Juan Gabriel Vásquez

Viagens com Um Mapa em Branco

IMPRENSA NACIONAL

Títulos publicados:

Debaixo da Nossa Pele — Uma Viagem
Joaquim Arena

Istmos — Do Terror, do Amor e Algo Mais
Adalberto Alves

Poesia e Artes Visuais — Confessionalismo e Écfrase
Mário Avelar

A Diáspora em Língua Portuguesa – Sete Séculos de Literatura e Arte
Darlene J. Sadlier

Ficções da Memória
Alberto da Costa e Silva

O Outro Lado do Desenho
Fernando Guimarães

O Poeta na Cidade
Helena Carvalhão Buescu

Uma Conversa Silenciosa
Eugénio Lisboa

Série «A Viagem»:

A Viagem de Fernão de Magalhães — A Relação de Antonio Pigafetta
Antonio Pigafetta/Michel Chandeigne

A Poesia de Jorge de Sena
Jorge Fazenda Lourenço

Narrativa Vertical — Almada Negreiros e o Romance da Modernidade
João Paulo Sousa

Juan Gabriel Vásquez

Viagens com Um Mapa em Branco

Olhares

IMPRENSA NACIONAL

Imprensa Nacional
é a marca editorial da INCM

Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A.
Av. de António José de Almeida
1000-042 Lisboa
www.imprensanacional.pt
www.incm.pt
www.facebook.com/ImprensaNacional
editorial.apoiocliente@incm.pt

© Juan Gabriel Vásquez
e Imprensa Nacional-Casa da Moeda

TÍTULO
Viagens com Um Mapa em Branco
AUTOR
Juan Gabriel Vásquez
TRADUÇÃO
Pedro Rapoula
EDIÇÃO
Susana Arnaud (INCM)
REVISÃO
Inês Hugon
DESIGN
www.whitestudio.pt
PAGINAÇÃO
Nuno Leitão (INCM)
IMPRESSÃO E ACABAMENTOS
Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Composto em Jannon 10 Pro
Impresso em Ensocoat 1 face 275 g (capa)
e Coral Book Ivory 90 g (miolo)

1.ª EDIÇÃO
Março de 2021
ISBN 978-972-27-2858-4
DEPÓSITO LEGAL N.º 471 928/20
EDIÇÃO N.º 1024315

Índice

Pág. 15
Em jeito de prefácio

Pág. 21
Primeira Parte: A partir de Cervantes

Pág. 23
Viagens com um mapa em branco

Pág. 35
Multiplicar as perspetivas

Pág. 51
O espírito trágico do romance

Pág. 69
A fictícia arte da ficção

Pág. 89
Segunda Parte: O escritor latino-americano e a tradição

Pág. 91
Todas as manchas de La Mancha: Espanha e América Latina nos seus relatos

Pág. 103
Camus e o *boom*

Pág. 113

Inventário de memórias fictícias

Pág. 139

O rolo compressor da história

Pág. 159

Terceira Parte: Mistérios do romance

Pág. 161

Recordar o futuro

Pág. 171

Memória aperfeiçoada

Pág. 179

Literatura e resistência, ou a resistência da literatura: algumas lições de Tolstói

Pág. 191

Os versos perdidos: formas da poesia em *Ulisses*

Pág. 207

As ficções que persigo

Pág. 221

Em jeito de epílogo

Pág. 239

Nota do autor

EM JEITO DE PREFÁCIO

No mês de março de 2016, o professor Oliver Lubrich, especialista na vida de Humboldt, nas tragédias de Shakespeare e no Bayern de Munique, convidou-me para ocupar uma cátedra na Universidade de Berna com apenas uma missão tão extraordinária como temível: falar da arte do romance durante 14 semanas. Berna era para mim a cidade de Robert Walser, que não tinha nascido nela nem nela morreria, mas que a percorrera nas suas caminhadas, tendo aí escrito uma boa parte da sua obra. Entre as suas páginas mais misteriosas, como rapidamente descobri, estavam os microgramas: aqueles textos que escreveu numa letra tão pequena que foram necessários muitos anos, muita erudição e muitas lupas para descobrir o que ali se dizia. Quando Reto Sorg, provavelmente o homem que mais sabe de Walser no mundo, me convidou para os ver, interessei-me como se teria interessado qualquer leitor de *O Passeio* que conhecesse a lenda daqueles escritos, mas nunca imaginei que a experiência de ter esses papelinhos frágeis nas mãos me causasse uma impressão tão forte. Eram pedaços recortados de velhas

