesário Verde⁹¹, mas do “*Sentimento de um ilhéu encalhado numa praia*” do Escritor açoriano:

*“... Bem no fundo das malas por abrir
Deixei alguns vulcões acomodados
Por ora não me dão quaisquer cuidados
Eles nunca explodem a dormir*

*Recebi-os há muito em testamento
Não houve qualquer zanga na partilha
E o mar e o magma e o fogo e o vento
E tudo quanto completa a maravilha.”*
(idem: 152).

Quedemo-nos, numa segunda instância, num sujeito peripatético e místico⁹² que tenta produzir a Pedra Filosofal (objetivo da alquimia tendendo para a perfeição) “encalhada”, incerto quanto ao êxito da sua aptidão para a busca mágica e respetiva transmutação:

*“Na praia solitária do meio-dia
Passeio na areia sem destino
Cada passo é um verso de magia
Que não sei converter em ouro fino.”*
(idem: 151).

⁹¹ Conquanto não caiba no âmbito deste trabalho, não deixaria de ser interessante explorar *Amor Ilhéu* a nível intertextual, destacando quer afinidades estético-literárias entre “*O Visionário*” (2015:144) e “*O Visionário ou Som e Cor*” de Gomes Leal ou, então, entre “*Alma Dolente*” (idem: 145) e *Almas cativas* de Roberto de Mesquita, quer ecos junqueirianos em “*Naufrágio*” (idem: 199-200).

⁹² “*A alquimia é, pois, uma forma de misticismo. É um dos caminhos, um dos acessos ao paraíso, à eternidade, uma das maneiras que o homem tem de neste mundo se realizar integralmente, transmutando-se, sofrendo no corpo e no espírito a mesma alteração que sofre o místico ao ser-lhe revelada a divindade.*” (Centeno, 1987:12).

Aproximamo-nos, a passos largos, do que julgamos ser o cerne temático da poética da montanha e do mar de Cristóvão de Aguiar: o fatalismo de haver nascido prematuramente dual⁹³, a dualidade deletéria que a existência se compraz em agudizar – tanto pelo medo, culminando no medo de vir a ter medo, como pela solidão, sentida até no meio da turba – e o percurso transitivo, o estar e o não estar em simultâneo, conducente a uma qualquer transplantação ou renovo capazes de soldarem com eficácia o *eu* fendido (e não fendilhado).

Homo Duplex, ele está cômico da cisão do seu *ego* – “... Sinto apenas o corpo mole mole / Anda a outra metade ainda embarcada...” (idem: 150) ou “*Noutro mar o meu corpo é verde-escuro (...) / Entre mim e ele há um velho muro...*” (idem: 151) –, da apetência pela máscara ou *persona* – “... À espera da próxima largada / Em que vou disfarçado de meu filho.” (idem: 152) –, da hesitação no tocante ao eventual não-reconhecimento da sua imagem, no reflexo que o espelho emana, e da não-identificação da sua própria voz ao telefone não raro emudecido: “*Gostava de verificar se o reflexo [do espelho] condiz com este que arrasto. (...). Ao ouvir a própria voz sobressalto-me em arrepios. Não me identifico com ela.*” (idem: 90).

Visando a reconquista da unidade, socorre-se da imagem arrojada que faculta a transposição visual – “*Vesti-me de gala para recebê-la [a primavera] no portaló do meu veleiro de cruzar mares tempestuosos. (...) gostaria de principiar esta escrita com um muro de sol nas ventas destas linhas e entrelinhas...*” (idem: 103 e 107) –, da metáfora que a anáfora se apresta a escandir, trampolim seguro para uma expansão panteísta e mística – “*Pr’a ti o mar tranquilo da minha ternura / (...) Pr’a ti o sal e a boca e a língua futura / ...*” (idem: 136) – e da alegoria salvífica, permitindo pela transubstanciação da linguagem a transverberação do ser: “*Enamorei-me de mim por estar enamorado de Ela.*” (idem: 114).

⁹³ “*Toda a minha raiva / Nasce de eu ter permanecido / Dividido / Quando minha mãe me pariu.*” (idem: 171).

A reforçar a musicalidade poética (traduzida pelas figuras de estilo, pela motivação do símbolo, pela linguagem do silêncio e pela valsa das palavras⁹⁴) desembocando na consistência da unidade atingida, irrompem aliterações sugestivas – “...confidências do **sal**, do **sol** e do **sul**.” (idem: 729), um homeoteleuto feliz – “...corpo de Ilha. Irrompe-se do **mar**, escorrendo gotículas de **luar**...” (idem: 80) –, um ou outro parónimo – “...esta lonjura tão breve só **extensa** e **intensa**...” (idem: 108) –, uma metátese eloquente – “Toalha estendida num chão de **pedras** e **perdas**.” (idem: 110) – e um poliptoto sagaz: “**O destino destinou** que assim fosse. **Sintoniza-me** em ondas hertzianas e ninguém sonha o porto de **sintonia**...” (idem: 118)⁹⁵.

É assim que, graças à fusão do ser humano e do homem literário, moldado, segundo

Bachelard, pela memória e imaginação, mediação e expressão, pensamento e sonho, a isotopia da dualidade cede lugar à reconstrução identitária: “*Cabemos afinal num só destino / O que de mim sobeja e eu também.*” (idem: 155).

Ora, segundo Umberto Eco, as nossas “*fantasias sobre as ilhas*” movem-se “*entre o mito de uma ilha que não existe, isto é, o mito da ausência, o de uma ilha que existe demais, isto é, o mito do excesso, o de uma ilha não encontrada, o mito da imprecisão, e o de uma ilha não reencontrada, ou seja, um mito da ilha perdida.*” (2011:277).

Secundarizando os paradigmas insulares de Verne, Stevenson e São Brandão, não estará esta tipologia patente em *Amor Ilhéu*?

Entrando-se pelo Pico, incontestável ponto de referência designado por “Montanha”, vão-se percorrendo as capelas laterais da nave da insularidade: a representação metafórico-simbólica da *insula*, incidindo tanto sobre o fascínio da lonjura como sobre o fascínio da distância – “*Ilhas enfeitadas*” (...) *O oeste*

da lonjura de não querer vir a perdê-la... [a Ilha]” (2015:108 e 119) –, a sempiterna busca ou demanda de um espaço insular “desencaminhado”, onde reside um ilhéu ‘excedentário’ – “*Nunca irá esquecer-se [uma roseira amarela] de perdurar na Ilha procurada (...)* Persisto em demandá-la [Ilha à vista] num bote calafetado de festa. (...) o Emanuel, dizia-te, carrega igualmente, na bússola das emoções, uma Ilha extraviada (ser ilhéu é um excesso da natureza) ...” (idem: 103, 115 e 19) –, e, por fim, uma *insula* perdida, que tão-somente existe na memória do Navegador poético: “...uma ilha que só em mim persiste. (...)

