

5

Da literatura como um ofício perigoso:

A idéia de literatura na crítica e na obra de Bolaño

“El poeta está siempre en peligro porque lucha con las fuerzas que no conocen el freno.
La poesía es un reto al destino, es devoción y es valentía”
La lucha contra el demonio, Stefan Zweig

“[...] me siento transportado no sólo a los límites de mi mismo,
sino a los límites de lo humano como tal”
De los *Diarios* de Kafka

5.1.

A literatura como perigo em suas intervenções críticas

Ao longo das intervenções críticas de Bolaño vai sendo delineado seu próprio critério de definição e valoração do literário, o que ele considera como *verdadeira* literatura. Em suas páginas críticas e em suas entrevistas é possível rastrear os critérios usados pelo autor de *Los detectives salvajes* para elaborar seu próprio cânone, seu particular conjunto de preferências literárias. Neste sentido, enquanto analisava suas intervenções, duas perguntas se repetiam na minha cabeça insistentemente: O que o escritor precisa enfrentar? Por que a literatura seria um ofício perigoso? Tanto em seus discursos e notas, como em suas entrevistas, aparece com frequência a idéia da literatura como risco, como um ato de valor, como caminhar à beira de um abismo. Então, o que é uma escrita de qualidade? pergunta-se Bolaño no discurso que leu em Caracas, em 1999, ao receber o prêmio Rómulo Gallegos:

[p]ues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que

cubre los restos de todos los escritores muertos. La literatura, como diría una folklórica andaluza, es un peligro (EP, 36-37).

Este tipo de frase relativa ao perigo da literatura se repete ao longo de seus escritos e nas respostas que concede em suas entrevistas. No entanto, não encontramos em momento algum uma sistematização ou uma explicação mais detalhada desta idéia. O que quer dizer, especificamente, para Bolaño, que a literatura é um ofício perigoso? Que é o que habita no fundo do abismo ao qual se enfrenta o escritor em seu trabalho criativo? Bolaño nunca diz claramente, suas frases funcionam mais como enigmas para que o leitor termine o trabalho, do que como a exposição direta de uma determinada poética. Não é possível encontrar em seus escritos (os quais, como mencionado anteriormente, escapam à tentação da sistematização) uma exposição coerente de sua idéia, embora rastreando em seus textos é possível sublinhar algumas características que podem ajudar à compreensão de seu conceito da *verdadeira* literatura, aquela literatura que seria um ofício perigoso.

É freqüente encontrar nas intervenções críticas de Bolaño o uso de metáforas bélicas para referir-se à literatura. Comumente Bolaño vê o ofício como um combate e a seus praticantes como valorosos guerreiros que se enfrentam com forças poderosas e que, apesar de sua coragem e valentia, sempre, ao final, serão derrotados. “Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura” (Braithwaite, 2006, 90), diz em entrevista. A literatura para Bolaño é um combate permanente contra forças escuras. Do mesmo modo que afirmava Alejandra Pizarnik (Pizarnik, 2005, 399), parece que Bolaño também escrevia o tempo todo “con un cuchillo alzado en la oscuridad”.

Esse recurso da metáfora bélica fazia com que Bolaño explorasse permanentemente a idéia de militarizar o cânone latino-americano. Rodrigo Fresán afirma que nos últimos anos de sua vida, Bolaño tinha a idéia de armar uma antologia da nova literatura latino-americana, a qual pensou em chamar, em um primeiro momento, de “Continente”, e depois de “Invasão”. Nela formaria a seus “elegidos” como unidades de combate: os melhores estariam nos *comandos ninja*, alguns seriam *marines* e, a maioria, estaria na *Cruz Vermelha*. No entanto, como afirma Juan

Villoro (2006, 13), é preciso não confundir esse gosto pelas metáforas bélicas como uma celebração da violência. Ao contrário, em sua obra Bolaño se submerge na pesquisa dos mecanismos do horror como uma forma de conhecê-los para poder combater-los. Apesar de certa obsessão e atração pelo perverso, em sua obra se percebe uma valorização positiva de personagens reais e ficcionais que se opõem ativamente ao terror. Daí também que a questão do valor e da valentia sejam centrais no pensamento bolaniano.

Bolaño valora profundamente a lealdade, algo que encontra representado nos guerreiros e seu valor de dizer o que é óbvio quando todos ficam calados. Autores como Pedro Lemebel, Rodrigo Rey Rosa, ou James Ellroy, aos quais dedica algumas de suas notas sobre literatura, representam modelos de escritores valorosos porque sabem manter os olhos abertos no fundo do abismo, no pesadelo, ou no horror (figuras freqüentes nos textos críticos de Bolaño). Lendo, tanto suas obras ficcionais como seus textos críticos, parece-me que esse horror pode significar várias coisas: pode tratar-se do vazio e da angústia da existência, pode ser o horror das ditaduras latino-americanas, pode ser o mal e a violência em um sentido mais geral. Internar-se por esses caminhos e manter os olhos abertos representa, para Bolaño, um dos valores mais prezados da *verdadeira* literatura. Assim, fica evidente que Bolaño valoriza positivamente aquilo que ele mesmo persegue em sua escrita ficcional, na exploração do mal e do horror que aparece em obras como *Estrella distante*, *Nocturno de Chile*, *2666* e muitos de seus relatos dedicados a explorar as conseqüências da repressão ditatorial e os possíveis motivos da violência, tanto a política – associada ao ideário nazi-fascista –, quanto a violência urbana associada, em alguns casos, a práticas do capitalismo selvagem, tal como aparece sugerido em *2666*.

Segundo Maurice Blanchot, quando o autor encontra o “movimiento de escribir que le será propio” (Blanchot, 1969, 234), aquele que escreve não é o autor, é a exigência mesma de escrever e o perigo da literatura estaria precisamente no limite ao qual esse movimento nos aproxima, à “gran agonía”, “el terror de la soledad”, “el espanto de contemplar el fondo de la botella” (*ibid*, 115).

Do mesmo modo que Blanchot recorre à figura do fundo da garrafa, na obra de Bolaño encontramos, em diversas ocasiões, a imagem do fundo negro de um floreiro

como metáfora do inferno que lhes é permitido contemplar aos poetas¹. Os poetas-personagens de Bolaño possuem essa dupla condição: têm o privilégio de aproximar-se do outro lado, ao abismo, mas por essa mesma capacidade correm o risco permanente de serem castigados. É por isso também que a literatura é considerada um ofício perigoso.

Por outro lado, para Michel Leiris,² o perigo do literário está relacionado com o grau de sinceridade com o qual o escritor se enfrenta com os aspetos mais escuros de sua própria vida e seu passado. Leiris buscava um caminho para a literatura que não estivesse restringido somente ao campo do *estético*, algo que desse valor à obra literária equivalente ao risco do toureiro frente aos chifres afiados do touro (a imagem e metáfora da tauromaquia é recorrente em sua obra). O caminho proposto por Leiris consiste basicamente em “[p]ôr a descoberto certas obsessões de ordem sentimental ou sexual, confessar publicamente algumas das deficiências ou covardias que mais o envergonham” (Leiris, 2003, 16). A regra de composição de sua confissão devia rechaçar qualquer fabulação e somente admitir os fatos verídicos. Esta regra extrema de *sinceridade* (dizer toda a verdade e nada mais do que a verdade) devia ser também abordada com firmeza e sem artifícios.

Apesar do título de um dos primeiros livros críticos sobre a obra de Bolaño, a seleção de artigos *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, organizado por Cecilia Manzon, em 2002, não vejo, em nenhum momento em sua obra o tipo de risco ao qual se referia Leiris. Ao contrário, como foi mencionado no capítulo anterior, tanto a obra de Bolaño como a própria figura pública do escritor (seu mito pessoal) recusam permanentemente a confissão e a autobiografia *sincera*, preferindo de maneira evidente a opção pela auto-fabulação. É verdade que alguns traços autobiográficos aparecem em seus relatos, romances e textos críticos, mas não possuem o sentido do gesto confissional que propõe Leiris e que, segundo sua opinião, fariam da literatura um ofício de risco semelhante à tauromaquia.

