

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA
LITERATURA COMPARADA

ANTÔNIO CARLOS SILVEIRA XERXENESKY

**A LITERATURA RUMO A SI MESMA:
ROBERTO BOLAÑO E ENRIQUE VILA-MATAS**

PORTO ALEGRE
2012

ANTÔNIO CARLOS SILVEIRA XERXENESKY

**A LITERATURA RUMO A SI MESMA:
ROBERTO BOLAÑO E ENRIQUE VILA-MATAS**

Dissertação de Mestrado, em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rita Lenira de Freitas Bittencourt

PORTO ALEGRE
2012

CIP - Catalogação na Publicação

Xerxenesky, Antônio Carlos Silveira
A literatura rumo a si mesma: Roberto Bolaño e
Enrique Vila-Matas / Antônio Carlos Silveira
Xerxenesky. -- 2012.
135 f.

Orientadora: Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. literatura comparada. 2. literatura
contemporânea. 3. Enrique Vila-Matas. 4. Roberto
Bolaño. 5. metaficção. I. Bittencourt, Rita Lenira de
Freitas, orient. II. Título.

**A LITERATURA RUMO A SI MESMA:
ROBERTO BOLAÑO E ENRIQUE VILA-MATAS**

Dissertação de Mestrado, em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Dedico esta dissertação a Rita Lenira,
pelo apoio inestimável nos últimos anos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha orientadora, Rita Lenira de Freitas Bittencourt, com quem travei diálogos importantíssimos no decorrer de minha formação acadêmica. Também devo mencionar minha gratidão a outros professores do curso de Letras que foram fundamentais na minha graduação e pós-graduação: Ruben Daniel Castiglioni, Rita Terezinha Schmidt, Félix Bugueño Miranda, Hugo Correa Retamar, Ricardo Barberena, Márcia Ivana e Kathrin Rosenfield.

Não tenho palavras para agradecer as pessoas que leram e opinaram extensivamente sobre a minha dissertação: Nathália Boni Cadore, autora da revisão mais detalhada de todos os tempos, e Carmen Xerxenesky, minha polícia de vírgulas.

Não posso deixar de citar, também, pessoas que foram muito importantes para mim durante o período de escrita da minha dissertação: Vivian Wyler, Daniel Galera, Daniel Pellizzari, Bruno Mattos, Mariana Schwanck Dutra, Emilio Fraia, Diego Amorim, Paola Wink, André Conti, Michel Laub, Alexandre Rodrigues, Samir Machado de Machado, Lu Thomé, Rodrigo Rosp, Tiago “Ductilissimo”, Pedro “Doca” Silveira, Marianna Soares e muitos outros que não mencionarei para não me estender por várias páginas.

*Para onde vai a literatura?
Rumo a si mesma, que é seu desaparecimento.*

Maurice Blanchot,
citado por Enrique Vila-Matas em *Doctor Pasavento*

RESUMO

Este trabalho estuda, seguindo as diretrizes da literatura comparada, as obras *Bartleby y compañía*, do escritor catalão Enrique Vila-Matas (1948), e *La literatura nazi en América*, do autor chileno Roberto Bolaño (1953 – 2003). Trata-se de romances contemporâneos de língua espanhola que utilizam recursos metaliterários para compor um catálogo de escritores – falsos e fictícios – à margem do cânone oficial. Partindo deste ponto de contato, é feito um estudo comparativo que busca ressaltar as propostas estéticas e políticas sugeridas pelos narradores, usando como principais referências teóricas as obras de Jacques Rancière, Peter Sloterdijk, Theodor Adorno e Fredric Jameson. A partir daí, elabora-se uma reflexão acerca do fazer literário na contemporaneidade e da importância e significado de uma literatura “rumo a si mesma”, que procura, dentro da ficção (e a partir dela), construir um pensamento sobre a própria ficção, isto é, sobre os limites e funções da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura contemporânea – literatura de língua espanhola – metaliteratura – Roberto Bolaño – Enrique Vila-Matas – catálogos de escritores

RESUMEN

Este estudio, bajo las directrices de la literatura comparada, busca poner en diálogo las obras *Bartleby y compañía*, del catalán Enrique Vila-Matas (1948), y *La literatura nazi en América*, del chileno Roberto Bolaño (1953 – 2003). Se tratan de novelas contemporáneas de lengua española que utilizan recursos metaliterarios para componer un catálogo de escritores – falsos y ficcionales – que están ubicados al borde del canon oficial. Desde este punto de contacto, se realiza un análisis comparativo que intenta señalar las propuestas estéticas y políticas sugeridas por los narradores. Para esto, se utiliza, como principales referencias teóricas, las obras de Jacques Rancière, Peter Sloterdijk, Theodor Adorno e Fredric Jameson. A partir de esto, se elabora una reflexión acerca del arte literario en la contemporaneidad y de la importancia y significado de una literatura que va “hacia sí misma”, que busca, dentro de la ficción (y a partir de ella), construir un pensamiento acerca de la propia ficción, o sea, acerca de los límites y funciones de la literatura.

PALABRAS-LLAVE: Literatura contemporánea – literatura hispanohablante – metaliteratura – Roberto Bolaño – Enrique Vila-Matas – catálogo de escritores

SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. Estado da arte	15
3. Os autores e suas obras	18
3.1. Roberto Bolaño	
3.2. Enrique Vila-Matas	
4. Metaficção, metaliteratura, metalinguagem	32
4.1. Definições	
4.2. Apenas mais um termo: autoficção	
5. Bolaño e Vila-Matas, lado a lado	43
5.1. Como um vê o outro	
5.2. Borges, um possível centro em comum	
6. Bolaño e Vila-Matas: catálogos	52
6.1. Catálogos de escritores à margem	
6.2. Estilos e propostas: primeiras observações	
7. Bolaño e Vila-Matas: bartlebys e nazis	66
7.1. Os bartlebys	
7.2. Os nazis	
8. Bolaño e Vila-Matas: literatura e política	86
8.1. A política dos narradores de Roberto Bolaño	
8.2. A literatura e a política do fim: Enrique Vila-Matas	
9. Conclusão	114
Anexos	117
Referências Bibliográficas	129

1. Introdução

Esta dissertação, assim como todos os outros estudos, creio, nasceu de uma pergunta. A pergunta era mais ou menos a seguinte: como pode Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas, dois escritores contemporâneos que escrevem em espanhol, estarem fazendo praticamente a mesma coisa (compondo livros que trazem a própria literatura como centro temático) e obtendo resultados tão diferentes? O que os une e o que os separa?

Estas são perguntas que formulei antes como leitor do que como pesquisador. A oportunidade de investigar academicamente dois escritores que tanto admiro envolve um pouco de sorte e coincidência. As maneiras pelas quais cheguei a eles, também. Acredito que, nesta introdução, cabe mostrar brevemente as razões biográficas que me levaram a estudar Bolaño e Vila-Matas, pois, afinal, são estas motivações que compõem a *verdadeira* justificativa para a produção desta dissertação. Ainda que todo trabalho acadêmico possua justificativas *científicas* (apresenta um assunto novo, uma abordagem nova sobre um assunto velho etc.), gosto de pensar que os trabalhos da área de humanas também contam com justificativas pessoais. Do contrário, se fosse movido apenas pela ciência, eu poderia muito bem estar pesquisando autores que não me dizem muito, que não me *comunicam* coisas, que não leio com prazer.

Meu primeiro contato com Enrique Vila-Matas surgiu ao me tornar parte, no ano de 2007, durante a graduação, do grupo de pesquisa coordenado por Rita Lenira de Feitas Bittencourt, intitulado “Poéticas do presente: a narrativa de limiar de Enrique Vila-Matas”. Não conhecia a obra de Vila-Matas, mas logo me interessei ao saber que ele era um grande leitor de Thomas Pynchon – a ponto de transformá-lo em personagem no romance *Doctor Pasavento* (2004b) –, meu autor favorito na época. A primeira obra que li do escritor catalão foi *El viaje vertical* (2000b), que descobri depois ser um “estranho no ninho” na obra de Vila-Matas. Trata-se de um romance realista, com poucos jogos intertextuais. Apesar disso, o livro se revelou produtivo teoricamente para mim, que estava interessado nas reflexões culturais de Stuart Hall. E, no entanto, foi apenas a partir da leitura de *Bartleby y compañía* (2009a), que o universo de Vila-Matas se abriu para mim. Ler Vila-Matas é também ler dezenas de outros autores pelos olhos do catalão. Não querer buscar as referências apontadas pelo autor, não ficar curioso para ler todos os outros escritores citados em *Bartleby y compañía* (2009a) (e em vários

outros livros dele) é uma tarefa impossível. Enrique Vila-Matas é um “leitor que escreve”, um crítico literário ficcionista, um teórico da literatura que “faz teoria ao andar”¹. Desde então, fui lendo, pouco a pouco, tudo que encontrava em prosa do autor. Apresentei, no XX Salão de Iniciação Científica da UFRGS, um estudo desconstrutivista acerca do livro *Doctor Pasavento* (2004b) e o jogo que o narrador fazia entre Pynchon e Pinchon (uma variação gráfica, mas não fonética, um tanto como o conceito de *différance*, do filósofo Jacques Derrida). Tal estudo me rendeu o prêmio de destaque naquele Salão de Iniciação Científica. Além disso, também apresentei um trabalho sobre o livro de contos *Exploradores del abismo* (2007), focado no conto “Porque ella me lo pidió”, que é um texto dividido em três partes e apresenta um jogo metaficcional, onde cada parte nega a anterior como ficção e se apresenta como realidade factual.

Esse tipo de jogo sempre esteve entre meus interesses enquanto leitor. Antes de me tornar um entusiasta de Vila-Matas, eu era um leitor de Pynchon, Jorge Luis Borges, Laurence Sterne, David Foster Wallace, e considerava *Reparação* (2006), de Ian McEwan, um dos melhores livros da década, justamente pela sua reviravolta metaficcional, na qual a narradora revelava que todo o romance era ficção e quais eram suas motivações secretas para ter escrito aquele livro. Em resumo: me agradavam os autores interessados em discutir os limites entre ficção e realidade, entre literatura e vida; escritores que inseriam, em seu fazer literário, um *pensar* sobre o fazer literário. Literatura autorreflexiva, literatura autoconsciente. Tudo aquilo que formava o que os críticos vieram a chamar de literatura pós-modernista.²

Já o meu primeiro contato com a obra de Roberto Bolaño foi muito mais acidental e menos acadêmico. No início de 2007, lembro de ter lido no blog do escritor paulista Daniel Galera um comentário acerca de *Los detectives salvajes* (1998), que havia sido recém lançado pela Companhia das Letras. De acordo com Galera, aquele era um livro perfeito para ser lido por alguém com menos de vinte e cinco anos. Se não me engano (o blog foi fechado faz tempo e não se tem acesso aos arquivos), Daniel Galera recomendava o romance especificamente para escritores menores de vinte e cinco – o que eu era, em 2007. Ou, pelo menos, um *aspirante* a escritor. É fácil compreender a indicação de Galera. *Los detectives salvajes* (1998) gira em torno de um grupo de

¹ A frase aparece no texto de Heredia (2007, p. 25), quando Vila-Matas resume seu livro de crônicas *Desde la ciudad nerviosa* (2004).

² Ver: Linda Hutcheon (1988).

jovens obcecados por literatura. A literatura atua como uma espécie de força-motriz do enredo: é ela que desencadeará a ação dos personagens, que causará encontros e desencontros. Em resumo: é ela que move as pessoas. Claro, há muito mais por trás do livro, existem muitas outras leituras possíveis. E, no entanto, essa é uma delas, e o livro era justamente o que eu precisava. No ano de 2007, eu trabalhava em meu primeiro romance, *Areia nos dentes* (2008), que seria lançado no ano seguinte. A escolha de situar a trama do eixo narrativo que se passa no presente na Cidade do México foi uma clara referência ao romance de Bolaño – sem contar o narrador protagonista, cujos hábitos alcóolicos lembram muito o de Amadeo Salvatierra, personagem de *Los detectives salvajes* (1998).

Durante toda minha vida acadêmica, tentei ao máximo separar meu lado de ficcionista do meu lado de crítico acadêmico. E, no entanto, agora consigo enxergar o quanto estas coisas estão ligadas, por mais que eu tenha tentado separá-las. Foi pela leitura por prazer (esta também dissociada da Academia, no sentido de não ler o obrigatório) que descobri Bolaño, e acabei arrastando o autor chileno para dentro de minha vida acadêmica. Pois, apesar de eu ter trabalhado por dois anos como bolsista de iniciação científica na pesquisa acerca de Enrique Vila-Matas, foi sobre Bolaño que decidi escrever meu trabalho de conclusão de curso. Defendi, em dezembro de 2009, o trabalho *A figura do intelectual na obra de Roberto Bolaño* (2009), um projeto um tanto pretensioso de rastrear personagens “intelectuais” (escritores, poetas, críticos, leitores) na obra em prosa de Bolaño e discutir a maneira como eram representados, seus dilemas e dramas, seu caráter trágico etc.

No entanto, aquele trabalho, justamente por não ser focado em uma obra específica, e pinçar trechos de romances e contos espalhados pela produção de Bolaño, não pôde desenvolver a fundo suas ideias. Esta dissertação surge, em parte, do desejo de trabalhar com maior profundidade um livro específico do autor chileno.

Agora que as motivações pessoais e biográficas foram explicitadas, chegou o momento de apresentar uma justificativa mais ampla. Como está detalhado no segundo capítulo desta dissertação, sobre o estado da arte, o estudo acerca de Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas é muito recente (e quase inexistente) no Brasil, enquanto outros países latino-americanos, como o México, analisam a obra de ambos há vários anos. Claro, a questão da língua não deve ser descartada ao fazer este tipo de comentário. Ainda assim, esta minha dissertação aparece, aos meus olhos, como uma espécie de

afirmação da literatura contemporânea, uma tentativa de assegurar um terreno para ela dentro dos estudos acadêmicos. Durante meu período de aluno na graduação e no mestrado, era quase impossível encontrar outros leitores de Bolaño e Vila-Matas, ainda que os dois autores sejam fenômenos midiáticos (inclusive no Brasil, onde *2666* (2004a), de Bolaño, foi vendido com uma tarja anunciando que aquele era o “romance do ano”, e onde a vinda de Vila-Matas para São Paulo³ foi recebida com expectativa e empolgação). Entendo que um trabalho acadêmico desenvolvido acerca de autores que estão mortos há tempo e que apresentam uma ampla fortuna crítica seja mais tranquilo – não fácil, tranquilo – pois são obras mais estáveis. Enquanto escrevo estas linhas, Enrique Vila-Matas pode muito bem estar preparando o lançamento de um livro novo e o ex-editor de Roberto Bolaño pode ter encontrado um novo manuscrito do chileno (o que de fato aconteceu, mais de uma vez, desde que comecei a trabalhar com Bolaño – *El tercer Reich* (2010a) e *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) foram publicados entre o fim do meu trabalho de conclusão e o início da redação desta dissertação). Além disso, a recepção de ambos autores ainda está muito “fresca”, com constantes mudanças nas maneiras como são lidos. Trabalhar com literatura contemporânea é, portanto, andar pisando em ovos. Trata-se de uma atividade de risco. Nada mais adequado para estudar Bolaño, para quem a literatura sempre foi “uma atividade de risco”⁴.

Além de desenvolver um estudo pioneiro no país acerca destes dois escritores de grande relevância na literatura contemporânea, esta dissertação pretende se valer das reflexões surgidas para poder pensar questões da literatura contemporânea de modo mais amplo. Para ser específico, a questão da “literatura rumo a si mesma”, da ficção que, seja através de recursos metaficcionalis ou metaliterários (ver capítulo sobre o tema), volta-se a si mesma, coloca a própria literatura em primeiro plano. Portanto, a segunda justificativa científica deste trabalho é a de explorar estes dois autores como base para refletir sobre certas facetas do fazer literário atual.

Escolhi como *corpus* ficcional os seguintes livros: *Bartleby y compañía* (2009a), de Enrique Vila-Matas, e *La literatura nazi en América* (2010b), de Roberto Bolaño. A escolha não decorreu de uma preferência pessoal. Optei por colocar esses dois livros em diálogo por causa de uma similaridade estrutural: ambos são romances híbridos que

³ Curiosamente, Vila-Matas esteve antes no Brasil para a FLIP, mas em 2005, quando poucas obras suas tinham sido traduzidas para o português.

⁴ Ver “Discurso de Caracas”, compilado em *Entre paréntesis – Ensayos, artículos y discursos (1998 – 2003)* (BOLAÑO, 2004c).

giram em torno de um catálogo de escritores – com menções a autores reais e fictícios, em diferentes proporções. Trata-se, portanto, de duas obras que aparentemente possuem muitos pontos de contato. Todavia, após um olhar mais atento, percebem-se infinitas divergências – diferenças, essas, que podem ser analisadas para elaborar uma reflexão mais ampla acerca do fazer literário de cada autor e da visão estética e política propagada pelos seus narradores.

A estrutura que adotei – e, por conseguinte, a metodologia – foi a seguinte: início fazendo um balanço da situação em que se encontra os estudos acadêmicos acerca de Bolaño e Vila-Matas no Brasil, no capítulo “Estado da arte”. Em seguida, faço uma apresentação panorâmica da obra dos dois escritores, traçando em linhas gerais um quadro maior da produção de ambos, para assim contextualizar o corpus ficcional escolhido e disponibilizar uma referência para o leitor acerca das outras obras de Bolaño e Vila-Matas, pois muitas delas são citadas no decorrer da dissertação.