Eu que sou o Senhor / Do mar das ilhas da memória / ...” (idem: 149 e 190).

A epifania, o *pantocrator*, é o imaginário insular, o refrigério da Ilha, de nome *Amor Ilhéu*, que sublima o estigma da vida através da escritoterapia.

Que importa, afinal, a dualidade de origem se ela é vencida pela escrita?

Que importa, afinal, a solidão intrínseca quando exteriorizada pela palavra terapêutica?

Que importa, afinal, uma certa mentalidade insulana, quando delida pela imagem da Ilha mítica, cujo perfil vai mudando “*com a cor do céu, a bruma, a hora do dia e talvez até mesmo com a doce estação?*” (2011:302).

Que importa, afinal, a vida falida se tal falência é transfigurada pela verticalidade da “chama da candeia”, desaguando no ‘deslumbramento’?

Cumprido, a este propósito, referir que o culto da gramática, nas suas vertentes lexical, sintática e morfológica, transparece em *Amor Ilhéu*, como pendente das *Charlas*. Leia-se o seguinte extrato de “As Voltinhas do Marão”:

“Sinto-me aluminado. Em chegando a casa, hei de certificar-me do exato e profundo significado do lexema.

Em que medida se desvia de deslumbramento. Penso que não terá o mesmo significado sentir-se alguém aluminado ou deslumbrado. Abro agora o dicionário e leio: ‘aluminamento: inspiração sobrenatural; iluminismo’. [...]

Leio a seguir – deslumbramento: ‘fascinação, encanto, maravilha, cegueira, obcecação’. Prefiro o primeiro. Sinto-me aluminado.” (idem: 42).

⁹⁴ Ver, a este proposto, Fontaine, David (1999).

⁹⁵ O **negrito** é da nossa responsabilidade.

E nós, depois de termos lido a *Obra poética*, preferimos o segundo.

Referências Bibliográficas

- Aguiar, Cristóvão (2015), *Amor Ilhéu. Prosa poética, Sonetos e outros Poemas*. Porto: Afrontamento.
- Bachelard, Gaston (1972), *A Psicanálise do fogo*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor. Tradução de Maria Isabel Braga.
- Bachelard, Gaston (2008), *La flamme d'une chandelle*. Paris: Quadrige / Puf, 4^e édition.
- Bachelard, Gaston (1990), *L'air et les songes. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti.
- Bachelard, Gaston (1979), *L'eau et les rêves*. Paris: Librairie José Corti.
- Bachelard, Gaston (2011), *La poétique de l'espace*. Paris: Quadrige / Puf, 10^e édition.
- Bachelard, Gaston (1979), *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: Librairie José Corti.
- Bergson, Henri (1982), *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige / Puf.
- Bernard, Suzanne (1978), *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie Nizet.
- Centeno, Yvette (1987), *Literatura e Alquimia. Ensaio*. Lisboa: Editorial Presença.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (1982), *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont, Bouquins.
- Eco, Umberto (2011), *Construir o inimigo e outros escritos ocasionais*. Lisboa: Gradiva. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho.
- Fontaine, David (1999), *La Poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*. Paris: Nathan Université.
- Grell, Isabelle (2014), *L'autofiction*. Paris: Armand Colin.
- Haroche-Bouzinac, Geneviève (1995), *L'épistolaire*. Paris: Hachette Supérieur, Contours littéraires.
- Jung, Carl Gustav (1983), *La Psicologia de la Transferencia*. Barcelona-Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Roumette, Julien (2001), *Les Poèmes en prose*. Paris: Ellipses, Thèmes & Études.
- Sandras, Michel (1995), *Lire le Poème en prose*. Paris: Dunod, Lettres SUP.
- Savoret, André (1978), "Qu'est-ce que l'alchimie?" *Cahiers de l'Hermétisme*. Paris: Albin Michel, 15-29.
- Tadié, Jean-Yves (2012), *Le récit poétique*. Paris: tel Gallimard.
- Wunemberger, Jean-Jacques (2013), *L'imaginaire*, Paris: Puf.

ROSÁRIO GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS UNIVERSIDADE DO MINHO,
BRAGA, PORTUGAL

Na vanguarda da renovação da narrativa espanhola, Vila-Matas, detentor de uma vasta obra metaliterária e autoficcional, é, consoante o testemunho de Ricardo Piglia, “o escritor da história imaginária da literatura contemporânea”. Advogando o desaparecimento do privilégio autoral e o repúdio pela identidade pessoal, a pluralidade de sentidos subjacente a uma escrita sinónima de impostura e o culto inédito de citações distorcidas ou inventadas, o escritor barcelonês, mais viajante - na senda pessoana de “Perder países” – do que turista, rende preito a Amália Rodrigues em *Extraña forma de vida* e à Ilha da Madeira em *El viaje vertical*.

Admirador de Antonio Tabucchi, cuja escrita o fascina, o *homo viator* Vila-Matas, quer numa entrevista a Curro Cañete quer num capítulo de *Desde la Ciudad Nerviosa*, homenageia o arquipélago açoriano, que visitou para redigir a crónica “En las Azores”, para se sentar no banco onde Antero se havia suicidado e para escutar histórias de espionagem num bar da Cidade da Horta, defronte do Pico, que havia mitificado na esteira da mitificação que dele havia feito o Autor de *Mulher de Porto Pim*.

Mediante galeria significativa de personagens que pululam como quase heterónimos, cultivando a ausência e o vazio conducentes ao fracasso literário (que uma produção invejável contradita), Vila-Matas apressa-se a destilar memórias viageiras das “Ilhas de Bruma” na sua obra romanesca. Assim sendo, não glorificarão, nas pisadas de Tabucchi, *El Mal de Montano* e *Exploradores del Abismo* os Açores? Falar de Antonio Tabucchi e de Enrique Vila-Matas é, inquestionavelmente, abordar menos o turismo do que a viagem, conceitos que começamos por definir com Michel Onfray.

“Viajar pressupõe (...) uma vontade etnológica, cosmopolita, descentrada e aberta. O turista compara, o viajante separa. O primeiro fica à porta de uma civilização, aflora uma cultura e contenta-se em (...) apreender os epifenómenos, à distância, (...) o segundo esforça-se por entrar num mundo desconhecido, (...)”

desejoso de apreender esse mundo do interior, compreender – segundo a etimologia da palavra.” (2009:61).

