

4 A crítica ficcional

“[...] hay apenas una escritura”
Roland Barthes

“Los géneros literarios dependen menos de los textos,
que del modo en que estos son leídos”
Jorge Luis Borges

4.1.

Alguns antecedentes no contexto latino-americano

A questão da crítica ficcional, tal como aparece na obra de Bolaño, pode ser incluída em um campo mais amplo: aquele da literatura sobre a própria literatura e o que tem sido denominado nos estudos literários como literatura metaficcional. William Gass, por exemplo, usa o conceito de metaficção em um ensaio de 1970 intitulado *Philosophy and the form of fiction*, para caracterizar a obra de escritores americanos dos anos 60 como John Barth, Raymond Federman e Donald Barthelme. Ao descartar conceitos como antificção ou anti-romanesco, Gass afirmava que estes autores não só subvertiam as convenções narrativas do romance, mas também discutiam de maneira explícita o ato de experimentação narrativa enquanto o realizavam. A metaficção então seria definida como a ficção acerca da ficção ou a ficção com autoconsciência que reflete sobre sua própria natureza, seus modos de produção e seus efeitos sobre o leitor.

Apesar de ser bastante usado, sobre tudo a partir dos anos setenta e oitenta para caracterizar as denominadas literaturas pós-modernas, o termo continua sendo polêmico e têm sido discutido por diversos autores e críticos que, por sua vez, tem proposto suas próprias definições como Linda Hutcheon (*narcissistic fiction*),

Raymond Federman (*surfiction*) ou Robert Scholes (*self-reflexive fiction*) (Engler, 2004)¹.

Alguns dos rasgos que caracterizam este tipo de literatura encontram-se na obra de Bolaño e outros autores latino-americanos contemporâneos, como a tematização do processo da escrita, o questionamento sobre sua própria condição e possibilidades, a equivalência entre linguagem e realidade, o uso de personagens históricos em suas ficções, a exigência de competências narrativas não-habituais, assim como diversas expressões de autoconsciência narrativa

No contexto da literatura latino-americana, como o apresentava Haroldo de Campos (1976) em seu conhecido ensaio, *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*, já encontramos indícios desse gesto metaficcional e metaliterário² em textos de Machado de Assis como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), obras que se afastam da estrutura do romance tradicional e estabelecem um jogo crítico e irônico permanente entre autor e leitor. Trata-se de obras que rompem ironicamente o pacto ficcional à maneira Antiilusionista de Sterne, pondo em evidência o próprio processo da escrita e o caráter de artefato ficcional da obra literária.

Ainda que existissem antecedentes do denominado romance de tese como *Canaã* (1902) do brasileiro Graça Aranha ou antes inclusive com *Amalia* (1851-1855) do argentino José Mármol, romances em que participa certa natureza do ensaio e que evidenciam a interiorização do narrar, ou seja, a reflexão paralela à narração, será a partir dos anos trinta e quarenta do século XX, quando se consolida nas obras narrativas latino-americanas a reflexão sobre os artifícios da escrita e a mistura entre teoria e ficção, primeiro na obra do escritor argentino Macedonio Fernández e depois na obra de Jorge Luis Borges.

¹ Sobre o tema da metaficção ver por exemplo: Hutcheon (1984, 1991), Federman (1993). Para Linda Hutcheon, a metaficção “[...] es una ficción que incluye en sí misma un comentario sobre su propia identidad narrativa y/o lingüística” (1984, 1) (tradução minha).

² Uso o conceito de metaliteratura para referir-me a um tipo de literatura que reflete permanentemente sobre seus próprios processos de produção e recepção, que tem como temática central o processo da escrita assim como a vida de escritores, leitores, críticos, editores, e que incorpora a crítica e a teoria literária em seus textos. O gesto metaliterário geralmente faz parte das denominadas escrituras metaficcionalis.

Macedonio é um dos precursores latino-americanos mais significativos desse movimento de literatura autoconsciente e da indiferenciação entre gêneros como o ensaio e o romance. No contexto dos movimentos de vanguarda surgidos nas primeiras décadas do século XX em vários países da América Latina, a obra de Macedonio é um marco central em relação à autoreflexão e autoconsciência narrativa, assim como à incorporação do pensamento teórico dentro da ficção e o uso de recursos ficcionais nos ensaios teóricos e críticos.

Da mesma forma que em romances como *Museo de la novela de la eterna* (editada postumamente em 1967), que Macedonio começaria a escrever nos anos trinta, ou *Adriana Buenos Aires* (editada postumamente em 1974) é possível constatar a “ingerencia masiva del ensayo” (Camblong, 2001, 36), e em toda sua narrativa se misturam postulados filosóficos e sobre teoria da arte e do romance, assim mesmo em seus ensaios críticos e teóricos com frequência interfere a ficção, o narrativo e o poético. Desde seus primeiros textos, como *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928) aparecem notas de rodapé, parêntesis e digressões que quebram a continuidade do texto de forma frequentemente humorística. Esse gesto de ruptura, de reflexão permanente e de autoconsciência narrativa se fará mais programático em seus textos posteriores como o próprio *Museo de la novela de la eterna*.

O mais destacado da produção literária de Macedonio será precisamente essa inter-relação permanente e simultânea – em textos que não respeitam fronteiras genéricas – entre a atividade criadora e o gesto teorizador. Uma atitude que se enquadra no gesto vanguardista de ruptura com as convenções tradicionais do romance e que se contrapõe às tendências realistas que dominavam o panorama literário do momento.

Borges continua alguns dos caminhos abertos por Macedonio. Para o autor de *Ficciones* e a *Historia universal de la infamia* “[...] não há praticamente diferença entre ensaio e literatura de imaginação” (Campos, 1976, 298). Assim como Macedonio pretendia em todo momento mostrar-lhe ao leitor (de forma irônica e humorística) que o que lia era um artifício ficcional e não uma contemplação do ‘viver’, com a obra de Borges a literatura se vira totalmente sobre si mesma, suas referências já não se encontram em uma suposta realidade objetiva, mas nas próprias

representações literárias: é o livro que se torna realidade e não a realidade transformada em um livro. Toda a obra de Borges está marcada pelo gesto metaliterário, a intertextualidade, a reflexão sobre a própria literatura e por fazer da escrita, do livro e do escritor uma metáfora da realidade e do ser.

Com Borges a crítica se torna um gênero literário entre outros. Segundo Emir Rodríguez Monegal, para Borges, “[...] todo julgamento é relativo, e crítica é também uma atividade tão imaginária quanto a ficção e a poesia” (Rodríguez Monegal, 1980, 80). Assim, Borges inventa resenhas de livros que nunca existiram, ou biografias e estudos críticos de escritores imaginários, fazendo da crítica um gênero fantástico. Mas também faz que em seus textos crítico-ficcionais se profile uma teoria e uma crítica literária que, sem ser sistemática, ilumina e revela aspectos e detalhes centrais da história da literatura e da arte de escrever, mostrando novas formas de compreender e interpretar o ato da escrita, assim como ensaiando leituras inovadoras dos clássicos da literatura universal.

A influência de Borges é decisiva para os rumos da literatura – sobre tudo a hispano-americana – e seu legado é evidente nas obras de escritores contemporâneos como Roberto Bolaño, Ricardo Piglia, Silviano Santiago e todos aqueles que fazem do gesto metaliterário um rasgo central de suas propostas narrativas e poéticas.

Depois de Borges, a narrativa latino-americana se caracteriza por incluir, de maneira cada vez mais frequente entre suas estratégias de composição, o examinar e problematizar dentro do relato o próprio ato de escrever, as relações entre ficção e realidade, a autoconsciência narrativa, assim como a mistura de diversos gêneros, entre eles o ensaio e o romance. Rastros destas estratégias e problemas aparecem nas obras de autores latino-americanos que começam a publicar a partir dos anos quarenta e cinquenta do século XX como Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, García Márquez e José Lezama Lima.