No quarto capítulo, busco conceituar os termos de metaficção, metaliteratura e autoficção, que são definições necessárias para refletir acerca dos dois autores. No entanto, como se verá neste capítulo, estes conceitos não são fechados e estanques como se imagina – há, inclusive, discordâncias acerca do que cada um significa.

A partir do quinto capítulo passo a praticar, de fato, o que se poderia chamar de “literatura comparada”, pondo as obras escolhidas como corpus em diálogo. Início de forma distante, mostrando como cada autor enxerga o outro. Em seguida, proponho um possível ponto de contato entre ambos os escritores: Jorge Luis Borges.

No capítulo seguinte, analiso as obras escolhidas em si, refletindo sempre sobre a questão do “catálogo” de escritores: por que o narrador de Bolaño escolheu aqueles autores como “nazis”? Por que o narrador de Vila-Matas selecionou aqueles “bartlebys”? O que significa ser cada uma dessas coisas? Quais são os critérios adotados?

Por fim, no último capítulo, mudo o foco da análise – ou, usando uma metáfora diferente, mudo as lentes teóricas – e busco estudar as implicações políticas que estão presentes em cada obra. Política é uma palavra terrivelmente ampla, e minha análise feita sob este viés está norteadada pelo estudo de Walter Benjamin, Fredric Jameson e Jacques Rancière, como argumentarei na referida seção. Peter Sloterdijk também se revela um pensador fundamental para a minha compreensão da obra de Bolaño.

A problemática central de minha dissertação, arrisco dizer, são justamente as implicações político-estéticas da escrita de uma “literatura rumo a si mesma” e a maneira como cada um dos escritores vai articular essas questões em suas respectivas obras.

Na conclusão, realizo um balanço da pesquisa e tento fazer uma espécie de resumo do que encontrei em minha investigação, ao mesmo tempo em que reflito sobre as inúmeras perguntas que foram levantadas e que ficaram sem respostas – e só poderão ser respondidas com novos e mais aprofundados estudos.

2. Estado da arte

No Brasil, o estudo dos autores citados nesta dissertação ainda está muito pouco desenvolvido. Na busca do sistema da CAPES, realizada em abril de 2011, período do início da redação desta dissertação, constava apenas um trabalho de mestrado sobre o escritor catalão Enrique Vila-Matas. Trata-se da dissertação de Kelvin dos Santos Klein (2009), escrita sob orientação de Maria Luiza Berwanger da Silva e defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul no ano de 2009. Este trabalho foi muito utilizado como referência e citado no capítulo sobre Borges. Acerca de Roberto Bolaño, no entanto, não consta nenhuma produção acadêmica sobre o autor no sistema de pesquisa da CAPES. Apesar disso, o escritor chileno está sendo bastante discutido entre os acadêmicos, seja nos meios jornalísticos, seja através de cursos, como “Roberto Bolaño: a literatura no deserto”, ministrado por Tiago Guilherme Pinheiro, doutorando pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP) em 2010. Também preciso destacar a palestra proferida na UFRGS no dia 14 de setembro de 2011 pelo professor Victor Manuel Ramos Lemus, da UFRJ, que tive o prazer de assistir e que me auxiliou a repensar certos aspectos da obra de Bolaño.

Quanto aos temas que perpassam minha dissertação, para além dos autores, há uma proliferação considerável de teses e dissertações, de acordo com o sistema da CAPES, que localiza mais de 90 trabalhos tratando do tema da “metaficção”. De Machado a Fausto Wolff e Umberto Eco, há uma variedade de estudos que abordam estes autores pelo viés metaficcional. Pesquisando um termo mais específico e incomum, “metaliteratura”, que será questionado no presente trabalho, o sistema da CAPES revela três estudos. Um deles, uma dissertação de autoria de Benjamin Rodrigues Ferreira Filho, defendida na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), sob orientação de Wilberth Claython Ferreira Salgueiro, trata deste ponto específico na obra de Rubem Fonseca. Em *A confraria dos bibliófilos: leitores e livros na ficção de Rubem Fonseca* (1999), o acadêmico busca analisar as figuras dos personagens-leitores, a relação entre cultura e poder, as citações e os diálogos intertextuais na obra de Rubem Fonseca. Apesar de Fonseca não possuir muitas relações com o meu corpus ficcional, é interessante notar que há outros acadêmicos brasileiros interessados nestes aspectos literários de uma obra.

Esta questão da análise de personagens-leitores foi o norte de meu trabalho de conclusão defendido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em dezembro de 2009. Intitulado *A figura do intelectual na obra de Roberto Bolaño* (2009), rastreava personagens-leitores, personagens-escritores e personagens-críticos na obra completa em prosa do autor chileno e traçava algumas considerações acerca de como o autor representava tais figuras e qual seria a importância delas para pensar as tensas relações entre ético e estético em sua obra.

Outros artigos acadêmicos breves sobre Roberto Bolaño foram encontrados na internet, ainda que focados em questões diferentes e com corpus ficcionais distintos, como é o caso de *A ficção da ficção: derramamentos de um 'eu' em Roberto Bolaño* (2010), de Raquel Parrine, mestranda em Teoria Literária na Universidade de São Paulo (USP). Sobre Vila-Matas, também é possível encontrar artigos e comunicações breves na internet através do *Google Scholar*, mas nenhum versa sobre as questões aqui abordadas.

Por outro lado, foram publicados dezenas de artigos em jornais e revistas, alguns deles de autoria de pesquisadores já estabelecidos, como Leyla Perrone-Moisés (2011), tanto sobre Bolaño quanto sobre Vila-Matas. Os dois autores são onipresentes nos cadernos culturais dos jornais, mas ainda são fantasmas nas universidades brasileiras.

Fora do Brasil, a situação é radicalmente diferente. Enrique Vila-Matas, desde a publicação de *Historia abreviada de la literatura portátil* (2011a) no México, tem sido muito estudado nas universidades latino-americanas. Uma boa amostra dos artigos disponíveis acerca do autor está compilada em *Vila-matas Portátil* (HEREDIA, 2007), volume extremamente referenciado neste trabalho. Roberto Bolaño, por sua vez, recebe muita atenção especialmente dos críticos e teóricos norte-americanos, posto que nos Estados Unidos o autor se tornou um fenômeno de crítica e vendas, convertendo-se no maior sucesso importado da América Latina desde Gabriel García Márquez. No entanto, o acesso a estes trabalhos é mais reduzido, e a internet não permite a leitura de muitos artigos para além do resumo. Não obstante, muitos textos críticos de viés predominantemente acadêmico estão compilados em *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (MANZONI, 2006) e *Bolaño salvaje* (SOLDÁN; PATRIAU, 2008). O primeiro volume é latino-americano; o segundo é espanhol. Ambas as compilações críticas também serão amplamente referenciadas e citadas.

Para além dos artigos e teses acadêmicas, este trabalho se valerá também de uma obra de Kelvin Falcão Klein, que mescla ensaio e ficção. *Conversas apócrifas com Vila-Matas* (KLEIN, 2011), lançado pela editora independente Modelo de Nuvem, é estruturado em torno de uma falsa entrevista com Vila-Matas, criando perguntas para respostas que ele deu em outras entrevistas. Ademais deste núcleo, o trabalho de Klein apresenta uma valiosa introdução crítica que sintetiza muitos aspectos das relações intertextuais trabalhadas por Enrique Vila-Matas. Além disso, cada “conversa” está dividida em temas (“Metaficção”, “Política”) e, no início de cada capítulo, Klein apresenta um comentário pertinente sobre a obra de Vila-Matas a respeito do assunto em questão.

Durante a redação deste trabalho, acompanhei vários artigos que foram publicados na mídia nacional, pois as editoras brasileiras responsáveis pela publicação da obra de Vila-Matas e Bolaño têm lançado com frequência as obras dos dois em português, dada a demanda de público. Acredito que isso demonstra o quanto esses escritores estão no centro do palco da discussão acerca da literatura contemporânea.

3. Os autores e suas obras

Nesta seção preliminar, serão traçadas breves biografias dos dois autores estudados e comentários críticos acerca de diversos livros de cada, com o principal objetivo de situar as obras escolhidas como corpus ficcional dentro de um panorama mais amplo da produção dos escritores. Além disso, iniciar-se-á o desenvolvimento de relações entre o trabalho dos autores e a escrita de uma “literatura rumo a si mesma”, isto é, uma *metaliteratura* e/ou uma *metaficção*, termos abordados de maneira teórica na próxima seção. Assim se pretende justificar, de certo modo, a escolha do corpus ficcional para o presente trabalho.

3.1. Roberto Bolaño

Roberto Bolaño Ávalos, nascido em Santiago do Chile no ano de 1953, iniciou sua carreira literária com o livro a quatro mãos (escrito ao lado de A.G. Porta), *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (2008b), publicado originalmente em 1984. Fora esta, todas suas publicações (que incluem diversos romances, livros de contos e antologias poéticas) estão concentradas em um espaço de dez anos, de 1993 até sua morte prematura em 2003. Muitas obras publicadas nessa época foram escritas anos antes, mas lançadas apenas quando o autor já temia por sua saúde. Outras várias, ainda, saíram apenas após seu falecimento. Desde que comecei a trabalhar na universidade com a obra do autor, foram lançados no mercado editorial o romance *El tercer reich* (2010a) e *Los sinsabores del verdadero policía* (2011), ambos escritos (em sua maior parte) nos anos oitenta, e que só viram a luz do dia porque foram encontrados entre os documentos do autor chileno após sua morte.

O escritor ganhou diversos prêmios importantes, como o *Herralde* e o *Rómulo Gallegos* por *Los detectives salvajes* (1998), o *Ciudad Barcelona*, *Salambó* e o *Lara* por *2666* (2004a), além de prêmios da crítica norte-americana (como o *National Book Critics Circle*), quando teve seu *2666* traduzido para o inglês em 2008.

Roberto Bolaño é considerado “um dos escritores latino-americanos mais admirados de sua geração”⁵ que, na opinião de Susan Sontag “assegurou um lugar

⁵ Rerolle em *Le Monde*, cf. orelha de *2666*, 1ª edição da Anagrama (BOLAÑO, 2004a).

permanente na literatura mundial”⁶. Seu romance *2666*, ao ser traduzido para o inglês, tornou-se, inesperadamente, um best-seller⁷, a ponto de o jornal inglês *The Economist*, em uma matéria chamada “Bolañomania”, considerar o autor um “Harry Potter dos intelectuais”.

Cabe apresentar alguns dados biográficos acerca do autor. Neste trabalho, recusei com todas as forças o uso de biografismos para “explicar” a obra. Não obstante, a vida de Bolaño tem suas peculiaridades, que são frequentemente trazidas à tona por outros críticos, pois a vida pessoal de Bolaño é escancaradamente utilizada como matéria-prima da ficção do autor. Por isso, me parece útil mencionar alguns dados nesta apresentação dos autores. Nascido em Santiago, em 1953, o escritor se mudou para o México aos treze anos. Quando Allende foi deposto pela ditadura chilena em 1973, Bolaño regressou ao Chile para formar parte da resistência, mas foi preso. Um amigo militar o libertou, e o escritor retornou ao México, onde formou, ao lado de outros amigos, especialmente Mario Santiago, o infrarrealismo⁸, movimento de poesia marginal que provavelmente foi representado como o “real-visceralismo” em *Los detectives salvajes*⁹ (1998). O movimento atacava os grandes nomes da poesia mexicana, como Octavio Paz. O personagem Arturo Belano, recorrente em toda a obra de Bolaño, é o seu alter ego confesso. Já Ulises Lima, personagem de *Los detectives salvajes* representaria seu amigo Mario Santiago, que também aparece “sem disfarces” em poemas seus. Muitas pessoas de sua vida foram transformadas em personagens nos seus livros, como o famoso crítico espanhol do jornal *El País*, Ignacio Echevarría, que se converte em Iñaki Echevarne em *Los detectives salvajes* (1998).

⁶ C.f. orelha de *2666*, 1ª edição da Anagrama (BOLAÑO, 2004a).

⁷ Ruy Barata Neto (2009) especula que boa parte da “Bolañomania” nos Estados Unidos deriva da passagem do autor para outra cultura, onde foi transformado em uma espécie de Jack Kerouac *por meio* da tradução realizada por Natasha Wimmer para *2666* e, em especial, pela sua tradução de *Los detectives salvajes* (*The savage detectives*, em inglês).

⁸ O movimento infrarrealista está documentado em <www.infrarrealismo.com> (Acesso em: 05 dez. 2011), que aponta uma revolta acontecida em 1974 em uma oficina de poesia na Universidade Autônoma do México (UNAM) como o evento responsável pela gênese do movimento. A ideia do nome e da formação de um movimento “contra a cultura oficial” foi de Roberto Bolaño, tendo como explícita influência o movimento *beatnik* de Ginsberg e Kerouac. O infrarrealismo, apesar do afastamento de Bolaño e da morte de Mario Santiago, seguiu e segue vivo. No site, podemos ler novos poetas infrarrealistas que publicam até hoje.

⁹ Se tomarmos a história do infrarrealismo, conforme documentada no site citado na nota de rodapé anterior, há inúmeras relações entre a fundação do movimento real-visceralista descrito no romance *Los detectives salvajes* e a história “oficial” do movimento infrarrealista. O que muda, claro, é o ponto de vista. A primeira parte de *Los detectives salvajes* (1998) é narrada por García Madero, um jovem aspirante a poeta, que acaba entrando no movimento quase por acidente.

O fato de que suas publicações, o grande núcleo delas, se concentram em aproximadamente 10 anos de carreira, tem uma explicação. Ainda que escrevesse desde adolescente, Bolaño só começou a publicar quando teve a primeira crise hepática e descobriu que seu tempo de vida seria mais limitado do que imaginava. A partir daquele momento, seus esforços de escrita se multiplicaram. Enrique Vila-Matas, o outro escritor abordado nesta dissertação – e amigo pessoal de Bolaño – se vale de uma metáfora roubada de Kafka para descrever essa fase da vida do autor chileno: tirar Bolaño da escrivania onde escrevia seus livros seria como tirar um morto de sua sepultura. Foi assim, então, trabalhando várias noites consecutivas, que Bolaño conseguiu produzir tanto em um espaço de tempo tão curto, até o momento de sua morte em 2003.

Apesar de Bolaño se considerar, antes de mais nada, um poeta, foi sua obra em prosa que atraiu maior interesse da crítica e do público. A poesia de Bolaño, escrita em verso livre e quase sempre de teor narrativo¹⁰, não será tratada nesta dissertação. Da sua produção poética, destacam-se os livros *Los perros románticos* (2006b) e *La universidad desconocida* (2007b).

A seguir, apresentarei e comentarei livro a livro a bibliografia completa em prosa do escritor, em ordem cronológica de publicação.

Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce (2008b), de 1984, representa a estreia literária de Bolaño. Trata-se de um romance escrito em coautoria com o barcelonense A.G. Porta¹¹. Como o título explicitamente sugere, há uma fusão entre literatura e rock'n'roll (Morrison é o líder da banda The Doors), ou pelo menos com o “espírito” do rock. O narrador e protagonista é um jovem que vivencia, ao mesmo tempo, descobertas sexuais e literárias. Mescla de romance policial com romance de formação, o livro apresenta uma faceta de Bolaño que ajudou na popularização do autor: a de um *intelectual roqueiro*, à margem do *establishment* literário. A relação que a obra traça com a própria literatura se dá em diversos níveis: desde o narrador que relata suas leituras até o projeto, incluído no próprio livro, de escrever uma obra tendo um protagonista chamado Dédalus (como Stephen Dedalus de

¹⁰ Suas poesias são inclusive chamadas de “antipoesia” por alguns críticos.

¹¹ Romancista espanhol cuja estreia na literatura também foi com este livro a quatro mãos. Passou anos afastado da literatura durante a década de 80. Em 1994, Bolaño teria convidado Porta a escrever a quatro mãos o livro *La literatura nazi en América* (2010b). No entanto, Porta recusa e Bolaño escreve a obra sozinho. No fim dos anos 90, volta a publicar, e desde então lançou mais quatro livros, todos eles inéditos no Brasil. Recentemente, A.G. Porta admitiu para *El periódico de Aragón* que o personagem Antoni Carrera, do romance póstumo de Bolaño, *Los sinsabores del verdadero policía* (2011), é baseado nele.

Portrait of the artist as a young man (1996) e *Ulysses* (1992) de James Joyce), um ladrão de banco. Apesar de tudo, parece mais adequado não investigar tão a fundo essa primeira incursão metaliterária e metaficcional de Bolaño. Afinal de contas, trata-se de um livro escrito a quatro mãos, portanto cabe certo ceticismo na hora de determinar o que é característico de um autor e o que surgiu de outro. Além disso, tais questões foram melhores desenvolvidas nos livros posteriores.