¹ Este aspecto de sua obra tem sido estudado profundamente por María Martha Gigena (2003) em *La negra boca de un florero: metáfora y memoria en Amuleto*.

² As idéias de Leiris se encontram, principalmente, no famoso prólogo de seu livro *Edad de hombre*, intitulado *De la literatura como tauromaquia*, publicado originalmente em 1946. Ver também *Espelho da tauromaquia*, 2001.

Ao contrário e, de maneira geral, destaca-se em suas intervenções críticas a pouca valorização que Bolaño dava ao gênero da autobiografia: “Siempre me parecieron detestables las autobiografías”, ou quando escreve: “Siempre me parecieron detestables las autobiografías”, escreve por exemplo, “[q]ué pérdida de tiempo la del narrador que intenta hacer pasar gato por liebre, cuando lo que un escritor de verdad debe hacer es atrapar dragones y disfrazarlos de liebres” (EP, 205-206). Em poucas palavras, não é considerando a literatura como uma forma extrema de exercício confessional que Bolaño entende a idéia de literatura como perigo. Nesse sentido, sua postura se aproxima mais das colocações de Blanchot e de Steiner (que serão analisadas mais adiante) que das idéias de Leiris.

Não obstante, da mesma forma que Leiris, Bolaño revela a mesma tendência romântica a privilegiar as situações que possuem um risco de morte para o autor e para seus personagens poetas e escritores. Também Bolaño, como Leiris fez, reconhece em uma entrevista sua proximidade com o suicídio. É evidente ainda seu fascínio pelos poetas-suicidas (as páginas de *Entre Paréntesis* estão cheias de referências a poetas e escritores suicidas: Sophie Podolski, Rodrigo Lira, Alfonsina Storni, Jorge Cuesta). O próprio mito de Bolaño como autor se constrói ao redor dessa figura romântica: o escritor em luta permanente contra a morte. Nesse contexto também se entende o clima de tristeza e melancolia que domina toda sua obra e que, aliás, mistura-se com a sensação de derrota que transmite a obra bolaniana: a derrota de uma geração latino-americana que sonhou com uma revolução e que se encontrou o horror da história. Mas, apesar de tudo, Bolaño e seus personagens resistem, não todos se suicidam, alguns resistem e a literatura é precisamente o território dessa resistência e do valor.

Além dessa resistência frente à angústia e ao vazio da existência, e do valor de enfrentar o horror e a violência, na idéia de Bolaño existe outra variável possível do valor de um escritor: o escritor-poeta também é valoroso se assume o risco da inovação formal em sua obra. Em sua resenha sobre Vila-Matas, Bolaño escreve:

El estilo es un fraude, decía De Kooning, y Vila-Matas así lo cree. La voz propia en un artista, ya sea escritor, pintor o ventrílocuo, es una bendición, pero puede llevar o tal vez indefectiblemente lleva al conformismo, a la planicie, a la

monotonía. Cada obra, nos dice Vila-Matas asomado a las páginas de este libro, debe ser un renovado salto en el vacío. Con o sin espectadores, pero un salto en el vacío (EP,156-157).

Neste sentido não importa se o escritor experimentou uma *vida singular*, se foi usuário de cocaína, ou prostituta, se foi combatente na Segunda Guerra Mundial ou foi torturado pelas ditaduras latino-americanas. O importante é o risco que implica sua própria aposta de escrita, seu valor, quiçá, está do lado da imaginação e da experiência do fato estético, do que de sua experiência pessoal. Acredito que é a esse tipo de risco ao qual pertencem, para Bolaño, escritores como Borges, Parra, Kafka, e em menor grau, Vila-Matas.

O critério apresentado por Bolaño (o salto ao vazio, a inovação formal, a ruptura dos modelos) é historicamente determinado. Segundo Abrams (1962), este critério surge no romantismo, com os trabalhos críticos e a visão de Wordsworth e Coleridge, aproximadamente a partir do ano 1800. Antes dessa data o critério central de valorização do artístico era a *imitação*, ora da natureza, ora de certos modelos formais previamente estabelecidos. A partir do romantismo, na Alemanha e na Inglaterra se impõe, aos poucos, a visão da *sensibilidade* do poeta. A questão agora é se o poema é uma natural exteriorização da emoção e da imaginação ou se é uma deliberada repetição das convenções poéticas. A pergunta não é se este está “de acordo com a natureza” ou “adequado às exigências dos melhores juízes da humanidade”, mas se é sincero, genuíno, expressa com sinceridade as emoções do poeta, localizado no centro do juízo valorativo. Bolaño (e grande parte de escritores e da crítica contemporânea) deve muito a estes critérios românticos de valorização estética.

Igualmente, o surgimento da idéia da literatura como perigo, pode ser associado historicamente com o romantismo, pois foi nesse momento que o poeta e sua obra se conjugam em um ser só, quando começa a por em jogo seu próprio eu. A vida e a obra começam a estar juntas, a literatura se converte em algo vital. Por isso, concordo com Rodrigo Fresán quando diz:

Bolaño es uno de los escritores más románticos en el mejor sentido de la palabra. Y un acercamiento a él y a lo que escribió contagia casi

instantáneamente una cierta idea romántica de la literatura y de su práctica como utopía realizable. Unas ganas feroces de que todo sea escritura y que la tinta sea igual de importante que la sangre. En este sentido, la obra de Bolaño ahora, para bien o para mal, inevitablemente acompañada de la leyenda de Bolaño, es una de las que más y mejor obliga –me atrevo a afirmar que es la más poderosa en este sentido dentro de las letras latinoamericanas– a una casi irrefrenable necesidad de leer y de escribir y de entender al oficio como un combate postrero, un viaje definitivo, una aventura de la que no hay regreso porque sólo concluye cuando se exhala el último aliento y se registra la última palabra (2008, 294-295).

Talvez isso explique, em parte, o sucesso de Bolaño, o culto a ele, especialmente por aquelas legiões de jovens latino-americanos, leitores e escritores ou aspirantes a escritor, que lêem o autor, o compartilham e se sentem integrantes de uma “seita”, como se eles mesmos fizessem parte de uma de suas novelas y Bolaño fosse esse escritor desconhecido que procuram freneticamente. Provavelmente não deixamos de ser românticos, no melhor sentido da palavra, como dizia Fresán.

A idéia da literatura como risco já aparece desde os primeiros textos críticos da Revista Plural, em 1976, onde Bolaño, falando do Movimento Estridentista mexicano, afirmava que o vanguardista é o primeiro em *se arriscar*, o primeiro em jogar-se na água. Nessa valorização positiva que Bolaño faz da vanguarda mexicana, destacam-se dois aspectos centrais para a compreensão de sua idéia de *verdadeira* literatura: 1) a inovação formal; 2) a relação arte-vida. Para a criação é necessário subverter, experimentar, pensar em novas formas de ação, e intuir novas sensações, era isso que Bolaño via como positivo no Estridentismo e tentou promover com seu Movimento Infrarrealista, nos anos 1970. O verdadeiro poeta deve ter uma disposição permanente de correr riscos em mundos desconhecidos. Mas essa renovação não acontece unicamente no campo formal, também deve ser uma aposta de vida e de experiência. O poeta deve fazer de sua própria vida uma obra de arte. Deve ser rebelde, rechaçar as situações culturais estabelecidas, e deve também rechaçar ou lutar contra o *status* de escritor.

Em resumo: para Bolaño a literatura é um perigo se o escritor/poeta põe sua vida ao serviço da escrita, se destrói as fronteiras que separam vida e literatura, se corre riscos, se procura uma ruptura com o estabelecido, se mantém os olhos abertos em meio do abismo, se não se rende diante das tentações do poder político e literário,

se consegue fugir da condição estancada de *escritor*. Quanto mais o escritor/poeta se aproxima destas condições, mais perigoso será seu ofício, mas também mais valente e elevada será sua arte e mais alto será seu lugar no nível de valoração bolaniano.