Se o comparatista indicia o turista e o anatomista designa o viajante, este último, para Paul Theroux, aparenta-se com o estrangeiro ou intruso, enquanto o primeiro acalenta a ilusão da não-estranheza e, até, da benfeitoria em relação aos países visitados (2012:164). Afinal, não será a recetividade, sob o ponto de vista de Alain de Botton (2004:242), a característica fundamental do espírito do viajante e do objetivo do périplo, menos circular do que retilíneo, na ótica de Claudio Magris?

Em entrevista dada a Carlos Vaz Marques, num dos ‘cenários’ de *Aire de Dylan*, confessa Vila-Matas: “Antonio Tabucchi foi importantíssimo para mim. Sempre me atraiu muito o que escrevia. Quando nos conhecemos, aqui em Barcelona, disse-me: ‘Enrique, porque me persegues?’ Um conto seu que durante anos guardei na memória serviu-me de ponto de partida para *Aire de Dylan*.” (2012:29). Do mesmo modo, e respondendo, no “Questionário de Proust”, à questão “Se morresse e reencarnasse numa pessoa ou coisa, o que crê que seria?”, Vila-Matas apressa-se a afirmar: “Moleiro na ilha do Corvo, nos Açores.” (2012:31).

De facto, o culto do arquipélago açoriano “inolvidável”, qual cronótopo mítico amiúde revisitado na sua obra, alicerça-se numa viagem que teve como objetivos a elaboração da crónica intitulada “En las Azores”, a conceção de viajar como sinónimo de “Perder países”⁹⁶, na terminologia pessoana (deslocando-se aos Açores, mais não poderia “perder” do que os próprios Açores...), a sempiterna necessidade de fuga e de encontro subjacentes ao périplo repentino (e não programado...), o desejo de se sentar no banco onde Antero se havia

⁹⁶ “VIAJAR! Perder países! / Ser outro constantemente, / Por a alma não ter raízes / De viver de ver somente! // Não pertencer nem a mim! / Ir em frente, ir a seguir / A ausência de ter um fim, / E da ânsia de o conseguir! // Viajar assim é viagem. / Mas faça-o sem ter de meu / Mais que o sonho da passagem. / O resto é só terra e céu.” (1972:173). Além de Vila-Matas, também Tabucchi se refere a este poema pessoano em *Viagens e outras Viagens* (2010:18), quando Paolo Di Paolo lhe coloca a seguinte questão: “Há autores ou livros que lhe serviram de guia, que sentiu como companheiros de viagem nas viagens da sua vida?” (*idem*:17).

suicidado e o anelo de conhecer o faialense Café Sport, vulgarmente conhecido por Peter’s, imortalizado por Tabucchi em *Mulher de Porto Pim*.

Este itinerário almejado e cumprido (viria a inteirar-se da morfologia das ilhas, a saudar Antero no seu túmulo⁹⁷ e a tutear os frequentadores do Peter’s) lesto desagua num “lugar de memória” que uma súplica de representações estéticas parece cristalizar. Autor de vanguarda, pós-modernista⁹⁸, o escritor barcelonês advoga a disrupção do privilégio autoral, a ubiquidade da diferença, a diversidade genológica e a escrita como mentira ou a ficção como impostura, sitiada no gosto pela alteridade e na invenção de duplos do *eu*, gerando de contínuo duplos de duplos, extraficcionais e intraficcionais (em graus diversos de ficcionalização).

Por um lado, a autoficção, a invenção do ser no decurso da anamnese – conducente à tenuidade de fronteiras entre a vida e a arte –, o tentame de questionamento, na senda proustiana, da hegemonia da literatura sobre a existência (afirmação e denegação) ou, mais bem-dito, a tensão entre a arte e a vida, consistindo a primeira numa tentativa de ir mais além do vivenciado: “...a literatura tem uma considerável vantagem sobre o que vivemos: a de podermos voltar atrás e corrigir.” (2008:262).

Em contrapartida, e atente-se na aparente contradição (justificada em pleno pelo internamento do narrador), “a vida seria sempre a vida” (*idem*: 278), conquanto a literatura não deixasse de ser “sempre mais interessante que a

⁹⁷ “... regresó [Antero de Quental] a la isla de São Miguel, a la ciudad de Ponta Delgada y, una mañana de sol feroz, bajo un ancla azul dibujada en el pared encalada del convento de la Esperança, se disparó un tiro en la boca. En ese mismo banco me senté el otro día, bajo un tibio sol de marzo y frente a lo último que viera el suicida: un mar de un azul muy profundo, que yo nunca había visto. Después, fui al cementerio de Ponta Delgada, a ver su tumba.” (2000 :169).

⁹⁸ Diversamente de Vila-Matas, Tabucchi parece hesitar no tocante à classificação da sua obra em termos pós-modernos: “Je ne sais si j’accepte être défini comme un auteur post-moderne. (...) mes connaissances relatives à la post-modernité sont limitées. (...) Si on entend par post-modernité une culture qui s’est effondrée, alors oui, je suis un fils de mon époque. Si la post-modernité est la culture de ces hommes qui surgissent parmi les décombres, je suis l’un des leurs, c’est clair.” (2001:154-155-156). Talvez a sua originalidade advenha da conciliação de uma certa distância em relação à literatura e de um certo afastamento do realismo ou do verismo... (Bodei, 2001:165).

famosa vida.” (*idem*: 277). À luz desta dialética, insuscetível de desembocar numa síntese apaziguadora, parece justificar-se em pleno, no tocante à representação romanesca da viagem, a tentação de “*dar o salto da literatura para a vida*” (*idem*: 260) ou, por outras palavras, viver o que foi escrito após escrever o que vivido foi.

Por outro lado, a ‘religião’ da intertextualidade, apoiada quer na assimilação de outras vozes, quer na preservação da originalidade literária, desaguando num texto-palimpsesto repassado de uma prática citacional subversiva. Aliás, em *Perder Teorias*, não deixa Vila-Matas de ‘elencar’ os itens definidores da sua estética: “*“La intertextualidad’ (escrita así, entrecomillada). / Las conexiones con la alta poesía. / La escritura vista como un reloj que avanza. / La victoria del estilo sobre la trama. / La conciencia de un paisaje moral ruinoso.*” (2010b: 28).

Procedente desta enumeração, fácil se torna detetar a invenção e distorção de citações, tendendo para uma “*imagem (...) feita com traços alheios*” (2008:236), escurçada mediante lúdica apropriação, plágio voluntário e pastiche generalizado do que tantos outros disseram, posto que “*Escrevemos sempre depois dos outros.*” (*ibidem*). Tal asserção justifica cabalmente “*la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas. Eso complica aún más el procedimiento, pero también es cierto que lo alegre.*”⁹⁹ (2010b: 35).