Há quem considere *La pista de hielo* (2003a), de 1993, o primeiro romance “solo” de Bolaño. Por outro lado, outros apontam *Monsieur Pain* como merecedor deste título, pois *Monsieur Pain* (1999), além de ter sido escrito antes, ganhou diversos prêmios destinados a livros inéditos. Todavia, o primeiro a ser devidamente publicado por Bolaño foi a novela *La pista de hielo* (2003a), reeditado pela Anagrama em 2003. Trata-se de um romance policial narrado em três vozes que se alternam. O recurso da alternância de vozes apareceria depois, com muito mais complexidade, em *Los detectives salvajes* (1998). Apesar de trazer pequenos detalhes da biografia de Bolaño transformados em ficção, como o trabalho de guarda de um camping, *La pista de hielo* é muito pouco representativo do autor. Não traz aquele que acabou se tornando seu incontornável tema: a relação entre ética e estética, entre violência (e política) e literatura. Apesar disso, é um exercício técnico fascinante, e através desta novela, Bolaño praticou, mais do que nunca, o gênero que tanto lhe agrada, o romance policial.

A obra *La literatura nazi en América* (2010b), de 1996, foi escolhida como central na presente dissertação, e será abordada e analisada com muito mais detalhes posteriormente. Por agora, que conste que se trata de um romance híbrido que traz pequenas biografias ficcionais de escritores que estiveram, direta ou indiretamente, envolvidos com o nazismo. Tal estratégia narrativa lembra muito *História Universal da Infâmia* (BORGES, 2011), de 1935. A opção de considerar este livro um “romance” é do próprio autor¹².

Estrella distante (2006a), também publicado pela primeira vez no ano de 1996, é um romance originado a partir da última biografia ficcional de *La literatura nazi en América* (2010b). Narrado em primeira pessoa por Arturo Belano, *alter ego* do autor chileno, a obra gira em torno da figura de um misterioso poeta que, após o golpe militar de 1973 no Chile, revela-se um assassino brutal, e, ao mesmo tempo, um ousado escritor vanguardista que escreve nos céus, de dentro de seu avião, enigmáticos poemas

¹² No prólogo de *Estrella distante* (2006a), ele se refere ao livro como um romance.

com fumaça. No prólogo, Bolaño diz que a versão original do enredo, presente em *La literatura nazi en América* (2010b), tinha ficado muito “esquemática” (BOLAÑO, 2006a, p. 11). Graças ao “fantasma cada vez mais vivo de Pierre Menard”, considerou que deveria contá-la outra vez. (2006a, p. 11)¹³ A obra traz muitas “marcas registradas” de Bolaño, e pode ser vista como uma novela na qual se concentram todas as temáticas recorrentes do autor. Há o grupo de jovens poetas reunidos em oficinas, há uma figura ambígua (o assassino/poeta Carlos Wieder), há um *tom* ambíguo (acerca de como lidar com Wieder – o desfecho surpreendente do reencontro com ele muitos anos depois). Por fim, explora o drama mais comum em Bolaño: o de intelectuais que se encontram diretamente envolvidos com a violência e o mal.

O primeiro livro de compilação de contos que Bolaño publica é *Llamadas telefónicas* (2003b), de 1997. A obra está dividida em três partes. A primeira delas, cujo nome é *Llamadas telefónicas* (2003b), compõe-se de contos metaliterários, que trazem a própria literatura como tema central. Entre eles, há um estranho conto com tons de ficção científica, “Enrique Martín”, que apresenta um personagem barcelonense de mesmo nome. O curioso, no caso, se dá pelo fato de que o texto é dedicado a Enrique Vila-Matas. Em muitos sentidos, esta primeira parte de *Llamadas telefónicas* (2003b) se encaixa perfeitamente no rótulo de *metaliteratura*: uma literatura interessada pelos meandros das cenas literárias, pelas vidas e obras de poetas e ficcionistas reais ou fictícios. Não obstante, não há rastros do que chama de *metaficção*. Essa afirmação será explicada no capítulo seguinte, quando elaboro uma diferenciação entre os termos metaliteratura e metaficção. A segunda parte do livro, para constar, tem como núcleo a violência, e a terceira traz personagens femininas para o primeiro plano.

Los detectives salvajes (1998), de 1998, é um romance premiado de Bolaño de mais de seiscentas páginas. Divide-se, fundamentalmente, em duas partes: uma, é o diário de García Madero, jovem poeta chileno que na década de setenta se envolve com o movimento real-visceralista, e, a outra, é composta de relatos e testemunhos de dezenas de diferentes narradores, que contam ao leitor-detetive suas experiências ligadas aos poetas marginais Arturo Belano e Ulises Lima. A trama central de *Los detectives salvajes* (1998) gira em torno da busca por uma poeta real-visceralista

¹³ Menard, personagem de Jorge Luis Borges, reescreve linha a linha *Dom Quixote* – e mesmo apresentando um livro idêntico ao de Cervantes, este se revela diferente. O contexto mudou (a época de publicação, o nome do autor), logo a recepção também mudou. O “anacronismo deliberado” e a “atribuição errônea”, segundo Borges, são as armas de Pierre Menard, armas também empregadas pelo escritor argentino, nos seus embates literários do modernismo latino-americano em seus próprios textos.

desaparecida, Cesárea Tinajero (autora fictícia inventada por Bolaño). Para os propósitos desta dissertação, seria um excelente corpus ficcional, tão instigante quanto *La literatura nazi en América* (2010b). Como, por questões de espaço e foco, foi necessário escolher apenas um livro de Bolaño, *Los detectives salvajes* (1998) não será analisado com a profundidade merecida. Apesar disso, será amplamente citado, pois é peça fundamental na compreensão da visão de literatura propagada pelos narradores e personagens do autor chileno.

No ano seguinte, 1999, Bolaño lança *Amuleto* (2008a), uma novela breve que é uma espécie de desdobramento de *Los detectives salvajes* (1998), pois traz como protagonista Auxilio Lacouture, personagem que já havia aparecido em *Los detectives salvajes* (1998) em uma marcante cena na qual Lacouture fica presa em uma latrina durante a invasão militar da Universidade. Auxilio é uma poeta marginal que veio do Uruguai e se considera “mãe” da poesia latino-americana. De fortes tintas políticas, a obra de Bolaño trata da invasão militar na Universidade Autônoma do México (UNAM) e a reação dos intelectuais a esta. As tensões éticas da produção cultural, tema recorrente (se não central) de Bolaño, aparecem explicitamente em diversos momentos dessa narrativa.

O ano de 1999 também marca a data de publicação de *Monsieur pain* (1999), um romance policial que Bolaño escreveu muito antes de começar a publicar livros, ainda na década de 80. O *thriller* policial gira ao redor de um caso sinistro envolvendo o poeta peruano Cesar Vallejo. Apesar disso, há muito pouco do lado metaliterário das obras de Bolaño, predominando, ao invés disso, uma homenagem aos gêneros considerados “menores” pela crítica: o policial e a ficção-científica. Bolaño revelou, em entrevistas e artigos, ser um entusiasta de Edgar Allan Poe e Philip K. Dick. Em nenhum outro livro, como em *Monsieur Pain* (1998) tais paixões são tão observáveis.

Nocturno de Chile (2004d), publicado em 2000, é uma novela narrada por Sebastián Urrutia Lacroix, padre e crítico literário. A trama se passa às vésperas e logo após o golpe militar chileno de 1973. Narrada em um monólogo febril e desesperado, é composta de um longo parágrafo de mais de 100 páginas e outro curtíssimo, de poucas palavras. Entre os personagens reais que estão retratados no livro, há a figura de Pablo Neruda, pintada com tintas misteriosas. O protagonista, obrigado a dar aulas a ninguém menos que Pinochet, se envolve em diversos dilemas morais, pelos quais passa com espanto e ambivalência.

Amberes (2002), escrito em 1980, mas publicado apenas em 2002, é um romance breve em prosa poética¹⁴, completamente fragmentado. Ignacio Echevarría o considera o “big bang do universo de Bolaño”. O autor considera este o único romance que não se envergonha de reler¹⁵.

Em 2002, publicou *Una novelita lumpen* (2009), romance escrito como parte de um projeto que enviou autores que escrevem em espanhol para diversos países em busca de inspiração para um romance¹⁶. O livro de Bolaño traz uma história de uma moça pobre e órfã em Roma que se envolve com um homem mais velho e misterioso. A diretora chilena Alicia Scherson adaptou o romance para o cinema, e o filme será lançado em 2012.

El gaucho insufrible (2004b), de 2003, é um livro híbrido publicado no ano da morte do escritor. Apresenta cinco contos de tamanhos variáveis (o primeiro, *Jim*, possui três páginas, enquanto outros, como o conto que dá o título ao livro, possuem 30) e encerra com dois ensaios sobre literatura, um abordando a relação entre literatura e doença, e o outro (“Los mitos de Cthulhu”¹⁷) traçando um panorama da literatura latino-americana, onde Bolaño ataca muitos autores populares como Gabriel García Márquez¹⁸. Trata-se de um ensaio narrado em tom inflamado, com declarações polêmicas como a seguinte, sobre a América Latina:

Latinoamérica fue el manicomio de Europa así como Estados Unidos fue su fábrica. La fábrica está ahora en poder de los capataces y locos huidos con su mano de obra. El manicomio, desde hace más de setenta años, se está quemando en su propio aceite, en su propia grasa. (BOLAÑO, 2004b, p. 168)

O romance considerado quase por unanimidade como sua obra mais relevante, *2666* (2004a), foi lançado no ano de 2004. Publicado postumamente, o livro foi finalizado enquanto narrativa por Bolaño, embora sua morte prematura tenha impedido uma revisão estilística mais forte. Trata-se do livro mais extenso do autor, contabilizando 1120 páginas na primeira edição da editora Anagrama. É composto de cinco “romances” dentro do romance. O primeiro trata dos críticos literários que vão ao

¹⁴ Ou um poema em prosa. Trata-se de um livro que está na fronteira de dois gêneros.

¹⁵ Conforme a quarta capa da edição norte-americana, edição da New Directions Publishing.

¹⁶ O projeto não é muito diferente do brasileiro *Amores Expressos*, que enviou escritores brasileiros de destaque, como Sérgio Sant’Anna, Luiz Ruffato e Daniel Galera para diferentes países.

¹⁷ Referência curiosa a Cthulhu, figura monstruosa criada pelo autor americano de horror H.P. Lovecraft.

¹⁸ As críticas que Bolaño faz em seus ensaios a García Márquez se baseiam muito mais em fatores extraliterários (envolvimento do autor colombiano com a política) do que em motivos propriamente textuais.

México em busca de um autor alemão que estão estudando, Benno Von Archimboldi. O segundo, é sobre um professor mexicano com problemas mentais. O terceiro, a respeito de um jornalista norte-americano que vai para a mesma cidade na qual se passa a trama das duas partes anteriores, Santa Teresa, e se envolve com a investigação dos brutais crimes que ocorrem na região. O quarto é centrado não em um personagem, mas nas centenas de crimes de estupro e assassinato brutal de mulheres (referência óbvia aos crimes de Ciudad Juárez no México). O quinto, por fim, trata da figura de Benno Von Archimboldi, explicando as origens do autor alemão até sua ida ao México.

No ano de 2007, quatro anos após a morte do autor, decidem publicar *El secreto del mal* (2007a), um livro de contos, muitos deles inacabados – seja em enredo ou em forma. Há experimentos interessantes, como “El hijo del coronel”, no qual se narra, cena a cena, um esquisito filme de zumbis assistido de madrugada na televisão. O narrador do conto está convicto de que aquele filme representa a história da América Latina. *El secreto del mal* (2007a) foi o primeiro livro “resgatado” de Bolaño e publicado na esteira do fenômeno que ficou conhecido como “Bolañomania”.

Tirando o volume de poesia *La universidad desconocida* (2007b), a seguinte obra póstuma a ser publicada é *El tercer Reich* (2010a), lançada em 2010. Trata-se um romance escrito nos anos 80 que só foi publicado mais de vinte anos depois. O livro conta a história de um cidadão alemão, em férias na costa espanhola, obcecado por jogos de tabuleiro que simulam uma guerra. Na praia, conhece bizarras figuras, como o Lobo e o Cordeiro. Também disputa partidas dos jogos de guerra com um estranho e marginalizado latino-americano cujo apelido é Quemado, em referência ao seu corpo todo queimado. Fica insinuado, no romance, que tais queimaduras teriam ocorrido durante uma tortura militar, adicionando uma tensão ao jogo entre o protagonista europeu fascinado pelo nazifascismo e o latino-americano que sofreu, de certa forma, consequências derivadas do pensamento totalitário.

Por fim, *Los sinsabores del verdadero policía* (2011), foi lançado em 2011. Trata-se de um romance inacabado que foi escrito no decorrer de duas décadas, desde os anos 80 até a morte de Bolaño. Está situado no mesmo universo de *2666* (2004a), e é focado em Amalfitano, personagem central na segunda parte de *2666* (2004a), e sua filha. O título, de acordo com o autor (em comentário mencionado no prólogo de J.A. Masoliver Ródenas), faz referência a função detetivesca do leitor, que necessita juntar peças do quebra-cabeça para formar a história. Narrado de forma não-linear, *Los*

sinsabores del verdadero policía (2011) se revela um grande complemento a 2666 (2004a), expondo outros lados do enredo e desenvolvendo melhor o “universo compartilhado”¹⁹ criado pelo autor chileno.

Quando comecei a pesquisar Roberto Bolaño, em 2009, nem *El tercer Reich* (2010a), nem *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) tinham sido publicados. Não há como saber se, no futuro, os detentores dos direitos da obra do autor chileno não encontrarão novos manuscritos e livros inacabados e os publicarão. Apesar de terem sido bem recebidos pela crítica, muitos leitores têm se questionado se essa onda recente de publicações póstumas não seria uma exploração injusta do “fenômeno Bolaño”.

3.2. Enrique Vila-Matas

Enrique Vila-Matas nasceu na cidade Barcelona em 31 de março de 1948, cinco anos antes de Roberto Bolaño, e continua vivo e produzindo no momento da escrita desta dissertação. Os dados biográficos de Vila-Matas, em pesquisas de internet e livros, se mostram contraditórios. Geralmente, são dados fornecidos – em entrevistas, artigos, ensaios e até mesmo na ficção – pelo próprio autor. “Sempre incluí aspectos autobiográficos nas minhas narrativas, só que misturados com elementos de impostura.”, conta Vila-Matas em entrevista ao Diário de Notícias de Portugal (VILA-MATAS, 2005). Até mesmo a questão de qual é seu primeiro livro é discutível. Em *Paris no se acaba nunca* (2003), por exemplo, ele diz que *La asesina ilustrada* (2005), de 1977, foi seu primeiro livro. Em outros lugares, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*²⁰ é mencionado como sua obra de estréia (CONTE apud HEREDIA, 2007, p. 202), um livro supostamente escrito na África, que hoje o autor diz renegar. Pouquíssima informação existe acerca deste volume, e Kelvin Falcão Klein (2009), em sua dissertação sobre o autor, não conta esta obra como sendo o primeiro livro de Vila-Matas.

Apesar disso, algumas informações são tidas como corretas – pelo menos, são repetidas por diversos meios jornalísticos: o autor estudou Direito e Jornalismo e trabalhou como crítico de cinema. Viveu em Paris por dois anos durante a década de 70, experiência relatada “à moda de Vila-Matas”, isto é, brincando com fato e ficção, no

¹⁹ No sentido de que personagens circulam por diversos livros do autor, criando uma espécie de “Universo Bolaño”, onde aqueles seres habitam e interagem.

²⁰ A obra teria sido publicada originalmente em 1973 pela editora Tusquets.

livro *Paris no se acaba nunca* (2003). É amigo pessoal de diversos autores famosos, como o mexicano Sergio Pitol, o espanhol Javier Marías, o argentino Rodrigo Fresán e o norte-americano Paul Auster.

Assim como Roberto Bolaño, utiliza muito material autobiográfico como matéria-prima de sua ficção. Diversas vezes, o narrador é um *alter ego* do autor, às vezes com o mesmo nome. Apesar disso, é mais tranquilo separar ficção de realidade em Bolaño do que em Vila-Matas. A experiência de vida de Bolaño, proveniente de diversos relatos de amigos e familiares²¹, mostra-se estável. Já Vila-Matas é conhecido por inventar um personagem de si mesmo – seja em contos no qual aparece (por exemplo, em “Porque ella no me lo pidió”, de *Exploradores del abismo* (2007)) ou em livros que se valem do formato do diário pessoal para criar uma nova ficção²². Podemos encontrar ecos em entrevistas do que ele conta como fato autobiográfico em sua ficção, mas as informações nem sempre fecham. E a dúvida surge: e se nas entrevistas, Vila-Matas também não está inventando um personagem? Afinal de contas, quando se trata de Vila-Matas, a ficção invade com frequência os territórios de onde esperamos ler “verdades”. Na coluna que o catalão manteve no jornal *El País de Cataluña*, muitas vezes fez citações inventadas, atribuindo um autor equivocado a uma frase, modificando-a, ou atribuindo uma frase sua a outro escritor. Como disse em entrevista a Juan Villoro:

Que soy un falso erudito lo vengo diciendo hace un tiempo, explicando que muchas citas son inventadas. Y se me las invento, que eso también lo he inventado para dar una excusa, es porque no me atrevo a decir que es mía una frase y pienso que si digo que es de Shakespeare funciona mejor, y la gente la encuentra muy buena. Y si es muy mala, como es de Shakespeare, no me pasa nada a mí. [...] De modo que empecé a poner una frase de Flaubert en boca de Laura Esquivel, también jugando. O citas mías en nombre de otros. Para desmitificar también la cita literaria, y para entender que es un juego. Que en realidad escribir es divertirse, aunque siempre se olvida. (HEREDIA, 2007, p. 423-424)

Essa visão lúdica da literatura acompanha Vila-Matas em todos os momentos, seja em sua obra publicada, em suas entrevistas, em seus artigos, em suas pequenas notas autobiográficas... Portanto, é quase impossível, enquanto Vila-Matas estiver vivo,

²¹ O documentário *Bolaño cercano* (2008) traz muitos destes relatos.