A reflexão sobre o próprio ato da escrita é central, por exemplo, em *La vida breve* (1959) de Juan Carlos Onetti e será um tema recorrente em toda a saga posterior da cidade de Santa Maria que inclui os romances *El astillero* (1961) e *Juntacadáveres* (1964). Em *La vida breve*, como afirma Josefina Ludmer, configura-se o universo de Onetti, na exploração da própria escrita e das fronteiras entre

realidade e ficção, “[...] la posibilidad de existencia de la ficción en la realidad, la posibilidad de enunciarla y su proceso: sus condiciones, desarrollo y transformación” (Ludmer, 1977, 11).

A própria reflexão sobre as possibilidades da escrita e o jogo entre a realidade e a ficção, simbolizado no tópico recorrente do livro dentro do livro, são aspectos centrais na obra de Onetti, assim como em romances fundamentais da narrativa latino-americana como *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez.

Especificamente para o tema que me interessa, em autores como Lezama Lima e como Julio Cortázar – cada um desde registros diversos, um mais barroco e erudito, o outro desde um registro mais casual e humorístico – encontramos essa mistura de gêneros como o ensaio, a poesia, o romance e o pensamento crítico e filosófico que se inter-relacionam para construir obras complexas como *Rayuela* (1963) ou *Paradiso* (1966).

O próprio Lezama Lima afirmava que para chegar a seu romance *Paradiso*, teria sido necessário passar por seus ensaios e sua poesia. Em sua obra, o ensaio e a reflexão filosófica e mística não se separam de sua atividade criadora em poesia e romance. Assim como o monumental relato de aprendizagem de José Cemi, constrói-se misturando ao mesmo tempo narrativa, poesia e reflexões filosóficas e místicas, em uma estratégia que não se rege pelos limites tradicionais entre gêneros, Lezama usa esta estratégia ficcional em seus ensaios, onde a metáfora, geralmente escura e retorcida, desloca a argumentação racionalista.

Um romance como *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar é quiçá o exemplo paradigmático na América Latina de obra que usa sua própria escrita como tema central, além de incorporar, a través do personagem de Morelli, a análise teórica e crítica sobre a própria literatura. Os apontamentos de Morelli, por exemplo, configuram toda uma teoria da arte do romance dentro do próprio romance.

Desde outra perspectiva e mudando o lugar de enunciação, que passa de um personagem ficcional ao próprio autor, o gesto crítico-ficcional de Cortázar será também evidente em livros como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) e *Último round* (1969), que antecipam, a maioria das vezes em um registro

humorístico, alguns dos caminhos que tomará a narrativa contemporânea latino-americana ao realizar uma mistura particular de crítica, ficção e autobiografia.

O movimento que incorpora nas obras a reflexão crítica sobre a própria literatura pode também ser rastreado na poesia latino-americana, como o apresenta Haroldo de Campos (1979), em uma tradição que inclui poetas como Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Vicente Huidobro, Octavio Paz e Nicanor Parra. Autores de uma linha poética caracterizada por ser *poema sobre e/ou contra o poema*. Seja de forma paródica e humorística, como em Oswald de Andrade e Nicanor Parra ou de forma grave como em Cabral ou Paz, o poema latino-americano também evidencia esse gesto autoconsciente de busca reflexiva sobre o próprio poema e o ato de fazer poesia.

A partir dos anos oitenta, aproximadamente, e sobre tudo desde os anos noventa até o presente, o gesto metaficcional e a mistura de gêneros tomam proporções de tendência ampla na América Latina e é possível encontrá-lo de forma diferenciada em escritores representativos de vários países: Roberto Bolaño no Chile, Silviano Santiago, Sergio Sant'Anna, Joca Reiners Terron, Adriana Lisboa e Nuno Ramos no Brasil, Ricardo Piglia, Sergio Chejfec e Elvio Gandolfo na Argentina, Sergio Pitol no México, Fredy Téllez, R. H. Moreno Duran, Rodrigo Parra Sandoval e Héctor Abad Faciolince na Colômbia, são alguns nomes significativos entre uma gama ampla de escritores e escritoras que usam alguns dos recursos metaficcionais e metaliterários em suas obras, entre eles a inclusão do pensamento teórico e crítico sobre a própria literatura e a mistura de gêneros como o ensaio e a autobiografia.

Por outro lado, esta tendência não é exclusiva de autores latino-americanos. É possível encontrá-la em obras de escritores contemporâneos de outras latitudes como o espanhol Enrique Vila-Matas em livros como *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), e *Bartleby & Co.* (2000) ou do inglês Julian Barnes em *El loro de Flaubert* (1984), livros que se situam entre a ficção, a autobiografia, o ensaio e a história literária.

Embora seu tema não seja principalmente a literatura e o literário, esta mistura de gêneros aparece também em obras contemporâneas como as do alemão W.G. Sebald que combina elementos da crônica, da autobiografia, da ficção e do ensaio em

livros como *Os anéis de Saturno* (1999) e *Austerlitz* (2001); ou as do italiano Claudio Magris, que usa formas do ensaio, a narração e a autobiografia em livros como *Danúbio* (1986) e *Microcosmos* (1997). Isto nos leva a pensar que se trata de um movimento mais amplo relacionado com mudanças em diversos campos estéticos e do conhecimento, movimento que pretende ser abordado na presente pesquisa.

Para escritores contemporâneos latino-americanos, como os mencionados anteriormente, o mundo da literatura se torna o tema central de suas obras. A reflexão crítica sobre o próprio processo de criação literária, assim como questões teóricas relacionadas com a literatura aparecem de um modo geral, seja a través de seus personagens ficcionais (que costumam ser também escritores, poetas ou críticos) ou de maneira direta em textos que não traçam limites evidentes entre a crítica, a ficção e a autobiografia.

É neste contexto amplo onde podemos inserir a crítica ficcional que aparece na obra de Bolaño. Como foi analisado no segundo capítulo deste ensaio, muitos dos textos críticos de Bolaño não se diferenciam formalmente de alguns de seus escritos ficcionais. Em seus últimos livros de contos (*Putas asesinas* e *El gaúcho insufrible*) é possível perceber uma intenção de Bolaño por colocar textos com aparência de crítica no mesmo nível de seus relatos ficcionais sem nenhuma marca de diferenciação.

Ignácio Echevarría lhe dá continuidade a este gesto na edição póstuma de *El secreto del mal* (2007), colocando relatos, alguns deles claramente autobiográficos, no mesmo nível de discursos como *Derivas de la pesada* e *Sevilla me mata*. Assim como seus textos críticos com frequência têm aspecto de ficção, do mesmo modo é frequente achar ao longo de sua obra ficcional, tanto em sua narrativa como em sua poesia, uma forma particular de crítica literária.

Embora gestos de autoconsciência narrativa e a tematização do próprio ato da escrita apareçam desde seus primeiros romances (*Amberes, Consejos...*) é a partir de *La literatura nazi en América* onde se evidencia de maneira mais nítida a questão da crítica ficcional na obra de Bolaño. Quais são as principais características deste tipo de crítica ficcional?

4.2.

A crítica ficcional na obra de Bolaño

Desde meu ponto de vista a crítica e a teoria literária nas ficções de Bolaño pode se apresentar de três formas diferentes, embora relacionadas entre si: 1) uma espécie de *etnografia* do campo literário; 2) a exposição de teorias, idéias e opiniões críticas que realizam seus personagens ficcionais; e 3) um tipo de texto que mistura a autobiografia com a crítica e a ficção.

4.2.1.

A *etnografia* do campo literário

Entendo para propósitos do texto o conceito de *etnografia* como a descrição analítica dos costumes e tradições de um grupo específico. Neste caso em particular, daquelas pessoas que se dedicam ou que atuam de algum modo no campo da literatura: criadores, críticos, editores, tradutores, leitores. Desde uma perspectiva geral, a obra de Bolaño pode ser vista como uma tentativa por descrever esse mundo, especialmente no contexto latino-americano desde os anos 70 até o presente. Romances como *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile*, *2666*, assim como muitos de seus relatos, tratam precisamente das condições do campo literário latino-americano (e também europeu no caso de *2666*) nesses anos. O crítico mexicano Domínguez Michael afirma, por exemplo, que “[c]on una versión anotada [de *Los detectives salvajes*] se podría reconstruir casi a la perfección el mapa literario de México en los años setenta” (Domínguez, 2008, 77).