Ao entender a questão do valor também desde o ponto de vista da inovação e do risco formal e não somente do “viver perigosamente” – como recorrentemente é entendida a questão do perigo na literatura – entende-se que Bolaño intitule uma de suas obras sobre Borges, *El bibliotecario valiente*, ou que defina a Sergio Pitlor como um homem valente. Esses riscos formais, por outro lado, não fazem referência exclusivamente àquilo que se entende por uma literatura experimental, como o próprio Bolaño esclarece em uma entrevista (Brathwaite, 2006, 77), também implicam principalmente um risco ético que não poderia ser expressado, segundo ele, sem a assunção de um risco formal. O *verdadeiro* escritor *deveria* sempre escrever obras primas. Por isso Bolaño lança seus ataques freqüentes contra a figura do escritor de sucesso no mercado que somente escreve aquilo que o público, em sua figura de consumidor, deseja ler, ou o modelo de escritor-funcionário que escreve aquilo que o poder deseja escutar. Esses escritores, para Bolaño, são covardes, são aqueles que somente buscam *respeitabilidade*, aqueles que não correm riscos e que rapidamente se instalam no status de escritor.

Susan Sontag diz: “[o]s românticos consideravam a arte uma forma de heroísmo, de ruptura ou de superação. Coerentes com este princípio, os adeptos do moderno exigiam que as obras de arte fossem, em cada caso, algo extremo – terminal ou profético ou ambas as coisas” (Sontag, 1986, 105). Parece-me que Bolaño e seus personagens entendem e experimentam a arte como uma forma de heroísmo. Quando Bolaño cita Alonso de Ercilla, autor do poema épico *La Araucana*, em suas notas sobre literatura, diz:

¿Y qué le queda a Ercilla antes de escribir *La Araucana* y morir? A Ercilla le queda algo que tienen todos los verdaderos poetas, si bien en sus formas más extremas y bizarras. Le queda el valor. Un valor que a la hora de la vejez no sirve para nada, como tampoco, entre paréntesis, sirve para nada a la hora de la juventud, pero que a los poetas les sirve para no arrojarse desde un acantilado o no descerejarse un tiro en la boca, y que, ante una hoja en blanco, sirve para el humilde propósito de la escritura (EP, 50).

Uma espécie de valor que pode adquirir as formas “mais extremas e bizarras” parece ser, para Bolaño, a maior qualidade do poeta. Não é suficiente ser poeta, não é suficiente ser um bom poeta, o segredo não é *escrever bem*, o poeta deve fazer algo a mais, ainda que esse “algo a mais” às vezes seja difícil de definir. É difícil encontrar rasgos comuns entre os autores *guerreiros* que, às vezes, conformam as listas elaboradas por Bolaño ao longo de suas intervenções. Em todo caso temos a sensação de que esses autores (alguns mais do que outros), assim como seus personagens, a própria figura do narrador-personagem (Bolaño, B., Arturo Belano) e o mito do Bolaño-escritor, corresponde à figura do artista heróico que sacrifica tudo pela arte, que coloca sua própria vida em risco na procura de algo que, na realidade, não chega a compreender completamente.

A valentia para manter os olhos abertos em meio ao abismo, junto a variáveis como a inovação, a originalidade e a condenação ao plágio, confluem para a configuração daquilo que Bolaño define como *verdadeira* literatura. Uma literatura que, aliás, deve ser realizada na *intempérie*, isto é, fora dos cânones institucionais, longe do poder político e das demandas do mercado. Bolaño deixa clara esta idéia, por exemplo, quando escreve sobre o Prêmio Nacional de Literatura do Chile em 2002³ (EP, 102-105). Para ele, poetas como Armando Uribe, Claudio Bertoni ou Diego Maquieira teriam uma obra com maiores méritos que a obra de Isabel Allende (modelo de escritora do mercado), Antonio Skármeta o Teitelboim (modelos de escritores-funcionários do poder, segundo Bolaño). Serão os “poetas, os narradores, os dramaturgos”, escreve Bolaño,

[...] los críticos literarios que trabajan a la *intemperie*, en la oscuridad; ellos los que ahora no son nada o son poca cosa al lado de los pavos hinchados, se enfrentarán al reto de hacer de esa posible literatura chilena algo más decente, más radical, más libre de componendas (EP, 104-105) (Cursivas minhas).

Em seu texto *La nueva poesía latino-americana*, Bolaño contrapõe os poetas que temem correr riscos e desejam chegar o antes possível a um status de escritor (chamados de decentes e caligrafistas) àqueles que *vivem* poesia, autores kamikazes

³ Teitelboim ganhou o Prêmio esse ano.

(como seriam, nesse momento, Mario Santiago e Rodrigo Pimentel). Os primeiros fariam uma poesia de “cubículo universitário”, os segundos fariam uma poesia como “experiência viva”.

Uma comparação semelhante aparece na resposta de Bolaño a uma entrevista sobre as diferenças entre uma *verdadeira* escritora e uma *escrevedora*, afirmando que “[u]na escritora es Silvina Ocampo. Una escritora es Marcela Serrano” (EP, 331). Durante a mesma entrevista, diante da pergunta de se houvesse mudado seu parecer sobre livros se houvesse ficado bêbado junto de Isabel Allende e de Ángeles Mastretta, Bolaño diz: “[...] ni en mis peores borracheras he perdido cierta lucidez mínima, un sentido de la prosodia y el ritmo, un cierto rechazo ante el plagio, la mediocridad o el silencio” (*idem*).

Se compararmos esse texto sobre *La nueva poesia...* e as declarações citadas da entrevista sobre Silvina Ocampo e Marcela Serrano com, por exemplo, um dos discursos de Bolaño, *Derivas de la pesada*, do ano 2002, podemos encontrar certos traços comuns. Neste caso, Bolaño contrapõe a literatura de Oswaldo Soriano, que seria de “fácil acceso a las masas de lectores” e o define como o modelo de escritor para ganhar dinheiro, com a figura de Cortazar que tem “originalidade”, escreve “novelas totales” e “cuentos perfectos”. O ataque se desloca agora do cubículo universitário em direção a um certo autor de sucesso de mercado. Como já foi mencionado no capítulo sobre as intervenções críticas de Bolaño, é principalmente contra essa figura que o autor constrói o mito de *verdadero* escritor.

A questão relacionada com o “fácil acceso a las masas de lectores” aparece também em outro de seus discursos, *Los mitos de Cthulhu*, sobre a literatura contemporânea em língua espanhola, lido na Cátedra das Américas, em Barcelona, em novembro do ano 2002. Neste irônico discurso, a crítica de Bolaño parece apontar em direção da equação: legibilidade = mais lido = mais vendido. Sob o rótulo de legibilidade, Bolaño situa autores como Arturo Pérez Reverte e Vázquez Figueroa. Embora Bolaño afirme que, em princípio, não tem nada contra a clareza, sua crítica corrosiva aponta para as “histórias que se entendem”, que são as que vendem e desfrutam do favoritismo do público. Novamente realiza suas *listas* contrapostas. De um lado, aquilo que seria a literatura latino-americana nesse momento, associada aos

autores mais vendidos: Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta, Sergio Ramírez, Tomás Eloy. Por outro lado, os autores que verdadeiramente *deveriam* ser ou representar a literatura latino-americana, mas que estariam fatalmente esquecidos na atualidade: Borges, Macedonio, Onetti, Bioy, Cortázar, Rulfo, Reinaldo Arenas, Puig, Copi, Arlt.

Mesmo que Bolaño realize esta crítica com bastante frequência e intensidade, é possível afirmar que também sua própria obra é bastante legível. A prosa de Bolaño não é complicada, não é uma escrita difícil – como poderia ser caracterizada, por exemplo, a escrita de Oswaldo Lamborghini, ou inclusive, a de Macedonio Fernández. Ao contrário, a escrita de Bolaño se caracteriza por uma aparente simplicidade. Bolaño reivindica desde seus primeiros escritos, a velha tarefa do contador de histórias. Longe das experimentações formais e jogos com a linguagem que caracterizaram boa parte da literatura latino-americana da vanguarda e dos anos 60 e 70, Bolaño parece recuperar a essência do relato, o contar uma história. Com uma linguagem simples, sem muitos enfeites, pouca adjetivação e pouca exploração da subjetividade dos personagens, Bolaño escolhe o caminho da ação, da narração de acontecimentos, sem se deter tempo demais na mente dos personagens.⁴ E, é justamente em grande medida por seu estilo narrativo, que Bolaño tem recebido críticas de outros escritores como as realizadas por Fernando Vallejo e Darío Jaramillo.⁵

Em verdade, a prosa de Bolaño se desliza com facilidade em qualquer gênero (conto, novela, romance, crônica) e sua escrita aponta, ao menos em princípio, à possibilidade de comunicação com qualquer leitor – à exceção, quiçá, de sua novela *Amberes*, que poderia ser considerada como a mais difícil devido à fragmentação e à saturação de imagens poéticas. Apesar da frequente citação de títulos, nomes de escritores e escritoras e aos jogos intertextuais que aparecem em quase todos seus escritos, isto não interfere com sua própria narratividade.