²² Acerca do livro *Dietario voluble* (2008), o cineasta espanhol Pedro Almodóvar comentou: “No sé si me entienden. Vila-Matas para mí es un personaje de ficción”. Disponível em: <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escralmodovar1.html>>. Acesso em: 24 dez. 2011.

lidar com a biografia do escritor. Passarei, portanto, à obra, traçando breves comentários sobre alguns livros mais relevantes do autor catalão:

O primeiro livro “oficial”, *La asesina ilustrada* (2005), saiu em 1977, e é construído em cima de um jogo metaficcional. Trata de uma obra que mata o leitor após a leitura. O jogo está no fato de o livro, em si, ser a obra que supostamente mataria seus leitores.

A obra que tornou Vila-Matas conhecido na América Latina foi *Historia abreviada de la literatura portátil* (2011a), de 1985. Assim como a *Literatura nazi en la Améric* (2010b), de Bolaño, monta uma espécie de catálogo de artistas e escritores – no caso da novela de Vila-Matas, os *shandys*²³, sociedade secreta de “intelectuais portáteis” que inclui artistas que se destacaram na vanguarda dos anos 20, como Duchamp, Tzara e Picabia. Este livro poderia muito bem ter sido escolhido como corpus ficcional vilamatasiense desta dissertação. No entanto, dei preferência a *Bartleby & Compañía* (2009b) porque este último trata exclusivamente de escritores – assim como o *La literatura nazi en América* (2010b), de Bolaño.

Una casa para siempre (1998), de 1988, é um livro híbrido que pode ser lido tanto como um romance quanto como um livro de contos. Tem como personagem principal um ventríloquo. A “casa para sempre” do título seria, no caso, a ficção. Já *Suicídios exemplares* (2009b), de 1991, se inscreve tranquilamente no gênero dos contos. O livro compila narrativas breves unidas pelo tema do suicídio. O suicídio (a negação da vida) surge como um ato muitas vezes de afirmação – tal lógica voltaria a ser retrabalhada em *Bartleby y compañía* (2009a), onde deixar de escrever é o que caracterizará muitos escritores, o que pode ser pensado como uma espécie de “suicídio literário”. Há um breve flerte com a autoficção em um conto onde Vila-Matas brinca até com o próprio nome: E. Vila-Matas, ao contrário, fica “Satam Alive”, ou seja, Satã Vive.

Lejos de veracruz (1995) é uma história passada no México que explora o estereótipo e a caricatura do mexicano. Trata-se de um livro artificial – e consciente de sua artificialidade. Há uma potencialização do falso, não dissimilar do que Jorge Luis Borges faz em certos contos onde trabalha com gêneros já bem definidos, como “A

²³ Referência ao livro *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, romance experimental do século XVIII, escrito por Laurence Sterne.

morte e a bússola” (BORGES, 1997)²⁴. Também com este caráter lúdico e artificial, está *Extraña forma de vida*, de 1997, romance no qual Vila-Matas articula relações entre o ofício do escritor e o do detetive.

Uma ruptura no estilo vila-matasiano está assinalada em *El viaje vertical* (2000b), de 2000. Trata-se de um romance realista (e bastante tradicional na forma) que narra a viagem que faz um senhor de idade recém-divorciado. A jornada dele se dá em vários níveis, e há um paralelo entre o deslocamento geográfico – ele se desloca verticalmente de Barcelona até a cidade de Porto, em Portugal, e, por fim, a uma ilha mais ao sul – e o intelectual – de um homem que negava a cultura para um leitor²⁵. É uma jornada de autodescoberta, na qual o protagonista, um conservador que se orgulhava de ter aprendido tudo na “escola da vida”, passa a valorizar a cultura e a literatura. De certo modo, este é o livro mais acessível de Vila-Matas, por não ser estruturado em cima de referências intertextuais, e utilizar uma narrativa mais comum²⁶ – mais humana, alguém poderia considerar.

Em 2000, Vila-Matas também lançou o romance híbrido *Bartleby y compañía* (2009a). Nele, apresentam-se “notas de rodapé para um texto invisível” onde são listados escritores que, por um motivo ou outro, deixaram de escrever. O editor Jorge Herralde chamou o grupo de romances formado por *Bartleby y compañía* (2009a), *El mal de montano* (2002) e *Doctor pasavento* (2004b) de “Catedral Metaliterária”. Conforme escreve Vila-Matas no artigo *Breve autobiografía literaria* (incluído na compilação *Vila-matas portátil*):

Al ciclo Bartleby-Montano-Pasavento lo ha bautizado mi editor Jorge Herralde como “La Catedral Metaliteraria”. Creo que está bien pensado ese título general. Es más, me gustaría que en el futuro pudieran leerse esas tres novelas en un solo tomo, que hablaran de ellas diciendo las del ciclo catedralicio. (HEREDIA, 2007, p. 28).

²⁴ Incluído no livro *Ficções* (1997), “A morte e a bússola” é um pastiche do gênero policial, que, ao mesmo tempo em que homenageia o gênero, revela suas limitações e busca subvertê-lo.

²⁵ Acerca deste livro, apresentei, em 2007, a comunicação “O deslocamento em *A viagem vertical*, de Enrique Vila-Matas” no XXV Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXIV Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul da PUC-RS.

²⁶ Sempre pensei neste livro como uma obra muito semelhante a *História real* (1999), de David Lynch, no sentido de que Lynch é um cineasta americano conhecido por fazer complexos filmes experimentais, de difícil compreensão, e *História real* é uma exceção. Neste filme, Lynch criou uma narrativa simples e linear – distinto de todas suas outras obras. O caráter “linear” é tão forte que o DVD da obra não tem divisão em cenas, ou seja, não permite que o filme seja visto de forma fragmentada, obrigando o espectador a assistir “do início ao fim”. É claro, essa radicalização do tradicional pode ser considerada uma espécie de “esquisitice” lynchiana. Mas isso é outra história.

Já *El mal de Montano*²⁷ (2002), se revela uma espécie de “anti-Bartleby”. O romance versa sobre um tema oposto ao de *Bartleby y compañía* (2009a): o excesso de literatura, enfermidade que recebe o nome de “mal de Montano”. Dividido em quatro partes, a mais interessante é a primeira, que funciona como uma novela fechada. Há, depois, uma longa reflexão sobre a manutenção de diários e uma teorização sobre o gênero diáresco – algo que Vila-Matas volta a trabalhar em *Dietario voluble* (2008).

Paris no se acaba nunca (2003) é um relato supostamente autobiográfico sobre os anos do autor em Paris, quando era um jovem aspirante a escritor. Aborda a produção de seu primeiro livro²⁸, *La asesina ilustrada* (2005) e é montado com base em *Paris é uma festa* (2006), de Ernest Hemingway. Vila-Matas define *Paris no se acaba nunca* (2003) como:

La revisión irónica de los años de mi juventud [...] En realidad, un intento de darles a mis lectores alguna noticia verdadera sobre mí. Pero todo eso disfrazado bajo la idea de que el libro es un fragmento de la novela de mi vida en el que todo es verdad porque todo está inventado, pues a fin de cuentas un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles. (VILA-MATAS apud HEREDIA, 2007, p. 25)

O último livro da trilogia metaficcional de Enrique Vila-Matas é *Doctor pasavento* (2004b), de 2004²⁹, um romance sobre o desejo de desaparecer, dividido em quatro partes, retratando diferentes estágios de desaparecimento. O último envolve assumir a identidade de outra pessoa, no caso, o recluso escritor norte-americano Thomas Pynchon.

O autor catalão retornou às narrativas breves com *Exploradores del abismo* (2007), de 2007. Há contos de teor levemente fantástico que lembram *Suicídios exemplares* (2009b), e outros mais representativos da fase autoficcional de Vila-Matas³⁰, como “Porque ella me lo pidió”, narrativa dividida em três partes na qual a seguinte sempre nega a anterior, explicitando sua inverdade, isto é, seu caráter ficcional. A terceira, que seria a supostamente “verdadeira”, ou a “definitiva”, traz Enrique Vila-

²⁷ *El mal de Montano* (2002) é o centro do corpus ficcional escolhido por Kelvin Falcão Klein em sua dissertação de mestrado.

²⁸ Do que considera seu primeiro livro, posto que há *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*.

²⁹ Acerca de *Doctor Pasavento*, publiquei dois artigos. O primeiro, acadêmico, é intitulado “Pynchon versus Pinchon: um jogo de identidades vila-matasiano.” e foi apresentado no III Colóquio Sul de Literatura Comparada: Metamorfoses do Comparatismo e publicado nos anais deste evento (2010a). O trabalho recebeu o prêmio de Destaque no XX Salão de Iniciação Científica da UFRGS. O segundo é uma resenha longa para a edição impressa do Jornal do Brasil, intitulado “De leitor para leitor (Dr. Pasavento, de Enrique Vila-Matas)” (2010b).

³⁰ A autoficção sempre esteve presente na obra do autor, mas isso se intensificou nos últimos livros.

Matas como protagonista do relato, também foi revelada como falsa em entrevista posterior com o autor (fora do livro). Ou seja, as entrevistas de Vila-Matas dialogam diretamente com sua prosa ficcional e fazem parte, de certa forma, de seu projeto artístico-literário de reflexão sobre os limites da ficção.

Dietario voluble (2008), de 2008, é um exercício autoficcional no qual Vila-Matas apresenta um diário seu, refletindo sobre o gênero diaresco. Novamente, os limites do que é ficção e realidade são difusos. Há um caráter leve nas narrativas coletadas no livro, talvez devido ao fato de que a maior parte dos textos foi publicado anteriormente em jornal, como uma espécie de coluna. São crônicas que nos revelam muitas coisas cotidianas da vida de Vila-Matas, desde seu gosto musical até sua opinião sobre a arquitetura predominante em Barcelona.

Após romper com sua editora Anagrama e migrar para a rival Seix Barral, Vila-Matas lançou *Dublinesca* (2010), em 2010, um romance no qual um personagem editor viaja à Irlanda para celebrar o “fim da era Gutenberg”. Apesar de trazer a literatura como tema central, não há jogos metaficcionais ou autoficcionais (Vila-Matas não aparece como personagem sob nenhum disfarce). O protagonista é um editor em crise por nunca ter revelado um grande autor ao mundo das letras. Especulou-se, à época do lançamento, que Vila-Matas havia transformado seu antigo editor em personagem (e isso estaria ligado à sua mudança de editora).

Por fim, até o momento que comecei a escrever a dissertação, o último livro lançado pelo autor foi *Perder teorias* (2011b). Trata-se de um ensaio publicado em formato de livro que, um desdobramento de *Dublinesca* (2010). Em *Dublinesca* (2010), o personagem do editor escreve uma “teoria do romance” e depois a queima. *Perder teorias* (2011b) seria esta teoria escrita pelo editor, ou seja, uma obra produzida por um personagem ficcional.

4. Metaficção, metaliteratura, metalinguagem

4.1. Definições

A metaficção foi tratada como um dos signos da literatura pós-modernista pela teórica Linda Hutcheon no seu livro *Poetics of postmodernism* (1988), que se tornou uma espécie de livro-referência para lidar com a literatura contemporânea. Hutcheon aplica o termo para designar a metaficção historiográfica, que busca recriar a história, focando nas “histórias” com H minúsculo em contraposição à História com H maiúsculo, isto é, que tenta recuperar histórias silenciadas, apagadas, esquecidas, em oposição a uma história hegemônica (aquela constituída pelo discurso dos “vencedores”, segundo Walter Benjamin)³¹.

A abordagem de Hutcheon para definir o conceito de metaficção é sempre pelo viés político. Ao analisar o romance *Foe* (1987) do vencedor do Nobel J.M. Coetzee, por exemplo, sinaliza que a reescritura proposta por Coetzee da história por trás da concepção do livro *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe evidencia a exclusão da mulher. No romance de Coetzee, havia uma mulher na ilha, junto com Robinson Crusoe. É ela quem conta a história do que aconteceu lá ao escritor Daniel Foe (que ainda não se chamava Defoe). A palavra “foe”, em inglês, significa inimigo, e na leitura de Hutcheon, analisando a obra de Coetzee, o narrador propositalmente apaga a mulher da história. É a partir destas reflexões que Hutcheon buscará definir o seu conceito de metaficção historiográfica – uma análise interessante, mas que não é a adequada para o que será abordado nesta dissertação.

Para uma definição mais formal do que se pode considerar metaficção, recorri, portanto, ao livro da teórica Patricia Waugh sobre o tema, *Metafiction*³² (1984). Para Waugh, trata-se de um artifício, de um recurso formal, que expõe o caráter ficcional da própria narrativa e que “sistematicamente chama a atenção para seu status como artefato, para questionar a relação entre ficção e realidade” (WAUGH, 1984, p. 2). Está presente em romances que demonstram uma “extrema autoconsciência acerca da linguagem, da forma literária, e do ato de escrever ficções” (WAUGH, 1984, p. 2). É

³¹ Exemplos de metaficção historiográfica: *Cem anos de solidão* (2009), de Gabriel García Márquez, de 1967 e *O arco-íris da gravidade* (1998), de Thomas Pynchon, publicado originalmente em 1973.

³² Teoricamente, o termo foi cunhado em 1970 no livro *Fiction and the figures of life* (1978) do escritor William Gass. Se a abordagem de Hutcheon é política, e a de Waugh é formal, podemos arriscar a afirmação que a de Gass é filosófica, até mesmo metafísica. Por isso, não será abordada aqui.

um recurso que esteve presente desde o início do romance no ocidente. Está nos jogos metaficcionalis que abundam em *Dom Quixote* (2005), de Cervantes, e em *Life and opinions of Tristram Shandy, gentleman* (2009) de Laurence Sterne, sem esquecer, claro, do brasileiro *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1982), de Machado de Assis. No entanto, na literatura contemporânea, tornou-se um artifício muito frequente, bastante associado ao que se denomina literatura pós-modernista³³.

Enrique Vila-Matas se vale constantemente de artifícios formais para trabalhar a literatura dentro da própria literatura. Por exemplo, em *Bartleby y compañía* (2009a), o autor catalão compõe o romance híbrido usando apenas notas de rodapé que comentariam um texto invisível. Em *El mal de Montano* (2002), é revelado, na segunda parte do romance, que a primeira parte era uma ficção escrita por um dos personagens. Em *Doctor Pasavento* (2004b), o narrador-protagonista furta a identidade de outros dois escritores, Robert Walser e Thomas Pynchon, e assimila características do estilo dos dois autores. Ou seja, parte da obra de Vila-Matas pode facilmente ser classificada de metaficcional, pois se vale de recursos que constantemente sinalizam ao leitor que o que está sendo lido é uma obra de ficção, é literatura, afastando-se da mimese realista, que tenta persuadir o leitor a embarcar naquele universo como se fosse realidade. Vila-Matas expõe os alicerces da construção literária, ao invés de disfarçá-los.

No caso de Bolaño, a situação se complica. Por mais que o autor chileno trate, com frequência espantosa (é arriscado dizer: “quase sempre”, ainda que as exceções sejam raras) da própria literatura em sua obra, pondo em cena a vida de escritores, críticos, poetas e literatos, ele não costuma se valer de artifícios metaficcionalis. Não há, como em Vila-Matas, uma explicitação do caráter ficcional das narrativas.

Há exceções, claro. Em *Los detectives salvajes* (1998), poemas da personagem Cesárea Tinajero são inseridos no meio da narrativa. Porém, de resto, a narrativa segue padrões de mimese bastante tradicionais: a primeira e terceira parte são um diário, a segunda é composta de centenas de testemunhos dados a um investigador, talvez o “detetive selvagem” do título, que representaria o leitor da obra. A literatura dentro da

³³ A literatura pós-modernista, em diversas definições, como a de Fredric Jameson em *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio* (2007), representa também a mescla da cultura popular e de massa com a erudita – algo mais presente, talvez, em Roberto Bolaño do que em Enrique Vila-Matas. Em diversos enredos de Bolaño há referências ao cinema B de horror (como é o caso do conto *El hijo del coronel*) e à pornografia (como na última história de *La literatura nazi en América*). Já Enrique Vila-Matas circula por referências quase sempre da cultura humanista letrada, a chamada “alta cultura”, mesmo quando trata de escritores à margem.

literatura surge principalmente nos personagens, em discussões travadas em diálogos acerca do tema. Ou seja, habita um espaço mais discursivo.