Como víamos antes a obra de Bolaño pode ser interpretada como a encenação do ato poético, mas também como a encenação, algumas vezes de forma séria, outras em forma de paródia, de todos os elementos que conformam o campo literário, e não só as condições de criação: a vida dos artistas, seus conflitos íntimos e seus conflitos com outros artistas, suas respectivas poéticas e cânones, mas também as relações dos

artistas com editores, diretores de revistas, jornalistas culturais, funcionários públicos, meios de comunicação, leitores, etc.

As biografias de artistas em Bolaño, sejam ou não apócrifas, ou tomando a forma da *autoficção*, incorporam-se a este movimento de descrição e revisão do campo literário e à luta pelo cânone que realizam os escritores. Um movimento que é possível encontrar também em outros autores latino-americanos contemporâneos como Silviano Santiago que escreve sobre a passagem de Artaud pelo México em *Viagem ao México* (1995) e sobre a vida suposta de Graciliano Ramos ao sair da prisão em seu romance *Em liberdade* (1981); Ana Miranda que usa a Gregório Matos como personagem ficcional em *Boca do inferno* (1989), e ao poeta Augusto dos Anjos n’*A última quimera* (1995); e Fernando Vallejo com suas biografias ficcionais dos poetas José Asunción Silva, *Almas en pena, chapolas negras* (1995) e de Porfirio Barba-Jacob, *El mensajero* (1984). Como afirma Celina Manzoni, esta seria “[...] otra inflexión del movimiento tendiente a desarticular un canon agotado, y por el cual una nueva sensibilidad reinterpreta formas menospreciadas, o a veces directamente desconocidas” (Manzoni, 2005, 30-31).

Se *La literatura nazi en América*, por exemplo, brinca com a forma de uma antologia e a construção de um cânone imaginário do continente americano parodiando o tom e o estilo de um manual de história literária, *Nocturno de Chile* nos apresenta em detalhe a voz, a vida e os conflitos éticos que se escondem por trás de um crítico literário chileno que contribui decididamente na construção desse cânone. *La parte de los críticos*, típico romance de campo acadêmico, freqüente sobre tudo no mundo anglo-saxão contemporâneo (um exemplo deste tipo de narrativa é *El mundo es un pañuelo* (1996) de David Lodge), retrata os pormenores da crítica, seus processos de escrita e pesquisa, as viagens e encontros em seminários e congressos acadêmicos, a forma em que se fabricam as alianças e os conflitos entre os grupos de críticos com diferentes posturas interpretativas, assim como a amizade e o amor que surge entre eles.

Em contos como *Sensini*, de *Llamadas telefónicas*, descreve-se a luta de escritores desconhecidos, ou ainda pouco reconhecidos pelo mercado, para conseguir seu sustento econômico através da escrita, os truques aos quais recorrem os escritores

(como enviar o mesmo conto com diferente título a vários concursos) assim como a amizade entre um jovem escritor e um possível mestre.

Exemplos deste tipo abundam na obra de Bolaño, embora seja necessário anotar que o olhar de Bolaño geralmente se realiza desde um mesmo lugar (*seu* lugar), o de poeta-escritor *outsider*. Neste sentido o olhar de Bolaño é um olhar crítico, não é condescendente nem auto-elogioso do ofício. Apesar de destacar alguns aspectos positivos da vida literária como a amizade entre alguns poetas ou o prazer, a alegria e a resistência que por momentos pode outorgar o trabalho poético e a leitura, em geral sua visão é uma visão pessimista e desiludida: o campo literário é representando como “un campo minado” (PA, 218) cheio de armadilhas e conspirações, ou como um “ejercicio de cortesanos” (Braithwaite, 2006, 92) que pode ser ridículo e em muitas ocasiões também perverso. Esta é a razão pela qual Bolaño se interesse particularmente pelas questões éticas que rodeiam a escritores e críticos e pelos critérios éticos que dirigem a elaboração de certos cânones literários.

Embora incorporada à prática da literatura sobre a própria literatura, no caso de Bolaño parece-me que a estratégia se afasta da reflexão sobre o processo de escrita da própria obra enquanto se realiza para a descrição mais panorâmica de um *observador* do literário. O olhar de um observador participante que retrata desde dentro as relações de um campo específico. Apesar de que o literário seja seu tema predileto, suas obras não giram unicamente em torno da reflexão sobre o processo de escrita da obra em particular que esta sendo elaborada nesse momento, senão sobre as condições gerais de vida que rodeiam aos atores do campo literário. Deste modo sua literatura transcende o jogo fechado do próprio processo da escrita e se aproxima dos conflitos mais gerais da vida dos poetas, escritores e críticos (funcionando também como uma possível metáfora da vida, em especial, no contexto latino-americano de pós-ditadura).

Por outro lado, parece-me que Bolaño se afasta do hiper-literário ao misturar várias tradições na sua obra, inclusive consideradas geralmente como antagonistas: a erudita e hiper-literária na linha de Borges, com uma tradição no estilo *beatnik*, mas também com uma tradição do romance policial e de aventuras criando textos que

parecem uma espécie de gênero policial-literário (similar tal vez ao que usara Umberto Eco em romances como *O nome da rosa* e *O Pêndulo de Foucault*).

Este recurso à intriga detetivesca contribui sem dúvida a ampliar o círculo de leitores de Bolaño que ultrapassa os tradicionais e não tão amplos leitores de um típico autor *cult*. A questão policial, de procura e tentativa por resolver um enigma (embora esse enigma geralmente nunca se resolva), assim como a conjunção com a questão do mal e da perversão dá à obra de Bolaño uma característica diferente em relação, por exemplo, com outras obras contemporâneas nas quais o literário aparece também como tema central e condutor das narrativas mas através basicamente da descrição do próprio processo de criação da obra (estava pensando em um romance como *Berkeley em Bellaggio* (2002) de João Gilberto Noll).

Mas este fato não invalida o argumento central de que grande parte da obra de Bolaño funciona como um exercício de descrição e revisão crítica do campo literário latino-americano das últimas décadas do século XX. Bolaño não escreve livros de crítica à maneira de Octavio Paz, Carlos Fuentes ou Mario Vargas Llosa, mas é grande parte de sua própria obra ficcional, especialmente a partir de *La literatura nazi en América*, que se pode ver como um exercício de crítica e revisão do funcionamento do campo literário na América Latina e estes escritores-críticos (Paz, Fuentes e Vargas Llosa) passam a formar parte desse mundo crítico-ficcional bolaniano.

Em Bolaño não existe essa independência entre a crítica e a ficção que caracteriza a escritores-críticos como Fuentes ou Vargas Llosa. Os textos de Bolaño, como afirma Celina Manzoni, “[...] evitan esa separación, casi universalmente establecida, para hacer coincidir el momento de la crítica con el de la ficción, sea en el interior de los propios textos, sea en la simultaneidad de ambos movimientos” (Manzoni, 2005, 33-34). É neste sentido que Bolaño se aproxima do gesto de Piglia, de Vila-Matas, de Silviano Santiago ou dos últimos textos de Sergio Pitlor.

4.2.2.

A teoria e a crítica dos personagens ficcionais

Em tom quase sempre irônico, e às vezes sarcástico, às vezes demolidor, ou como conjeturas sobre o futuro, uma forma particular de teoria e de crítica literária aparece de forma constante em boca dos personagens ficcionais de Bolaño. Como vimos suas histórias estão habitadas por poetas, escritores, editores, leitores compulsivos e professores de literatura. Assim não é estranho que um tipo de crítica literária também faça parte integral das histórias e se manifeste através de diálogos ou de pensamentos dos personagens.