⁴ Isso concorda com a visão de Roberto Contreras (2003) quem opina que toda a obra de Bolaño, inclusive sua obra poética, estaria fundada principalmente no argumento.

⁵ Fernando Vallejo (*apud* Cercas, 2007) afirma que a prosa de Bolaño é pedestre, plana, elemental ("del tipo *yo Tarzán, tú Chita*"). Darío Jaramillo (2007) afirma que "[t]iene pocos recursos y los repite sin variar [...] Bolaño es mago de un solo truco, retorcido (como un remolino), adornado truco, pero siempre igual a sí mismo".

Neste sentido, como opina Javier Cercas (2007^a), o vanguardismo de Bolaño é mais um gesto e um tema, não estando espelhado em sua prosa, que de forma geral se incorpora a uma tendência majoritária da prosa recente em espanhol, a qual aponta para a legibilidade e a narratividade. Talvez Bolaño se afaste das “histórias que se entendem”, no sentido de que seus romances e relatos possuem certo nível de indeterminação, certos vazios e buracos negros nos quais os leitores são convidados a completar o trabalho do escritor, mas não precisamente por tratar-se de uma prosa *difícil*.

Por outro lado, acredito que a escrita de Bolaño cria a sensação permanente de que algo iminente e trágico está sempre pronto para acontecer. A estratégia de Bolaño consiste em fazer que o leitor se pergunte constantemente “o que vai acontecer”, dando prioridade à ação mais do que à interioridade dos personagens, e embora muitas coisas aconteçam em seus relatos, romances e poemas (os quais são muito narrativos), o leitor está sempre à espera de que aconteça algo a mais. Mas, por quê? O que é aquilo que se esconde detrás da última janela em *Los detectives salvajes*, o que é aquilo que acontece quando B. e seu pai começam uma briga no final de *Últimos atardeceres en la tierra*? Não sabemos. Bolaño não diz. Parece que há sempre um sentido secreto escondido que o autor deixa para que os leitores adivinhem. É tarefa do leitor completar o trabalho, terminar de armar o quebra-cabeças. Em uma palavra, *imaginar*. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais sua obra motiva, com frequência, o desejo de escrever.

Frente aos autores mais vendidos e à figura do escritor-funcionário da atualidade, Bolaño escreve:

¿Qué pueden hacer Sergio Pitlor, Fernando Vallejo y Ricardo Piglia contra la avalancha de glamour? Poca cosa. Literatura. Pero la literatura no vale nada si no va acompañada de algo más refulgente que el mero acto de sobrevivir. La literatura, sobre todo en Latinoamérica, y sospecho también en España, es éxito, éxito social, claro, es decir es grandes tirajes, traducciones a más de treinta idiomas [...] casa en Nueva York o Los Ángeles, cenas con grandes magnatarios [...] portadas en *Newsweek* y antipos millonarios (EGI, 171-172).

Bolaño se revela contra aquilo que, segundo ele, ameaça a *verdadeira* literatura, sendo este outro tema que o aproxima do espanhol Vila-Matas e do mexicano Sergio Pitlor: a luta permanente entre *boa* e *má* literatura. Questão que, como já foi mencionado, passa em grande parte pela procura de respeitabilidade social dos novos escritores:

Los escritores actuales no son ya señoritos dispuestos a fulminar la respetabilidad social ni mucho menos un hatajo de inadaptados sino gente salida de la clase media y del proletariado dispuesta a escalar el Everest de la respetabilidad, deseosa de respetabilidad [...] No rechazan la respetabilidad. La buscan desesperadamente. Para llegar a ella tienen que transpirar mucho. Firmar libros, sonreír, viajar a lugares desconocidos, sonreír, hacer de payaso en los programas del corazón, sonreír mucho, sobre todo no morder la mano que les da de comer, asistir a ferias de libros y contestar de buen talante las preguntas más cretinas, sonreír en las peores situaciones, poner cara de inteligentes, controlar el crecimiento demográfico, dar siempre las gracias (EGI, 172).

O discurso de Bolaño se instala contra certa profissionalização da literatura (não no sentido de poder viver da escrita, senão da obediência e repetição de certos modelos previamente estabelecidos), contra sua atrofia, contra a idéia de uma literatura que não corre riscos, que de certo modo é perfeita e que não busca nada porque pensa, erroneamente, que já encontrou aquilo que buscava. Bolaño acreditava firmemente que para fazer literatura não era suficiente escrever bem, nem escrever muito bem. Necessário mesmo é ser valoroso para internar-se por caminhos desconhecidos e para não se render às condições impostas pelo poder político e econômico.

Creio que é isso precisamente o que Bolaño procurava em sua obra e em sua própria figuração como escritor, independentemente de que efetivamente o houvesse conseguido, pois as intervenções de Bolaño desenham uma certa concepção da literatura e do literário tão extrema e idealizada que ao final conspira contra as possibilidades efetivas de transgressão ou impugnação do literariamente institucionalizado. Bolaño tenta combater uma concepção institucional do literário, mas em momento algum consegue escapar a uma valorização superior da literatura, a *alta* ou *verdadeira* literatura. Em sua luta contra uma literatura de mercado ou uma literatura submissa às imposições do poder político, Bolaño contrapõe a *alta*

literatura, sem colocar nunca em risco o próprio valor *superior* do literário e sua aparente centralidade.

Igualmente, existiriam contradições evidentes entre seu discurso contestatório, seu desejo de virar um *grande escritor* (embora, às vezes, esse desejo fique velado atrás de algumas declarações sobre a inutilidade ou insignificância da literatura) e sua inevitável inclusão nos mecanismos do grande mercado editorial – é preciso não esquecer que Bolaño publica a maior parte de sua obra na editora espanhola Anagrama, a qual apesar de considerar-se uma editorial independente funciona como uma grande empresa multinacional. Ao final de sua vida, quando passa a ser um escritor consagrado, com altos níveis de vendas e de atenção crítica, ganhador de importantes prêmios institucionais e publicado por uma grande editora, Bolaño corre o risco de ficar fora do grupo dos *verdadeiros* escritores que ele mesmo definiu. Estamos, neste momento, vivendo essa contradição entre a postura e o discurso contestatório de Bolaño e o lugar e apropriação de sua figura e sua obra ao final de sua vida e nos anos posteriores de sua morte.

Bolaño poderia ser um bom exemplo da dificuldade do escritor para manter um discurso crítico ante o poder e a instituição literária, sem ceder totalmente à tentação de fazer parte da alta literatura, às condições impostas pelo mercado, à grande indústria editorial e à mídia. A figura de Bolaño se constrói nessa tensão entre a necessidade e o desejo de reconhecimento público e a possibilidade de sustentar-se economicamente com sua escrita, em paralelo a sua idealização da marginalidade, a excentricidade e a rebeldia do verdadeiro escritor – aquele que entende a literatura como um ofício perigoso – frente à instituição literária e os poderes estabelecidos.

5.2.

A crítica como espelho secreto da obra

Gostaria de utilizar agora os critérios estabelecidos por Bolaño na caracterização de uma verdadeira literatura em suas intervenções, para me aproximar

à sua própria obra ficcional e ver ali a relação entre seus paradigmas críticos e sua prática narrativa.

