

## 2

### As intervenções dos escritores

“Leer desde donde se escribió no define al lector ideal como el que mejor lee sino como el que lee desde una posición cercana a la composición misma”

Ricardo Piglia

“[N]o hay que olvidar que, mientras uno escribe al mismo tiempo lee. No hay que olvidar que el escritor (hablo del buen escritor, por supuesto) es su primer lector”

Roberto Bolaño

#### 2.1.

##### O lugar onde se pensa a literatura

É comum que os escritores, além de sua obra de criação narrativa e poética, intervenham de diversos modos no campo intelectual e literário. Alguns através de ensaios de diversas extensões (curtos como os de Borges ou mais extensos como os de Octavio Paz ou Haroldo de Campos), outros, na forma de prólogos, prefácios, discursos, notas, anotações em diários, cartas ou entrevistas. Frequentemente também os próprios escritores atuam como antologistas de livros de poesia ou de contos, diretores e criadores de revistas literárias ou culturais, tradutores, ou difusores literários através de cursos, diálogos ou palestras. Este tipo de intervenção responde a preocupações críticas e teóricas dos escritores em torno da literatura, mas também com frequência à necessidade de encontrar fontes de ingresso para sua sobrevivência e à procura de uma maior visibilidade pública que lhes permita ser reconhecidos no mercado.

O exercício crítico, realizado de forma sistemática por parte dos escritores é uma característica particular da modernidade. Quando os princípios, regras e valores literários deixaram de estar determinados pelas Academias e as *autoridades*, mais ou menos a partir do romantismo, os escritores e escritoras tiveram que começar a

procurar de forma individual suas razões para escrever e o modo particular de encarar sua prática literária. Como afirma Leyla Perrone-Moisés: “[e]screvendo sobre as obras de seus predecessores e contemporâneos, os escritores buscam esclarecer sua própria atividade e orientar os rumos da escrita subsequente” (Perrone-Moisés, 1998, 11).

Esta crítica particular dos escritores geralmente não tem como objetivo central servir na orientação do leitor ou analisar o marco socio-histórico de uma determinada obra e suas relações com a tradição literária, funções comumente associadas com a crítica institucional, senão que procura orientar seu próprio caminho de escrita. Por tal motivo é uma crítica que confirma e cria valores, à diferença da crítica acadêmica que tende a ser mais analítica e fazer menos juízos de valor. Como veremos, os escritores não se preocupam tanto por ocultar seus critérios de valoração estética, ao contrario, tendem a expô-los de maneira explícita ao elaborar suas listas de preferências literárias – algo evidente, por exemplo, no caso de Bolaño.

O que está em jogo neste contexto é a posição desde a qual se pensa e se escreve sobre a literatura. A posição do escritor não é uma posição externa e pretensamente neutra, pelo contrario, o escritor pensa a literatura desde o lugar da própria criação, razão pela qual é comum encontrar um tipo de aproximação relacionado com as técnicas, estratégias de escrita e modos de funcionamento das obras, antes que com análises sobre o contexto social ou político ou fatores externos ao puramente literário. O escritor toma parte no campo literário como um sujeito que está no meio da luta por definir certos cânones e por estabelecer seu próprio lugar neles. Sua leitura dos autores que o precedem e de seus contemporâneos está relacionada comumente com sua própria prática artística e funciona como uma maneira de justificá-la e de desenhar rotas para o futuro.

Aqueles que têm se aproximado do estudo deste corpus – os ensaios e intervenções críticas de escritores – identificam alguns aspectos característicos deste tipo de textos. O olhar do escritor sobre a literatura e sobre outros escritores não é o mesmo olhar do crítico, do estudioso da literatura ou do jornalista cultural. Geralmente, o escritor intervém à maneira de “[...] un estratega en el combate literario: renueva el canon, cuestiona las jerarquías establecidas y las verdades

aceptadas, reorganizando de ese modo el mapa de la literatura de su tiempo” (Speranza, 2001, 92-93).

Igualmente, é comum encontrar em seus comentários sobre outros autores e obras, pistas sobre o que é ou deveria ser sua própria literatura. “Como ocurre siempre que es un escritor el que ensaya sus juicios críticos”, disse Alberto Giordano em um texto sobre José Bianco, “Bianco escribe sobre qué debe ser la literatura desde lo que supone es o llegará a ser su propia literatura” (Giordano, 2001, 59). Algo que também notava Luiz Costa Lima ao estudar os ensaios do poeta Sebastião Uchoa Leite e comprovar que “[...] as questões analíticas que arma ajudam a esclarecer a poética que produz” (Costa Lima, 2002, 215). Observações como estas apontam no mesmo sentido da hipótese de Piglia ao considerar a crítica dos escritores como um possível espelho secreto de sua obra ficcional.

Ao mesmo tempo, nestas intervenções críticas (tanto nas resenhas e notas como através de suas entrevistas) é possível rastrear a forma particular na qual o escritor constrói seu próprio *mito*, quer dizer, as formas nas quais aparece a questão da autofiguração. Outorgando-lhe maior relevância a certos aspectos de sua biografia ou experimentando livremente com suas lembranças e determinados traços especiais de sua personalidade, o escritor projeta a imagem de si mesmo que quer que seja fixada e lembrada por seus leitores.

Para Ana Cecilia Olmos, os escritores exploram com frequência a forma discursiva do ensaio

[...] para presentar una palabra suplementaria que, despojada aquí de las instancias mediadoras del narrador o del personaje, le permite interrogarse acerca de las motivaciones que incitan su práctica, de las singularidades poéticas que la definen o de la peculiar inserción en el devenir histórico que asume, sea con relación a una tradición literaria específica o en el contexto de procesos culturales y sociales más amplios (Olmos, 2006, 4).

A autora afirma que nos ensaios e intervenções dos escritores aparece a enunciação de um discurso subjetivo diferenciado daquele que aparece na ficção. No caso dos ensaios, o autor assumiria uma apropriação direta da palavra que pode confirmar, complementar, embora às vezes também contradizer, os pressupostos de

sua própria prática ficcional. Há não obstante textos e autores para os quais estes limites não operam com a mesma eficácia, como será analisado posteriormente, nos quais aparece uma evidente estratégia de mistura e diálogo permanente entre o registro ficcional e o crítico e ensaístico problematizando essa suposta apropriação direta da palavra por parte do escritor em seus textos aparentemente não-ficcionais.

Por outro lado, Ricardo Piglia coincide com o tipo de leitura estratégica como uma das características centrais da leitura dos escritores:

Un escritor cuando hace crítica no está por encima de la literatura, como el crítico, que mira desde arriba, sino que está metido dentro mismo de ella, de los enfrentamientos, de las tensiones, de las genealogías, de las diferencias [...] la lectura de los escritores está siempre situada, es una toma de posición (Piglia, 2005, 5).