Joaquim Font, por exemplo, uma das vozes da segunda parte de *Los detectives salvajes*, elabora suas próprias teorias literárias na clínica de saúde mental “El reposo”, situada na periferia da Cidade do México, onde se encontra internado. Entre outros achados teóricos, Joaquim faz uma classificação das obras literárias segundo os estados de ânimo do possível leitor:

Hay una literatura para cuando estás aburrido. Abunda. Hay una literatura para cuando estás calmado. Ésta es la mejor literatura, creo yo. También hay una literatura para cuando estás triste. Y hay una literatura para cuando estás alegre. Hay una literatura para cuando estás ávido de conocimiento. Y hay una literatura para cuando estás desesperado (LDS, 201).

A última classificação corresponde, segundo Font, à literatura realizada por Arturo Belano e Ulises Lima, os poetas protagonistas do romance e *alter ego* do próprio Bolaño e seu amigo, o poeta mexicano Mario Santiago. Aqui, tal como em suas intervenções críticas analisada no capítulo anterior, Bolaño parece deixar algumas pistas sobre sua obra nas elaborações teóricas e na crítica literária que realizam seus personagens ficcionais. De qualquer modo não há que interpretar todas as opiniões dos personagens como reflexo direto do pensamento crítico de Bolaño. Os argumentos e opiniões teóricas e críticas sobre obras particulares e sobre a literatura em geral, aparecem na fala de diversos personagens e apresentam diversas perspectivas, sendo impossível identificar de forma evidente o pensamento do autor com o de seus personagens. Em Bolaño não há um Morelli como em *Rayuela* de Cortázar ou um

Emilio Renzi como nos textos de Piglia, isto é, personagens que parecem centralizar o pensamento crítico do autor funcionando como um *alter ego* crítico e teórico na narrativa. No caso de Bolaño predominam a multiplicidade de perspectivas, diversas vozes teóricas e críticas que se enfrentam em um campo cheio de tensões e conflitos entre diversos modos de entender e exercer a prática literária.

Em um determinado momento do romance *Amuleto*, sua protagonista, a poeta uruguaia Auxilio Lacouture, autodenominada mãe da poesia mexicana, narra uma história que segundo ela lhe teria contado José Emilio Pacheco. Pacheco teria dito que se Rubén Darío não houvesse morrido tão jovem, poderia ter conhecido a Huidobro, da mesma forma em que Ezra Pound conheceu a Yeats. Se esse encontro tivesse acontecido, conjectura Auxilio,

Darío hubiera aprendido más, y hubiera sido capaz de poner fin al modernismo e iniciar algo nuevo que no hubiera sido la vanguardia pero sí una cosa cercana a la vanguardia, digamos una isla entre el modernismo y la vanguardia, una isla que ahora llamamos la isla inexistente [...] y el propio Huidobro tras su fructífero encuentro con Darío hubiera sido capaz de fundar una vanguardia más vigorosa aún, una vanguardia que ahora llamamos la vanguardia inexistente y que de haber existido nos hubiera hecho distintos, nos hubiera cambiado la vida (A, 57-58).

Este é outro exemplo do tipo de crítica que realizam os personagens bolanianos. Argumentos relativos a possibilidades imaginárias na história da literatura latino-americana. O típico: o que tivesse acontecido se...? Em seu discurso *Derivas de la pesada* Bolaño se pergunta de forma irônica:

¿Qué hubiera pasado si Piglia, en vez de enamorarse de Arlt, se hubiera enamorado de Gombrowicz? [...] ¿Por qué Piglia no se dedicó a publicitar la buena nueva gombrowicziana o no se especializó en Juan Emar, ese escritor chileno similar al monumento al soldado desconocido? (EP, 27).

Cinco anos depois, no ano 2007, Piglia recupera este ponto do discurso bolariano em sua conferência da Cátedra Roberto Bolaño da universidade Diego Portales de Santiago. Usando precisamente a figura de Gombrowicz como eixo discursivo para analisar a questão do “escritor como leitor”, Piglia propõe esta idéia como um modo de definir a perspectiva da obra de Bolaño. Para Piglia um escritor não

poderia falar de sua própria obra mas poderia falar, como o fariam Bolaño e Gombrowicz, de sua relação com a literatura. Assim, o olhar de Bolaño, ou seja, o modo em que lê e observa o mundo estaria para Piglia em sintonia com o olhar de Gombrowicz.

No caso deste tipo de crítica profética, parece-me que Bolaño experimenta com o gênero da ficção científica, embora, como no caso do gênero policial, o transforma para seus propósitos particulares. Se fossem sistematizados estes comentários possivelmente teríamos um interessante livro de crítica e teoria literária de ficção científica que poderia ser tão absurdo e contraditório como revelador. Em todo caso o procedimento funciona como um pequeno mecanismo explosivo na imaginação do leitor que faz com que ele reflita sobre as possibilidades de re-articulação de um cânone e finalmente sobre seu caráter construído.

A crítica futurista e profética aparece também nas listas que Auxilio elabora no mesmo romance (A, 133 e ss.) nas quais a qualidade de autores e obras parece estar medida por aquilo que lhes espera no futuro: ser lido em todos os túneis das cidades latino-americanas em 2045 (Borges e César Vallejo); tornar-se um poeta massivo em 2045 (Huidobro); ver toda sua obra levada ao cinema no ano 2102 (Arlt); ter uma estátua em uma praça do Chile em 2059 (Nicanor Parra) o no México em 2020 (Octavio Paz); perder a sua última leitora em 2100 (Alejandra Pizarnik).

Parece-me que o modo crítico-ficcional de Bolaño não é um modo anti-ilusionista (como era no caso de Machado de Assis, herdeiro de Sterne) senão um modo que mistura o comentário estético sério, geralmente na forma de conjeturas, possibilidades e apostas proféticas, com a paródia e a ironia. Este tipo de apostas canônicas, embora algumas pareçam absurdas ou humorísticas, fazem parte do jogo crítico-ficcional de Bolaño e representam uma tentativa por re-articular o cânone, recuperar certas poéticas e desprezar outras em um gesto que é comum encontrar mais geralmente entre os escritores que entre os críticos, como afirma Celina Manzoni (2005). Deste modo Bolaño propõe uma crítica parcial, apaixonada, burlesca e também política.

Neste tipo de crítica ficcional aparece o gesto do escritor como crítico, do estrategista no campo literário, mais preocupado por estabelecer um cânone e derrubar

outros e por incorporar seu nome a uma determinada família de escritores que ele mesmo define a partir de seu gosto e eleições estéticas. Certos nomes que se deslizam nas listas de autores elaboradas por Bolaño parecem deslocar a formação de um cânone regido por certas características comuns, em direção aos caprichos literários do autor (como Alice Sheldon, por exemplo, ou Phillip K. Dick) evidenciando uma preferência particular, precisamente a ficção científica que o diferencia dos cânones literários tradicionais, especialmente dos latino-americanos, nos quais não existe uma tradição forte deste tipo de literatura. E não é comum que os escritores *cultos* se interessem por ela.

A citação de nomes de escritores e escritoras é comum na obra de Bolaño. Este procedimento constrói uma cadeia de possíveis influências mas, sobre tudo, de preferências e escolhas que o próprio escritor revela e expressa publicamente em um gesto crítico que se realiza de forma simultânea ao processo de criação artística. Também sua poesia se incorpora a este movimento de leitura. Um bom exemplo é o poema *Un paseo por la literatura*, incluído em seu livro *Tres* (2000), e definido por Alejandro Zambra como uma “extravagante serie de instantâneas cuyo tema probablemente sea la promiscua cohabitación de autores y lecturas en la cabeza del escritor” (Zambra, 2002, 187). No poema um personagem chamado Bolaño visita a Alonso de Ercilla, reúne-se com Gabriela Mistral em uma aldeia africana, tem um affaire com Anaïs Nin e Carson McCullers e trabalha para Mark Twain em um caso estremo: salvar a vida de um homem sem rosto. Também a obra poética de Bolaño se constrói, com frequência, a partir de suas leituras, homenagens e comentários imaginativos sobre escritores e poetas, assim como em sonos e pesadelos nos quais a literatura e o literário parecem sinalizar caminhos oníricos.