Parece, a princípio, problemático, entender a produção de Bolaño como metaficcional. Mas, ao mesmo tempo, considerá-lo não-metaficcional também é polêmico. Em primeiro lugar, porque está sendo feita aqui uma divisão entre artifício formal e artifício de enredo, ou seja, forma e conteúdo estão sendo separados, ao passo que já é bastante acertado na crítica que a divisão entre os dois nunca é estanque: a forma está dentro do conteúdo da mesma maneira em que o conteúdo está dentro da forma, numa relação de interdependência. Por outro lado, por mais que esta separação entre forma e conteúdo seja perigosa e deva ser evitada – e questionada – é importante ressaltar que esse jogo literário de pôr em cena a literatura no primeiro plano (que chamo de “literatura rumo a si mesma”) aparece mais no enredo e nos diálogos em Bolaño, enquanto em Vila-Matas, está também presente na estrutura dos contos e romances do autor.

Talvez Bolaño tangencie, ocasionalmente, a chamada metaficção historiográfica, gênero que se diferencia do romance histórico justamente por propor um falseamento explícito de acontecimentos históricos. Linda Hutcheon, ao falar do tema, nos lembra que o conceito de ficção e história sempre foram porosos, de limites elásticos. Escreve Hutcheon:

É parte da posição pós-modernista confrontar os paradoxos de representação ficcional/histórica, o particular/geral, e o presente/passado. E esse confronto é, em si mesmo, contraditório, pois se recusa a recuperar ou a dissolver qualquer um dos lados dessa dicotomia [...]. (HUTCHEON, 1988, p. 106, tradução minha)³⁴

Ao ficcionalizar um encontro de um dos personagens de *Los detectives salvajes* (1998) com Octavio Paz, não estaria Roberto Bolaño jogando, também, com os conceitos de história e ficção? E, ao frequentemente apontar em entrevistas incidentes supostamente reais que foram transformados em matéria ficcional, não estaria brincando com esses dois limites? É importante lembrar que: “Ficção e história são narrativas

³⁴ “It is part of the postmodernist stand to confront the paradoxes of fictive/historical representation, the particular/the general, and the present/the past. And this confrontation is itself contradictory, for it refuses to recuperate or dissolve either side of the dichotomy, yet it is more than willing to exploit both”.

distinguidas pelo seu enquadramento, enquadramentos que a metaficção historiográfica primeiro estabelece e depois atravessa.”³⁵ (HUTCHEON, 1988, p. 110, trad. minha).

Porém, apesar de *Los detectives salvajes* (1998) e *Amuleto* (2008a), romances que apresentam uma ampla carga histórica por trás da ficção (e interagindo com ela), possam ser vistos como metaficção historiográfica, é impossível estender isso à maior parte da obra do autor chileno.

Nesse contexto, o termo “metaliteratura” surge como uma possível “salvação”. Ainda há pouca teoria que dê conta do termo – e definitivamente não há nenhum “tratado” sobre a metaliteratura, da mesma forma como *Metafiction*, de Waugh, é um tratado acadêmico sobre a metaficção.

Não obstante, o termo tem aparecido incontáveis vezes nas críticas jornalísticas e em artigos de teóricos. A crítica Leyla Perrone-Moisés escreveu um interessantíssimo artigo intitulado *O longo adeus à literatura* (2011) acerca da “morte da literatura” para o jornal *Folha de São Paulo*, no qual traça um panorama de ensaios tratando do tema e discute a posição da crítica. Acerca do conceito de metaliteratura, Perrone-Moisés escreve:

Por falar em fantasmas, acaba de ser publicado mais um livro que pode entrar na categoria do "adeus à literatura": *Dublinesca*, de Enrique Vila-Matas [...]. **O escritor catalão já vem praticando há tempos um gênero misto de romance, diário e ensaio literário que tem sido chamado de metaliterário.**

Em "Bartleby e Companhia" (2000), ele tratava de uma série de escritores atingidos pelo "mal de Bartleby", isto é, escritores que preferiram não escrever, que abandonaram a literatura ou não escreveram obra alguma. Em "O Mal de Montano" (2002), ele narrava as aventuras e desventuras de pessoas que confundem a vida com a literatura. Em "Doutor Pasavento" (2006), encontramos intelectuais cuja única aspiração é desaparecer.

"Dublinesca" prossegue na mesma via ultraliterária, com a diferença de que agora o herói da ficção não é um escritor, mas um editor aposentado que sofre ao mesmo tempo com seu envelhecimento pessoal e com o desaparecimento dos grandes escritores, dos editores de boa literatura e dos leitores à altura desses livros. (PERRONE-MOISÉS, 2011, grifos meus)

A definição que Perrone-Moisés oferece de metaliteratura, como uma mescla de romance, diário e ensaio, é problemática. O que ela considera metaliteratura é o que o próprio Bolaño chamaria de “romance híbrido”³⁶.

³⁵ “Fiction and history are narratives distinguished by their frames, frames which historiographic metafiction first establishes and then crosses, positing both the generic contracts of fiction and history”

³⁶ Ver capítulo 5.1 desta dissertação.

Em minha opinião, o termo metaliteratura se aplica muito mais a uma literatura focada em outras obras, a uma literatura “parasitária”³⁷, que é construída com referências constantes a outras obras e autores. Bolaño, ao colocar a figura do intelectual de letras em primeiro plano, ao pôr as discussões literárias como um centro de seus romances e contos, está sendo metaliterário (e nem sempre metaficcional). Além disso, ele pratica uma literatura profundamente *intertextual*, cheia de referências às cenas literárias da América Latina. Acerca da obra de Vila-Matas, podemos dizer que o catalão também (e demonstrando um enciclopedismo assombroso) arquiteta textos profundamente intertextuais e metaliterários.

É curioso, portanto, analisar o artigo *La metaliteratura no existe* (2002), de Enrique Vila-Matas. Nele, Vila-Matas argumenta que a literatura não possui a menor relação com a realidade, pois é uma realidade em si mesma, com suas próprias regras. O catalão recorre a uma entrevista com o escritor argentino Ricardo Piglia, que afirma que a metaliteratura não existe:

Lo señalaba hace poco Ricardo Piglia cuando, en entrevista con Ana Nuño, decía que no existe la metaliteratura y que esta es un cliché crítico que ha servido para enfrentar una tradición compleja de construcción de historias con una supuesta tradición de un tipo de narrativa "normal" que "todo el mundo entiende". Sin embargo, detrás de todo esto se esconde un conflicto más profundo, dice Piglia. De un lado, estaría el neopopulismo antiintelectual de la cultura de masas, con una serie amplia de escritores que se adaptan, que se someten a esa tentación antiintelectual y se presentan (para no asustar) como personas sencillas, que de ninguna manera deben ser vistas como intelectuales. Para entendernos: si quieres vender un libro no digas que estás en la línea de un Musil, un Walter Benjamin o un Claudio Magris. Si quieres vender, toma el aspecto normal de un Sardá (si este fuera escritor, pronto lo será) o de una ganadora del Planeta que escribe como si Madame Bovary y siglo y medio de sutiles proezas literarias no hubieran existido nunca. En oposición a esto, ha aparecido una tradición que está resistiendo en interesantes catacumbas a la tentación de presentarse como antiintelectual y que —tal como sucede cuando alguien que escribe verdaderamente literatura se encuentra con otro que se dedica también a lo mismo— conversa sobre libros y se interroga acerca de cuestiones relacionadas con la realidad misma de la literatura, en busca siempre de nuevas formas que ayuden a encontrar la salida a tantas palabras gastadas y *bovarys* mal repetidas. (VILA-MATAS, 2002)

Então, nesta visão, metaliteratura não seria nada mais do que um rótulo crítico para falar de uma espécie de ficção que é escancaradamente intelectual, isto é, uma ficção forrada de referências a outras obras e autores, uma literatura que reflete sobre seu estatuto de literatura, discute sua função, seus limites, seus impasses – literários e

³⁷ Ver capítulo 5.2 desta dissertação.

extra-literários. E, como o próprio Vila-Matas aponta, trata-se de uma ficção que, apesar de autorreflexiva, está em uma constante busca por pensar a relação entre ficção e realidade³⁸, em colocar estes dois mundos lado a lado, desnudar pontos de contato – e que não apenas busca se isolar em um castelo intelectual ao qual só os leitores eruditos teriam acesso.

O escritor argentino Alan Pauls³⁹ discute justamente esta questão em seu artigo centrado em *Doctor Pasavento* (2004b) intitulado *Razones para envidiar Enrique Vila-Matas*. Pauls afirma que há uma espécie de batalha na literatura contemporânea entre os escritores “de mundo” e os escritores de “primeira pessoa”, geralmente chamados de solipsistas. Vila-Matas seria um dos escritores de primeira pessoa, que fazem livros para “leitores” e é constantemente acusado de frivolidade, “umbiguismo” etc. No entanto, na opinião de Pauls, o maior motivo para invejar Vila-Matas está no fato de que ele consegue justamente escapar destas armadilhas. É através dessa viagem em primeira pessoa que Vila-Matas é capaz de sair de si e alcançar o mundo.

Porque, como todo libro de lector, el *Bartleby* es una eufórica celebración de la paranoia feliz. La exaltación de ese momento alucinatorio clave, sin el cual no habría nada, ni lectura, ni escritura, ni mundo, ni nada, en el que, mientras leemos, nos da de golpe la impresión, no, nos parece, no, más bien sabemos, estamos cien por ciento seguros, de que el libro, ese libro escrito por alguien que no conocemos y del que acaso haya miles, centenares de miles en el mundo, repartidos en librerías, depósitos, bibliotecas, portafolios, manos de lectores – ese libro *nos* habla a nosotros y sólo a nosotros y nos mete en el mundo. (PAULS apud HEREDIA, 2007, p. 383)

Deixando temporariamente de lado a preocupação com a terminologia, pode-se dizer que tanto Bolaño quanto Vila-Matas patricam uma literatura que oferece um espelho – cada um com sua própria distorção. A prosa de Vila-Matas, como a que ele exhibe em *Bartleby y compañía* (2009a), poderia muito bem ser lido como crítica literária. A diferença é que ele o faz a partir de uma estrutura ficcional e romanesca.

Lendo entrevistas com outros autores, muitas vezes encontramos justificativas de por que aquela pessoa se tornou uma escritora e produziu determinada obra. As razões são variadas: conflitos pessoais que buscava retrabalhar na ficção, o desejo de mergulhar no próprio inconsciente e encarar os seus demônios, o simples prazer de fabular e criar ficções... Embora nunca tenhamos acesso aos verdadeiros motivos que

³⁸ De certo modo, Vila-Matas cai em contradição, pois, no mesmo texto, afirma antes que a literatura não possui a menor relação com a realidade. Todavia, talvez seja melhor considerar a afirmação anterior como uma frase de efeito que está lá mais pelo impacto.

³⁹ Autor dos romances *El pasado* (2003) e *Historia del pelo* (2010).

levam o catalão Enrique Vila-Matas a escrever, uma coisa é certa: não estamos diante de um autor comum. Boa parte de sua produção, como *Bartleby y compañía* (2009a), *El mal de Montano* (2002), *Doctor Pasavento* (2004b)⁴⁰ parecem surgir de uma questão ou uma hipótese crítica, algo comum de se encontrar na teoria literária, mas raro na ficção.

Já Roberto Bolaño é muito mais pedestre em sua abordagem da literatura dentro da literatura. Apesar de seus textos também se abrirem para muitas leituras e reflexões teóricas, ele não parece partir de uma premissa mais comum na crítica do que na ficção. Na verdade, a literatura do autor chileno está mais próxima, sem dúvida, do realismo. Um realismo urbano que contrasta brutalmente com a tradição fantástica da geração do *boom* latino-americano.

As prosas dos dois autores possuem pontos de contatos, mas os pontos de origem de suas ficções não poderiam ser mais distintos.

4.2. Apenas mais um termo: autoficção

Ao trabalhar com estes dois autores, surge a necessidade de tratar, brevemente, de outro termo bastante recorrente na teoria contemporânea: autoficção. Em sua *Autobiografía caprichosa*, Enrique Vila-Matas escreve:

Mi estilo há ido evolucionando lentamente hacia lo que algunos llaman de autoficción, que es un neologismo creado por el profesor y novelista francés Serge Doubrovsky en 1977. Hasta ahí todo lo que sé sobre la autoficción. (VILA-MATAS apud HEREDIA, 2007, p. 16)

De fato, sempre que se pesquisa o termo na internet, encontramos Serge Doubrovsky como o responsável por cunhar o neologismo em seu romance *Fils*, de 1977. Doubrovsky fala, nesse livro, da autoficção como sendo uma abordagem ficcional a fatos reais, o que definitivamente não é o que Enrique Vila-Matas ou Roberto Bolaño fazem em suas obras. Tomemos a definição do próprio Vila-Matas sobre o tema (o autor catalão busca definir seu estilo e o que é autoficção para ele na continuação do trecho citado anteriormente da sua “Autobiografía *Caprichosa*”):

Me doy cuenta de que debo pedir perdón, pues sé algunas cosas más sobre el tema. Ya ven ustedes cómo soy. Sin apenas darme cuenta, me había puesto ya a hacer *autoficción*. Sí, sé algunas cosas más. Sé, por ejemplo, que la

⁴⁰ Os três citados são os que compõem a trilogia metaficcional de Vila-Matas.

autoficción es la autobiografía bajo sospecha. Y sé también que, muchos años antes de que oyerá hablar de *autoficción*, escribí un libro que se llamó *Recuerdos inventados*, donde me apropiaba de los recuerdos de otros para construirme mis recuerdos personales. Todavía hoy sigo sin saber si eso era o no autoficción. El hecho es que con el tiempo aquellos recuerdos se me han vuelto verdaderos. Lo diré más claro: *son mis recuerdos*. (VILA-MATAS apud HEREDIA, 2007, p. 17, grifos do autor)

Como é de praxe nos ensaios de Vila-Matas, o autor parece se divertir em confundir termos, mais que em defini-los de forma clara. É impossível ler Vila-Matas comentando sobre esse “furto” de recordações sem imaginar um sorriso irônico no rosto do catalão. E, no entanto, este apresenta, em forma condensada, uma definição basilar para a autoficção: “a autoficção é a autobiografia sob suspeita”.

Em outro ensaio, *Breve autobiografía literaria*, Enrique Vila-Matas traça comentários interessantes, ao resumir seu romance *París no se acaba nunca* (2003), que podem ser lidos como uma espécie de definição do que seria a autoficção:

París no se acaba nunca

Aparentemente, la revisión irónica de los años de mi juventud que pasé en París tratando de repetir la experiencia de vida bohemia y literaria del Hemingway de *París era una fiesta*. En realidad, un intento de darles a mis lectores alguna noticia verdadera sobre mí. Pero todo esto disfrazado bajo la idea de que el libro es un fragmento de la novela de mi vida en el que todo es verdad porque todo está inventado, pues a fin de cuentas un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles. (VILA-MATAS apud HEREDIA, 2007, p. 25)

Mais uma vez, o autor catalão nos brinda com uma resposta que parece brincar com verdade e ficção, e que nos deixa coçando a cabeça e perguntando o que de fato ele quis dizer. E, no entanto, aí está uma espécie de definição do que é autoficção, ou pelo menos do que é autoficção para Enrique Vila-Matas, que pode ser muito mais útil do que tentar conceitualizar o que seria o termo para um escritor ou teórico francês da década de 70.

París no se acaba nunca (2003) talvez seja, junto com *Dietario voluble* (2008), a obra do autor que mais leva adiante o conceito de autoficção conforme definido pelo próprio autor. O personagem principal (e narrador) é o próprio Vila-Matas, relatando eventos que supostamente aconteceram com ele. E, no entanto, como foi dito acima, é uma “ficção dentre muitas possíveis”. Trata-se, também, de uma “revisão irônica”. Vila-Matas mescla, assim, indiscriminadamente, ficção com realidade, incluindo e/ou inventando dados sobre sua própria vida.

Bartleby y compañía (2009b), o livro do autor que será analisado nesta dissertação, não se encaixa como uma obra de autoficção. E, no entanto, uma das maneiras de abordar o jogo que o autor faz entre verdade e ficção é observar essa aproximação do escritor catalão com esse estilo literário (“Mi estilo ha ido evolucionando lentamente hacia lo que algunos llaman laautoficción”, afirmou Vila-Matas (HEREDIA, 2007)). Há, em *Bartleby y compañía* (2009b), um desejo explícito de confundir fato e ficção. Só que não estamos tratando da autobiografia de Vila-Matas, mas sim da biografia de vários escritores – alguns fictícios, mas a maioria real. *Bartleby y compañía* (2009b) se apresenta, boa parte do tempo, como uma “releitura irônica” de biografias reais.

E Roberto Bolaño, como se relaciona com a autoficção? O livro que será tratado nesta dissertação, *La literatura nazi en América* (2010b), é um caso à parte em termos da relação do autor chileno com a autoficção. A obra adota, na maioria das suas biografias, um narrador em terceira pessoa, distanciado. No entanto, na última parte, que trata da biografia de Ramírez Hoffmann, um poeta, aviador e serial killer chileno, Bolaño narra a trama em primeira pessoa, do ponto de vista um personagem chamado... Bolaño – que compartilha de muitas características biográficas do autor, como o fato de ter sido preso logo após o golpe militar.