Tanto a autoficção como a intertextualidade perpassam, sob a égide do arquipélago açoriano e à sombra da prosa tabucchiana, em *El Mal de Montano* e *A Viagem de Rita Malú*. Quedando-nos no primeiro romance, é-nos dado acompanhar clinicamente o caso trágico do jovem Montano que, depois de haver publicado um livro sobre escritores que abdicaram da escrita (quais Bartleby herdados de Melville...), se tornou ágrafo, paralisado e bloqueado no que respeita ao ato de escrever, vítima irónica do mal por ele tematizado.

Também o pai de Montano, narrador e crítico que assina a sua produção com o matronímico (e não ‘seudónimo’...) Rosario Gironde, exacerba de tal modo

a *literatosis* da qual padece que toma a resolução de encarnar na própria literatura, transmutando-se em memória da Biblioteca universal e passando a ser membro de uma sociedade secreta contra os inimigos do literário.

Obcecado pela morte iminente da literatura – “*perseguida por mil perigos e diretamente ameaçada de morte*” (2008:50) –, vai paulatinamente desenhando o mapa de Montano, constituído “*pelos mais diversas províncias ou zonas maléficas*” (*idem*: 59), de entre as quais demograficamente sobressai a legião dos escribas responsáveis pelo desenfreado crescimento de “*erva daninha*” ou, descodificando a alegoria, pela temível e selvática profusão de maus livros, suscetíveis de prejudicarem os leitores “*mergulhados hoje em dia numa notável confusão*”: “*...toda a gente (...) se sente capaz de escrever um romance sem nunca ter aprendido nem sequer os instrumentos mais rudimentares do ofício...*” (*ibidem*).

Côncio da urgência de “*pensar apenas em coisas naturais*” e de avistar “*vacas loucas a pastar em verdes prados sob a formosa chuva*” (*idem*: 35), acata, por fim, os conselhos de sua esposa, Rosa de nome, que o convence a “*fazer turismo não cultural*”, a dedicar-se à “*serena contemplação da Mãe-Natureza*” e a “*observar pores de Sol*” (*idem*: 18), indícios paisagísticos sintomáticos do destino a eleger. É, então, que parte para os Açores, onde a madrastra de Montano vai rodar um documentário sobre as baleias, no qual Felipe Tongoy desempenha o papel de falso baleeiro: “*O documentário de Rosa pretende registar o deprimente estado atual do mundo das baleias e dos baleeiros dos Açores, sempre com o fundo literário de Moby Dick.*” (*idem*: 41).

Neste romance labiríntico, em que o tema – o triunfo da literatura –, estilizado por uma panóplia de motivos – crítica à desconstrução de Derrida e ao desconstrucionismo –, percorre uma considerável pluralidade de géneros – literatura de viagens, conto, “*Dicionário do tímido amor à vida*”, “*Teoria de Budapeste*” e “*Diário de um homem enganado*” –, firma-se Tongoy, o ator “*mais feio do mundo*”, como o “*Nosferatu nos Açores*” (*idem*: 41), identificando-se o narrador com o “*Dom Quixote dos Açores*” (*idem*: 80).

⁹⁹ O *itálico* é da responsabilidade do Autor.

Já no Faial, defronte do Pico, e na companhia do ator draculaneamente vampiresco, Montano, o anti-herói justiceiro enfermo de literatura, imagina que se torna um manuscrito e apressa-se a integrar o vulcão picoense no seu mapa: “Desenhei-o há bocado e situei no seu interior galerias subterrâneas onde trabalhariam silenciosas e invisíveis toupeiras que se estariam a dedicar a conspirar contra o literário.” (*idem*: 69-70).

Persistindo, ao longo do romance, na concentração de “toupeiras” e acumulação de “ervas daninhas” (lesando o desabrochar de outros rebentos) ou, por outras palavras, na parafernália de falsos escritores e maus livros, quais lavas metafóricas que a cratera picarota anseia expelir – “Aquele [sic] noite, no Faial, (...) ocorreu-me (...) ser eu mesmo a literatura, (...) para (...) tentar preservá-la da sua extinção, para defendê-la das toupeiras do Pico.” (*idem*: 183) –, eis que o narrador desmente alguns dados biobibliográficos fornecidos no *incipit*. *Primo*: não é crítico literário, mas “narrador de largo e conhecido percurso” (*idem*: 100); *secundo*: Rosa não é realizadora cinematográfica, mas agente literária; *tertio*: Montano não existe, pois Rosa e o narrador, vivendo juntos há vinte anos, nunca tiveram filhos (*ibidem*).

Tongoy, em contrapartida, não é um barthesiano “ser de papel”, mas “um ator que vive em Paris (...) algo famoso em França e Itália, não tanto em Espanha.” (*ibidem*). Na Segunda Parte do romance em apreço, algumas razões dilucidativas da deslocação aos Açores, indevidamente explícitas ou voluntariamente omissas na Primeira Parte, vão sendo aventadas: além da curiosidade do narrador, que, afinal, nem é crítico literário nem tem um filho chamado Montano, no tocante ao tabucchiano Peter’s e da de Tongoy no que diz respeito à vida dos baleeiros, sobretudo no antigamente, Rosa “acabou também por encontrar um motivo acrescido [...] estava convencida de que era uma grande aventura ir procurar o ‘escritor escondido’ da ilha do Pico.” (*idem*: 165-166).

Deixemos, momentaneamente, de lado *El Mal de Montano* e o mapa do mal de Montano (incidindo sobre o bloqueio do avanço das “toupeiras” da “Picolândia”, na feliz expressão do Escritor e Poeta Manuel Tomás Gaspar da Costa), para nos debruçarmos sobre a Primeira Parte do tríptico *Porque ela não*

lho pediu, intitulada *A Viagem de Rita Malú*, a “melhor imitadora de Sophie Calle” (2007:217) ou, mais bem dito, o duplo mais conseguido da “romancista de parede”, esse peculiar género artístico tomado de empréstimo ao modelo replicado.

Em *Não brinques comigo*, Segunda Parte da trilogia em exegese, desconstrói o narrador a história narrada, eliminando o seu duplo Rita Malú e asseverando que escreveu esta narrativa de viagem para Sophie Calle, tanto movido pela admiração ímpar por ela nutrida (reforçada pelo carácter algo inacessível da artista.), como honrado pelo pedido-proposta que ela lhe fizera, desejosa de encarnar numa personagem por ele inventada, obedecendo deste modo piamente ao seu criador... (*idem*: 233).