faturas, ou de cantos de jornais, ou de cartas de editores. Walser tinha enchido os espaços disponíveis com carateres *Kurrent*, a antiga grafia alemã da Idade Média; e nessas letras de linhas retas de dois milímetros máximos, escreveu a sua obra bernesa, incluindo a dos anos que passou no sanatório Waldau, cada vez mais só, enfrentando um diagnóstico de esquizofrenia catatónica. Parte do mistério dos microgramas, explicou-me Reto Sorg, devia-se ao facto de terem demorado tanto a chegar ao conhecimento do público. A razão? Carl Seelig, executor testamentário de Walser, acreditava que podiam prejudicar a imagem do autor. Não me pareceu difícil entender porquê: um qualquer observador tê-los-ia facilmente tomado por papéis de um louco. Eu sabia, por outro lado, que dificilmente voltaria a encontrar traço mais triste, comovente e melancólico da passagem solitária de um escritor pelo mundo.

O trabalho de Robert Walser é uma encenação das perguntas que fazem todos os leitores de romances, para não falar daqueles que tentam escrevê-los, em algum momento das nossas vidas: porque fazemos o que fazemos? Para que serve esta obscura compulsão de mergulharmos nos destinos íntimos de homens e mulheres feitos de palavras, de nos entregarmos voluntariamente a estes dispositivos durante horas e horas? Os microgramas de Walser são uma resposta indireta: escrevemos porque não temos outro remédio; continuaremos a fazê-lo mesmo que fracassemos, mesmo que nos faltem as condições económicas, o respeito dos que nos rodeiam e até os materiais minimamente adequados: papéis que não sejam faturas velhas e lápis que não estejam mal afiados. Pois bem, foi disso que falei — diretamente

ou não — durante as 14 semanas do meu curso: desta compulsão encarnada em alguns dos grandes espécimes que produziram o que chamamos a arte do romance. Falei aos meus alunos de *Lazarilho de Tormes* e de *Mrs. Dalloway*, de *Dom Quixote* e de *Em Busca do Tempo Perdido*, dos meus mestres latino-americanos e dos anos de entre guerras, que são como uma mina que ainda não esgotámos. Pedi-lhes que acreditassem em mim quando lhes dizia que *Madame Bovary* era, na realidade, uma tragédia de Shakespeare e *Hamlet* um romance de Dostoiévski. A dada altura nessa temporada, um deles lamentou-se em privado por este conjunto de opiniões arbitrárias não estar reunido num mesmo sítio.

Este livro é uma tentativa de construir esse espaço. Todos os ensaios que o compõem foram escritos durante os últimos oito anos, e atravessa-os a mesma ideia: averiguar, de formas mais ou menos diretas, o que é isto a que chamamos romance, o que nos faz, como o faz, porque tem sido importante que o faça (se é que o tem sido) e porque pode ser lamentável que o deixe de fazer (se é que o deixa de fazer). Com uma ressalva: partilham a circunstância de terem nascido para a leitura ou para a pronunciação em voz alta. São, ou foram no momento da sua origem, palavra falada. Pensar na literatura em voz alta tem qualquer coisa de conversação, ainda que seja *a posteriori*: o ensaísta, como o poeta, testa os seus materiais em frente a um público, anota as reações, faz alterações mais ou menos importantes, e vai afinando assim as ideias e atenuando as ênfases. O ensaio é também uma declaração de paixões ou de antipatias: procura permitir que surjam na linguagem as intuições do leitor mutável e volátil (mas não sei se existe outro).