Piglia, que na América Latina é um exemplo da figura do escritor como crítico, tem analisado amplamente a questão chegando a definir várias características da prática crítica dos escritores. A aproximação dos escritores à literatura, opina Piglia, é inversa à que realiza a crítica tradicional (aquela das grandes tradições: formalismo russo, marxismo, psicanálise etc.). Enquanto para a crítica o campo da literatura tende a ser um campo experimental para comprovar certas hipóteses que lhe são prévias, os escritores tomam a literatura como um laboratório para, a partir dela, entender não só o funcionamento da própria literatura, mas também o real, a linguagem, as paixões, a sociedade.

Com frequência as intervenções dos escritores possuem uma posição pedagógica e tratam de modificar certo estereótipo vigente. Alberto Giordano (2005, 36) identifica esse gesto de confrontação frente a estereótipos críticos vigentes, nas intervenções de Borges, nas quais seria possível identificar, não *uma* poética borgiana, senão “poéticas de combate”. Por isso também os escritores em muitos casos estariam mais interessados em fazer manuais, decálogos de escrita, conselhos para escrever contos, etc. Algo que se relaciona diretamente ademais com o lugar desde o qual se pensa o literário, que neste caso é o lugar da própria criação, da própria prática artística. Neste sentido o escritor aparece com frequência como um

artesão das palavras, dando conselhos sobre suas práticas e técnicas de elaboração poética e narrativa.

Geralmente, quando o escritor escreve sobre literatura está mais interessado na construção das obras que em sua interpretação. Desmonta um livro como um relojoeiro desmontaria um relógio para revisar seus mecanismos internos e no caso do escritor este está pensando em como imitá-los ou melhorá-los ou construir algo semelhante, mas desde seu próprio ponto de vista ou estilo particular – a metáfora do relojoeiro a escutei alguma vez de García Márquez em uma entrevista em relação ao que ele mesmo fazia com os livros de William Faulkner.

Conta Piglia (2005, 4) que uma vez Manuel Puig lhe disse que não podia ler os romances dos outros, porque quando os lia os corrigia. Dai Piglia infere outra característica particular da leitura dos escritores, a idéia que um livro nunca está terminado, que sempre pode-se encontrar algo para ser modificado. Neste sentido a literatura em seu conjunto seria um grande *work in progress*, o que levaria a não levar demasiado a sério os textos, a não fazer um ato de contrição ante eles, nem sequer pelos supostamente mais perfeitos. Para Piglia um bom exemplo desta atitude dessacralizadora que praticam os escritores frente às *grandes* obras é o de Gombrowicz ao arriscar-se a re-escrever trechos da Divina Comédia<sup>1</sup>; eu lembrei a análise demolidora de Nabokov sobre a obra de Dostoievski em seu *Curso de Literatura Russa*. Escutemos o que disse Nabokov do grande Fiódor Mijáilovich:

En todos mis cursos abordo la literatura desde el único punto de vista en que la literatura me interesa, esto es, el punto de vista del arte perdurable y el genio individual. Desde ese punto de vista, Dostoievski no es un gran escritor, sino un escritor bastante mediocre; con destellos de excelente humor, separados desgraciadamente, por desiertos de vulgaridad literaria (Nabokov, 1997, 194).

Em relação ao estilo deste tipo de intervenções e ensaios dos escritores é muito difícil fazer algum tipo de generalização. Alguns preferem um estilo mais claro, direto e didático, outros têm tendência ao uso de metáforas, sendo mais descritivos e inclusive narrativos. O humor e um tipo de crítica mais agressiva também aparecem

---

<sup>1</sup> Em seu texto *A propósito de Dante* de 1966, Gombrowicz critica ironicamente alguns versos da *Divina Comédia* e propõe uma nova versão.

com freqüência nestes ensaios de escritores. É comum, no entanto, que evitem a incorporação da terminologia técnica e teórica que é usada por parte da crítica acadêmica. Os escritores parecem estar mais preocupados com que seu discurso possa ser lido e recebido por uma gama ampliada de leitores, não necessariamente por aqueles leitores especializados.

Em alguns casos, sua forma de escrita pode aproximar-se a gêneros narrativos e poéticos, usando imagens, personagens, descrições e metáforas em seus textos críticos. Osman Lins (1976), por exemplo, começa seu estudo crítico sobre a obra de Lima Barreto, com uma extensa descrição de um personagem (o próprio escritor estudado) observando o mar através da janela do hospício onde se encontra internado no Rio de Janeiro em dezembro de 1920. Como será analisado no próximo capítulo, Bolaño é um destes escritores que usam de maneira freqüente as metáforas e um tipo de escrita mais descritiva e narrativa em seus textos críticos. Em alguns casos estes textos caracterizam-se precisamente por criar um espaço de indeterminação entre crítica, ficção e uma espécie de autobiografia de leituras. O que complica um pouco a aparente separação entre uma voz discursiva distinta nos ensaios e intervenções críticas daquela que comumente aparece em suas ficções através de seus personagens ou narradores.

É comum neste tipo de textos que os escritores analisados por outros escritores se tornem quase personagens ficcionais e que a crítica e a teoria literária apareça intimamente ligada à vida dos autores, a alguns aspectos centrais de sua biografia, características de sua personalidade ou conflitos íntimos e privados. Neste sentido, gêneros como o epistolar e os diários, tornam-se fontes privilegiadas – antes inclusive que as próprias obras ficcionais – para as análises que os escritores-críticos elaboram. É o caso por exemplo do próprio Piglia ou de Bolaño ou de alguns dos ensaios de Blanchot.

Em um texto intitulado *Modos de Leer*, Walter Giacomelli pergunta-se: “¿Cuál es el saber, cuál es la verdad que esperamos encontrar en estos textos [los ensayos de narradores]?” (Giacomelli, 2007, 23). Sua pergunta aponta para certa desconfiança deste tipo de ensaios se comparados com as possibilidades da crítica profissional e uma construção teórica mais sólida e sistemática. A resposta que Giacomelli escolhe

parece devolver a escrita ensaística dos escritores ao espaço do narrativo e o ficcional: “espero que me cuente algo”, disse ele, “del modo que lo hace la escritura de ficción” (*ibid*, 26). Embora um fator diferencial da escrita ensaística dos escritores pode ser esta proximidade com o narrativo, parece-me que não se deve desconhecer a potencialidade destes ensaios para aproximar-se, quiçá de uma maneira mais efetiva, ao conhecimento da experiência literária. Não se trata em todo caso de uma questão de autoridade ou do lugar de enunciação de um determinado discurso crítico, mas das potencialidades de um tipo de escrita, a ensaística, que tanto pode estar contida nos textos dos escritores-críticos, o que ocorre com maior frequência, como dos críticos profissionais.