Como já foi mencionado, Bolaño retoma uma tradição da noção do poeta como herói, como um ser que desafia aos deuses, uma das figuras recorrentes na literatura ocidental. Essa é uma das questões centrais em sua obra: a idéia de que o poeta é um ser privilegiado para aproximar-se ao limite, à beira do abismo, o único que pode ver ou pressentir aquilo que está além da linguagem, embora essa capacidade, esse privilégio constitui também uma ameaça, motivo pelo qual a literatura seria considerada como um ofício perigoso. Assim começa, por exemplo, o conto *Enrique Martin de Llamadas telefónicas*: “un poeta lo puede soportar todo. Lo que equivale a decir que un hombre lo puede soportar todo. Pero no es verdad: son pocas las cosas que un hombre puede soportar. Soportar de verdad. Un poeta en cambio lo puede soportar todo” (LT, 37).

Nesta noção está implícito o perigo que aguarda ao poeta pelo fato de se aproximar aos limites da palavra humana. O que encontra o escritor naqueles limites? O que há além da impossibilidade da palavra humana? Segundo Steiner (1988) no limite da palavra uma tradição encontra luz (como em Dante ou em San Juan de la Cruz); outra encontra a música (a maior expressão desta tradição estaria no romantismo alemão, com Novalis o E.T.A Hoffman); e a terceira tradição encontra o silêncio: “[...] nela a linguagem simplesmente cessa, e o movimento do espírito não produz nenhuma manifestação exterior de sua existência” (*ibid*, 66). Esta última tradição é mais recente e estaria exemplificada na atitude inaugural de Hölderlin y de Rimbaud.

Esta parece ser também a opção de muitos personagens bolanianos que manifestam uma impossibilidade de por em palavras sua experiência do limite, seja da beleza da criação poética ou do horror e a violência que assistem. Isto é evidente, por exemplo, no silêncio do narrador e seu amigo dentista depois de ler a obra de um jovem escritor da periferia de Irapuato, no México, no conto *El dentista*, de *Putas Asesinas*: “Al abandonar esos andurriales comprendí”, diz o narrador do relato,

[...] que poco era lo que podíamos decir sobre nuestra experiencia de aquella noche. Ambos nos sentíamos felices, pero supimos sin asomo de duda – y sin

necesidad de decírnoslo – que no éramos capaces de reflexionar o de discernir sobre la naturaleza de lo que habíamos vivido (PA, 195).

Também é possível ver este gesto de incomunicabilidade em relação à obra de Bolaño como um todo, uma certa “poética do inconcluso”, como tem sido definida por Ignacio Echevarría: “La obra entera de Roberto Bolaño permanece suspendida sobre los abismos a los que no teme asomarse. Es toda su narrativa, y no sólo *El secreto del mal*, la que aparece regida por una poética de la inconclusión” (Echevarría, 2007, 8). Ali, onde deveria aparecer aquilo que está do outro lado do abismo, aparece o silêncio, a iminência de uma revelação que não se produz (como define Borges o fato estético em *La muralla y los libros*), mas que deixa no leitor a estranheza, o contato fugaz com o transcendente. É como se essa experiência fosse impossível de ser comunicada por meio da linguagem, por meio das palavras e somente ficasse para o autor a possibilidade de insinuá-la, apenas de roçá-la.

A questão da repetição na obra de Bolaño (personagens que pulam de um romance para outro, temáticas que continuam em vários relatos, histórias que retornam como uma obsessão) coloca também em evidência essa impossibilidade de narrar o horror. Ezequiel De Rosso afirma:

[...] lo que sucede del otro lado, no se cuenta, sólo puede *volver a contarse*. Perdido el referente, la lengua se ve obligada a reponer, perder la ficción del origen, del original [...] En los límites del relato (sin precisión, con verdades provisionarias, pasibles de nuevas versiones) Bolaño propone una novela infinita en la que la repetición es el único mecanismo que puede dar cuenta del horror (De Rosso, 2002, 60) (Cursiva do original).

O silêncio e a repetição aparecem como marcas centrais da ficção de Bolaño. Sempre chega um momento em que a experiência não pode ser colocada em palavras e os personagens terminam simplesmente chorando ou em silêncio. Como as lágrimas incontroláveis do *Ojo Silva*, ao final de *Putas Asesinas*, ou como o enigma que se esconde detrás da janela que fecha *Los detectives salvajes*.

Mas, apesar dessa impossibilidade, o escritor não pára. Escrevo estas palavras pensando em Bolaño, embora é claro que outros escritores pararam, rendendo-se (ainda que render-se não seja a expressão apropriada) à tentação do silêncio, como

Rimbaud, Hölderlin, Rulfo, Campos de Carvalho ou Raduan Nassar. Essa é, ao final de contas, a luta que têm empreendido todos os escritores modernos. Como opina George Steiner: “[...] tão importante como o próprio trabalho é a persistente sobrevivência de Hölderlin e de Rimbaud na mitologia e nas metáforas ativas da situação literária moderna. Além dos poemas, quase mais forte do que eles, há o fato da renúncia, a escolha do silêncio” (1988, 67).

Apesar da tentativa de Bolaño de falar dessa experiência do limite, de se enfrentar ao abismo através de grandes romances como *Los detectives salvajes* e *2666*, um livro só não será suficiente e, talvez, todos os livros jamais serão suficientes.

Em seus ensaios sobre a obra de Artaud e Beckett, Blanchot (2005) faz notar a necessidade do escritor de continuar falando, escrevendo, apesar de não ter nada mais para dizer, apesar da impossibilidade que representa a própria escrita. As fórmulas clássicas sobre a capacidade liberadora da poesia e do poder da sublimação parecessem não serem suficientes para explicar os processos mais complexos do devir poético. O escritor não se libera depois de escrever uma obra: o perigo nunca o abandona. Por isso, para continuar são, o escritor precisa continuar escrevendo. Assim, como afirma Deleuze: “[a] literatura é uma saúde” (Deleuze, 1997, 9). Algo similar afirma Bolaño no pós-scriptum de sua novela *Amberes*: “De lo perdido, de lo irremediabilmente perdido, sólo deseo recuperar la disponibilidad cotidiana de mi escritura, líneas capaces de cogerme del pelo y levantarme cuando mi cuerpo ya no quiera aguantar más” (AM, 119).

No entanto, mesmo que o gesto de suas personagens se encaminhe ao silêncio e o de suas obras para a inconclusão, a estratégia formal de Bolaño, a forma que se lhe impõe, seu *estilo*,⁶ localiza-se mais do lado da multiplicidade, e sua figura predileta é a acumulação.

Multiplicidade de vozes e de perspectivas literárias, como em *La pista de hielo*, *Los detectives salvajes* o *2666*. Acumulação de histórias, de acontecimentos, de dados, de citações a outros escritores e poetas, acumulação de biografias como em *La*

⁶ Entendo *estilo* à maneira de Barthes em *El grado cero de la escritura*: “[...] el estilo siempre tiene algo en bruto: es una forma sin objetivo, el producto de un empuje, no de una intención, es como la dimensión vertical y solitaria del pensamiento” (Barthes, 1980, 19).

literatura nazi en América. Essa multiplicidade e acumulação fazem que sua forma narrativa se pareça à de uma curva que gira ao redor de um ponto do qual se afasta e se aproxima alternativamente sem nunca poder alcançá-lo.

Esse ponto imaginário, intangível, é o limite ao qual se enfrenta o escritor, aquilo que o seduz e o atormenta ao mesmo tempo, aquilo que procura inutilmente através do processo de sua obra. O desejo da literatura: buscar sua própria imanência, algo que, por definição, é irrealizável. Um movimento determinado pela indeterminação, não há nada que o justifique, por isso sempre é preciso começar sem saber bem até onde ir. Pressinto que é nessa direção à qual se dirigem as palavras de Amalfitano, personagem de 2666, quando repreende a um farmacêutico mexicano que,

Escogía *La metamorfosis* en lugar de *El proceso*, escogía *Bartleby* en lugar de *Moby Dick*, escogía *Un corazón simple* en lugar de *Bouvard y Pécuchet*, y *Un cuento de navidad* en lugar de *Historia de dos ciudades* o de *El club Pickwick*. Qué triste paradoja [...] Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido (2666, 289).