Um romancista que escreve ensaios, e em particular se esses ensaios falam da arte do romance, é como um náufrago que envia coordenadas: quer dizer aos outros como podem encontrá-lo. E, claro, quer também encontrar-se a si mesmo; por outras palavras, quer saber como deve ler os romances que escreve. O ensaio é uma pesquisa, uma tentativa, uma averiguação, e o romancista escreve para descobrir e traçar os limites do seu conhecimento e a forma das suas certezas. Nesse sentido, poderia dizer-se, é um género confessional. Estes ensaios são restos dessa vida anómala que têm os romancistas, essa vida paralela que escrevemos — ou que vamos escrevendo — ao ler os livros dos outros. A crítica é uma forma de autobiografia: o escritor escreve a sua vida quando crê escrever as suas leituras. Esta frase memorável é de Ricardo Piglia, que levou o ensaio literário da língua espanhola a lugares inéditos e, em mais do que um sentido, mudou a nossa forma de ler, o que constitui, sem dúvida, uma das maiores dádivas de um autor aos seus leitores. O diálogo com Piglia era uma aventura e, no sentido mais nobre da palavra, um espetáculo. Desde o momento em que o conheci, em setembro de 2000, até à sua morte prematura nos primeiros dias deste ano em que escrevo, esse diálogo foi um dos meus privilégios, tanto em privado como em público. Durante o último dos nossos encontros, na Colômbia, um ano antes da sua morte, Piglia disse-me que, para ele, um livro era sobre toda a memória da sua leitura, das circunstâncias da sua vida em que essa leitura se deu. Podemos não nos lembrar do conteúdo de um livro, disse-me; mas, se esse livro foi ou é importante, recordaremos sempre o sítio onde o lemos e as coisas, boas ou das outras, que estavam a acontecer na nossa vida nesse momento.

Não haverá, porventura, melhor forma de apresentar esta antologia aos leitores (ou de invocar a sua simpatia e agradecer o seu escasso tempo) do que com esta declaração: *Viagens com Um Mapa em Branco* é composto apenas de livros cuja leitura está associada, na minha memória, a um lugar ou a emoções. Um dos livros que não aparecem aqui é o primeiro volume de *Los Diarios de Emilio Renzi*. Estava a lê-lo na minha casa de Bogotá quando soube da morte de Piglia. Por uma espécie de atavismo pós-moderno, de superstição da era tecnológica, tirei imediatamente a fotografia que pudesse recordar-me esta coincidência banal quando o tempo tivesse passado. E aí está então o livro de Piglia, ao lado de um de Ford Madox Ford — que aparecerá com frequência nestas páginas — e debaixo de um mapa antigo de uma Colômbia incompleta, oferecido pelo meu amigo Jacobo Lince. São as coordenadas vitais de um leitor; e só um leitor entende que um livro é, às vezes, a única testemunha dos nossos tempos perdidos, e a releitura é a única forma de voltar a visitá-los. Entre outras coisas, estes ensaios pretendem ser um convite a essa viagem impossível.

J. G. V.
Berna, junho de 2017.

VIAGENS COM UM MAPA EM BRANCO

Em janeiro de 2012, como já contei em algum sítio, o escritor Santiago Gamboa e eu tivemos o prazer de conversar em público com Carlos Fuentes, o autor de várias páginas que deram forma à nossa vida de leitores. Lá para o fim da conversa, Gamboa perguntou a Fuentes quais eram os cinco romances que toda a gente devia ler. Fuentes, integralmente vestido de branco, foi esticando um por um os seus grandes dedos de pitonisa, esses dedos já tortos pela idade e pela dureza das teclas que escreveram as oitocentas páginas de *Terra Nostra*, enquanto dizia com voz de mantra:

— O *Quixote*, o *Quixote*, o *Quixote*, o *Quixote* e o *Quixote*.

Virginia Woolf diz que ler *Hamlet* todos os anos e anotar as nossas impressões é como escrever a nossa autobiografia, porque à medida que vamos vivendo, damo-nos conta de que Shakespeare também fala do que acabámos de aprender. Perante *Dom Quixote*, os anos e as leituras trouxeram-me a convicção escandalosa de que o romance não é, como porventura pensei, o melhor instrumento alguma vez inventado pelo ser humano para se descobrir a si mesmo, mas sim que

as coisas são muito mais simples: o ser humano é a melhor invenção do romance. Uso a palavra *invenção* sem esquecer como a apreciava Henry Fielding, esse grande herdeiro de Cervantes: na sua origem latina, *inventio* significa *descoberta*. Inventar, o (que dizem) que fazem — fazemos — os romancistas é descobrir: descobrir o humano, *des-cobrir* zonas ocultas do humano, ir a esses lugares da nossa condição e da nossa consciência onde não se poderia ir de outra forma e regressar depois para contar o que existe neles: eis aqui a virtude do romance, o que o torna central e insubstituível.