No entanto, também no caso de sua poesia não se trata do tradicional poema-crítico, quer dizer, do poema que se questiona a si mesmo sobre a essência do poetizar, ou melhor, seria outra inflexão desse movimento. Estamos com Bolaño na presença do poema que fala de outros poetas, do poema que reflete sobre uma determinada poesia: a chilena ou a latino-americana, especialmente, o poema-leitura, o poema-homenagem. Trata-se como afirma Pere Gimferrer no prólogo a *Los perros románticos* de “palabra que, reflejándose a sí misma, refleja al lector y al acto de leer”

(Gimferrer, 2000, 10). Neste sentido voltamos à perspectiva proposta por Piglia do “escritor como leitor” para entender a obra de Bolaño.

4.2.3.

Autobiografia, crítica e ficção

O último dos caminhos que quero mencionar está representado em relatos como *Carnet de baile*, *Encuentros con Enrique Lihn* e *Sabios de Sodoma*, textos por outro lado muito parecidos com aqueles que encontramos reunidos em *Entre paréntesis*. Estes textos se caracterizam por estarem construídos por meio de uma mistura entre autobiografia, uma espécie de crítica ou comentários de leituras e ficção.

“1. Mi madre nos leía a Neruda en Quilpué, en Cauquenes, en Los Ángeles. 2. Un único libro: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*” (PA, 207). Assim começa *Carnet de baile*, do livro *Putas asesinas*. Escrito em forma autobiográfica o texto descreve a relação primeiro apaixonada, e depois conflitiva, entre o narrador do relato e a obra de Neruda. Essa história literária vai-se misturando à história de vida do narrador: história de formação literária e história de coragem juvenil, relacionada com seu papel na resistência durante os primeiros dias da ditadura militar no Chile. A literatura funciona neste texto, como catalisador e fio condutor da narrativa, como em quase toda a obra de Bolaño.

O texto desenha o trajeto de leitura do narrador Bolaño, começando com Neruda e depois passando por Vallejo, Huidobro, Borges, De Rokha, Gironde, até chegar a Nicanor Parra que será para o Bolaño maduro, uma das influências mais marcantes (senão a principal). O contraponto entre Neruda e Parra, o *nerudiano* e o *parriano*, serve para estruturar a história de vida do narrador, seu passado familiar, suas preferências literárias, sua militância política. Assim seus avós seriam “nerudianos en el paisaje y en la laboriosa lentitud” ou o próprio Bolaño ao mencionar sua participação na construção do socialismo na época de Allende seria “parriano en la ingenuidad”.

A crítica aparece novamente como identificação com alguns autores e sua valoração a partir das preferências literárias e as atitudes do poeta ou escritor. Assim, por exemplo, o narrador menciona a Sophie Podolski ressaltando que se suicidou aos 21 anos e que só publicou um livro (e não diz nada mais sobre ela) ou a Germain Nouveau do qual nos conta que se fazia chamar Humilis, que era amigo de Rimbaud, que publicou um livro de poemas em 1910 e que passou os últimos anos de sua vida como mendigo morando nas portas das igrejas (e não diz nada mais sobre ele). O escritor como leitor e crítico não está preocupado por descrever ou analisar a obra destes poetas senão em revelar suas leituras ou estabelecer uma certa identificação com os autores e com sua vida e deste modo incorporar-se a uma certa tradição ou família literária.

No mesmo relato, *Carnet de Baile*, Bolaño escreve:

59. Preguntas para antes de dormir. ¿Por qué a Neruda no le gustaba Kafka? ¿Por qué a Neruda no le gustaba Rilke? ¿Por qué a Neruda no le gustaba De Rokha? 60. ¿Barbuse le gustaba? Todo hace pensar que sí. Y Shólojov. Y Alberti. Y Octavio Paz. Extraña compañía para viajar por el purgatorio. 61. Pero también le gustaba Éluard, que escribía poemas de amor. 62. Si Neruda hubiera sido cocainómano, heroinómano, si lo hubiera matado un cascote en el Madrid sitiado del 36, si hubiera sido amante de Lorca y se hubiera suicidado tras la muerte de éste, otra sería la historia (PA, 215).

Da mesma forma que nas intervenções críticas, nestes textos crítico-ficcionais se repetem dois aspectos centrais. Por um lado, a importância das leituras do escritor e o juízo valorativo de Bolaño a partir dessas preferências literárias, e por outro, a relação vida-obra. É evidente a valoração positiva de Bolaño de autores que tiveram uma vida na intempérie ou um destino trágico. O juízo de Neruda se realiza, ou melhor, insinua-se a partir de suas preferências literárias e das opções de vida do poeta: se Neruda tivesse sido cocainômano, ou se suicidado, outra seria a história. Mas, como seria essa outra história? A reflexão de Bolaño geralmente influenciada pelo mito romântico do escritor e do artista deixa mais perguntas que respostas.

Encuentros con Enrique Linh também está escrito em tom autobiográfico. Começa quando o narrador, chamado Roberto Bolaño, volta a casa depois de estar na Venezuela em 1999 (ano em que o Bolaño biográfico recebe o Premio Rômulo

Gallegos em Caracas) mas o que se conta é um sono ou um pesadelo que faz referência ao poeta Enrique Lihn mas também ao campo da literatura chilena, mais especificamente da poesia chilena. No meio do texto sabemos coisas da biografia do narrador: que morou em Gerona em 1981 ou 1982 época em que começou a intercambiar cartas com Lihn e uma época de *intempérie* na qual o jovem escritor não tinha nada nem ninguém como apoio. Disse o narrador:

[no hay] amigos, ni mucho menos maestros, ni hay nadie que te tienda la mano, las publicaciones, los premios, las becas son para los otros [...] Estaba en la inopia [...] Nadie me conocía y yo no estaba dispuesto ni a dar ni a pedir cuartel (PA, 218).

Aparece neste texto novamente a auto-figuração do escritor como um guerreiro solitário em luta permanente contra o sistema. Ao mesmo tempo em que descreve e analisa sua situação particular, faz uma generalização sobre o funcionamento do campo: “Esto les pasa a todos los escritores jóvenes” (PA, 218), disse o narrador do relato. Assim, de sua experiência como escritor passa a uma análise geral do campo literário, especialmente das condições para a produção e publicação das obras. Sua vida torna-se um estudo de caso para compreender e denunciar as condições que rodeiam o ofício de escritor latino-americano.

É comum encontrar nas reflexões crítico-ficcionais dos escritores latino-americanos referências não só à própria tradição literária e aos artifícios narrativos, mas também às relações do escritor com o mercado e outras instituições literárias. Algo que aparece, por exemplo, de forma freqüente na obra de Bolaño e de escritores brasileiros como Sergio Sant’Anna e Rubem Fonseca. Como afirma Edu Otsuka:

[A]o passo que no plano internacional a metalinguagem quase sempre está voltada para aspetos estritamente literários (a tradição literária, as maneiras de narrar e suas conseqüências, os artifícios narrativos), no Brasil as questões dizem respeito principalmente ao mercado e às condições de produção e divulgação da obra (ou a eficácia política da escrita) (*apud*, Dávila Gonçalves, 2005, 83).

Esta característica particular poderia diferenciar a metaficção latino-americana da que se realiza em outras partes do mundo. Contudo, também me parece que marca uma diferença dentro da própria tradição regional da América Latina. A importância

que alcança a reflexão metaliterária sobre questões relativas ao mercado e as condições atuais de produção e divulgação das obras, da forma central que se vê por exemplo na obra de Bolaño, não é algo predominante em autores que praticaram antes a metaficção como Borges ou Cortázar, nos quais o central era a reflexão sobre o próprio texto, a tradição literária e a escrita.

Se, como afirma Raymond Federman (1993), a ficção pós-moderna se afasta do compromisso social e político característico da literatura existencialista, voltando-se para o campo da estética, no caso dos escritores latino-americanos como Bolaño, Piglia ou Santiago, o gesto metaficcional não significa abandonar completamente o questionamento político, embora o assumam de maneira distinta da tradicional *literatura engajada*.