A questão da prisão de Roberto Bolaño no Chile é muito discutida. Quanto tempo, de fato, o autor passou preso? Na ficção, dá a impressão de que foi por um período muito maior do que os supostos⁴¹ oito dias em que esteve aprisionado:

Estuve detenido por 8 días, aunque hace poco en Italia me preguntaron: ¿cómo fue su experiencia de pasar medio año en prisión? Se debe a un error de una edición alemana, donde pusieron que había estado seis meses en la cárcel... Es el típico tango latinoamericano. En el primer libro mío publicado en alemán pusieron que había estado un mes; en el segundo – viendo que el primero no había vendido mucho – lo elevaron a tres meses; en el tercero subí a cuatro y en el cuarto fueron cinco meses. Así como va el asunto, debería estar prisionero hasta el día de hoy. (BOLAÑO, apud SOTO, 2010)

Em *La literatura nazi en América* (2010b), não encontramos menção ao tempo decorrido, apenas ao fato de que seu aprisionamento (no caso, o do personagem Roberto Bolaño) se deveu a um caso banal. E, no entanto, como ele parecia conhecer todos os outros colegas de prisão, imagina-se que ele passou mais tempo.

⁴¹ Uma discussão sobre o “forjamento do mito Bolaño” está disponível em: <<http://garciamadero.blogspot.com/2010/07/roberto-bolano-como-se-forjo-el-mito.html>>. Acesso em: 26 set. 2011.

Roberto Bolaño publicou, no mesmo ano, a novela *Estrella distante* (2006a), na qual buscou desenvolver melhor a trama de Ramírez Hoffman que aparece em *La literatura nazi en América*⁴² (2010b). A cena da prisão é praticamente idêntica nas duas obras. As características biográficas de Bolaño continuam iguais: não há nenhuma diferença gritante entre as duas versões da mesma história. O que interessa é o fato de que o narrador de *Estrella distante* (2006a) não é um personagem chamado Bolaño, mas um personagem de nome Arturo Belano. No prólogo de *Estrella distante* (2006a), Bolaño conta: “Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África” (BOLAÑO, 2006a, p. 11).

É a partir desse momento que Bolaño assume o alter ego Arturo Belano, presente em muitas de suas outras obras. A biografia de Belano também começa a ser composta neste prólogo: isso de ser um “suicida na África” reaparecerá em *Los detectives salvajes* (1998), no qual o leitor (o detetive selvagem) tentará rastrear os passos do poeta Arturo Belano e seu companheiro Ulises Lima (*alter ego* de Mario Santiago Papasquiaro, melhor amigo de Roberto Bolaño na década de 70⁴³). O desfecho da vida dos personagens é muito diferente da vida dos equivalentes reais dos alter egos, como era de se esperar.

Não há dúvida, estamos diante de uma obra de ficção, mas é uma obra que valoriza muito a porosidade das fronteiras entre eventos ficcionais e eventos reais. E Bolaño não o faz apenas com a sua biografia. Está descrito, em *Los detectives salvajes* (1998), por exemplo, um hilário encontro com Pablo Neruda – considerado o verdadeiro inimigo da nova vanguarda de poetas – em um parque.

Nos livros de contos *Llamadas telefónicas* (1997) e *Putas asesinas* (2005), Arturo Belano aparece em vários textos, às vezes em relatos não metaliterários, mas em histórias envolvendo relacionamentos amorosos frustrados, por exemplo. E o leitor, acostumado a rastrear o alter ego de Bolaño em seus livros, sempre se pergunta: o quanto há de realidade ali? E, no entanto, o *charme* (para usar um termo nada acadêmico) da autoficção talvez resida precisamente nesta dúvida constante, neste jogo de sabotar e minar as fronteiras entre o que antes era bem demarcado: isto é fato; isto é

⁴² As diferenças e motivações pela retomada desta história serão discutidas mais adiante. Para este capítulo, o que importa é a variação no jogo autoficcional.

⁴³ Pouco antes de morrer, Papasquiaro recebeu uma carta de Bolaño no qual o romancista chileno dizia estar escrevendo um romance no qual ele, Papasquiaro, se chamava Ulises Lima.

ficção. É a maneira de Bolaño criar seus próprios *recuerdos inventados*, como batizou Enrique Vila-Matas a prática da autoficção.

5. Bolaño e Vila-Matas, lado a lado.

A partir deste capítulo da dissertação serão postos lado a lado os romances *Bartleby y compañía* (2009a), de Enrique Vila-Matas, e *La literatura nazi en América* (2010b), de Roberto Bolaño. Conforme as diretrizes mais recentes acerca da Literatura Comparada⁴⁴, ambos os livros são colocados *em diálogo*. Não se procurou apenas semelhanças; pelo contrário: buscaram-se os pontos de divergência. Algumas das perguntas iniciais que nortearam este trabalho foram: como dois escritores contemporâneos, que escrevem em espanhol, produziram obras tão díspares? E no que se apoia essa disparidade? Apesar de ambos praticarem uma literatura que põe em destaque o próprio fazer literário, os dois partem de locais enunciativos e premissas muito distintas, e alcançam resultados igualmente diferentes.

5.1. Como um vê o outro

No ensaio “Bolaño en la distancia”, compilado em *Desde la ciudad nerviosa* (2004a), Enrique Vila-Matas comenta suas semelhanças – enquanto escritor e leitor – com o autor chileno. A opinião contida neste ensaio parece ir totalmente contra a pergunta norteadora mencionada acima. O artigo inicia com uma citação do crítico Juan Antonio Masoliver, que, ao escrever sobre *Los detectives salvajes* (1998), disse que Vila-Matas seria o leitor ideal daquele romance. Acerca disso, portanto, Vila-Matas comenta:

Es posible – me digo ahora – que haya acertado al considerarme un lector idóneo para la novela de Bolaño. De hecho, me siento muy cercano a toda la obra del escritor chileno. Es posible incluso que sea el escritor que más se parece a mí, o viceversa: soy el escritor que más se parece a Bolaño. La causa tal vez resida en la a veces casi aplastante coincidencia en cuanto a gustos y rechazos literarios. (VILA-MATAS, 2004a, p. 275)

Ou seja, Vila-Matas acredita que sua obra se aproxima da de Bolaño, pois ambos são leitores similares. O escritor, a partir dessa visão, é muito fruto de suas leituras – e de suas escolhas acerca delas (quais prosadores e poetas elevará, quais rejeitará). Mais

⁴⁴ Ver: Tania Carvalho (1993; 2004) e Sandra Nitrini (1997). Todos estes trabalhos rastreiam o avanço dos estudos no campo da literatura comparada, e convergem no ponto de que hoje em dia a comparação não é feita mais em termos de fontes e influências, em uma disposição hierárquica, e que deve se buscar um diálogo entre os textos. Ou seja, realizar um trabalho teórico que arme, também, um jogo intertextual.

adiante, ao comentar *Los detectives salvajes* (1998), o épico romance, com dezenas de narradores, de Bolaño, Vila-Matas agrega:

Tengo con Bolaño una gran afinidad con todos esos seres errantes que aparecen en su novela: seres que a mí me parece que vagan en lugares extraños, en unas afueras que no poseen un interior, como astillas a la deriva supervivientes de un todo que nunca ha existido (las múltiples voces de la parte central del libro). (VILA-MATAS, 2004a, p. 227)

É curiosa a comparação traçada pelo autor catalão. Os personagens do romance *Los detectives salvajes* (1998), são, em geral, poetas “malditos”, escritores marginais e marginalizados. Os escritores de Vila-Matas, em particular no livro *Bartleby y compañía* (2009a), são figuras, também, à margem: personagens que deixaram de escrever, figuras esquecidas, traumatizadas, que vivem através da negação. No entanto, esses “seres errantes” que Vila-Matas reconhece em Bolaño são diferentes: enquanto o autor catalão lida com figuras marginalizadas especialmente no âmbito da literatura, Bolaño pensa também na questão socioeconômica: seus personagens costumam ser latino-americanos proletários que frequentemente se encontram arrastados pelas forças da história. Isso será devidamente desenvolvido a seguir – constando aqui apenas para refletir sobre a percepção que o próprio Vila-Matas tem do colega.

Mais adiante no ensaio, Vila-Matas busca “se aproximar e se afastar” do escritor chileno. Como fator de divergência, aponta que Bolaño trabalha mais na proposta de Ítalo Calvino⁴⁵ da “multiplicidade”, enquanto ele é mais partidário da “leveza”. No entanto, volta a se aproximar dele ao dizer que ambos são da mesma geração: “[...] la historia de una generación, la mía y la de Bolaño y que, por llamarla de alguna forma, podríamos llamarla ‘la generación de Mayo de 68: una generación desastrosa’” (2000, p. 281).

Recentemente, a *Paris Review* entrevistou o catalão e perguntou sobre a sua relação com Bolaño. Vila-Matas escreveu:

Conhecer Bolaño em 1996 significou parar de me sentir sozinho enquanto escritor. Na Espanha daquela época, que estava presa em um provincianismo e em um realismo antiquado, me encontrar com alguém que, desde o primeiro momento, parecia um irmão literário, me ajudou a me sentir livre e a não me considerar mais um sujeito estranho, ao contrário do que meus colegas

⁴⁵ Ver: *Seis propostas para o próximo milênio* (2003), de Italo Calvino, livro de conferências no qual o autor italiano enumera “propostas” para a literatura do futuro – algo satirizado por Vila-Matas em *Perder Teorías* (2011b). Entre as propostas, se encontram: leveza, rapidez, exatidão, multiplicidade e visibilidade.

queriam eu acreditasse. Ou talvez fosse o contrário: eu ficasse ainda mais estranho. (VILA-MATAS apud ESPOSITO, 2011, tradução minha)⁴⁶

Roberto Bolaño, em vida, também comentou a obra do colega. No *Diario de Girona* (HEREDIA, 2007), escreveu resenhas para *Una casa para siempre* (1998) e *Bartleby y Compañía* (2009a). Na primeira, defende o livro, posicionando-se contra os críticos que destruíram o romance na época de seu lançamento. Na segunda, mais interessante para o trabalho em questão, chama *Bartleby y compañía* (2009a) de um “romance híbrido”:

Llegados a este punto es necesario, por cortesía, hacernos una pregunta cada vez más retórica: ¿estamos ante una novela, ante una colección de medallones literarios o antiliterarios, ante un libro misceláneo que escapa a las categorías preestablecidas, ante un diario de vida del autor, ante un entrelazamiento de crónicas periodísticas? [...] tal vez estamos ante una novela del siglo XXI, es decir una novela híbrida, que recoge lo mejor del cuento y del periodismo y la crónica y el diario de vida. (BOLAÑO apud HEREDIA, 2007, p. 180).

Para Bolaño, em *Bartleby y compañía* (2009a), Vila-Matas fala não apenas de escritores, mas de leitores e seres humanos de todas as espécies. Além disso, elogia o senso de humor e a elegância do catalão. Todavia, comentando a capa da edição da Anagrama, que apresenta uma fotografia com três camponeses, Bolaño afirma algo que pode ser lido como uma provocação: “Vila-Matas es lo más lejano que conozco de un campesino”. (BOLAÑO apud HEREDIA, 2007, p. 180). O comentário revela algo que está velado na relação entre os dois: o autor chileno parece às vezes se vangloriar de ter aprendido sobre literatura roubando livros da biblioteca e andando com poetas marginais pelas ruas do México, além de ter trabalhado em funções nada intelectuais, como guarda de um camping. Nesse sentido, sua formação é completamente distinta da que teve Enrique Vila-Matas, com sua viagem para Paris, onde interagiu com grandes nomes da literatura europeia. Nesse comentário de Bolaño, arrisco dizer que enxergo uma pequena rixa entre o intelectual latino-americano e o europeu.

⁴⁶ “Meeting Bolaño in 1996 meant that I no longer felt alone as a writer. In that Spain, which was trapped in a provincialism and an antiquated realism, finding myself with someone who from the very first moment felt like a literary brother helped me to feel free and not consider myself as strange as some of my colleagues would have me believe. Or maybe it was the opposite: I was stranger still. We laughed together very much. We wrote letters to imbeciles and we talked of a beauty that was short-lived and whose end would be disastrous”. Disponível em: <<http://www.theparisreview.org/blog/2011/06/06/enrique-vila-matas-on-never-any-end-to-paris/>>. Acesso em: 10 de out. de 2011.

Apesar de terem formações intelectuais muito distintas, além de uma bagagem de vida igualmente diferente, os dois, em sua prosa, parecem apresentar um ponto de contato muito forte: um grande respeito por Borges.

5.2. Borges, um possível centro em comum

Tanto Enrique Vila-Matas como Roberto Bolaño foram grandes leitores de Borges. Tal frase pode parecer óbvia: qual autor que escreve em espanhol não leu muito Borges, cedo ou tarde na vida? No entanto, pretendo demonstrar aqui que ambos seguem, de certa forma, uma linhagem marcada por Borges – e que esta ligação a Borges aproxima Vila-Matas de Bolaño, especialmente nos dois livros que serão comparados.

A crítica Aura Estrada (2011) busca traçar paralelos entre o argentino e o chileno:

Durante suas vidas, Jorge Luis Borges e Roberto Bolaño lutaram contra a vaidade e todas as coisas pretensiosas, ambiciosas, comuns e prestativas. Ambos são casos particulares na literatura, que a máquina literária em si parece rejeitar. Não foram bestsellers. Durante uma parte importante de suas vidas, eles viveram sob a sombra da rejeição pública, ou na clandestinidade da violação estética. A relação que estabeleceram com “o tempo deles” e com os escritores de sua época era complexa e salpicada de farpas. Certamente, o que eles entendiam como literatura pouco tinha a ver com o desejo de satisfazer qualquer estética (social, moral, política, filosófica) que não fosse a deles. A relação de ambos com a literatura era quase sagrada. Eles acreditavam em pouco, além disso, e se dedicavam somente a ela, como se a literatura fosse (talvez porque ela seja mesmo) uma questão de vida ou morte. [...] No entanto, além de partilhar uma devoção quase religiosa à literatura, é difícil conciliar o trabalho de Borges com o de Bolaño. Quando o crítico espanhol Ignacio Echevarría escreveu que os romances de Bolaño eram “o tipo de romance que Borges teria concordado em escrever”, ele concedeu um elogio ao escritor chileno, mas o que os jogos eruditos dos contos de Borges têm em comum com as sagas de fortuna e azar que são os romances volumosos de Bolaño? Borges simplesmente não é o precursor que naturalmente vem à mente quando lemos Bolaño. (ESTRADA, 2011, p. 11)

A crítica mexicana aponta, neste artigo, várias semelhanças biográficas entre os dois (ambos começaram com a poesia, por exemplo), várias opiniões em comum (acerca da perfeição estilística, da visão sobre a figura do escritor enquanto criador) e certo destino literário em comum: nenhum dos dois se tornou *best-seller*. No ano de 2006, quando Aura Estrada originalmente publicou o artigo, Bolaño ainda era bastante

desconhecido – situação que mudou radicalmente em poucos anos. Apesar disso, crê que a obra dos dois é muito distinta.

Aura Estrada menciona que existem três artigos⁴⁷ de Bolaño dedicados especificamente a Borges. Em *Entre paréntesis* (2004c), volume que compila ensaios, artigos e discursos de Bolaño escritos ou proferidos de 1998 a 2003, de fato, Borges está quase onipresente. E, no entanto, considero “Derivas de la pesada”, um discurso pronunciado pelo escritor chileno que não trata especificamente de Borges, mais adequado para ser citado e estudado com atenção. Neste discurso, Bolaño busca rastrear os caminhos da literatura argentina atual. Na breve retrospectiva que traça, aponta Borges como o centro de um cânone:

Con Borges vivo, la literatura argentina en lo que la mayoría de lectores conocen como literatura argentina. Es decir: está Macedonio Fernández, que en ocasiones parece un Valéry porteño; está Mujica Láinez; está Bioy Casares, que escribe la primera novela fantástica y la mejor de Latinoamérica, aunque todos los escritores latinoamericanos se apresuren a negarlo; está Bianco, está el pedante Mallea, está Silvina Ocampo, está Sabato, está Cortázar, que es el mejor; está Roberto Arlt, que fue el más ninguneado de todos. Cuando Borges se muere, se acaba de golpe todo. Es como si se muriera Merlín, aunque los cenáculos literarios de Buenos Aires no eran certamente Camelot. Se acaba, sobre todo, el reino del equilibrio. (BOLAÑO, 2004c, p. 24)

Bolaño passa então a discorrer sobre as três linhagens que a literatura argentina segue. Uma, capitaneada por Osvaldo Soriano; a outra, teve como pioneiro Roberto Arlt; e a terceira, “secreta”, possui como centro Osvaldo Lamborghini. Após desenvolver sua teoria, Bolaño encerra o discurso com a seguinte frase: “Hay que releer a Borges otra vez” (BOLAÑO, 2004c, p. 30)⁴⁸. Acerca de *Derivas de la pesada*, Aura Estrada (2011) comenta: “Posicionar Borges no centro do cânone da literatura argentina é, para Bolaño, uma maneira modesta de colocá-lo no centro de um cânone pessoal.”