Embora a maioria dos escritores pratique em algum momento de sua carreira algum tipo de gênero crítico ou teórico (ensaios, notas, resenhas, anotações), é evidente que alguns se destacam por fazer da crítica uma tarefa fundamental, no mesmo nível que o de sua própria prática como narradores ou poetas. É este o caso típico do *escritor-crítico* ou do *poeta-crítico*<sup>2</sup>. As figuras paradigmáticas frequentemente citadas para ilustrar este caso na literatura ocidental são as de Ezra Pound e T.S. Eliot. No contexto latino-americano poderíamos mencionar Borges – cuja obra caracteriza-se precisamente por realizar uma mistura original entre os gêneros críticos e os ficcionais –, Octavio Paz, Haroldo de Campos, Severo Sarduy e o próprio Piglia como exemplos destacados da figura do poeta/escritor-crítico.

Seguindo em parte a caracterização proposta por Perrone-Moisés (1998, 12) para definir a figura do poeta-crítico, podemos ressaltar alguns traços particulares que a configuram: 1) a crítica para estes escritores não é algo ocasional e esporádico senão que se realiza de maneira sistemática e constante, 2) geralmente são escritores com uma preocupação pedagógica ou programática que se manifesta através do ensino da literatura, na redação de manifestos e na publicação de revistas com um programa determinado, 3) acostumam ser políglotas e cosmopolitas, escrevendo sobre autores e obras de várias épocas e lugares do mundo, e 4) comumente são também

---

<sup>2</sup> Em um movimento de sentido contrário embora relacionado, Todorov (1984, 55 e ss.) identificava alguns casos exemplares de críticos-escritores (Sartre, Blanchot y Barthes), nos quais a crítica se torna ela mesma literatura.

tradutores, função que se relaciona com seu objetivo pedagógico e de procura de universalidade da literatura.

Autores como Borges, Octavio Paz e Haroldo de Campos se enquadram perfeitamente nesta caracterização. No entanto trata-se de casos excepcionais nos quais a pulsão crítica se equipara à pulsão narrativa e poética dos escritores. Nas histórias da literatura é comum encontrar a figura do escritor como crítico e teórico ocasional – a menos que consideremos, à maneira de Steiner (1998, 30-42), sua própria obra ficcional como crítica ao retomar, incorporar ou transformar em seus textos a obra de seus predecessores –, manifesta através de artigos, resenhas, panfletos, ou em seus diários e correspondências. Poderíamos destacar algumas características particulares desta crítica dos escritores na América Latina?

## 2.2.

### **As intervenções do escritor na América Latina**

O seguinte percurso histórico não pretende ser exaustivo – para o qual seria necessária uma pesquisa aprofundada e detalhada do corpus das intervenções críticas dos escritores e escritoras latino-americanas, algo que foge ao objetivo central e às possibilidades da presente pesquisa – mas servir como um antecedente geral ou panorama amplo do contexto histórico que precede e no qual aparecem posteriormente as intervenções críticas de Bolaño. Meu objetivo é apresentar certas características gerais destas intervenções dos escritores em alguns momentos-chave da história literária da América Latina: os primeiros anos da independência política, a época do denominado *boom* da narrativa latino-americana e o momento presente que configura o marco no qual se situam as intervenções críticas de Bolaño.

### 2.2.1.

#### Escritores-pensadores-políticos e elites ilustradas

Nas primeiras décadas do século XIX, depois que as colônias latino-americanas alcançaram sua independência das potências européias, o gesto crítico e de intervenção inicial dos escritores e escritoras esteve vinculado, antes que ao campo propriamente estético e formal da literatura e a arte, ao campo mais amplo das idéias políticas e sociais.

Nestes anos a arte e a literatura foram concebidas e praticadas em grande medida como formas de contribuir para transformações sociais e políticas e como elementos indispensáveis para construir os novos estados e identidades nacionais e regionais. Em sociedades marcadas por grandes desigualdades econômicas e políticas e por um estado permanente de caos e revolução, os poucos intelectuais e artistas usavam a literatura como um elemento a mais na luta por alcançar transformações sociais.

Neste sentido se dirigem as palavras do escritor mexicano Carlos Fuentes em seu ensaio *La nueva novela hispanoamericana*:

En países sometidos a la oscilación pendular entre la dictadura y la anarquía, en los que la única constante ha sido la explotación [...] el novelista individual se vio compelido a ser, simultáneamente, legislador y reportero, revolucionista y pensador. Una novela era escrita para que mejorase la suerte del campesino ecuatoriano o del minero boliviano (Fuentes, 1969, 12).

A literatura cumpriria um papel central na nova configuração de identidades nacionais na América Latina, assim como na promoção do desejo de integração regional, uma vez alcançada a independência das potências européias. Os escritores, como parte da equipe letrada que tinha como tarefa a construção das novas nações, vão pretender em suas obras refletir o *verdadeiro* espírito nacional. As diversas escolas estilísticas: neoclássico, romantismo, realismo, vão afirmar sua capacidade única para expressar as peculiaridades do americano instalando, desde o início, a eterna discussão entre o próprio (nacional/regional) e o alheio (universal/europeu). Questão que coloca em evidencia, ao longo das intervenções dos escritores na historia

literária da América Latina (ensaios, artigos jornalísticos, entrevistas), a ansiedade e quase obsessão da pergunta sobre sua identidade.

Ángel Rama (1985, 67 e ss.) identifica claramente como esta discussão inicial tomou duas linhas de desenvolvimento paralelas: aquela que confia na possibilidade de aplicar os modelos externos tal como foram concebidos nas metrópoles, e aquela mais crítica que procura sua adequação às características heterogêneas latino-americanas. Estas duas posições, segundo Rama, estariam representadas na discussão que surge em 1842 em Santiago do Chile, entre Andrés Bello (representante da segunda corrente) e Faustino Sarmiento (da primeira).

A polêmica vai se repetir em diversos momentos da história do pensamento e da arte latino-americana, reproduzindo-se com diferentes conotações até o presente. Desta forma é possível encontrá-la no Modernismo hispano-americano, nas vanguardas hispano-americanas e brasileiras, na época do *boom*, e também em manifestos *globais* mais recentes como o dos escritores chilenos Fuguet e Gómez<sup>3</sup>. Conceitos famosos como *Antropofagia cultural* do brasileiro Oswald de Andrade representam muito bem o espírito da questão. Existe uma expressão própria latino-americana, devemos conformar-nos com ser uma cópia dos modelos metropolitanos, ou fazemos uma *nova* literatura/arte tomando o que mais nos interessa indiscriminadamente dos modelos *estrangeiros*, como sugeria Borges e posteriormente Silviano Santiago?