Mas o que significa isto exatamente? Quais são esses lugares onde só o romance pode chegar? Costuma aceitar-se que Cervantes começou a escrever o *Dom Quixote* no último lustro do século XVI. É um mundo novo: nos 100 anos anteriores, surgiu um novo continente do outro lado do mar, e a nossa Terra já não é a que era e, ainda por cima, começou a girar à volta do Sol, quebrando uma tradição inveterada que era muito mais que uma tradição: era uma teologia. Os descobrimentos de Colombo e de Copérnico derrubaram várias certezas, várias verdades incontestáveis sobre as quais tínhamos construído, até então, a noção de nós mesmos e (também) dos nossos deuses. Cervantes, penso, faz parte desse conjunto de revoluções: *Dom Quixote*, tal como Colombo e Copérnico, descobre um território novo, e as suas descobertas minam de forma mais ou menos subtil as teimosas hierarquias. Num dia de 1600, em Itália, Giordano Bruno morre na fogueira da Inquisição por — entre outras razões — acreditar na possibilidade de vários sistemas solares; ao mesmo tempo, em Espanha, Cervantes abre caminho por territórios igualmente invisíveis,

igualmente ilusórios, igualmente reais. E tudo passa por uma transformação apenas percetível ao nosso olhar: o olhar em direção ao outro.

A relação que Cervantes nos pede que estabeleçamos com as suas personagens contém em si uma revolução silenciosa na ficção em prosa. E uma revolução que talvez não o pareça; uma revolução subterrânea que é hoje difícil de ver porque nos habituámos às suas consequências, às suas conquistas. Mas basta passar os olhos pelo que existiu antes. Nem nos livros de cavalaria, nem nas lendas *artúricas* de Thomas Malory, nem nas ficções da Antiguidade — Apuleio ou Heliodoro, para dar dois exemplos —, nos tinham pedido que nos envolvêssemos desta maneira precisa com as realidades de homens e mulheres que não eram deuses nem nobres, nem heróis, nem criaturas de fantasia como aquele pobre Lúcio transformado em asno. A invenção de Cervantes pede-nos que aceitemos que o homem comum e corrente, o companheiro da nossa quotidianidade, é uma criatura de complexidades sem fim, contraditória, imprevisível e ambígua, dona de uma profundidade e de um interesse que não estão ao alcance dos olhos, mas que jazem por trás de mil véus à espera que os descubramos. Aceitemos esta generalização que não é menos verdadeira por parecer grosseira e tosca: para a ficção em prosa antes de Cervantes, os homens e as mulheres que povoam o mundo são seres unívocos e coerentes, e carecem dessa dimensão interior que converte tudo num problema. (Sobre o herói cavalheiresco tornou-se célebre o que escreveu Vargas Llosa: a sua psicologia costuma ser tão complexa como a do seu cavalo.) Um antecedente provável é *Lazarilho de Tormes*, cujo

autorretrato de um indivíduo cínico pôs os homens do seu tempo a questionarem-se pela primeira vez como eram os outros por dentro, e as consequências de semelhante revolução — e dos retratos que ali se fazem da nobreza e da Igreja Católica — fizeram com que Fernando de Valdés levasse o livro aos índex da Inquisição. Com efeito, creio ser possível ir mais longe: sem esse livrinho anónimo, Cervantes, que o leu bem, não teria eventualmente sabido chegar ao *Quixote*. Por outras palavras, com o *Quixote* começa tudo, mas nada teria começado sem o *Lazarilho*. Mas o importante é que o *Quixote* segue os caminhos sugeridos pelo autor anónimo do *Lazarilho* e converte-os numa visão mais ampla, numa forma de estar no mundo que o inunda todo por igual: a forma da empatia.

Em *Testamentos Traídos*, Kundera diz algo de que sempre gostei:

> A sociedade ocidental é frequentemente apresentada como a sociedade dos direitos do homem, mas antes de um homem ter direitos, ele tinha de se constituir como indivíduo, considerar-se um indivíduo e ser considerado como indivíduo; e isso não poderia ter acontecido sem a vasta experiência das artes europeias, e em particular da arte do romance, que ensina o leitor a sentir curiosidade sobre os outros e a tentar entender verdades distintas da sua.