Por fim, na Terceira Parte (intitulada *O Enredo em si*) deste romance que se vai desconstruindo à medida que se constrói, mediante uma sempiterna “mise en abîme” regida pela especularidade, não deixa o narrador de se questionar: “Porque é que inventei que Sophie Calle me tinha telefonado para casa? E porque é que inventei que me tinha pedido que escrevesse algo que ela depois pudesse viver? É muito possível que tivesse inventado tudo precisamente porque ela não o pediu.” (*idem*: 263).

Convocando de novo a dialética arte / vida a que já aludimos, cumpre assinalar, neste antirromance e metarromance¹⁰⁰, a metalepse que constitui o ‘salto’ do escritor barcelonês para a ficção, já que “se o tema de *Dom Quixote* é o do sonhador que se atreve a converter-se no seu sonho, a minha história será a do escritor que se atreve a viver o que escreveu (...) o que inventou acerca das suas relações com Sophie Calle...” (*idem*: 263). Assim sendo, em *A Viagem de Rita Malú*, a idólatra de Sophie Calle toma a decisão de “viajar errante” (*idem*: 224) até ao Pico, com o escopo de conhecer um escritor célebre que não voltara a ser visto depois de ter dado ao prelo um romance sobre a encenação do seu próprio desaparecimento.

¹⁰⁰ Várias considerações metaliterárias atravessam a obra de Vila-Matas. Em *Chet Baker pensa na sua arte*, o narrador, convencido do divórcio entre a narração apaziguadora, obedecendo a um encadeamento causal, e a realidade inenarrável, interroga-se sobre a eventual compatibilidade entre a arte de Joyce, em *Finnegans Wake*, e a de Simenon, em *Les Fiançailles de M. Hire*.

Confrontada, já perto de Madalena, com uma canada conducente a uma pequena casa vermelha (análoga à do seu sonho), acaba, resolvida, por bater à porta, que lhe é aberta não pelo jovem escritor Turner de trinta anos (cuja fotografia ela tivera ensejo de ver na contracapa de um dos seus romances), mas pelo mesmo escritor Turner “com mais cinquenta anos” (*idem*: 232). Não será despiciendo, neste contexto, transcrever o *explicit*.

“– ... Esta casa é frequentada por um fantasma – explicou-lhe o ancião. (...)”

- E quem é esse fantasma? – perguntou ela.

- Você – disse o ancião, e fechou suavemente a porta.” (*id* 233).

Por seu turno, em *Não brinques comigo*, o narrador, desiludido pelo adiamento constante, por parte de Sophie Calle, em viver a personagem que, para ela, ele havia propositadamente modelado, anota e leva-nos a notar a subitânea reviravolta da intriga: “... via de repente como (...) o fantasma se tinha modificado, agora o verdadeiro fantasma – como na história de Rita Malú – era ela [Sophie Calle]. (...) o fantasma da casa do Pico fizera muito bem quando fechou **delicadamente** a porta a Rita Malú.” (*idem*: 254 e 259).

Ainda nesta sequência, e transitando para *O Enredo em si*, o narrador, travando conhecimento, *enfim*, com Sophie, que lhe propõe, *enfim*, a vivência da história por ele escrita, comunica-lhe que já não pretende “*ir mais além da literatura*” (*idem*: 277), ou seja, sondar e explorar o abismo, incorrendo destarte em perigo de morte: “*Olhei-a (...) quase me apercebi de que ela (...) tinha diante de si o fantasma da ilha do Pico.*” (*idem*: 278). Quais os limites entre o vivido e o recriado? – indaga, em jeito de desafio, Vila-Matas, ao fundir-se em *El Mal de Montano* e *Porque ela não lho pediu* com a personagem que encarna o anelo do seu criador: o desaparecimento. Folheando, aliás, *Doctor Pasavento*, fácil se torna concluir quer a explosão da unidade falaciosa do protagonista numa vertiginosa pluralidade, quer o mito do desaparecimento do sujeito escrevente, bem como o da sua reaparição num impetuoso vaivém...

A fim de corroborar a ‘autenticidade’ desta figura (do escritor), parcamente ficcionalizada, analisemos o espaço não ficcional onde ela se agita, não sob o ponto de vista geocrítico (na perspetiva de Michel Collot), incidindo sobre o significado / a significação do espaço no texto, nem numa perspetiva geopoética, concentrando-se na correlatividade entre a criação literária e o espaço representado (significante), mas numa ótica geográfica, equivalente à abordagem dos referentes geográficos ou lugares reais que os textos vão gotejando.

Debrucemo-nos, numa etapa inicial, sobre a situação geográfica e geomorfológica do Arquipélago açoriano; atentemos, de seguida, nas três povoações que fazem parte do Pico; aproximemo-nos, numa terceira instância, do desembarcadouro de Madalena, onde atraca o *ferry*, da praça de táxis, habitada intermitentemente por dois taxistas solitários cuja postura é nas Lajes, do Museu das baleias e dos baleeiros, sito na rua principal, e da única estrada do Pico, que não prima, a bem dizer, por confortáveis e aprazíveis retas; quedemo-nos, findo o itinerário, no faialense Peter’s, agente genésico da viagem ao Arquipélago efetuada por Vila-Matas, que não resiste à tentação de o pintar com palavras tabucchianas, tomadas de empréstimo a esse livro caleidoscópico, alegoria do naufrágio existencial¹⁰¹, que se intitula *Mulher de Porto Pim*. Haverá prova viva mais concludente da convergência açoriana de olhares (de Tabucchi e de Vila-Matas) do que o quadro comparativo, confrangedoramente incompleto, por nós escorçado?

Antonio Tabucchi	Enrique Vila-Matas
“O arquipélago dos Açores, em	“En pleno oceano Atlántico, a medio

¹⁰¹ Ver, a este respeito, extrato de uma conversa entre Antonio Tabucchi e Carlos Gumpert: “... *c’est le naufrage qui m’intéressait. (...) Je voulais faire un livre (...) sur le naufrage de la vie, de sorte que j’avais besoin d’un lieu qui symbolisât pleinement ce thème. Je l’ai trouvé dans les îles, telles les Açores, dans lesquelles énormément des gens, à toutes les époques, ont réellement fait naufrage. Îles dans lesquelles j’ai trouvé aussi, en plus des véritables naufragés, des naufragés existentiels. (...) Il m’apparut que les Açores étaient des îles qui pouvaient constituer le lieu exemplaire, symbolique, d’un grand naufrage où on retrouve (...) les naufragés de l’histoire, des vaisseaux et des barques (...) une profession (celle des baleiniers, qui ne s’exerce déjà plus), une vie, un amour, des idéologies, comme dans le cas d’Antero de Quental, (...) C’est-à dire, des histoires auxquelles les Portugais donnent le nom de destroços, je ne sais comment cela se peut traduire.*” (2001 :193).