Neste primeiro momento na história literária independente latino-americana, o papel do escritor estava estreitamente unido ao do político, pensador e difusor de idéias no campo geral da cultura, e não somente na prática literária específica. O campo crítico destes escritores é muito amplo, a reflexão sobre a literatura se enquadra em um processo maior de pensamento e de prática política associada comumente com ideais revolucionários e de liberação. Era comum nestes anos que os escritores atuaram criticamente e de forma agressiva através de panfletos e polêmicas que eram freqüentes no campo intelectual latino-americano do século XIX, onde se discutiam não só questões literárias, mas também políticas e econômicas (ver por

---

<sup>3</sup> No prólogo ao livro de contos *McOndo* (1996).

exemplo a polêmica Nabuco-Alencar no Brasil ou a mencionada entre Andrés Bello e Faustino Sarmiento).

Este panorama também se explica porque era freqüente que os escritores ocupassem cargos políticos e diplomáticos centrais em seus respectivos países. A prática literária, neste caso incluída também a função crítica, estava concentrada na figura do letrado que reunia estas funções em uma personalidade. Nesta época o escritor é uma figura central na sociedade, figura que irá perdendo sua importância relativa através dos anos entre outros fatores devido ao grau de especialização das profissões (incluída a própria profissionalização do escritor) e a transformação progressiva do pensador-letrado-humanista na de intelectual-acadêmico-especialista.

A partir de 1870, aproximadamente, vários fatores confluem para a progressiva fragmentação da figura do *letrado* e ao mesmo tempo para a consolidação e relativa autonomia do campo literário latino-americano: a paulatina urbanização, a modernização econômica (embora seja desigual na América Latina), a imigração européia, a migração do campo às cidades e principalmente a promulgação de leis sobre a obrigatoriedade da educação primária e secundária entre 1878 e 1914 (Rueda, 2001, 68), fatores que se unem à aparição das primeiras histórias das literaturas nacionais e à maior integração alcançada pelos diferentes países da região (Ramos, 2003; Rama, 1985; Cândido, 1964).

A etapa do Modernismo hispano-americano (1875-1910) coincide com este panorama e com a consolidação da imprensa no continente: *La Nación* e *La Prensa* de Buenos Aires, *La Opinión Nacional* de Caracas, *El Partido Liberal* do México, *El Mercurio* em Valparaíso e depois em Santiago, o *Jornal do Commercio* no Rio de Janeiro. Trata-se de uma época marcada por um florescimento da atividade literária na região, acompanhada pela criação de jornais, revistas e um grande número de livrarias nas principais capitais latino-americanas que realizam também trabalhos editoriais e que começam a responder à demanda massiva das novas populações urbanas.

A relação dos escritores com o jornalismo é fundamental, pois sua consolidação lhes permite obter ingressos por sua prática de escrita, contribuindo na sua paulatina profissionalização, ao mesmo tempo lhes dá a possibilidade de intervir de maneira ampla no campo intelectual e político latino-americano (antes restringido

exclusivamente à elite ilustrada). A crítica literária ocupa um lugar destacado nestas publicações o que permite ao escritor intervir criticamente e dar-se a conhecer ante o público leitor que começa a crescer e consolidar-se na região. Gêneros híbridos como a crônica, revitalizados pelos escritores modernistas hispano-americanos, e o ensaio apresentam, como afirma Julio Ramos (2003), a tensão que começa para os escritores nesses anos entre as exigências da vida pública e as pulsões mais íntimas da literatura, uma das matrizes centrais, segundo ele, da moderna literatura latino-americana.

As questões políticas, identitárias e de integração regional são variáveis centrais que atravessam grande parte das diversas intervenções críticas dos escritores latino-americanos ao longo da história o que torna relativa uma separação muito estrita de papéis e funções discursivas no campo intelectual e político na América Latina. Não obstante, do lado destas intervenções, às quais geralmente tem-se atribuído um maior peso e maior visibilidade histórica, também existem intervenções que se enquadram no campo específico do literário: ensaios, crônicas ou artigos sobre outros escritores como *Los raros* (1896) de Rubén Darío, resenhas de autores e obras de seus contemporâneos como as de Machado de Assis no *Diário do Rio* (1860), prólogos e manifestos onde os autores definem as razões de sua prática literária, como o texto de José de Alencar, *Como e por que sou romancista* (1873), decálogos de escrita, como o *Decálogo del perfecto cuentista* (1927) de Horacio Quiroga, entre muitos outros exemplos.

Em conjunto trata-se de textos críticos que se incorporam à luta pelo cânone, a certas concepções individuais ou de grupo sobre a definição do literário e a questão da autofiguração que caracteriza comumente as intervenções críticas dos escritores e que aparece de maneira indireta através das resenhas, ensaios, notas e comentários sobre a obra de seus contemporâneos ou predecessores e nas quais se evidenciam suas preferências literárias, estéticas e políticas.

A partir dos anos 30 e 40 do século XX começam a se destacar uma série importante de escritores que sentem a necessidade de assumir de forma mais sistemática e constante a função crítica e de autoreflexão teórica sobre seus próprios processos de criação e sobre a tradição literária latino-americana e ocidental. A partir desses anos começam a publicar-se os ensaios e textos críticos de Borges, José

Bianco, Octavio Paz, Haroldo de Campos, Lezama Lima, Julio Cortázar, Osman Lins, Carlos Fuentes, Ernesto Sábato, entre alguns dos nomes mais representativos.

Cada um com suas próprias particularidades e estilo e sem esquecer as questões relativas à política e à identidade latino-americana (algo mais evidente nas obras de Lezama Lima e de Paz, por exemplo) destaca-se uma preocupação comum nestes escritores por analisar a tradição literária que os precede e o lugar de sua própria obra e de seus contemporâneos, além de uma vontade teórica em torno do campo do estético e do literário que, embora tivesse antecedentes importantes (como os de Alfonso Reyes ou Baldomero Sanín Cano) adquire uma posição central nos textos destes escritores.

Esta preocupação metaliterária manifesta-se não somente em seus textos propriamente ensaísticos ou críticos, mas se incorpora a seus artefatos ficcionais, em alguns casos experimentando propositadamente com os limites entre os gêneros, como na obra de Borges e de Cortázar. Mas inclusive nas obras propriamente ensaísticas como as de Paz e Lezama Lima é possível sentir uma renovação do gênero do ensaio que o aproxima a gêneros de criação pura, especialmente da poesia, como afirma José Miguel Oviedo (1990, 94).

Outro tipo comum de intervenção, como mencionava antes no caso de Alencar, está relacionado com textos que expõem a situação do escritor e o entorno social que rodeia sua prática literária. Exemplos deste tipo de escritos nos anos 60 são *El escritor y sus fantasmas* (1963) de Sábato, e *Guerra sem testemunhas* (1969) de Osman Lins. Textos nos quais o escritor desnuda seu processo criativo e em ocasiões realiza uma descrição das condições materiais que rodeiam o processo de criação, divulgação e recepção das obras. Geralmente também estes textos expõem a determinada concepção da literatura do escritor ao mesmo tempo em que estabelece quem são seus pares e seus *inimigos* literários e políticos.