É isto mesmo: o romance cria a nossa noção de indivíduo. Ao ensiná-los a sentirem curiosidade sobre os outros, ao treiná-los para tentarem entender outras verdades que

não as suas, o romance abriu um novo espaço na vida dos seus primeiros leitores, nas suas vidas íntimas, mas também nas suas vidas como cidadãos. Nabokov é implacável no seu desprezo pelos leitores que procuram identificar-se com as personagens de ficção; eu tenho para mim que esse processo, menos ingénuo do que se chega a pensar (e também mais perigoso), através do qual habitamos as coordenadas vitais de outro, *do outro*, constitui uma forma de conhecimento insubstituível e por vezes assustadora. A revolução do romance, que vê e pensa as personagens a partir do seu interior, depende de uma poderosa prestidigitação da parte do livro e de um belíssimo grau de superstição da nossa parte; o resultado é que as realidades da ficção nos interrogam, nos interpelam, nos obrigam a questionar as nossas crenças mais firmes e, ao fazê-lo, a descobrirmo-nos. A partir do interior, insisto, e deveria dizer: do interior e do exterior. A tragédia grega permite-nos assistir de fora ao sofrimento humano; quando Shakespeare põe as suas personagens a falar, abre uma janela para a sua consciência que nunca tínhamos tido. Mas só no romance ou nas lições que o romance recebe do *Lazarilho* e de Cervantes temos a possibilidade de saber plenamente (não observando através de janelas, mas sim entrando na casa e ocupando-a) o que ocorre nas zonas invisíveis dos outros.

Os romances são sondas morais. Enviamo-las a lugares escuros e desconhecidos; a iluminação que nos trazem permite-nos uma renovada aprendizagem do mundo, das suas e das nossas complexidades, da ambiguidade, multiplicidade e instabilidade do nosso caráter. Ford Madox Ford disse o mesmo de outro modo num livro maravilhoso e

Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973) estudou Direito em Bogotá e Literatura Latino-Americana em Sorbonne, Paris. É autor dos romances *Os informadores*, *Historia secreta de Costaguana* (Prémio Qwerty), *O barulho das coisas ao cair* (Prémio Alfaguara, English Pen Award, Impac Dublin Literary Award, Premio Gregor von Rezzori-Città di Firenze), *As reputações* (Prémio da Real Academia Espanhola, Premio Arzobispo Juan de San Clemente, Prémio da Casa da América Latina de Lisboa, finalista dos Prémios Médicis e Femina) e *A forma das ruínas* (Prémio Literário Casino da Póvoa Correntes d'Escritas, e finalista do Prémio Bienal de Novela Mario Vargas Llosa). Publicou ainda dois volumes de contos, *Los amantes de todos los santos* e *Canciones para el incendio*, dois livros de ensaios, *El arte de la distorsión* e *Viagens com um mapa em branco*, e uma biografia de Joseph Conrad, *El hombre de ninguna parte*. Traduziu obras de John Hersey, John dos Passos, Joseph Conrad, Victor Hugo e E. M. Forster, entre outros, e escreve regularmente em vários jornais. Venceu por duas vezes o *Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar* pelo seu trabalho jornalístico. No ano de 2012 foi-lhe atribuído, em Paris, o prémio *Roger Caillois* pelo conjunto da sua obra e em 2019 o seu livro *A forma das Ruínas* foi finalista do Man Booker International Prize. Os seus livros estão publicados em 30 idiomas em mais de 40 países.

«Um romancista que escreve ensaios, e em particular se esses ensaios falam da arte do romance, é como um náufrago que envia coordenadas: quer dizer aos outros como podem encontrá-lo. E, claro, quer também encontrar-se a si mesmo; por outras palavras, quer saber como deve ler os romances que escreve. O ensaio é uma pesquisa, uma tentativa, uma averiguação, e o romancista escreve para descobrir e traçar os limites do seu conhecimento e a forma das suas certezas. Nesse sentido, poderia dizer-se, é um género confessional. [...] São as coordenadas vitais de um leitor; e só um leitor entende que um livro é, às vezes, a única testemunha dos nossos tempos perdidos, e a releitura é a única forma de voltar a visitá-los. Entre outras coisas, estes ensaios querem ser um convite a essa viagem impossível.»

ISBN 978-972-27-2858-4
9 789722 728584