pleno oceano Atlântico, praticamente a meio caminho entre a Europa e a América," (2010:175). "Em pleno oceano Atlântico, aproximadamente a meio caminho entre a Europa e a América," (2013:91).	caminho entre Europa y América," (s/d:86). "...no meio do Atlântico, longe da Europa e longe da América," (2004:67). "As ilhas pareceram-lhe [a Rita Malú], desde o primeiro momento, a própria distância. Ilhas no meio do oceano Atlântico, longe de tudo. Da Europa e da América." (2008:227).
"A ilha do Pico é um cone vulcânico que irrompe abruptamente do oceano. Não é mais do que uma montanha alta e íngreme pousada sobre a água." (idem: 58).	"A ilha do Pico era um cone vulcânico que sobressaía de repente do oceano, não era mais do que uma elevada e abrupta montanha poisada sobre o mar." (2008:227). "No Pico está o vulcão, que o ocupa quase todo, é a montanha mais alta de Portugal." (2004:74).
"Há nela [Ilha do Pico] três aldeias: Madalena, São Roque e Lajes; o resto é rocha lávica sobre a qual desponta, aqui e além, uma videira enfezada e alguns ananases bravios." (ibidem).	"...no Pico só há três aldeias e o resto é rocha de lava sobre a qual, de vez em quando, cresce um solitário vinhedo e um ananás silvestre." (idem: 75).
"O pequeno ferry atraca no desembarcadouro de Madalena, é domingo e muitas famílias deslocam-se entre as ilhas mais próximas, levando cestas e embrulhos. (ibidem).	"Esta manhã, não se via quase ninguém pelas ruas de Madalena (...) [quatro ou cinco passageiros] desceram com os seus sacos e canastras..." (idem: 74).
"Em Lajes há apenas dois táxis, diz-me com satisfação, o dele [condutor] e o de um primo seu." (idem: 59).	"Havia, com efeito, dois taxistas à espera da chegada do ferry..." (2008:231). "Na praça principal [Madalena] não havia ninguém, só dois taxistas estacionados em frente da pequena câmara..." (ibidem).
"A única estrada do Pico corre ao longo dos recifes, cheia de curvas e solavancos, à beira de um mar espumante. É uma estrada estreita e desconexa que atravessa uma estrada pedregosa e taciturna, com raras casas isoladas." (ibidem).	"É uma estrada que corre ao longo dos escolhos, com muitas curvas e pronunciadas lombas, sobre um mar azul rebelde. A estrada, sombria e estreita, atravessa uma paisagem pedregosa e melancólica, com raras e solitárias casas..." (idem: 76). "A estrada (...) revelou-se ser um estreito caminho que corria ao longo de um molhe ou quebra-mar, com muitas curvas e lombas pronunciadas, sobre um oceano Atlântico azulíssimo e rebelde. A estrada (...) atravessava uma paisagem pedregosa e melancólica com raras casas, minúsculas e solitárias," (2008:231).

"Apeio-me no largo principal de Lajes, que é uma aldeia silenciosa dominada pela incongruência de um enorme convento setecentista e pela imponência da estela de um padrão..." (ibidem).	"Nas Lajes estava aberta a monumental igreja..." (idem: 79).
"O museu das baleias fica na rua principal, no primeiro andar de uma casa senhorial restaurada. Serve-me de guia um rapaz com um ar vagamente idiota, que usa uma linguagem clara e cerimoniosa." (idem: 59-60).	"Como era previsível, o museu das baleias estava fechado a sete chaves. O que é que não estava fechado no Pico?" (ibidem). "Como era de esperar – já a tinham avisado no Faial – o Museu das Baleias estava encerrado." (2008:231).
"O Peter Café Sport é um café no porto da Horta, perto do clube náutico. É algo que funciona como taberna, ponto de encontro, agência de informações e estação de correios. É frequentado pelos baleeiros, mas também pelo pessoal dos barcos que fazem a travessia do Atlântico ou outros percursos mais longos. E como os navegadores sabem que o Faial é um ponto de apoio obrigatório e todos por ali passam, o Peter's tornou-se o destinatário de mensagens precárias e aventureiras, que não teriam outro endereço possível. Bilhetes, telegramas e cartas estão pregados ao balcão de madeira do Peter's, à espera de que alguém os venha reclamar." (idem: 37).	"...uno de los 10 mejores bares del mundo (...) del que Antonio Tabucchi nos dice en <i>Dama de Porto Pim</i> que es algo intermedio entre una taberna, un lugar de encuentro, una agencia de información y una oficina postal. (...) Es un templo del gin-tonic y del licor de maracuyá, y es frecuentado por todo tipo de señores de la aventura: desde los antiguos balleneros de Pico hasta la gente de los barcos que hacen la travesía atlántica. Del tablón de madera de este bar penden notas, telegramas, cartas a la espera de que alguien las reclame..." (s/d: 86). "Não inventei quando disse que Tongoy, Rosa e eu viajámos juntos, o mês passado, aos Açores. Mas, claro está, não fomos rodar nenhum documentário, apenas de férias, pois eu tinha curiosidade de conhecer o Café Sport, mítico bar que aparece em <i>A Mulher de Porto Pim</i> [sic], um livro de Antonio Tabucchi." (2004:100). "Na ilha do Faial ficava o Café Sport, também conhecido como Peter's Bar, um lugar extraordinário: algo intermédio entre uma taberna e um ponto de encontro, uma agência de informações e uma estação de correios; ali iam os antigos baleeiros, mas também as pessoas dos barcos que faziam a travessia atlântica ou outros percursos mais longos; havia um quadro de madeira que recolhia toda a espécie de bilhetes, telegramas, cartas, recordações inventadas." (2008:227).
"Para os navegantes que param	"... dibujos de barcos con frases que parecen

<p>na Horta é de regra deixar no paredão do cais um desenho (...) É um muro (...) onde se sobrepõem desenhos de barcos, cores de bandeiras, números, frases. Cito uma entre tantas: Nat, de Brisbane. Vou aonde o vento me levar.” (idem: 36).</p>	<p>mensajes de naufragos.” (s / d: 86). “... desenhos de barcos com frases que muitas vezes pareciam escritas por naufragos da vida.” (2008:228). “... Rita Malú (...) pendurou uma mensagem anónima no quadro de parede do Café Sport: ‘Sou uma naufraga da vida que está aqui para repudiar aquele que considera como o seu último pretendente.’” (2008:229). “O amor? Creio nele, mas não é para mim, que não estive nem nunca estarei apaixonada’, escreveu Rita num papel que pendurou (...) na zona mais povoada de missivas de amor do inesquecível quadro de madeira do Café Sport.” (ibidem).</p>
<p>“As almas ou alminhas: uma cruz sobre um cubo de pedra, com um azulejo azul e branco no centro representando São Miguel. (...). Muitas são almas de naufragos.” (idem: 30). “Erguemos os copos [Tabucchi, Breezy e Rupert no barco Amadeus], brindando à viagem. Que tenham bons ventos, desejo-lhes, agora e sempre.” (idem: 35).</p>	<p>“... viajé de nuevo a la isla de Faial, a esa población de Horta que hay en las Azores, y recalé otra vez en el cálido bar de Peter, donde con mi amigo Urbano Bettencourt levantamos los vasos en un brindis por todos los viajeros que tienen buenos vientos pero también por aquellos navegantes que ya murieron y cuyas almas de defuntos, a las que allí llaman alminhas se refugian, según los azorianos, en el fondo de los pozos de los patios y su voz es el canto de los grillos...” (2000:169-170).</p>