Neste tipo de textos o escritor coloca em evidência as experiências que precedem o ato da escrita, assim como as opções éticas, estéticas e políticas que fundamentam sua prática literária. Como foi exposto anteriormente neste capítulo, com o início da modernidade e a ausência de uma autoridade estabelecida para definir os critérios estéticos, os próprios escritores assumem a tarefa de definir e lutar por sua

visão do que é ou deveria ser a literatura, visão que se relaciona em muitos dos casos e de forma às vezes indireta, com as características de sua própria obra.

Este tipo de tentativa de imposição de um cânone em detrimento de outros é mais visível no momento das vanguardas e neovanguardas (que possuem precisamente em seu espírito o ideal do *novo* e a *inovação* e o ataque aos cânones estabelecidos) e no denominado *boom* da narrativa latino-americana dos anos 60 e 70, no qual tanto nas ficções como nos ensaios dos escritores comumente incluídos no movimento se evidencia um propósito por definir um *novo* tipo de literatura como suposta superação de modelos anacrônicos anteriores.

### 2.2.2.

#### **O boom: escritores-intelectuais-críticos**

Um dos aspectos centrais do fenômeno do *boom* é que suas principais obras, que quiçá sob outras circunstâncias tivessem que esperar alguns anos para alcançar uma recepção massiva, encontraram-se imediatamente com a valoração positiva, não só de grande parte da crítica especializada, mas também com a valoração positiva e massiva do público leitor muito além do tradicional público culto. A explicação deste fato pode ser pensada em termos do horizonte de expectativa dos leitores da época que, de forma excepcional e por motivos diversos, coincide com as propostas estéticas dos escritores mais inovadores da narrativa latino-americana do momento.

Rueda (2001) realiza um interessante roteiro para identificar os processos que fizeram possível o surgimento destes novos leitores latino-americanos do *boom*. A autora explica como entre 1900 e 1950 diminuem as taxas de analfabetismo, mas também se incrementa consideravelmente o número de jovens que ingressa às universidades. Não são somente os jovens das classes altas da sociedade os que conseguem estudar na universidade, senão também os filhos das crescentes classes médias urbanas. Este fenômeno relaciona-se ademais com importantes transformações ocorridas no interior das universidades, onde começaram a ter forte influência as idéias socialistas e humanistas. Deste modo,

[I]os centros universitarios latinoamericanos se convertirían en espacios relativamente independientes de debate y renovación ideológica, según los modelos establecidos por la Universidad Nacional Autónoma de México, fundada en 1910, y por el movimiento conocido como Reforma Universitaria, que fue impulsado por estudiantes de la Universidad de Córdoba en Argentina en 1918 y tuvo repercusión continental (Rueda, 2001, 70).

Estas reformas estariam na base dos processos de formação de leitores que se complementariam nos anos cinqüenta nos quais se experimenta uma proliferação de novas universidades no continente como consequência, em boa medida, das demandas laborais da industrialização. Estas mudanças se relacionam de maneira direta com as novas configurações sociais dos países latino-americanos, especialmente com o crescimento da classe média. Finalmente estes processos levariam à formação de um novo público leitor totalmente diferente de épocas passadas e que está

[...] compuesto por jóvenes de clase media con niveles relativamente altos de instrucción, que se veían excluidos de los círculos sociales elitistas a través de los cuales se difundía anteriormente la alta literatura, pero buscaban obras con planteamientos diferentes a los de los libros que leían sus padres” (*ibid*, 71).

Estes novos leitores estariam também influenciados pelas idéias de renovação e mudança associadas ao ideário socialista e pela crença derivada da formação humanista na capacidade da literatura e da arte para realizar transformações na sociedade. Tanto os novos leitores, quanto vários dos escritores destacados do *boom* farão parte deste novo grupo de jovens latino-americanos que entram em cena nos anos sessenta e setenta. Em parte, seguindo a explicação de Rueda, o fenômeno do *boom* se entenderia como um encontro entre escritores e leitores que pertencem a uma mesma geração e que compartilhavam uma formação comum, gostos estéticos e idéias políticas similares.

Mas também foi fundamental a contribuição de certo *espírito de época*, motivado principalmente pela Revolução Cubana e as idéias socialistas, para o surgimento e para o declive repentino de um fenômeno tão importante, mas também tão curto e explosivo como o *boom*. Para Subercaseaux:

Fue el clima intelectual y el macro relato de una utopía socialista latinoamericana, implícito en las palabras de Cortázar<sup>4</sup>, lo que explica en gran medida el ‘boom’ como también los alineamientos, tensiones, polémicas, roces y epítetos que se dan entre los escritores que formaron parte del fenómeno (Subercaseaux, 2002, 181).

É necessário destacar, igualmente, que as novas produções literárias vão se encontrar com empresas editoriais (tanto na América Latina como na Espanha) com a infra-estrutura e as estratégias necessárias para fazê-las viáveis no mercado, assim como com o surgimento das revistas de *variedades*, destacadas por Rama (1985) que servirão como instrumento ideal de publicidade e marketing e de espaço de intervenção dos escritores ante um público amplo. Cada um destes elementos, aliado claro à qualidade literária de suas produções, será fundamental para compreender o fenômeno do boom, que será possível por sua interação e confluência em um momento histórico determinado.

É neste contexto particular no qual o escritor volta com força a ser um personagem público central e onde questões relacionadas com a identidade latino-americana e a integração regional adquirem uma importância renovada. Durante os anos do *boom* presenciamos um ressurgimento da figura do escritor-intelectual-crítico que nesse momento se incorpora de maneira mais intensa aos meios massivos de comunicação, o que lhe permite possibilidades de difusão massiva. De igual forma, o escritor se beneficia de um novo clima social de curiosidade pública que se interessa às vezes mais pelas questões íntimas de autores e autoras que por suas obras e que se reflete no auge do gênero das entrevistas a escritores. Como afirma Ángel Rama, os escritores

[...] fueron los primeros analistas de sus obras, pesquisaron la evolución que para ellos seguía el mundo contemporáneo, aspiraron a ser guías del movimiento intelectual. Fueron, sobre todo, teorizadores de la cultura [...] grandes mediadores entre su público literario y la problemática global de la época (Rama, 1985, 302).

---

<sup>4</sup> O autor refere-se à famosa declaração do escritor Julio Cortázar: “¿Qué es el ‘boom’ sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad?” (*apud* Subercaseaux, 2002, 181).