A questão aparece em seus romances relacionada principalmente com as ditaduras militares na região, a violência urbana e as conseqüências do capitalismo nos países latino-americanos através da problematização e novas leituras da história oficial. Neste sentido, estas literaturas não abandonam totalmente a forte tradição de compromisso político da literatura latino-americana, embora incorporem as estratégias metaficcionais em suas propostas narrativas.

Voltando ao texto *Encuentros con Enrique Lihn*, podemos ver que boa parte dele se refere às cartas que Lihn lhe envia a Bolaño e em seus comentários sobre os que seriam os seis tigres da poesia chilena do ano 2000: Bertoni, Maquieira, Gonzalo Muñoz, Martínez, Rodrigo Lira e o próprio Bolaño. Através da sanção do mestre Bolaño se incorpora a uma família de poetas com os quais se sente identificado, apesar de que o destino do grupo, tal como Bolaño o relata, seja desolador. Os poetas parecem se perder em destinos trágicos ou poéticos: viver como hippie na beira do mar, dedicar-se à bebida, perder-se no México (mas não como o cônsul de Lowry senão como executivo de publicidade) ou suicidar-se.

Após estas referências ao campo literário chileno o conto adquire um caráter mais narrativo no qual se descreve propriamente o encontro na casa de Lihn. Uma narração que por momentos tem ares fantásticos, associados ao onírico, estratégia comum nos textos de Bolaño que lhe permite perfurar o contorno do real sem cair totalmente no gênero do fantástico ou do real-maravilhoso.

Pouco antes do fim do relato, para explicar a excitação dos indivíduos na festa em casa de Enrique Lihn voltamos às referências livrescas, como se o mundo da literatura não fosse somente um tema senão referente central para explicar o mundo e o comportamento dos indivíduos. Diz o narrador:

[...] sólo veía desconocidos que comían o bebían y que, sobre todo, se movían de mesa en mesa, de reservado en reservado, o de una punta a otra de la barra, todos presa de una excitación febril, como se leía en las novelas de la primera mitad del siglo XX (PA, 223-224).

Antes que tentar aprofundar na descrição e características de certos personagens, Bolaño recorre a referências literárias em outro gesto típico da literatura que se volta sobre si mesma. Os referentes já não se encontram em uma realidade exterior ou na exploração da mente dos personagens, mas na própria esfera de signos da literatura.

Sabios de Sodoma é um bom exemplo de texto bolaniano que através de diversos mecanismos discursivos cria um espaço de *realidade-ficção* que gera constantemente um *efeito do real* ou *efeito de verdade* na sua literatura. Esses mecanismos discursivos bolanianos são: o uso intensivo do discurso conjectural; a citação de outras fontes escritas; a condição verificável de seus relatos; a reflexão metaliterária; e a presença de um narrador-personagem de nome Roberto Bolaño ou Bolaño ou simplesmente B. que guarda traços biográficos semelhantes com os do autor.

Sabios de Sodoma começa com um narrador na primeira pessoa que escreve sobre a visita do escritor V.S. Naipaul a Buenos Aires em 1972. O narrador vê caminhar a Naipaul pelas ruas de Buenos Aires e ao observá-lo pensa no que significa o peso de uma obra: “ [...] el peso de la obra, eso es algo sobre lo que tendremos que volver, el peso y el orgullo de una obra, el peso y la responsabilidad de una obra” (ESM, 50). O relato se interrompe na segunda página e no seguinte parágrafo o narrador nos conta que há anos tinha pensado em escrever um conto intitulado *Sabios de Sodoma* sobre a visita de Naipaul a Buenos Aires para escrever uma crônica sobre Eva Perón (publicada em espanhol em 1983 pela editora Seix Barral).

A explicação rompe o pacto ficcional em um claro gesto de autoconsciência narrativa e nos devolve ao espaço do autobiográfico e da crítica: para o narrador, Naipaul é um escritor admirável. O texto continua com as explicações de como o

escritor não conseguiu escrever esse conto, mas ao mesmo tempo vá descrevendo sua estrutura imaginária ao passo que menciona detalhes da crônica escrita por Naipaul, criando um clima de indeterminação no qual é difícil distinguir a ficção da explicação do narrador autobiográfico e do texto *real* escrito por Naipaul.

Como em outros relatos de Bolaño, no caso de *Sabios de Sodoma*, estamos ante um narrador que duvida o tempo todo, que não está seguro de que o que está contando aconteceu assim ou não. O narrador não sabe (ou finge que não sabe) se o que conta faz parte de seu próprio texto ou da crônica de Naipaul: “En su texto o tal vez en mi cuento, el vértigo que acomete a Naipaul es cada vez mayor” (PA, 55), escreve. No relato abundam frases que começam com expressões como *creio* e *talvez*. Em contraste com um narrador onisciente que sabe tudo, que nunca duvida do que conta e facilmente nos instala na esfera do pacto ficcional, os narradores vacilantes de Bolaño transmitem uma sensação de maior realismo. Como afirma Susan Sontag, “[l]a voz vulnerable, que duda de sí misma, es más atractiva y parece más confiable [...] La objetividad es sospechosa: se cree falsa o fría” (Sontag, 2007, 30). O que parece inicialmente a *falta* do narrador (que esqueça alguns detalhes, embora lembre com suspeitosa precisão muitos outros; que duvide sobre se o que está contando aconteceu ou não em *realidade*, que se contradiga) torna-se um artifício que nos coloca, como leitores, mais próximos do espaço do real.

Embora a estratégia de Bolaño nos faz duvidar sobre o caráter ficcional do que lemos, ao mesmo tempo ele coloca em evidência os próprios mecanismos da construção discursiva em um jogo que estabelece e rompe permanentemente o pacto ficcional.

Além do autor de *Una casa para Mr. Biswas*, outros escritores são citados no relato: Borges, Bioy Casares e Rodrigo Fresán. Os dois primeiros como personagens que se encontram com Naipaul em Buenos Aires, o último como personagem que conversa com o narrador sobre a crônica de Naipaul. A constante citação de nomes de escritores e escritoras, a presença de personagens reais em seus relatos, o jogo permanente com o verificável, neste caso a visita de Naipaul a Buenos Aires em 1972, assim como certos momentos e acontecimentos históricos que Bolaño escolhe para

situar suas narrações colocam seus textos em um espaço indeterminado entre a ficção e a realidade.

Em conjunto com estas estratégias, como víamos no caso de *Carnet de Baile* e de *Encuentros con Enrique Lihn*, situa-se a opção por colocar em seus textos um narrador-personagem com nome e traços semelhantes aos do Bolaño biográfico. Embora não se trate efetivamente de uma aposta autobiográfica no sentido de contar desde um ponto de vista retrospectivo o processo de formação de uma personalidade.

Este aspecto unido à crítica e ao caráter auto-reflexivo que atravessa sua obra, ao uso do discurso conjectural, assim como a condição verificável de seus textos, contribuem para gerar esse caráter híbrido da escrita bolaniana.

Comentando o romance de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Bolaño afirma que é um romance que “[...] juega con el hibridaje, con el ‘relato real’ [...] con la novela histórica, con la narrativa hiperobjetiva, sin importarle traicionar cada vez que le conviene esos mismos presupuestos genéricos” (EP, 178). E falando de *Bartleby & Co.*, de Vila Matas, diz que “[...] tal vez estamos ante una novela del siglo XXI, es decir una novela híbrida, que recoge lo mejor del cuento y del periodismo y la crónica y el diario de vida” (EP, 287). A obra de Bolaño, como a destes escritores, incorpora-se a uma certa tradição contemporânea de romances híbridos³ que se constroem mediante uma mistura de diversos gêneros e perspectivas narrativas que experimentam o tempo todo com as fronteiras entre o real e o ficcional, criando um espaço no qual *tudo é literatura*.

4.3.