Venerador incondicional de Tabucchi, Vila-Matas demonstra à sociedade quer uma inquestionável vocação ensaística (que, no enalço de Montaigne, não raro referenciado como precursor, lhe dita sagazes observações sobre *Mulher de Porto Pim*)¹⁰², quer uma ‘citaciofilia’ humorística, *leitmotiv* de toda a sua produção romanesca – de que comunga o narrador dessa história de ficção científica, intitulada *Amei Bo*, que, perdido no universo, se sente nostálgico das nuvens do seu Faial, bem como da “chuva oblíqua da manhã distante” da sua infância (2007:169, 178 e 185) –:

¹⁰² “Toda a vida escrevi sobre a *Mulher de Porto Pim*, livro de cabeceira e artefacto literário que contemplo como se fosse um *Moby Dick* em miniatura. (...). Um livro memorável.” (2013).

“O humor ocupa o lugar da esperança em tudo. O humor é o eterno inquilino do vazio. (...) O humor é a verdadeira essência do cosmos e do muito que há para além dele. (...) Está claro que tudo o que me resta é o humor...” (2007:173-174).

Afinal, que afinidades e divergências estético-literárias podemos detetar entre Tabucchi e Vila-Matas?

1. Saliente-se, em primeiro lugar, o culto da viagem, não a viagem circular, como a de Ulisses rumo a Ítaca, mas a viagem retilínea ou sem retorno. Se, para Tabucchi, “a viagem geográfica, é um movimento na horizontal, mas sempre ancorado na crosta do mundo.” (2010:14-15), define-a Vila-Matas como “un clima, un estar a solas, un estado discretísimo de melancolía y soledad.” (2006:116). Aliás, quer Tabucchi quer Vila-Matas professam uma espécie de “metafísica da viagem”, latente na aceitação do risco, na interrupção do percurso e na fuga à segurança, oferecida, em geral, pelo turismo (Bodei, 2001:160-161).

2. Assinale-se, em segundo lugar, a conexão entre viagem e escrita. Enquanto Tabucchi considera a escrita como “uma viagem fora do tempo e do espaço”, asseverando que é “um viajante” que nunca fez “viagens para escrever sobre elas” (2010:14 e 17), Vila-Matas, partilhando da opinião do Escritor italiano e português, não se coíbe de escrever sobre as suas viagens, transpondo-as, como é o caso da cidade de Dublin em *Dublínescas*, de Paris em *Doctor Pasavento* e da Ilha da Madeira em *El Viaje vertical*.

3. Refira-se, em terceiro lugar, tanto a dialética literatura e vida como a ficção do eu ou autoficção. Assim sendo, Tabucchi afirma que, sendo a literatura uma forma de conhecimento, ela constitui prova inegável de que “a vida não basta.” (2010:14). Do mesmo modo, não se furta, no “Prólogo” de *Mulher de Porto Pim*, a confessar a sua “propensão para a mentira”, responsável por algumas histórias de ficção, entre as quais a vida de Antero, suscetível de ser contada

“segundo os cânones do hipotético.” (2013:8). Por sua vez, Vila-Matas, desdobrando-se numa panóplia de ‘seudónimos’, heterónimos e matrónimos (além do exemplo apresentado, o de Rosario Gironde, desdobra-se o Doutor Pasavento em Doutor Ingravallo, Doutor Pinchon e Doutor Pynchon & Pinchon), faz jus às miríades de uma alteridade almejada: ser *outro* ou, como afirma em *Diário Volúvel*, “Ser um autor novo”, deleitando-se em “jogar” ao que não é. (2010a:25).

4. Sublinhe-se, em quarto lugar, a subversão do género literário a que procedem os dois Escritores. Como ‘rotular’ *Mulher de Porto Pim*? Ficção? Ensaio? Testemunho? Como catalogar *Dublinsca*? Narrativa de viagem? Peregrinação a lugares literários? Homenagem a James Joyce? Ou reescrita de *Ulysses*? Ambos os Autores introduzem nas suas obras zonas de *terra incognita*, subvertendo os modelos de que parecem apropriar-se e permitindo a cada livro a invenção da sua própria forma... (Comment, 2001:131).

5. Relembre-se, em quinto lugar, o amor a Portugal partilhado pelos dois Escritores. Não será *Requiem* uma sonata e um sonho, uma homenagem a “*um país que eu adotei e que também me adotou, a uma gente que gostou de mim e de quem eu também gostei*” (1991:7), bem como um extraordinário percurso lisboeta, no qual se cruzam, por entre “*vivos e mortos*” (*ibidem*), “O Chauffeur de Táxi”, “O Criado da Brasileira”, “O Porteiro da Pensão Isadora”, “O Barman do Museu de Arte Antiga” e o “Maître da Casa do Alentejo”? Não renderá preito a tradução, para língua italiana, dos poemas de Alexandre O’Neill – cujo verso “*è il simbolo e il portavoce di una poesia che si è opposta con tenacia e lucidità esemplari al salazarismo...*” 1978:7) – ao surrealismo português? Quanto a Vila-Matas... não constituirá o seu romance *Extraña forma de vida* tanto uma celebração das cidades lusitanas e das ilhas portuguesas como uma glorificação de Amália Rodrigues?

6. Revisite-se, em sexto lugar, o arquipélago açoriano. No capítulo “Os meus Açores”, Tabucchi, depois de informar o leitor de que “*Um lugar nunca é apenas ‘aquele’ lugar, porque ‘aquele lugar somos um*

pouco também nós”, assevera que “*Mulher de Porto Pim é à sua maneira uma cartografia pessoal.*” (2010:178-179).