Uma das características centrais das intervenções críticas dos escritores do *boom* é o desejo de modernidade que se auto-reivindicariam sistematicamente colocando sua própria literatura como a realização completa da modernidade literária na América Latina e relegando a produção literária anterior a uma etapa supostamente atrasada e falida. Algo que se evidencia no ensaio de Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, como o apresenta Idelver Avelar (2003, 35 e ss.) ou em textos de Vargas Llosa (1969) como *Novela primitiva y novela de creación en América Latina*.

Neste tipo de intervenções comumente os escritores se apresentavam como tendo superado uma certa tradição latino-americana anacrônica (o regionalismo) e também como autores que compartilhavam uma série de características comuns com escritores e artistas contemporâneos europeus e norte-americanos, em um claro gesto de autofiguração do movimento como de plenitude artística e de suposta entrada da América Latina na modernidade. Um espírito autoconfiante que se perfilava, por exemplo, na famosa frase de Octavio Paz em *El laberinto de la soledad*: “Somos [los latinoamericanos], por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres” (Paz, 1993, 210).

Percebe-se nestas intervenções, apesar das diferenças políticas que existem entre alguns dos escritores que são associados ao movimento, um clima de otimismo e de autoconfiança nas possibilidades da literatura e da arte para influenciar no rumo político da região, sem dúvida relacionado com o impacto da Revolução Cubana e o ideário socialista.

A pesar da dificuldade de chegar a uma definição precisa do *boom* e de quem fez parte dele é possível perceber entre seus principais representantes um certo desejo de integração e de comunicação, um certo espírito de grupo, pelo menos entre os escritores que mais se repetem nas listas do *boom*: García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa, aos quais os uniam em um primeiro momento idéias políticas e estéticas comuns, assim como relações de amizade. Embora tratar-se realmente de uma construção posterior realizada pela crítica e as empresas editoriais e não propriamente de um grupo autoconstituído de escritores, é possível achar neste movimento posturas e objetivos comuns assim como algumas propostas narrativas com características semelhantes.

Embora o movimento tendesse a privilegiar exclusivamente a certos escritores em detrimento de outros, assim como um gênero específico, o romance, e um certo tipo de *estilo* particular associado ao realismo mágico e maravilhoso (que por outro lado funcionava muito bem como etiqueta do latino-americano para o mercado externo), a visibilidade internacional que alcançaria serviu para impulsionar outros nomes e obras. Os próprios escritores colaboraram com suas intervenções críticas para destacar alguns de seus contemporâneos e antecessores e dar-lhes maior visibilidade frente aos novos e ampliados públicos leitores.

Mas o que me interessa destacar de maneira central em relação às intervenções críticas dos principais escritores do boom é a confluência da reflexão crítica e teórica sobre suas próprias obras e sobre a literatura em geral, com aspectos vinculados à política e à identidade regional latino-americana, assim como a posição central que ocupavam estas intervenções no espaço público através dos meios massivos, ambos aspectos que sofreram transformações importantes no futuro como será analisado a seguir.

Se considerarmos como chave para compreender o fenômeno do *boom* o que Subercaseaux (2002) destaca como o “clima intelectual” do momento, é claro que este clima irá sofrer profundas transformações a partir do período que aparece como fechamento do fenômeno: os anos posteriores a 1972 – apesar de que seus efeitos se mantenham até hoje com os autores consagrados tendo vendas massivas de seus livros e suas intervenções sendo amplamente difundidas no mundo todo através dos meios massivos (imprensa escrita, televisão, Internet).

### 2.2.3.

#### **O escritor-crítico literário e a crítica ficcional no presente**

Contrário ao clima intelectual e político que favoreceu o surgimento do *boom*, no panorama atual têm perdido relevância alguns dos fatores que fizeram possível seu surgimento e difusão. Após o ano 1973 se apresentam vários fenômenos históricos que vão mudar radicalmente o panorama latino-americano: as ditaduras no cone sul, a

crise econômica dos anos 80, a progressiva e acelerada mass-midiatização da cultura, a perda do prestígio simbólico do livro e o deslocamento do lugar central dos escritores e intelectuais na sociedade, uma aparente desconfiança ante os relatos totalizadores e as utopias socialistas e a importância central do mercado (através de diversas indústrias culturais, muitas delas transnacionais) para definir os critérios de circulação massiva dos produtos da cultura.

Vinculado a estas questões percebe-se a ausência de grupos ou movimentos literários e estéticos claramente reconhecidos e com uma vocação de intervenção pública e política. Isto é algo que se repete em diversos textos e análises sobre a literatura latino-americana realizados recentemente<sup>5</sup>: a sensação de ausência de grupos literários ou propostas literárias comuns. Embora se intentasse impor alguns grupos como o formado a partir do Manifesto McOndo (liderado pelos chilenos Alberto Fuguet e Sergio Gómez em 1996), o grupo do Crack no México (que surge no mesmo ano e que inclui autores como Jorge Volpi e Ignacio Padilla) ou os autores reunidos em torno ao conceito de Geração 90 no Brasil (que inclui autores como Marçal Aquino, Marcelino Freire, Luiz Ruffato e Marcelo Mirisola), trata-se de agrupamentos de escritores que obedecem mais a uma intenção editorial e jornalística que a verdadeiros interesses estéticos e políticos comuns dos próprios autores; hoje cada um deles trabalha de forma independente e não reivindica seu pertencimento a um grupo específico.

Em contraste com posturas políticas e estilos literários semelhantes o que parece ter um peso maior atualmente na consolidação de algum tipo de grupo é o papel da indústria editorial na abertura de espaços de mercado para os novos escritores, assim como alguns projetos de revistas literárias que parecem reunir grupos de escritores e críticos em torno a certas *escolhas afetivas* comuns.

Fornet, por exemplo, fala de uma “[...] balcanización contrastante con la voluntad integradora que en los años sesenta se vivió con el *boom* y, mucho antes incluso, con el modernismo y las vanguardias” (Fornet, 2005, 1). Segundo Beatriz Resende, “[...] es sobre todo la noción de escuela, grupo o cofradía que parece estar

---

<sup>5</sup> Ver por exemplo: Luz Mery Giraldo (2000), Jorge Fornet (2005), Beatriz Resende (2005), Cassiano Machado (2003).

desapareciendo” (Resende, 2005, 11). Para Silviano Santiago a questão também passa por uma mudança nas características atuais da *vida literária* e pela própria definição deste conceito. Para Santiago os escritores de sua geração viviam nos anos 60 e 70 em uma convivência permanente com artistas de diversas áreas o que contribuía para a construção de um pensamento artístico comum, algo que era estimulado diretamente pelo contexto político do momento:

Quem vai compor com o João Gilberto Noll uma mesma cena literária nos anos 80? Ninguém, pois essa cena comum não existe, não havia nada que agregasse. Nos anos 60 e 70, o espaço literário havia crescido, mas não estimulado pela própria literatura, mas sim pela necessidade política. Quando conquistamos a liberdade, descobre-se que há um vazio. Não há nada em comum (Santiago, 2009, 3).