Crítica e ficção ou tudo é literatura

Literatura sobre a própria literatura, ficção que se escreve como historia literária, crítica ficcional, mistura de gêneros: de onde vem e a que obedece este procedimento estético usado por Bolaño e por outros escritores contemporâneos? Parece-me que

³ Para uma discussão em detalhe sobre a literatura híbrida no contexto espanhol contemporâneo ver Martín-Estudillo e Bagué Quílez (2008).

várias respostas e linhas de análise são possíveis para responder a estas perguntas. Como vimos ao início deste capítulo, dentro da própria tradição literária podemos encontrar múltiplos antecedentes de obras que misturam diversos gêneros e que incluem um tipo de reflexão sobre a própria literatura, assim como narrativas que tem como tema central o processo da escrita através de seus personagens ficcionais.

A possibilidade de incluir a crítica na ficção, a análise sobre o próprio ato da escrita assim como a criação de um espaço autônomo na obra de arte situado entre o real e o ficcional, encontra seu principal ponto de partida no *Quixote*, como matriz original do romance moderno. Como afirma Luiz Costa Lima: “O espaço do ficcional em Cervantes supõe a atualização do exercício crítico no próprio ato de criação. Para tanto, lhe é capital o recurso do distanciamento, a capacidade de o autor ver-se de fora do que relata” (Costa Lima, 1986, 58).

Dom Quixote aparece também como a marca do fim de uma forma de interpretar a realidade: a episteme renascentista analisada por Foucault em *As palavras e as coisas*. Se até o final do século XVI a interpretação da realidade estava baseada na idéia da semelhança e a representação se dava como repetição, teatro da vida ou espelho do mundo, “[...] com suas voltas e reviravoltas, as aventuras de Dom Quixote traçam o limite: nelas terminam os jogos antigos da semelhança e dos signos; nelas já se travam novas relações” (Foucault, 2002, 63).

Dom Quixote em seu intento desesperado de demonstrar a verdade dos livros de cavalaria termina por evidenciar de forma tragicômica que as palavras já não correspondem às coisas, que os signos (legíveis) não são semelhantes aos seres (visíveis). Entre a primeira e a segunda parte do romance, Dom Quixote assume plenamente sua realidade que é feita somente de linguagem, as palavras acabam de fechar-se em sua natureza de signos. Por isso *Dom Quixote*, para Foucault, é a primeira das obras modernas, pois é aí que a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas para entrar na soberania da literatura.

As mudanças nos diversos regímenes de representação desde o renascimento até o modernismo e o alto modernismo foram abandonando as referências externas para, por um lado, deixar em evidência o próprio processo de representação, e por outro, fazer da própria linguagem artística o campo privilegiado da arte. A partir do alto

modernismo, a semelhança deixa seu lugar central para a *similitude*, onde não existe dicotomia entre original e cópia. A obra de arte não se remete mais a uma realidade exterior, mas a representações anteriores, em um mundo serial onde não há hierarquias: o mundo do simulacro. Abandonando a pretensão de ser uma cópia da *realidade*, a arte busca seu próprio desenvolvimento a partir de outros signos, a partir da própria literatura, criando um mundo autônomo que não se remete, necessariamente, a uma determinada realidade exterior.

Uma das conseqüências desse movimento de auto-referencialidade é a incorporação da reflexão sobre a própria literatura no interior das obras ficcionais. O poema-crítico de Mallarmé é um momento inaugural desta tendência moderna. A ficção se torna metáfora de seu próprio desenvolvimento narrativo. A literatura se volta sobre si mesma, suas referências já não se encontram em uma suposta realidade objetiva, mas nas próprias representações literárias. Como afirma Barthes, “[...] provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura” (Barthes, 1970, 28).

Na medida que o texto literário deixa de estar subordinado a um sentido presente no mundo antes da escrita, como era ainda no romantismo e no realismo no século XIX, a literatura vai se tornando a explicação de si mesma. No início o questionamento sobre a própria literatura costuma aparecer a través de caracteres ficcionais, como na obra de Joyce, Kafka, Celine, Mann, Proust ou Faulkner, mas progressivamente a reflexão sobre as próprias possibilidades e limites do literário e da escrita, manifesta-se a través da escrita mesma, como no caso extremo da trilogia novelística de Beckett, *Molloy* (1951), *Malone morre* (1951) e *O inominável* (1953), onde é a própria linguagem que se fratura, fragmenta-se e parece chegar a seu limite expressivo.

Bolaño, tal como tenho tentado apresentar nestas páginas estaria vinculado a este gesto metaliterário através de suas máquinas narrativas vistas como espaços amplos de descrição e reflexão em torno do literário, assim como através de seus caracteres ficcionais, mas também na medida em que faz coincidir os momentos da

criação e da crítica criando um espaço que experimenta com as esferas do real e do ficcional.

Além de pertencer a uma determinada tradição literária moderna, essa indiferenciação entre ficção, crítica e história literária pode estar relacionada com algumas mudanças no campo do conhecimento científico e social. Penso particularmente em dois aspectos: a recuperação do *eu* e da subjetividade e a problematização da linguagem.

Atualmente se reconhece que o conhecimento da realidade absoluta independente de qualquer cognição não existe para o ser humano. Por essa razão é impossível alcançar “objetividade” no sentido de um acesso direto aos objetos ou fatos, sem nenhuma mediação. O que podemos fazer é estabelecer intersubjetividades baseadas no paralelismo de nossas estruturas, operações e domínios cognitivos e exigir a formação de esferas consensuais. Como consequência, a “verdade” no sentido absoluto é humanamente impossível.

O conhecimento científico depende necessariamente do sujeito. Sua “objetividade” e intersubjetividade não são funções de sua adaptação à “realidade”, senão produtos da homogeneidade cultural dos cientistas que chegaram a um consenso em relação a determinadas categorias destinadas a julgar as construções consideradas científicas e que outros indivíduos socializam no mesmo sentido.

Essa necessária subjetividade do conhecimento e da “realidade objetiva” desestabiliza o lugar e a distância existente entre objeto e sujeito, confundindo as fronteiras do que, no contexto literário, seria a realidade e a ficção. Se, em sentido estrito, não há uma realidade objetiva fora da percepção subjetiva, a distância entre a crítica e a história literária e a ficção se encurta ou pelo menos se faz um pouco difusa, o que permite jogos de lado e lado: tanto a incorporação da crítica e da história literária na ficção como uma certa ficcionalização ou jogo ficcional de parte dos estudos literários, como pode ser observado em obras como as de Blanchot ou Barthes, e também em teses acadêmicas que atualmente incorporam registros de diário, diálogos ou passagens ficcionais, ou inclusive a apresentação de romances e contos como trabalhos acadêmicos na área de literatura.

Por outro lado, sem certas marcas explícitas de gênero (como o subtítulo *romance*, a explicação na contracapa de que se trata de um manual de escritores imaginários ou a inclusão do livro em uma determinada série ficcional e não de ensaio ou de teoria literária) que acompanham a publicação de livros como *La literatura nazi en América*, *Formas breves*, *El último lector* ou *Em liberdade*, estes textos poderiam colocar-se nas estantes de história ou de manuais literários, e um leitor desavisado bem poderia interpretá-los como livros de crítica ou de história literária.

No caso específico de *La literatura nazi en América* de Bolaño, sem a indicação que aparece na contracapa do livro, pelo menos na edição da Biblioteca Breve de Seix Barral, talvez o leitor não pudesse estabelecer de imediato que se trata de um romance ou de um livro de caráter ficcional. Nesse sentido, Derrida se pergunta: “Pode-se identificar um trabalho de arte, de qualquer tipo, mas especialmente um trabalho de arte discursivo, se ele não sustentar a marca de um gênero, se ele não sinalizar ou mencionar isto de algum modo?” (Derrida, 1992, 229) (tradução minha).