Como disse antes, a crítica mexicana, apesar de apontar semelhanças nas vidas dos autores e nas opiniões de ambos acerca do fazer literário, não consegue enxergar

⁴⁷ *Borges y Parcelso, El bibliotecario valiente e Borges y los cuervos.*

⁴⁸ Nas notas ao final de *Entre paréntesis* (2004c), comenta-se que antes de ler este discurso na Fiesta Internacional de la Literatura em Barcelona, Bolaño falou: “[...] La idea original era hablar de la literatura argentina hasta Rodrigo Fresán, pero pronto comprendí que para harcelo hubiera necesitado no diez páginas sino cien. [...] El texto se limita entonces a la deriva que ha tenido la literatura tras la muerte de Borges, básicamente a la deriva gangsteril que esta literatura ha tenido [...]. Lamentablemente, esta literatura gangsteril o de la pesada es la más viva, la más rica. A mí personalmente no me entusiasma gran cosa, en gran medida porque estoy harto de literatura de la pesada, pero sin la menor duda esta literatura es la que está más viva y la que más está influyendo en el resto de la literatura latinoamericana.” (2004, p. 346).

Bolaño como um *descendente* de Borges. Ela não enxerga na ficção de ambos nada em comum para fazer tal relação. Sobre esta questão em específico, discordo radicalmente de Aura Estrada.

A presença de Borges na obra de Bolaño, especialmente na de início de carreira é fortíssima. *Monsieur pain*, romance escrito nos anos 80 e publicado após a fama do autor chileno, traz uma mescla de romance policial e ocultismo que parece escrita sob o influxo de muitas leituras borgeanas. Por fim, *La literatura nazi en América* (2010b), que é de certo modo o “primeiro livro publicado” de Bolaño, possui estrutura muito similar à de *Historia universal de la infamia* (2011), do mestre argentino.

Em *Historia universal de la infamia* (2011), Jorge Luis Borges monta uma coleção de relatos escritos em uma narração não muito dissimilar a de um livro de história: cita fontes, parece desconfiar de relatos sem fontes certificadas, e conta as histórias de homens e mulheres que cometeram crimes atrozes – mas que possuem histórias fascinantes – sem empolgação e sem usar certos artifícios da literatura realista de envolver o leitor na trama. Acerca desse livro, Borges confessou ter se inspirado em *Vidas imaginárias*, do francês Marcel Schwob – curiosamente, um dos “bartlebys”⁴⁹ de *Bartleby y compañía* (2009b)⁵⁰ – que inventa biografias para diversos personagens históricos, como Petrônio e Pocahontas.

Bolaño, por sua vez, em *La literatura nazi en América* (2010b), coleta pequenas biografias de escritores ficcionais – “vidas imaginárias” de diversos infames, pois estamos tratando, afinal, de literatura *nazi*. Na esteira de Borges, Bolaño opta por um narrador sem afetações, quase como se escrevesse um livro de história da literatura. Assim como em *Historia universal de la infamia* (2011), *La literatura nazi en América* (2010b) apresenta biografias de indivíduos que viveram em todos os cantos do mundo, de Nova York a Porto Príncipe⁵¹, e de todas as épocas, também, abrangendo escritores nascidos no século XIX até outros que viveram para além da data de publicação da obra de Bolaño.

⁴⁹ Tecnicamente, na língua inglesa, o plural de bartleby (substantivo derivado do nome de um personagem de Melville) seria “bartlebies”. No entanto, como Vila-Matas grafa “bartlebys”, adotei este nome para me referir ao plural dos escritores escolhidos pelo narrador para figurar em seu catálogo de autores que abandonaram a literatura.

⁵⁰ Há algo de muito impressionante na quantidade de relações que podem ser traçadas quando passamos a analisar dois escritores tão apreciadores de referências como Bolaño e Vila-Matas. Ver, nesse sentido, os Anexos I e II ao final dessa dissertação.

⁵¹ Ainda que se tratem, é claro, de escritores “americanos”, posto que se trata de um guia da *Literatura nazi en América*.

Tanto Borges como Bolaño encerram seus livros com uma lista de referências bibliográficas, reforçando esse caráter híbrido da narrativa que mescla um estilo romanesco com o historiográfico. A seção final de *La literatura nazi en América* (2010b) é ainda mais complexa: além da bibliografia, há menções brevíssimas a pessoas envolvidas com a literatura nazi e uma lista de editoras e revistas do “gênero”, acompanhada de uma explicação acerca de cada uma das fictícias revistas. Exemplo:

Pistola Negra. Editorial de Río de Janeiro especializada en novela policíaca y que permitió publicar a muchos y variados escritores brasileños. (BOLAÑO, 2010b, p. 230)

No caso de Enrique Vila-Matas, é mais raro encontrar textos e entrevistas nos quais o catalão fala de sua relação com o escritor argentino. Não obstante, as relações entre os dois são fortíssimas, especialmente naquilo que Kelvin Falcão Klein, em sua dissertação, denominou “parasitismo literário” (KLEIN, 2009, p. 54), um dispositivo narrativo através do qual os escritores partem de obras de outros autores para comporem a sua. Klein argumenta, também, que há uma similaridade assombrosa entre as estratégias intertextuais empregadas pelos dois autores:

É possível constatar que a leitura da obra de Vila-Matas é instigante justamente pela possibilidade que oferece ao leitor de executar ligações, contatos e comparações, uma obra que remete constantemente à leitura. O universo de Vila-Matas é o universo de um autor que é sobretudo um leitor. Sua ficção é um laboratório da leitura, é sobre a experiência da absorção e da modificação daquilo que se lê. Certamente não se trata de um leitor comum, já que vai além e torna-se ele próprio produtor de textos; entretanto, é uma produção que sempre retorna ao ponto de partida, onde tudo começa, para qualquer um que se instala no contexto literário, no universo comum das referências.

Dos muitos escritores que Vila-Matas utiliza em seus livros, nenhum é mais próximo desse universo de apropriação da leitura do que Borges. Isso ocorre porque Borges criou um ramo específico desse processo de apropriação, ao levar para o centro da ficção a leitura de outros textos, a realização literária que se funda no comentário. Borges, sem dúvida alguma, influenciou um número interminável de escritores do século XX, sobretudo os de língua espanhola, e nesse grupo de aprendizes está certamente Enrique Vila-Matas. Essa relação entre eles me parece tão forte que, em determinados momentos, ao ler uma crítica sobre Borges, a identificação com o universo de Vila-Matas é tão evidente que, se os nomes fossem trocados, nenhuma palavra ficaria em excesso ou em falta. (KLEIN, 2009, p. 54-55)

Ainda há muitos outros pontos de contato entre Vila-Matas e Borges, especialmente no que diz respeito ao recurso de mesclar, constantemente, realidade e

ficção⁵², a ponto de borrar as fronteiras para o leitor. Ambos os autores também são obcecados por citações, muitas vezes de fontes que não existem. Vila-Matas ficou particularmente conhecido por usar citações equivocadas⁵³ e fazer disto matéria fundamental de seus contos e romances. Sobre este procedimento, um bom resumo se encontra no prefácio de *Perder teorías* (2011b), no qual Liz Emerson conta, ao falar dos motivos pelo qual foi chamada para escrever aquele prefácio:

Por eso también me parece normal que este prefacio me haya sido encargado en virtud de los <<puntos en común de mi obra con la del escritor barcelonés>> y también porque soy citada en un momento determinado en la edición española de *Perder teorías*. Citada – todo sea dicho – de modo bien curioso. Y alevoso. Porque si acudimos a la versión francesa del libro veremos, quizás con cierta sorpresa, que mis brillantes frases – sacadas de supuestas declaraciones mías a The Paris Review – son atribuidas allí a Vilém Vok, escritor checo de dudosa existencia, por mucho que en el buscador de *google* tenga unas mil entradas. Pero es que, además, esas declaraciones no son ni de Vok ni mías. No me ha costado demasiado averiguar que son de Saul Bellow, autor que tiene una aparición estelar en *Dublínscá*. (EMERSON in VILA-MATAS, 2011b, p. IX-X)

Este jogo, é claro, traz muitas complicações para o trabalho acadêmico, que exige rigor na hora de fazer citações. Por isso, sempre que me deparo com uma citação no texto ficcional – e até nos ensaios – de Vila-Matas, abordo-a com desconfiança.

Mas, retornando à relação entre Vila-Matas e Borges, faz-se mister comentar que, em *Bartleby y compañía* (2009a), o autor catalão faz uma referência (e homenagem) ao escritor argentino e ao conto *Pierre Menard, autor de Quixote*. O narrador de Vila-Matas conta, na primeira nota de rodapé, sobre um romance de Roberto Moretti, escritor fictício, cria de Vila-Matas, que teria escrito um romance chamado *Instituto Pierre Menard*:

Instituto Pierre Menard, una novela de Roberto Moretti, está ambientada en un colegio en el que enseñan a decir que <<no>> a más de mil propuestas, desde la más disparatada a la más atractiva y difícil de rechazar. Se trata de una novela en clave de humor y una parodia muy ingeniosa del Instituto Benjamenta de Robert Walser. De hecho, entre los alumnos del instituto se encuentran el propio Walser y el escribiente Bartleby. En la novela apenas pasa nada, salvo que, al terminar sus estudios, todos los alumnos de Pierre Menard salen de ahí convertidos en consumados y alegres copistas. (VILA-MATAS, 2009a, p. 15)

⁵² Ou, em outras palavras, de mesclar os elementos discursivos que sugerem uma aproximação do que se denomina realidade e do que é entendido como ficção pelo senso comum.

⁵³ Isto é amplamente discutido no documentário *Café con Shandy*, no qual o autor catalão é entrevistado por Juan Villoro. Incluí um trecho da conversa na seção 3.2.

A homenagem a Borges não está apenas no título do romance, é claro: Vila-Matas propõe, nesta passagem, uma ligação entre a negação (os alunos que aprendem a dizer não neste fictício e inacreditável instituto) e a cópia. Saem de lá como “alegres copistas”, isto é, à moda de Pierre Menard, personagem de Borges que escreve uma cópia, palavra a palavra, de *Dom Quixote*. A lição que o narrador apresenta é de que a obra de Menard não é a mesma de Cervantes – terá um novo horizonte de recepção e, apesar de se tratar de um texto idêntico, está em um contexto diferente, portanto será uma obra nova. É interessante, portanto, pensar na relação que Vila-Matas estabelece entre a poética da negação (a raiz da síndrome de Bartleby, como se verá mais adiante) e a cópia – ambos os caminhos representam maneiras de produzir algo “novo”. Porém, vale ressaltar que o conceito de “cópia” é algo que Menard despreza. O personagem de Borges demonstra, de forma poética, que a cópia fiel é impossível, da mesma forma como a novidade absoluta.

Por fim, deve-se ressaltar que as citações equivocadas em Vila-Matas correspondem às “atribuições errôneas” mencionadas por Borges ao final de *Pierre Menard*. Nesse sentido, o autor argentino foi quase profético ao falar de “atribuições errôneas” e “anacronismo deliberado”, dois ingredientes fundamentais da ficção dita pós-modernista, espaço no qual Vila-Matas sem dúvida se encaixa⁵⁴.

⁵⁴ Apesar de não se valer da dissolução de fronteiras entre a alta e baixa cultura, ou ao menos não fazer disso o tecido principal de sua literatura.

6. Bolaño e Vila-Matas: catálogos

Neste trecho da dissertação, desenvolverei algumas primeiras observações sobre a estrutura em catálogo dos dois livros analisados, focando no fato de que ambos parecem, de início, girar em torno de uma literatura marginal⁵⁵. Depois, traço pequenos comentários sobre a diferença estilística na abordagem que os dois romances oferecem ao expor seus catálogos de escritores.

6.1. Catálogos de escritores à margem

O supracitado escritor francês Marcel Schwob, no prefácio de seu *Vidas imaginárias* (2011), afirma:

Infelizmente, os biógrafos em geral julgaram ser historiadores. E nos privaram assim de retratos admiráveis. Presumiram que só a vida dos grandes homens nos poderia interessar. A arte é alheia a tais considerações. Aos olhos do pintor, o retrato, por Cranach, de um homem desconhecido, tem tanto valor quanto o retrato de Erasmo. Não é pelo nome de Erasmo que este quadro é inimitável. A arte do biógrafo seria dar igual valor à vida de um pobre ator e à vida de Shakespeare. (SCHWOB, 2011, p. 55)

De fato, ao compor estes catálogos de escritores à margem, tanto Bolaño quanto Vila-Matas parecem concordar com a proposta de Marcel Schwob. Todos eles focam personagens que a literatura parece preferir ignorar: os que abandonam a escrita, os fascinados por Hitler. Schwob, ao biografar⁵⁶ tanto Pocahontas como piratas e assassinos, faz algo similar⁵⁷. E a maneira, através da qual ele o faz, também é digna de nota: “A arte do biógrafo consiste justamente na escolha. Não lhe cabe a preocupação de ser verdadeiro; ele deve criar em meio a um caos de traços humanos” (SCHWOB, 2011, p. 55). Assim como as biografias de Schwob, as apresentadas em *Bartleby y compañía* (2009a) e *La literatura nazi en América* (2010b) são breves, brevíssimas, e se

⁵⁵ Embora, como argumentarei a seguir, a “marginalidade” dos nazistas de Bolaño deve ser questionada, pois muitos dos autores retratados obtiveram sucesso e reconhecimento – o que pode fazer de *La literatura nazi en América* uma grande sátira ao cânone.

⁵⁶ O termo biografia não deve ser considerado com base no senso comum, quando estamos tratando de um livro cujo título é *Vidas imaginárias*. Ao criticar os “biógrafos que se julgam historiadores”, o que Schwob está reivindicando é a biografia enquanto gênero *literário*.

⁵⁷ O livro *O queijo e os vermes* (2006), do historiador Carlo Ginzburg, é extremamente representativo de um tipo de historiografia que se preocupa com figuras marginais – no caso, um moleiro do século XVI que criou sua própria cosmogonia. Ginzburg fez, no estudo histórico, algo parecido com o que Schwob criou na literatura.

detêm, muitas vezes, em traços mínimos dos personagens abordados. E, no entanto, ao passo que Schwob não apresenta um critério unificador para justificar as suas escolhas (exceto, quiçá, a falta de um critério, pois, como disse no prefácio, o ideal é dar tanta atenção ao anônimo quanto ao grande artista), Vila-Matas e Bolaño compuseram catálogos que giram em torno de um tema específico.

À primeira vista, o que liga com maior força *La literatura nazi en América* (2010b) com *Bartleby y compañía* (2009a) é o fato de que ambos buscam compilar exemplos de um tipo peculiar de escritor. No caso da obra de Vila-Matas, estamos falando de escritores da “literatura del No” (2009a, p. 12). No caso do livro de Bolaño, estamos diante da “literatura nazi” no sentido *lato sensu* da palavra. Os dois estão unidos pelo fato de que abordam escritores *à margem* do que seria um ramo “principal” da literatura.

A questão da *marginalidade* dos escritores-objetos escolhidos e catalogados pelo narrador de Vila-Matas atinge um novo nível, se refletirmos que estão sendo compilados em notas de rodapé, ou seja, *à margem* do texto. As notas de rodapé são, por excelência, um texto complementar, que não necessariamente precisam ser lidas para dar sentido ao texto principal, que se desenrola na parte principal das páginas. Ao trazer a nota de rodapé para o centro do palco, isto é, ao colocá-la como texto principal, e definir o que antes era um texto principal como um “texto invisível”⁵⁸, Vila-Matas subverte a posição marginal ocupada pelas notas de rodapé. Ou seja: a margem se torna um centro, em ambos os sentidos. O primeiro, no caso, é o já mencionado destaque ao que antes ficava relegado ao rodapé. O segundo é o de construir uma espécie de *história da literatura* baseada em escritores que deixaram de escrever.

Acerca disso, Bittencourt escreveu que

A proposta estrutural do texto torna a sua superfície fragmentada e seus relatos, ao exibirem a vida como causalidade da obra, ou das obras, sabotam tanto a pretensão linear da história quanto o afã organizatório da historiografia literária. (BITTENCOURT, 2006, p. 306)

Ou seja, na visão de Bittencourt, o método vila-matasiano é uma forma de subversão da historiografia tradicional e arraigada. Para a teórica, o caminho sugerido por Vila-Matas conduz a um “lugar sem retorno, ao limiar da morte, ao lugar nenhum a

⁵⁸ Pois o narrador afirma, com todas as letras, que as notas são a um texto invisível – algo enigmático, quase metafísico.

partir do qual a literatura pode pensar-se na cena contemporânea” (BITTENCOURT, 2006, p. 307).

O artifício metaficcional empregado por Enrique Vila-Matas de compor seu texto a partir de notas de rodapé a outro texto invisível não apenas sugere uma maneira de fazer a literatura pensar a própria literatura, mas também ecoa, de certo modo, a teoria do *suplemento* postulada pelo filósofo francês Jacques Derrida em *Gramatologia* (2006).

Derrida trabalha com a desconstrução do binarismo entre fala e escrita, que, de acordo com o filósofo, sempre esteve presente na história da filosofia – através do que denomina de *logocentrismo*. Ao analisar as teorias de Jean-Jacques Rousseau, que define a escritura como “somente um suplemento à fala” (DERRIDA, 2006, p. 177), o filósofo francês propõe uma releitura para este par binário, no qual a figura do suplemento representa um “perigo”, pois é capaz de escapar de sua posição marginal e ocupar o lugar principal.