Antes que reivindicar seu pertencimento a algum grupo ou alguma tendência em comum os escritores contemporâneos parecem mais inclinados a enfatizar seu nível de individualidade e independência, como no caso do próprio Bolaño. Por outro lado, o papel político dos escritores e de suas obras parece ter perdido o impacto central imediato que teve em um momento como o *boom*, ou nos primeiros anos da independência política na América Latina. Em contraste com estes momentos históricos particulares, as intervenções dos escritores no espaço público atual perderam o peso que tinham para a sociedade como um todo (pelo menos o impacto imediato no curto prazo e o alcance massivo de suas mensagens).

Além das transformações mencionadas com relação ao “clima intelectual e político” latino-americano posterior aos anos 70, esse deslocamento do lugar central do escritor tem passado também pela mudança em seu papel social e pelo grau de especialização e relativa autonomia que tem alcançado o próprio campo literário na América Latina. Se, como argumentava Pedro Henríquez Ureña (1949), a tarefa da literatura pos-independentista tinha sido encarada como meio de “utilidade pública” – contrário ao de “coroação da vida social” na época anterior à independência – algo que pareceu ressurgir no momento particular do boom, associado neste caso com a procura de uma pretensa identidade regional e com o ideário político socialista, para os escritores contemporâneos a função da literatura parece estar mais relacionada com buscas individuais e o ofício de escritor encarado como uma profissão restringida a

um campo específico com suas próprias leis e estruturas de funcionamento autônomas.

No entanto, é necessário ter cuidado com o estabelecimento de cortes demasiado nítidos ou generalizáveis a todo um campo de práticas heterogêneas; parece-me que estas transformações na forma em que se encara a prática da literatura não substituem radicalmente formas anteriores senão que continuam existindo de maneira paralela e em tensão permanente (alguns com um peso e uma legitimidade maior que outros dentro do próprio campo). Assim, é possível que para alguns escritores a literatura ainda seja encarada como um tipo de “coroação da vida social”, enquanto que outros continuem aferrados à suas possibilidades como meio de “utilidade pública”. Basta dar uma olhada em entrevistas e debates atuais de escritores e escritoras latino-americanos para perceber a diversidade e heterogeneidade de posições e modos de encarar a prática literária.

No entanto, é possível perceber na atualidade uma relativa distância do papel do escritor-intelectual-político do passado o que tem restringido em boa medida o campo de ação dos escritores comumente a questões exclusivamente literárias, apesar de que a tensão entre as exigências da vida pública e as pulsões mais íntimas do literário, continue se manifestando nas intervenções e na própria obra destes escritores, como tentarei apresentar no caso de Bolaño.

Por outra parte, isto não quer dizer que escritores e escritoras tenham deixado de intervir ativamente no campo intelectual e literário de seus respectivos países. O que mudou, por uma parte, são as condições de recepção de seu discurso, o qual tem perdido o impacto central de outros momentos do passado e, por outra, seus objetos de interesse nos quais percebe-se um deslocamento de temas diretamente políticos ou relativos à identidade e a integração latino-americana para uma ampla diversidade de temáticas onde se impõem geralmente questões propriamente literárias (ensaios monográficos sobre outros escritores, anotações sobre aspectos da história literária latino-americana, biografias de escritores) ou textos sobre arte, cinema e televisão, sobre viagens, ou ensaios e crônicas sobre temas de atualidade (que ocasionalmente podem-se referir a questões políticas).

A partir dos anos 80 e 90 encontramos predominantemente intervenções isoladas de escritores e escritoras em um campo amplo e diverso de tendências em uma tentativa individual de lutar por expor e impor (no caso dos mais agressivos como Bolaño) suas poéticas particulares e as razões (éticas e estéticas) que justificam sua prática literária; por resgatar alguns predecessores e difundir alguns de seus contemporâneos; e, em alguns casos, por enfrentar com suas intervenções os critérios literários impostos pela cultura oficial, a grande indústria editorial e os meios massivos.

Essas intervenções aparecem na forma de livros de ensaios ou antologias de notas sobre literatura, comumente com tiragens em média de entre 1000 e 3000 exemplares, o que é comum no atual panorama editorial, nunca como as tiragens alcançadas na época do *boom*, ou através de artigos, resenhas e entrevistas em jornais e revistas, algumas vezes de circulação massiva (como os suplementos culturais e literários dos diários de circulação nacional ou as revistas semanais de atualidade), mas também em revistas impressas e digitais e *blogs* especializados em arte e literatura e de público mais restrito.

Não é comum mencionar autores e obras literárias ou presenciar intervenções de escritores e escritoras em jornais de rádio ou televisão, a não ser em momentos especiais como um festival de literatura importante, a obtenção de um prêmio destacado, preferivelmente de fama internacional, ou na forma de notas sobre a morte de um escritor ou escritora reconhecida. Quando o assunto são temas políticos, de atualidade ou de *interesse geral*, comumente é a figura do especialista a que se apropria do discurso nos meios massivos, deslocado dessa função a intelectuais e escritores.

De modo geral a literatura e as artes contam agora com espaços exclusivos (na imprensa, revistas, na televisão aberta e a cabo, na Internet), mais diferenciados e especializados e o escritor, em grande medida (porque sempre há exceções significativas), deixou de ser essa figura central que atuava publicamente e que podia opinar sobre todos os temas com aparente suficiência: arte, literatura, filosofia, política, opinando agora comumente sobre aspectos relacionados com sua própria obra e sobre questões estritamente literárias associadas com a tradição literária latino-

americana ou mundial, com questões teóricas em arte e literatura, ou difundindo escritores e obras contemporâneas de outros lugares do mundo através de resenhas, notas e crônicas.

Por outro lado a literatura passou a formar parte de um campo amplo e diverso de opções culturais e estéticas que se multiplicam, difundem-se e renovam-se a alta velocidade através dos meios de comunicação e que obedecem às características particulares da produção cultural atual dominada pelo *star system* das indústrias culturais, algo que é possível encontrar também no cinema, na música ou na televisão.