É comum que nos romances e relatos de Bolaño se fale constantemente de obras ou de poemas *reveladores*, mas que na realidade nunca vemos. Como a poesia dos real-visceralistas em *Los detectives salvajes*, ou as obras de Benno von Archimboldi em 2666, ou como os resultado do processo criativo da *escritura bárbara* que praticam uma série de *escritores que no son escritores* sob o comando do porteiro de um edifício de Paris em *Estrella distante*. A narrativa de Bolaño é sobre o processo de criação, uma cenificação do ato poético, ou como Alan Pauls define *Los detectives salvajes*: “[...] un gran tratado de etnografía poética [...] porque hace brillar a la Obra por su ausencia” (Pauls, 2008, 328).

Para tentar transmitir o efeito transcendental do poético, Bolaño tenta por em cena o próprio processo da obra, não a obra em si mesma, não o resultado, mas o processo que conduz até ela. Aqui se conecta novamente o procedimento de Bolaño com aquele das vanguardas, pois, como Cesar Aira menciona,

[l]as vanguardias fueron esencialmente recetas de ‘cómo hacerlo’; el único paradigma de calidad que importaba era la realización del proceso creador, ya que la calidad del resultado sólo podía darla el tiempo, que por definición quedaba en suspenso (Aira, 2004, 12).

O que parecesse importar mais em uma novela como *Los detectives salvajes*, não é a qualidade dos poemas dos real-visceralistas, mas as condições que contornam o processo de criação da obra, neste caso, o ambiente boêmio, errante, juvenilmente apaixonado do grupo de poetas que se considera a si mesmo como a vanguarda literária da época. Vemos que esta estratégia se assemelha também à forma como Bolaño valoriza um escritor em seus textos críticos, levando em conta certos traços de sua personalidade do que a análise de sua obra em particular. Mais do que as obras em si mesmas, parecesse que o importante para Bolaño é principalmente o destino dos autores, e se esse destino for trágico é muito melhor.

Bolaño se aproveita de vários recursos formais característicos de outros autores contemporâneos, como o jogo com as perspectivas narrativas, a multiplicidade de vozes, o uso intensivo de discurso conjectural, o tema da própria literatura ou da criação artística como tema central de suas narrativas, e a inclusão de ele mesmo – um certo Bolaño – como personagem em suas ficções. Parece-me que Bolaño utiliza essas estratégias formais para continuar falando de temas como a guerra, o mal, a valentia, a amizade, a morte, e não somente do próprio processo de escrita (tema recorrente em grande parte daquilo que tem sido denominado de escritas pós-modernas). O que interessa a Bolaño são os riscos e os perigos da literatura e sua proximidade com o mal e com o perverso. Por isso, como afirma Gonzalo Aguilar, “[...] el tema de las novelas de Bolaño es, más que la literatura, sus bordes perversos y espantosos” (Aguilar, 2002, 146). É por isso também que Borges é o centro de seu cânone – questão que reitera em suas intervenções críticas – porque como Borges, Bolaño admira a épica e deseja continuar contando histórias onde a vida pende de um fio, onde a literatura continua sendo um ofício perigoso, e os personagens são levados a realizar atos de extremo valor ou se encontram imersos em situações em que correm perigo de morte.⁷

⁷ Aura Estrada (2007) analisa o tema em seu artigo, *Borges, Bolaño and the return of the epic*.

Na érica de Bolaño, os poetas encarnam aos heróis da antiguidade, seu Ulisses é agora um poeta vanguardista mexicano: Ulises Lima, um dos protagonistas centrais de *Los detectives salvajes*. Os poetas não são somente aqueles que cantam as aventuras dos guerreiros, agora eles mesmos são os guerreiros – como Arquíloco, freqüentemente citado por Bolaño em seus escritos –, os aventureiros, aqueles que empreendem uma viagem em direção do desconhecido, que pode ser uma viagem pela angústia a existência ou pela violência e o mal que cobrem suas histórias como uma sombra ameaçadora. Que se esconde atrás dos assassinatos *poéticos* de Ramírez Hoffman/Carlos Wieder, ou atrás do massacre de estudantes em Tlatelolco, ou atrás dos milhares de assassinatos de mulheres em Ciudad Juárez, ou atrás dos episódios sangrentos que viveu o escritor Hans Reiter na Segunda Guerra Mundial? A escrita de Bolaño se interna por esses labirintos cheios de sangue e medo e não pode sair imune, pois se deforma, enche-se de “leves rupturas en la percepción de lo real” (Villoro, 2006, 18), de silêncios, de sonhos e imagens delirantes, multiplica-se em histórias e digressões, em uma tentativa heróica das palavras por apreender o inapreensível. Por isso também a literatura é um perigo, porque se aproxima demasiado ou tenta aproximar-se (ainda que não possa efetivamente alcançá-los) aos limites do horror.



Figura 3 – Um policial cobre um cadáver em Cidade Juárez

E para estes poetas valorosos a própria literatura aparece como sua única arma e escudo. A literatura, para Bolaño, é o único meio possível para fazer frente a esses perigos. Em *El gaucho insufrible*, Bolaño escreve:

Kafka compreendía que los viajes, el sexo y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: lo *nuevo*, lo que siempre ha estado allí (EGI, 158) (Cursivas del original).

Os personagens bolanianos, doentes de literatura como o próprio Bolaño, entendem e seguem o mandato kafkiano. Tem a certeza trágica de que no final da viagem não encontrarão nada, mas mesmo assim fazem da viagem e da literatura sua razão de vida. O único que realmente lhes importa e causa obsessão é a literatura, a literatura como forma de vida. Esse tipo de personagem, o *letraherido*, é o característico das obras de Bolaño. Como diz Mihály Dés: “Bolaño es tal vez el último escritor que se cree que la literatura es lo más importante que hay sobre la tierra. Lo curioso es que muchas veces consigue convencer al lector de que efectivamente es así” (Dés, 2002, 198).

Outro dos aspetos que Bolaño destaca em seus textos críticos pode ser encontrado em sua ficção. Refiro-me à visão da literatura como um perigo para a sociedade na medida em que desafia os poderes estabelecidos. Essa possibilidade da literatura virar uma ameaça para a ordem, aparece, por exemplo, em um de seus primeiros romances⁸, *La senda de los elefantes* (1994), depois reeditada com o título de *Monsieur Pain* (1999). Nela, o poeta peruano César Vallejo, afetado por um soluço misterioso, agoniza em um hospital de uma Paris de entre-guerras, em abril de 1938. Sua esposa, Madame Georgette, decide procurar ajuda do mesmerista Pierre Pain, ao perceber que os médicos aparentemente não podem (ou não desejam) fazer algo para salvar a vida de Vallejo.

Um casal de espanhóis ou sul-americanos misteriosos – nunca se esclarece a nacionalidade desses personagens – vestidos sempre de cor preta, aparece na vida de Pain momentos antes que seja contatado por Madame Reynaud, amiga da esposa de

⁸ No prólogo de *La senda de los elefantes*, Bolaño afirma que escreveu esse romance entre 1981 e 1982, embora se publicasse primeiro *La pista de hielo* em 1993. Também havia começado a escrever *Amberes* – possivelmente em 1980 – e a continuaria escrevendo por vários anos, saindo publicada no ano 2002.

Vallejo, para que faça a tentativa de salvar a vida do poeta usando seus conhecimentos em *ciências ocultas*. Ambos os personagens começam a seguir Pain pelas ruas de Paris até que marcam com ele um encontro em um café do Boulevard Saint Michel, para pedir-lhe não intervir no caso de Vallejo: “[...] queremos que se olvide de todo”, dizem, “de Vallejo, de su mujer, de nosotros, de todo” (MP, 42). Segundo eles a morte de Vallejo serviria para preservar “el bien común” o “el sentido común” (*ibid*, 41), “el bien suyo [de Pain] y el de todos [...] la armonía” (*ibid*, 42).