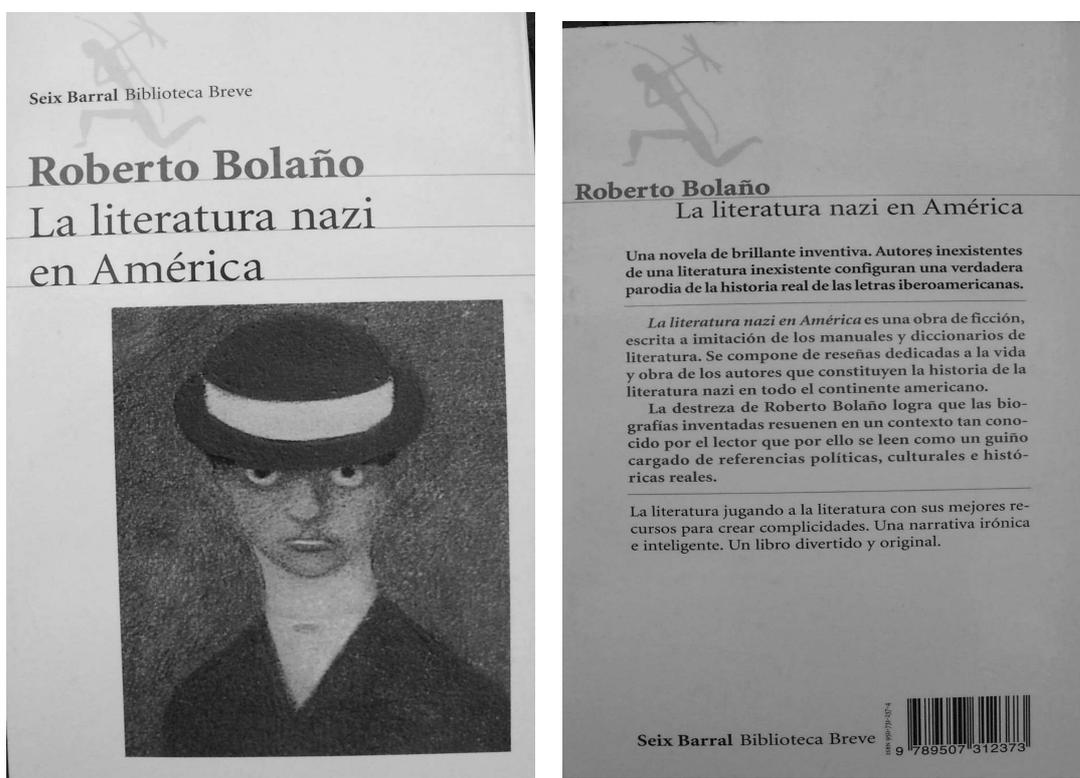


Figura 2 – Capa e contracapa de *La literatura nazi en América*, Editora Seix Barral

Por outro lado, a linguagem deixou de ser representacional, o que seria a base de uma transmissão exata das mensagens, um veículo para comunicar alguma coisa que estava fora: o objeto da ciência. Atualmente a linguagem se compreende de outra maneira, já não representa o mundo, senão que o constitui, o cria. Sua função primordial não é transmitir mensagens de um lugar a outro, mas construir a realidade.

Por este caminho a nova ciência se aproxima do romance que tem conservado, em sua vertente mais afastada do realismo, a idéia da linguagem como geradora da realidade romanesca. A ciência, especialmente a ciência social contemporânea começa a construir-se ela mesma como uma história, como uma narração, como um romance. Trata-se de toda uma virada epistemológica nas ciências sociais e humanas que se caracteriza em parte por um certo “retorno do autor” e da subjetividade e o reconhecimento do caráter discursivo do conhecimento. O que contribui a debilitar as fronteiras entre os discursos científicos e os ficcionais. Finalmente do que se trata é de *linguagem e escrita*.

Neste sentido podemos afirmar que, embora este tipo de texto crítico-ficcional que experimenta com as fronteiras entre o real e o ficcional não seja um fenômeno inteiramente novo na história da literatura, sim parecem ser diferentes as condições de produção e de recepção destas obras na atualidade. Condições como as que acabamos de enumerar que se interrelacionam ademais com o mundo do *simulacro* que habitamos, saturado de imagens de televisão, Internet e outros meios massivos de comunicação.

Assim, o realismo mágico e maravilhoso dos anos 60 e 70, estaria sendo substituído atualmente por um *realismo virtual* resultado de uma sobre-exposição de imagens e simulações produzidas pelos meios massivos de comunicação e as novas tecnologias, que levam a questionar a noção de *realidade*, sua natureza discursiva e construída e por tanto a possibilidade de manipulá-la. Como afirma Jorge Fornet: “[...] la realidad puede ser suplantada por su virtualidad. Inversamente, el mundo que nos rodea puede ser leído como una ficción” (Fornet, 2005, 19). Essa possibilidade de manipular a realidade está na base de certo espírito de *conspiração*, seja política ou

literária, que aparece com frequência em textos recentes de Bolaño, Piglia e Vila-Matas e também de escritores americanos como Don Delillo e Paul Auster.

A problematização da noção de realidade pode explicar também tanto a produção como a recepção particular na atualidade de textos que se movimentam nas fronteiras entre os gêneros: mistura de ficção, ensaio, crítica literária e de gêneros documentais como diários, cartas e crônicas. De igual maneira ajuda a entender a estratégia da *autoficção*, textos onde o autor *real* aparece dentro da narrativa como narrador e/ou personagem, efetuando uma dramatização de si mesmo, mas deixando marcas evidentes de relação com sua biografia. Exemplos deste tipo de textos são relatos de Bolaño como *Carnet de Baile* e *Encuentros con Enrique Lihn*, analisados neste capítulo, assim como as obras de Fernando Vallejo, alguns dos textos de César Aira e os últimos romances de João Gilberto Noll, *Lord* (2004) e *Berkeley em Bellagio* (2002)⁴.

O fenômeno pode também ser identificado em formas híbridas de outras expressões artísticas, como no cinema contemporâneo. Penso em filmes que manipulam permanentemente as perspectivas narrativas, incorporam personagens reais atuais ou do passado e misturam diversos registros: imagens ao vivo e depoimentos, argumentação acadêmica, fragmentação, técnicas de videoclipe e publicidade, *collage* e vídeo arte, como no filme *Un tigre de papel* (2007) do diretor colombiano Luis Ospina.

Por um lado se questiona a suposta *autenticidade* do documentário, reconhecendo plenamente que o que se pretendia documental é também um texto impuro e arbitrário que depende da mediação da subjetividade. Estes filmes procuram por em evidência o próprio processo de representação e o papel do diretor e da perspectiva narrativa na construção do filme (como na filmografia de Eduardo Coutinho no Brasil). Por outro lado, filmes que se apresentam como *ficcionais* usam estratégias próprias de representação do documentário procurando constantemente criar um *efeito de verdade* em suas narrativas.

⁴ Para uma discussão em detalhe do conceito de *autoficção* e o retorno do autor na narrativa latino-americana contemporânea, ver Klinger (2007). Sobre o giro autobiográfico na literatura argentina atual, ver Giordano (2008).

Em alguns casos fazendo uma revisão de acontecimentos centrais da história social e política latino-americana, estas formas narrativas atuais, tanto na literatura como no cinema, questionam o estatuto do real e do fictício desestabilizando os critérios de verdade únicos, revelando também o caráter de construção discursiva e manipulável da realidade e propiciando uma leitura e recepção mais atenta e crítica.

Creio que também é este, pelo menos, um dos caminhos nos quais pode ser entendido o aporte político da literatura de Bolaño, seu poder de desestabilização e relativização dos discursos assim como a inquietação que gera a leitura de suas obras ao confrontar de forma permanente e, a partir deste registro particular de realidade-ficção questões como o mal e a violência, tanto a violência associada às ditaduras militares latino-americanas, como a violência associada às conseqüências do capitalismo que se evidenciam nos assassinatos de mulheres de Cidade Juarez, retratados em uma obra monumental como *2666*.

Como veremos no próximo capítulo é precisamente a coragem que deve ter o escritor para enfrentar-se a estes perigos uma das características que Bolaño mais valoriza para julgar a um *verdadeiro* escritor e para definir o que seria uma *verdadeira* literatura.