Neste sentido, embora em termos gerais a literatura<sup>6</sup> voltou a circular em um campo mais restrito e especializado (se comparado com o *boom*), mas ampliado (se o compararmos com o século XIX e as primeiras décadas do XX) também se apresentam fenômenos massivos associados com o *star system* das indústrias culturais. É o caso dos escritores *best-sellers*, de interações da literatura com outros meios massivos como o cinema através de adaptações de obras ou de filmes biográficos sobre escritores e escritoras, de prêmios literários amplamente reconhecidos e difundidos, especialmente de alcance mundial como o Nobel, mas também regionais e nacionais, ou nos casos em que os escritores têm o caráter de *estrela*, seja por destacar-se em outros campos de difusão massiva (cantores de música popular como Chico Buarque, por exemplo, ou jornalistas que são também escritores), seja por seu caráter polêmico e performático, o que chama a atenção dos meios massivos (como nos casos de Fernando Vallejo na Colômbia ou do próprio Roberto Bolaño), escritores que tem aproveitado estas características para chamar a atenção sobre suas obras através de intervenções agressivas e polêmicas no espaço público.

Nos casos em que se apresenta a interação da literatura com alguma destas variáveis em um momento específico pode se produzir uma difusão massiva de certos nomes e obras particulares.

---

<sup>6</sup> Devo acrescentar que em todo momento estou fazendo referência ao que se entende geralmente como *literatura culta* ou *alta literatura* (conceitos sempre problemáticos) e não aos *best-sellers* ou *literatura de massa* (folhetins, romance popular, romance pornográfico etc.) que ao longo da história da literatura latino-americana têm mantido seu público massivo.

Obviamente falar de massificação em literatura não é igual que falar de massificação em outras indústrias culturais como o cinema, a música e a televisão. Quando falo na difusão massiva estou pensando em uma ampliação considerável dos públicos especializados habituais. De qualquer forma trata-se de fenômenos que ocupam os espaços de difusão massiva por pouco tempo obedecendo às leis de velocidade e renovação das modas e produtos no mercado cultural atual.

Nesse clima contemporâneo as funções do escritor-intelectual-político do passado tornaram-se fragmentadas e dissociadas, tal como o analisava Silviano Santiago contrastando as figuras do sul-africano J. M. Coetzee, o brasileiro Paulo Coelho e a americana Susan Sontag:

Em miúdos, temos três entidades no tabuleiro literário do novo milênio: o romancista de qualidade, o autor recordista e a intelectual participante. Arte, indústria cultural e política se dissociam no momento do reconhecimento universal. O romancista tem valor literário e não tem público. O recordista vende e não aspira à arte. A intelectual é corajosa e tem voz restrita (Santiago, 2004, 14).

Mas, se por um lado esse clima de dispersão e especialização deslocou a visibilidade ampla e central das intervenções dos escritores na sociedade latino-americana – com exceção dos casos mencionados antes nos quais funciona o *star system* das indústrias culturais – por outro, o grau de especialização alcançado pelo campo literário na região levou ao ressurgimento com força da figura do escritor-crítico literário assim como a uma tendência de crítica ficcional que se enquadra no gesto metaliterário da literatura contemporânea e que aparece na obra de escritores representativos de vários países latino-americanos.

Deste modo, encontramos escritores que paralelamente a seus textos ficcionais praticam de maneira constante e sistemática a crítica literária como César Aira e Sergio Chejfec na Argentina, Silviano Santiago no Brasil, ou R.H. Moreno Durán na Colômbia. Igualmente encontramos escritores que seguindo caminhos abertos na região por Macedonio Fernández e por Borges, praticam uma espécie de crítica ficcional, incorporando a suas ficções elementos de crítica e construindo textos que se situam nos limites entre a ficção, a crítica e a autobiografia, como os últimos livros do

mexicano Sergio Pitol, a obra de Ricardo Piglia ou a de Roberto Bolaño, entre muitos outros.

Neste sentido vale à pena ressaltar a presença, no campo literário contemporâneo, de grande número de escritores formados em faculdades de letras e literatura (muitos deles com estudos de pós-graduação: mestrados e doutorados) razão pela qual é comum que os escritores atuem no campo do ensino da literatura e publiquem também artigos acadêmicos, organizem seminários e congressos ou antologias de textos sobre crítica literária e cultural, como no caso destacado de Silviano Santiago no Brasil, Daniel Link na Argentina ou o boliviano Edmundo Paz Soldán nos Estados Unidos.

Esta mudança no campo de formação e atuação dos escritores latino-americanos em que antes predominava a política e a diplomacia ou profissões como advocacia e jornalismo, pode contribuir para explicar o afastamento do papel central do escritor como ator político na esfera pública assim como o auge de certas temáticas e estilos nas produções literárias recentes nas quais a questão metaliterária, a tematização do próprio ato da escrita e a vida do escritor e demais indivíduos que atuam no campo literário (críticos, editores, leitores etc.) e o gesto de autoreflexão crítica e teórica adquirem uma importância significativa e se expressam tanto através dos próprios textos ficcionais, sejam eles narrativos ou poéticos, como através de ensaios, artigos e notas sobre literatura. Como afirma Christopher Domínguez,

[1]a multiplicación de la Opinión devuelve al crítico literario (o artístico) al dominio de la estética. En alguna medida, la caída del muro de Berlín provocó que la literatura dejara de ser, temporalmente, la continuación de la política por otros medios (Domínguez, 1998, 305).

Embora Bolaño escape à caracterização do escritor formado em literatura e não se encaixe completamente na figura do típico escritor-crítico, sua obra não deixa de ser um exemplo central do gesto metaliterário comum à época contemporânea, embora em seu caso tome algumas características particulares como tentarei apresentar posteriormente. Não só em seus textos propriamente críticos, mas também no interior de sua obra ficcional aparece uma espécie particular de crítica e teoria

literária, funcionando sua obra em conjunto como um espaço no qual se comunicam de maneira permanente a crítica e a ficção.

É neste contexto pós-utópico, de perda do lugar central do escritor e da literatura na sociedade, de diversidade, especialização, e de poder alcançado pela grande indústria editorial no qual surgem e se divulgam as intervenções críticas de Bolaño quem, em poucos porém intensos anos, passou a tornar-se uma figura central do campo literário em língua espanhola (e pouco a pouco em outros países através das traduções de suas obras) e a ser reconhecido amplamente pelos jovens escritores da América Latina como um mestre e possível exemplo a seguir, tanto por sua atitude contestatória como por sua própria prática narrativa e poética, e apesar de que muitos destes jovens tal vez não compartilhem com ele certo tom melancólico e nostálgico que flutua em suas intervenções e ficções sobre essa perda de centralidade do escritor e da literatura na sociedade. Parece-me que estas novas gerações vivenciam, em geral, as atuais condições de produção, circulação e recepção literária desde uma postura mais integrada e quiçá menos saudosista.

Como tentarei apresentar no próximo capítulo é precisamente contra a figura do escritor de mercado (*best-seller*), contra o deslocamento do lugar central da literatura e dos escritores na sociedade e contra o aparente deslocamento de certo cânone literário que representa para Bolaño o melhor da tradição latino-americana e espanhola, para onde apontam de maneira central suas sarcásticas e agressivas intervenções críticas e crítico-ficcionais.