Mas, qual seria a ameaça que representa Vallejo? Por que o poeta é perigoso para o bem comum? Para José Promis, César Vallejo “[...] es un criminal que debe desaparecer, no debido al peligro que implica su ideología revolucionaria y su militancia en el partido comunista, sino porque su poesía es aún más revolucionaria y destructiva que aquéllas” (Promis, 2003, 61). Como afirma Bataille: “[l]a literatura representa incluso, lo mismo que la transgresión de la ley moral, un peligro. Al ser inorgánica, es irresponsable. Nada pesa sobre ella. Puede decirlo todo” (Bataille, 2000, 43).

No ensaio do livro *A literatura e o mal* dedicado a Emily Brontë, Bataille afirma que pelo fato de a literatura não estar dirigida a uma coletividade ordenada – como o cristianismo ou a religião antiga – mas ao indivíduo isolado, ela está menos obrigada a pactuar com a necessidade social. Neste sentido, somente a literatura poderia evidenciar o mecanismo da transgressão da lei de maneira independente de uma ordem que é necessário criar.⁹

A poesia é também um ato criminal na medida em que desestabiliza e ameaça os poderes estabelecidos. Precisamente, escritores e criminosos formam um jogo espectral em grande parte da obra de Bolaño: poetas nazi, poetas assassinos como Carlos Wieder em *Estrella distante* ou o casal composto por Klaus Hass, suposto assassino de mulheres de Santa Teresa, e o escritor de culto Benno von Archimboldi em 2666. Peter Elmore (2008) analisa a questão da autoria, em seu sentido literário e criminal como estando na base de uma novela como 2666: por um lado a procura do

⁹ Não obstante, Bataille esclarece que a literatura *suporia* um perigo senão fosse expressão (em conjunto e quando é autêntica) de “aquellos en quienes los valores éticos están más profundamente anclados” (Bataille, 2000, 43), por isso para o autor não se trataria de uma ausência de moral, mas de uma *hipermoral*.

autor que se esconde sob o pseudônimo de Benno von Archimboldi, por outro, a busca do *autor* dos assassinatos de mulheres de Santa Teresa.

Ao longo de sua obra, Bolaño insiste em colocar a literatura sempre vinculada ao crime e a perversão. Desta obsessão por juntar a literatura e o mal, deriva-se sua predileção por situar personagens do espaço literário – poetas, escritores e críticos – em meio a situações extremas onde imperam o crime e o assassinato. Desde *La senda de los elefantes* até seu romance póstumo 2666, publicado um ano depois de sua morte, em 2004, o destino coloca poetas escritores e críticos em meio do horror. Parece que Bolaño desejava advertir sobre a proximidade que pode existir entre a escrita e a perversão como meios através dos quais é possível aproximar-se a limites comumente vedados para o ser humano. Bolaño afirma em entrevista:

El territorio de la poesía es el único territorio, *junto con el del dolor*, en donde aún es posible perderse, en donde aún es posible encontrar fórmulas maravillosas (o mejor dicho: la mitad de una fórmula) y en donde uno, consciente o no, pone en juego su propia vida” (Braithwaite, 2006, 121) (Cursivas mías).

Poesia e dor seriam para Bolaño os únicos caminhos possíveis para encontrar *fórmulas maravilhosas*, mas ao mesmo tempo ambos os caminhos ao longo de sua obra freqüentemente conduzem à ruína, ao silêncio ou à morte. Seguindo esta idéia, a poesia e a literatura exporiam o escritor ao perigo dos limites do humano e o aproximariam do espaço do mal e da perversão.

Neste sentido, grande parte da obra Bolaño questiona o pressuposto que associa a beleza como símbolo de moralidade. As relações entre o *bem* e a *beleza* constituem um tópico problemático central da tradição filosófica ocidental desde suas próprias origens (Valcárcel, 2005, 1-2). Este não é o espaço para aprofundar em uma discussão detalhada do problema. No entanto, gostaria de somente destacar que é mais freqüente encontrar, nos diversos ideários filosóficos, a identidade entre o bem e a beleza, do que sua divergência. Kant, em a *Crítica del Juicio*, por exemplo, conclui que o belo é símbolo do bem moral e essa perspectiva aparece com diversas conotações em grande parte da tradição filosófica de Ocidente.

Mas, apesar da força da tradição filosófica que tem a tendência de identificar bem e beleza, existe outra tradição paralela que insiste em sua oposição e, inclusive, na idéia de que detrás da beleza pode ocultar-se o mal:

Idéia primeiro da patrística, invocada contra a cultura imperial grecizante. Mais tarde, afirmada em sua outra apresentação exemplar da vida anacoreta, na qual o bem e a maior das desídias podem coincidir. Idéia, por último, recuperada pelo romantismo decadentista, a beleza diabólica, o pacto satânico de Dorian Gray, e também as belas imagens do mal, tão ao gosto finissecular do XIX” (Valcárcel, 2005, 66-67).

Joel Black (1991), por exemplo, analisa a obra de Thomas De Quincey, especialmente *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827), como uma crítica satírica à tradição que assume uma relação coerente e não problemática entre ética e estética, revelando como nossa sensibilidade estética freqüentemente entra em conflito com nosso sentido moral. Para Black, o belo estaria associado ao social, a um princípio civilizado de unidade, coesão e moralidade, enquanto o sublime seria mais primordial, estaria relacionado com um impulso de auto-preservação e seria amoral e anti-social. O assassinato entendido como arte seria a subversão do belo pelo sublime, do ético pelo estético.

Não somente nesta trilogia que conformam *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* e *Nocturno de Chile* Bolaño insiste na figura do *dandy del horror* e na sofisticação do mal. Também no transcurso do enredo de *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), seu primeiro romance publicado, o narrador, falando do personagem de seu romance, o qual também é um escritor e um assaltante, diz:

Lo importante, por supuesto, no eran los atracos ni su vida clandestina, si no el hecho de que fuera un entendido en Joyce. Parecerá extraño que un hombre violento, un desvalijador de bancos, sea al mismo tiempo un erudito digno de pertenecer al menos al círculo de los archiveros de Joyce en España” (CDM, 30).

Desde seus começos narrativos aparece uma das pistas centrais da obra de Bolaño, a idéia que ele ataca com insistência desde seus primeiros textos: que um

homem de letras, um artista, não pode ser simultaneamente um ser vil, um criminoso e um assassino. Grande parte de sua obra parece escrita para demonstrar o contrário: que um artista pode ser também um assassino e que o ideal da beleza da criação artística não implica necessariamente um compromisso com o bem moral.

Na proposta de Bolaño encontramos sempre que o espaço que separa o escritor do criminoso é muito sutil, como se todos os escritores compartilhassem uma essência maldita ou pelo menos perigosa, como se sempre detrás das palavras se ocultasse o horror e o vazio e fosse suficiente um simples movimento para passar ao lado do sinistro. Muitos dos personagens escritores de Bolaño deixam a sensação de que basta com um pequeno movimento para passar da beleza da poesia à violência extrema. Para Bolaño, escreve Álvaro Bisama,

[...] todos viven y mueren por la escritura que al final, resulta ser la única patria y causa, y ésta a su vez, es el reflejo terrible de la condición de simulacro del oficio. Todos los escritores mienten. Todos los escritores son héroes. Todos los escritores son monstruos y detrás de cualquier epifanía siempre acecha la sangre (Bisama, 2003, 86).

O sinistro personagem Carlos Wieder – mistura de poeta e artista de vanguarda e, paralelamente, assassino e torturador, que aparece de modo recorrente na obra de Bolaño – desperta um estranho fascínio que pode estar relacionado com a consciência da proximidade que existe entre o assassino e o escritor. Em algum momento do romance *Estrella distante*, o narrador o representa como um “horrendo hermano siamés” (ED, 152) ou, em um sonho, como companheiro no mesmo barco. Uma das imagens finais de *Estrella distante* mostra o narrador sobressaltado quando percebe que no bar no qual se encontra para identificar a Wieder, eles dois são os únicos que estão *lendo* um livro.