7. Na mesma ordem de ideias, e num outro capítulo intitulado “Ao longo do molhe da Horta. Faial. Açores”, o Autor recorda as duas viagens que fez aos Açores e subseqüentes mudanças nesse período intercalar. Na primeira, o “*Faial era então uma ilha de baleeiros*”: hoje, os “*baleeiros são todos ex-baleeiros, agora pescam atum e calçam sapatos de ténis*”, à imagem da velha fábrica, “*onde outrora se manipulavam as baleias, que se transmutou em “centro cultural com biblioteca e videoteca.”* (*idem*: 176).

Todavia, o mundo “*que muda tão depressa, às vezes possui uma curiosa monotonia própria*”: paradigmas da não mudança não deixam de ser os “*senhores de passagem*”, cujos rostos e gestos se mantiveram iguais, e o Peter’s, cuja especialidade, o *gin fizz*, “*é tão bom como dantes*” (*idem*: 176). Vila-Matas, por sua vez, refere-se aos Açores como um “paraíso”: “*Disse para comigo que os Açores eram um paraíso...*” (2002:185).

8. Uma questão parece levantar-se: qual a razão da preferência dos dois Autores pelo Faial e pelo Pico? Duas conjeturas podem ser avançadas: por um lado, o mítico Peter’s e o não menos mítico Museu dos baleeiros. Por outro, tal atração, não letal, não se deverá a *Moby Dick*?

Atente-se no capítulo, intitulado “Knights and Squires”, do romance de Melville: “*No small number of these whaling seamen belong to the Azores, where the outward-bound Nantucket whalers frequently touch to augment their crews from the hardy peasants of those rocky shores. (...) How it is, there is no telling, but Islanders seem to make the best whalemén.*” (1992:131). Não olvidemos, igualmente,

em “*First Night-Watch*”, a presença do dinâmico “*Azores Sailor*”¹⁰³ ... (idem: 189). À imagem de Tabucchi, que longamente perora sobre os baleeiros dos Açores, citando Melville, também Vila-Matas, em *El Viaje vertical*, assiste a um Congresso, disfarçado de Mayol (figura do autodidata setuagenário), sobre as ilhas e a Mitologia...

O aprendizado não deixa de ser jocoso, pela enumeração compulsiva de estereótipos e clichés insulanos:

“*Comenzó a anotar palabras y frases sueltas de la negra [Professora de Cabo Verde], y al escribirlas su pulso bailaba al compás de una poesía rara: las uvas del mar, mitos de bonanza, recuerdo continentes que nunca he visto, islas perdidas, Moby Dick, exiliados perpetuos, país no rima con mi país, el sol de los desterrados...*” (2006:210).

Ficamos apenas sem saber se o jornalista Pereira, após ter partido de Lisboa, abandonando a página literária nesse dia explosiva (2014:209), e antes de o *Lisboa* sair, rumou ou não aos Açores.

‘*Não afirma*’ Pereira...

Referências Bibliográficas

- Bodei, Remo (2001), “Variations du moi: Antonio Tabucchi et les modifications du sujet”. *Antonio Tabucchi: geografía de um escritor inquieto / Antonio Tabucchi: geography of a restless writer*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna / Acarte, 155-171.
- Botton, Alain (2004), *A arte de viajar*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. Tradução de Miguel Serras Pereira.
- Collot, Michel (2014), *Pour une géographie littéraire*. Paris : Corti.
- Comment, Bernard (2001), “Tabucchi à l’écoute”. *Antonio Tabucchi: geografía de um escritor inquieto / Antonio Tabucchi: geography of a restless writer*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna / Acarte, 121-135.
- Magris, Claudio (2008) [2005], *El infinito viajar*. Barcelona: Editorial Anagrama. Traducción de Pilar García Colmenarejo.

- Melville, Herman (1992), *Moby-Dick or, The Whale*. United States of America: Penguin Books.
- Melville, Herman (2011), *Viajar*. Madrid: Gadir.
- Onfray, Michel (2009), *Teoría da viagem. Uma poética da geografia*. Lisboa: Quetzal Editores. Tradução de Sandra Silva.
- Pessoa, Fernando (1972), *Obra poética*. Rio de Janeiro: GB, Companhia José Aguilar Editora.
- Tabucchi, Antonio (1978), *Alexandre O’Neill. Made in Portugal*. Milano: Guanda Editore.
- Tabucchi, Antonio (1991), *Requiem. Uma alucinação*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Tabucchi, Antonio (2001), *L’atelier de l’écrivain. Conversations avec Carlos Gumpert*. Genouilleux : la passe du vent.
- Tabucchi, Antonio (2010), *Viagens e outras Viagens*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. Edição de Maria da Piedade Ferreira.
- Tabucchi, Antonio (2013), *Mulher de Porto Pim*. Alfragide: Leya. Tradução de Margarida Periquito.
- Tabucchi, Antonio (2014), *Afirma Pereira*. Alfragide: Leya.
- Theroux, Paul (2012), *A arte da viagem, iluminações de vida na estrada*. Lisboa: Quetzal. Tradução de Freitas e Silva.
- Vila-Matas, Enrique (2000), *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid: Alfaguara, Grupo Santillana de Ediciones, S. A.
- Vila-Matas, Enrique (2006), *El Viaje Vertical*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Vila-Matas, Enrique (2007a), *Doctor Pasavento*. Lisboa: Teorema. Tradução de Jorge Fallorca.
- Vila-Matas, Enrique (2007b), *Exploradores do abismo*. Lisboa: Teorema. Tradução de Jorge Fallorca.
- Vila-Matas, Enrique (2008), *Extraña forma de vida*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Vila-Matas, Enrique (2009), *El mal de Montano*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- Vila-Matas, Enrique (2010a), *Diário volúvel*. Lisboa: Teorema. Tradução de Jorge Fallorca.
- Vila-Matas, Enrique (2010b), *Perder teorías*. Barcelona: Seix Barral.
- Vila-Matas, Enrique (2012), *Aire de Dylan*. Barcelona: Seix Barral.
- Vila-Matas, Enrique (2012) “La libertad de prejuicios es esencial para escribir” in *Psychologies*, 89: 84-87 [entrevista].
- Vila-Matas, Enrique (2012) “Enrique Vila-Matas” in *Ler. Livros & Leitores*, 113: 25-32, 89-90 [entrevista].
- Vila-Matas, Enrique (2013), *Bartleby & Companhia*. Lisboa: Teodolito. Tradução de José Agostinho Baptista.
- Vila-Matas, Enrique (2013), *Chet Baker pensa na sua arte*. Lisboa: Teodolito. Tradução de Miranda das Neves.

¹⁰³ Bem curioso é o seu discurso: “*Here you are, Pip ; and there’s the windlass-bitts ; up you mount ! Now, boys! (...) Go it, Pip! Bang it, bell-boy! Rig it, dig it, stig it, quig it, bell-boy!*” (1992 :189).