Existe uma proximidade, uma relação entre ambos os personagens – o narrador do romance que também é poeta e Carlos Wieder – o qual me leva a pensar na figura de Wieder como uma metáfora da escrita mesma e dos perigos aos quais se enfrenta o escritor. A escrita é como o fogo – Wieder chama de “aprendices del fuego” (ED, 43) às poetizas que assassina no romance – algo que atrai com muita força, mas que também atemoriza e espanta. Daí que Wieder como o narrador (chamado Bolaño em

La Literatura Nazi e de Arturo B. (*alter ego* de Bolaño) em *Estrella Distante*) comparem os escritores a monstros: “Ésta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos”, escreve o narrador, “[n]o me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura” (ED, 138). E Wieder escreve: “Todos los escritores son grotescos [...] Todos los escritores son Miserables, incluso los que nacen en el seno de familias acomodadas, incluso los que ganan el Premio Nobel” (ED, 106).

É como se a própria literatura fosse a culpável sem importar o uso que dela se faça, como afirma Bataille no prólogo a *La literatura y el mal* e Borges em *Nathaniel Hawthorne de Otras inquisiciones*. Borges escreve: “Como Stevenson, también hijo de puritanos, Hawthorne no dejó de sentir nunca que la tarea de escritor era frívola o, lo que es peor, culpable” (Borges, 1996, 58). Para Borges a reflexão de Hawthorne, contida no prólogo de *La letra escarlata*, corresponde também à antiga briga entre ética e estética, ou como ele afirma, da “teologia e a estética”. Segundo parece, os escritores mais conscientes de seu ofício sentem essa culpabilidade e com frequência a problematizam tanto em seus romances e contos, como em suas intervenções críticas.

Para Derrida existe algo maldito e violento na origem mesmo da escrita, questão que tentou explorar em *La gramatología*. A escrita seria a adição de uma técnica, uma astúcia artificial por fazer presente a fala quando, na verdade, está ausente. “El suplemento es la imagen y la representación de la naturaleza”, escreve Derrida, “[a]hora bien, la imagen no está ni dentro ni fuera de la naturaleza. Por tanto, el suplemento también es peligroso para la razón, para la salud natural de la razón” (Derrida, 1971, 191). Ao estudar a obra o escritor uruguaio Horacio Quiroga, Noé Jitrik também adverte sobre esse tipo de perigo na escrita de ficção:

El escritor verdadero es el que acepta escribir según estas condiciones [la escritura como internarse desprotegido y solitario en el mar o en la noche] que son al mismo tiempo la garantía de una pérdida segura (la del mundo real) y la de una pérdida probable (habiendo perdido el mundo real no gana tampoco el otro si fracasa) (Jitrik, 1959, 49).

Na América Hispânica, a escrita tem sido vista historicamente com uma mistura de desconfiança e temor referencial, associado ao papel opressor que teve durante a

conquista e, posteriormente, ao estigma demoníaco do *letrado* que pesa sobre escritores e intelectuais (Rama, 1984). No entanto, segundo Aníbal González (2001), os escritores hispano-americanos anteriores ao Modernismo ainda confiavam na escrita como uma arma-chave na luta do bem contra o mal. Os românticos hispano-americanos examinaram a índole do mal encarnada em ditadores e caudilhos em obras como *El matadero* (1838), *Facundo* (1845) e *Amalia* (1855), mas nenhum deles refletiu sobre as relações entre o mal e a arte como faria, por exemplo, De Quincey em *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*.

Esta questão somente começa a ser encarnada em América Hispânica a partir dos autores do Modernismo, ao redor de 1880, quando os escritores começam a problematizar as implicações éticas da escrita, e aos poucos será aprofundada na tradição hispano-americana, até chegar às obras de Alejo Carpentier, Borges e Julio Cortázar.

Para González, o novo na narrativa hispano-americana do século XX é precisamente a dilatação, cada vez maior, dessa suspeita sobre a escrita, assim como sua insistência em que a violência é uma qualidade intrínseca da escrita e não simplesmente uma consequência das idéias que transmite. Minha hipótese é que Bolaño se incorpora a essa tradição fazendo do tema dos perigos da literatura o *leitmotiv* de sua obra. Bolaño assinala o tempo todo, os riscos que implica o caminho das letras, o pacto faustico que aparentemente deve assumir todo escritor ao reconhecer sua vocação.

Em resumo, a questão do limite, do jogo da própria vida na poesia e da literatura entendida como um ofício perigoso são idéias recorrentes tanto nas ficções como nas intervenções críticas de Bolaño, e estão na base fundamental de grande parte de sua obra e de sua proposta literária. Essa postura, evidentemente, não é nova, faz parte de um movimento que se inicia na modernidade e ao qual pertencem figuras como Rilke, Artaud, Van Gogh ou como o poeta peruano César Vallejo no contexto latino-americano. Tal como afirma Agamben: “A la creciente inocencia del espectador frente al objeto bello, se opone la creciente peligrosidad de la experiencia del artista, para el que la *promesse de bonheur* del arte se convierte en el veneno que contamina y destruye su existencia” (Agamben, 1998, 15).

Essa consciência da periculosidade da escrita se manifesta também na valorização superior que Bolaño faz da leitura, como um ato mais civilizado e mais feliz que o ato de escrever. Afirmo enfaticamente, como Borges, seu mestre, sua preferência pela leitura por cima da escritura. No prólogo da *Historia universal de la infamia*, Borges diz: “[l]eer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual” (Borges, 1996, 289). No *Autorretrato*, Bolaño afirma que es “mucho más feliz leyendo que escribiendo” (EP, 20), e em entrevista adiciona: “escribir, por otra parte, no es lo más importante; lo más importante es leer” (Braithwaite, 2006, 33). Nessa valorização superior da leitura está implícita uma visão da escrita, não como prazer ou alegria, mas como uma atividade sinistra que pode por em risco a existência e a saúde espiritual do artista.

Ao contrário de antecedentes literários famosos do *dandy del horror*, como os assassinos de Marcel Schwob, Mr. Burke e Mr. Hare, ou os personagens infames de Borges, o tratamento de Bolaño de seus personagens sinistros – os escritores nazis de América, Carlos Wieder em *Estrella distante* ou Urrutia Lacroix em *Nocturno de Chile* – não evidencia rastros de carinho ou afeto. Embora na maioria dos casos o autor apresente uma postura fria e distanciada em relação aos fatos e aos personagens, parece-me que há em suas obras uma condenação moral das figuras perversas, o que se vê relativamente matizado pela tensão que existe na comunhão de uma mesma prática: a literatura. Mas a ambigüidade que se apresenta nos textos de Bolaño, a relação entre fascínio e repulsa pelo perverso, não permite liberar o autor completamente de sua parte de culpa. Bolaño deixa aberta a possibilidade de pensar em ambos – o escritor e o criminoso – como culpáveis e na prática da literatura, além das particularidades éticas de cada indivíduo, como uma atividade que possui por si mesma, um alto grau de proximidade com o perverso.

Acredito que esse é um dos principais paradoxos que Bolaño enfrenta em sua obra, pois apesar de reconhecer e de insistir em suas ficções e intervenções críticas

sobre o perigo que representa a prática da literatura, paralelamente se trata de algo que é vital para ele, indispensável, quase como uma adição contra o qual não é possível lutar, ou um destino escuro ao qual “nunca se llega por azar” (Braithwaite, 2006, 91). É como se o autor não pudesse controlar forças que o superam. Neste sentido, a literatura seria um espaço onde a ética escapa ao domínio do escritor. Como afirma o próprio Bolaño em um texto de 2001, intitulado *Un narrador en la intimidad*:

La cocina literaria [...] es una cuestión de gusto, es decir es un campo en donde la memoria y la ética (o la moral, si se me permite usar esta palabra) juegan un juego cuyas reglas desconozco. El talento y la excelencia contemplan, absortas, el juego, pero no participan. La audacia y el valor sí participan, pero sólo en momentos puntuales, lo que equivale a decir que no participan en exceso. El sufrimiento participa, el dolor participa, la muerte participa, pero con la condición de que jueguen riéndose. Digamos, como un detalle inexcusable de cortesía (EP, 322).

Bolaño nunca parou de escrever, apesar dessa consciência sobre os perigos éticos da literatura, apesar de que até o último momento continuasse pesquisando sobre as relações entre a literatura e o perverso, e mesmo que pensasse e insistisse, como nenhum outro escritor latino-americano recente, que a literatura é um ofício perigoso.