A teoria de Derrida não é nada simples, e como não é fundamental para esta dissertação, não pretendo me deter por tempo demasiado nela. Não obstante, por uma questão de fidelidade e de honestidade intelectual, creio que cabe citar um trecho da *Gramatologia*, que acredito ser o momento no qual o filósofo francês chegou mais próximo de uma definição sucinta de sua noção de suplemento:

Pois, o conceito de suplemento — que aqui determina o de imagem representativa — abriga nele duas significações cuja coabitação é tão estranha quanto necessária. O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo outra plenitude, a *culminação* da presença. Ele cumula e acumula a presença. É assim que a arte, a *tekhné*, a imagem, a representação, a convenção etc., vem como suplemento da natureza e são ricas de toda esta função de culminação. Esta espécie da suplementariedade determina, de uma certa maneira, todas as oposições conceituais nas quais Rousseau inscreve a noção de natureza na medida em que deveria bastar-se a si mesma.

Mas o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou insinua *em-lugar-de*; se ele cola, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. (DERRIDA, 2006, p. 177-178)

Em *Bartleby y compañía* (2009a), seria a invisibilidade do texto principal que abre um vazio, permitindo, então, que o suplemento, isto é, as notas de rodapé, o substituam, tomem seu lugar? Ao conferir um caráter de invisibilidade à história “principal” da literatura, estaria o narrador de Vila-Matas esvaziando-a de presença? São questionamentos complexos, que precisariam de um amplo estudo focado apenas na

obra do catalão em relação às teorias de Derrida para encontrar possíveis respostas, que, de alguma forma, o enunciado dessas questões já sugere.

6.2. Estilos e propostas: primeiras observações

O formato “manual de literatura” empregado por Bolaño é mais próximo de outro livro de Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil* (2011a), que também encerra com referências bibliográficas contendo livros que não existem. Todavia, como expliquei na seção 3, *Historia abreviada de la literatura portátil* (2011a) não é um romance focado apenas em escritores, e como o tema central desta dissertação é a metaliteratura, ou, “a literatura rumo a si mesma”, optei por comparar a obra de Bolaño com o catálogo de escritores mais desregrado de Vila-Matas, que é *Bartleby y compañía* (2009a).

Seja como for, tanto *Bartleby y compañía* (2009a) como *La literatura nazi en América* (2010b) trazem em comum a impossibilidade de serem classificados tranquilamente como romances. Escreve Paul Ingendaay, acerca da obra de Vila-Matas:

Permítanme decirlo con más precisión: el libro *Bartleby y compañía* del escritor español Enrique Vila-Matas como “novela” es sólo un ejercicio modesto, e incluye tan pocas páginas verdaderamente novelescas que no se puede afirmar que en verdad sea una novela propiamente dicha. Sin embargo, el libro merece la atención como ensayo literario y crítico-literario (lo que ocupa el noventa por ciento de la totalidad del texto). (INGENDAAY apud HEREDIA, 2007, p. 232)

Já vimos anteriormente a definição da obra de Vila-Matas como romance híbrido. Aqui, Ingendaay questiona mais ainda esse título de “romance”, pois, como aponta, quase nada de romanesco⁵⁹, acontece – o narrador relata apenas brevemente a sua vida, e suas ações estão definitivamente em segundo plano.

Além disso, muitas das notas de rodapé ao texto invisível no livro do catalão poderiam ser tiradas de contexto e lidas como contos breves sobre escritores que decidiram parar de escrever, ou que nunca escreveram. Ainda assim, nunca poderemos dizer que *Bartleby y compañía* é um volume de contos, pois as histórias dos escritores estão costuradas pelo narrador, que demonstra estar aprendendo sobre o assunto ao passo que escreve o livro e dialoga com outro “caçador de bartlebys” com quem se

⁵⁹ O termo romanesco aqui se refere à definição tradicional de romance realista, gênero consagrado por Flaubert no século XIX.

corresponde. De fato, muitas vezes o narrador se lembra de outros casos já relatados e traça relações entre os “enfermos”, como se buscasse criar subgêneros de bartlebys.

Inversamente, em *La literatura nazi en América* (BOLAÑO, 2010b), cada um de seus “verbetes” sobre os escritores nazistas das Américas pode ser lido como um conto. Não há um narrador para ordenar tudo, para ligar uma coisa com a outra, traçar relações, definir critérios. Assim sendo, a obra de Bolaño está mais próxima de uma definição de livro de contos. E, não obstante, consta como romance nas resenhas e críticas, ainda que também seja um “romance híbrido”. Mais impressionante, talvez, seja o quão pouco romanesco se apresenta o livro de Bolaño, justamente pela frieza derivada da emulação de um estilo de manual de literatura. Pode-se abrir o livro aleatoriamente e pinçar um trecho qualquer para comprovar esta afirmação. Para exemplificar, cito o excerto no qual o narrador de Bolaño encerra a biografia do personagem escritor Andrés Cepeda:

Vivió los años que le quedaban de sus colaboraciones en *Panorama* y de trabajos esporádicos en la radio. También trabajó ocasionalmente como corrector de periódicos. Al principio tuvo a su alrededor a un pequeño grupo de admiradores, llamados los Donceles, que el tiempo fue disgregando. En 1982 volvió a Arequipa en donde puso una pequeña frutería. Murió de un derrame cerebral en la primavera de 1986. (BOLAÑO, 2010b, p. 79)

La literatura nazi en América (2010b) não apresenta uma explicação para o seu recorte: inicia diretamente com um caso, uma biografia. Está estruturado em divisões por família (exemplo: *Los mendiluce*), gênero literário (ex.: *Los poetas malditos*) ou alguma outra definição particular (ex.: *Letradas y viajeras*). Em cada uma destas partes, há a biografia de duas ou três personagens ficcionais. Os critérios de inclusão desses personagens no catálogo precisam ser deduzidos pelo leitor. A única menção está no título: “literatura nazi”. Definir exatamente o que seria essa literatura nazi cabe ao leitor.

Por outro lado, Vila-Matas busca definir e aperfeiçoar, no decorrer do livro, sua definição do que é um “bartleby” e o que seria a “literatura do Não”. Escreve Vila-Matas:

Todos conocemos a los bartlebys, son esos seres en los que habita una profunda negación del mundo. Toman su nombre del escribiente Bartleby, ese oficinista de un relato de Herman Melville que jamás ha sido visto leyendo, ni siquiera un periódico [...]. (VILA-MATAS, 2009a, p. 11)

E mais adiante, ainda no prólogo, antes de passar para as notas de pé de página, na voz do narrador:

Hace tiempo ya que rastreo el amplio espectro del síndrome de Bartleby en la literatura, hace tiempo que estudio la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre. (VILA-MATAS, 2009a, p. 12)

Ou seja, antes de começar a listar os escritores pertencentes ao seu “catálogo”, Vila-Matas define o objeto: trata-se de escritores que nunca escreveram ou que deixaram de escrever. Até o título da *doença* é explicado ao resumir, brevemente, a trama do conto *Bartleby, the Scrivener* (1990), de Herman Melville⁶⁰. Claro, a ligação é metonímica: o personagem Bartleby não é *exatamente* um escritor que deixou de escrever, pelo menos não como os outros exemplos de “bartlebys” que serão o cerne do romance de Vila-Matas. Na história de Melville, ele é um copista que aos poucos vai abandonando todas suas atividades – o que inclui, além de escrever, se alimentar, ou até sair do trabalho. Ainda assim, a figura do personagem, como a de Wakefield, criação de Nathaniel Hawthorne, citado na nota 44, é uma das fundadoras da síndrome e de sua “poética” do não (2009a, p. 103).

Curiosamente, a definição do personagem de Melville como um “escriba que cessou de escrever” (AGAMBEN, 2007, p. 25), está na obra *Bartleby, escrita da potência*, do filósofo italiano Giorgio Agamben, citada por Vila-Matas em seu romance. Neste longo ensaio de Agamben, o filósofo percorre reflexões históricas de diversas épocas, passando por Aristóteles e os fundamentos das religiões monoteístas para construir uma “constelação filosófica” do personagem de Melville⁶¹. Agamben, através de uma longa reflexão, pensa a fórmula de Bartleby, o *I would prefer not to* – “preferiria não fazê-lo”, como uma nova articulação das relações entre potência e vontade:

Os teólogos medievais distinguiam em Deus uma *potentia absoluta*, segundo a qual ele pode fazer qualquer coisa (até, segundo alguns, o mal, fazer que o mundo nunca tenha existido ou mesmo restituir a uma rapariga a virgindade perdida) e uma *potentia ordinata*, segundo a qual ele pode fazer somente

⁶⁰ Apesar de Jorge Luis Borges não ter traduzido muito (em termos de quantidade de obras vertidas para o espanhol), uma de suas traduções mais difundidas é justamente a do conto *Bartleby* de Melville.

⁶¹ Para além das relações filosóficas, Agamben também traça paralelos literários entre Bartleby e outros personagens conhecidos da literatura – como é o caso de Akaki Akakiévitch, protagonista do conto *O capote*, de Nikolai Gogol. No entanto, os paralelos literários não são desenvolvidos como os filosóficos. Pelo contrário: são meramente mencionados no prólogo de *Bartleby: escrita da potência* (AGAMBEN, 2007).

aquilo que se acorda com a sua vontade. A vontade é o princípio que consente pôr ordem no caos indiferenciado da potência. Assim, se é verdade que Deus teria podido mentir, perjurar, encarnar-se numa mulher ou num animal e não no Filho, todavia ele não quis fazê-lo, nem podia querê-lo, e uma potência sem vontade é totalmente sem efeito, não pode nunca passar ao acto. / Bartleby repõe em questão precisamente esta supremacia da vontade sobre a potência. Se Deus (pelo menos *de potentia ordinata*) pode verdadeiramente só aquilo que quer, Bartleby pode somente sem querer, pode só *de potentia absoluta*. Mas a sua potência não é, por isto, sem efeito, não fica por activar por um defeito de vontade: pelo contrário, ela excede por todos os lados a vontade (a própria e a dos outros). (AGAMBEN, 2007, p. 26)

O paradoxo de Bartleby, insiste Agamben, não é que ele *quer* deixar de fazer as coisas. A frase/fórmula do personagem, que enuncia um *preferir não*, destrói a relação entre vontade e potência. “Essa é a fórmula da potência” (AGAMBEN, 2007, p. 26), sentencia Agamben, e assim reconhece no personagem de Melville uma força nada aparente. Estamos diante de uma forma criativa e intensa de *negação*. Ou, como acrescenta Agamben, “Um ser, que pode ser e, simultaneamente, não ser, chama-se, em filosofia primeira, contingente. O experimento, em que Bartleby nos arrisca, é um experimento de *contingentia absoluta*” (2007, p. 35, grifos do autor).

Outro filósofo que abordou com fascinação o conto de Melville foi o francês Gilles Deleuze, no ensaio *Bartleby, ou a fórmula*, incluído no livro *Crítica e clínica* (1997). Deleuze começa o seu artigo de forma bastante polêmica, afirmando que “Bartleby não é uma metáfora do escritor, nem o símbolo de coisa alguma. É um texto violentamente cômico, e o cômico sempre é literal” (1997, p. 80). O foco do ensaio de Deleuze também está na frase constantemente repetida por Bartleby: *I would prefer not to*. O filósofo francês analisa toda a peculiaridade e estranheza linguística desta frase que não é nem uma afirmação, nem uma negação:

A fórmula I PREFER NOT TO exclui qualquer alternativa e engole o que pretende conservar assim como descarta qualquer outra coisa; implica que Bartleby para de copiar, isto é, de reproduzir palavras; cava uma zona de indeterminação que faz com que as palavras já não se distingam, produz o vazio na linguagem. Mas também desarticula os atos de fala segundo os quais um patrão pode comandar, um amigo benevolente fazer perguntas, um homem de fé prometer. Se Bartleby recusasse, poderia ainda ser reconhecido como um rebelde ou revoltado, e a esse título desempenharia um papel social. Mas a fórmula desarticula todo ato de fala, ao mesmo tempo que faz de Bartleby um puro excluído, ao qual já nenhuma situação social pode ser atribuída. (DELEUZE, 1997, p. 85)

A profunda negação de Bartleby detém seu poder por se articular nem como afirmativa nem como recusa. É isso que faz de Bartleby uma figura tão aterradora. Isso, e o fato de que sua frase se revelará *contagiosa*:

Não há dúvida, a fórmula é arrasadora, devastadora, e nada deixa subsistir atrás de si. Nota-se em primeiro lugar seu caráter contagioso: Bartleby “torce a língua” dos outros. Os termos insólitos, *I would prefer*, se insinuam na linguagem dos escreventes e do próprio advogado (“Você pegou a palavra, você também!”). (DELEUZE, 1997, p. 82)

Neste trecho, Deleuze chama a atenção para algo que Vila-Matas assimilará em sua ficção: a negação de Bartleby, além de ser uma força potente, é transmissível e contagiosa, como uma doença. Não é à toa que o narrador se referirá ao mal de “deixar de escrever” como *síndrome* de Bartleby. Uma enfermidade que foi se espalhando até alcançar o status de epidemia nos dias de hoje...

Basta observar a maneira como Vila-Matas define o objeto de seu romance. Ainda no prólogo de *Bartleby y compañía* (2009a), o narrador, um corcunda que trabalha em um escritório muito parecido com o descrito por Melville no conto *Bartleby, the Scrivener*, associa essa síndrome de Bartleby a uma tendência da literatura contemporânea:

Me dispongo, pues, a pasear por el labirinto del No, por los senderos de la más perturbadora y atractiva tendencia de las literaturas contemporáneas: una tendencia en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria; una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está y que merodea alrededor de la imposibilidad de la misma y que dice la verdad sobre el estado de pronóstico grave – pero sumamente estimulante – de la literatura de este fin de milenio. (VILA-MATAS, 2009a, p. 12-13)

O contraste com a prosa de Bolaño é forte: o narrador de Vila-Matas se apresenta, assim, quase como um teórico da “literatura do Não”, ao passo que o narrador de Bolaño não oferece uma só pista acerca da “literatura nazi”, não explica a origem do termo nem busca defini-lo como um conceito ou um critério de catalogação. Pelo contrário, se contenta apenas com a descrição fria dos seus objetos. O narrador de Vila-Matas está *consciente* de que está escrevendo, e isso é algo que merece atenção, pois ele se apresenta como uma personagem narradora tocada pela síndrome de Bartleby, como alguém que publicou, quando jovem, um romance sobre a impossibilidade do amor (2009a, p. 11), mas que, devido a um trauma, renunciou

radicalmente à escritura. Ao compor estas notas de pé de página a um texto invisível, portanto, o narrador de Vila-Matas está *retornando* à escritura, está rompendo a síndrome de Bartleby que o afligia:

Sólo de la pulsión negativa, sólo del labirinto del No puede surgir la escritura por venir. ¿Pero cómo será esta literatura? Hace poco, con cierta malicia, me lo preguntó un compañero de oficina.

— No lo sé – le dije –. Si lo supiera, la haría yo mismo.

A ver si soy capaz de hacerla. Estoy convencido de que sólo del rastreo del laberinto del No pueden surgir los caminos que quedan abiertos para la escritura que viene. A ver si soy capaz de sugerirlos. Escribiré notas a pie de página que comentarán un texto invisible, y no por eso inexistente, ya que muy bien podría ser que ese texto fantasma acabe quedando como en suspensión en la literatura del próximo milenio. (2009a, p. 13)

Neste final de prólogo, o narrador define o que considero o paradoxo central de *Bartleby y compañía* (2009a): é um romance acerca do “fim do livro”, mas não deixa de ser um livro. Ou seja: é uma escrita que trata da impossibilidade de escrever – e que considera este paradoxo a marca da literatura do futuro. O teórico Kelvin Falcão Klein (2011) escreve que:

O que está em jogo no contato com Vila-Matas não é nem o desejo de literatura nem o desejo de sua destruição, como parece anunciar grande parte de seus livros. Ao contrário: é a fenda entre a afirmação e a negação que torna o próprio jogo do diálogo e da investigação desejáveis. (KLEIN, 2011, p. 15)

A tensão entre a pulsão negativa (a impossibilidade de escrever) e a pulsão positiva (e ainda assim escrever), para Klein, trata-se de um impasse produtivo, que gera diálogo e pode render investigações frutíferas.

Este impasse literário e artístico, este paradoxo, já havia sido detectado muitos anos antes por Theodor W. Adorno, em um texto incluído nas suas *Notas de literatura* (2003) que acabou por se tornar clássico. Em *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2003), o teórico afirma:

O momento destacado será o da posição do narrador. Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração (ADORNO, 2003, p. 55)

Neste ensaio, o filósofo alemão percorre rapidamente a história da ascensão do romance e as mudanças pelas quais o gênero passou após os grandes choques do

modernismo, que vieram a culminar em Kafka, com a “rebelião contra o realismo” (ADORNO, 2003, p. 56). Acerca da obra deste último, Adorno aponta que:

Seus romances, se é que de fato eles ainda cabem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética desta situação. (ADORNO, 2003, p. 61)

E ainda:

O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. (ADORNO, 2003, p. 62)

Adorno menciona, ainda, a *Teoria do romance* de Lukács, que também pode ser vista como um livro que rastreou a semente dessa “pulsão negativa” da literatura contemporânea marcada por Vila-Matas.

Quarenta anos atrás, em sua *Teoria do romance*, Lukács perguntava se os romances de Dostoiévski seriam as pedras basilares das épicas futuras, caso eles mesmos já não fossem essa épica. De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de vontade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo [...]. (ADORNO, 2003, p. 62)

Neste ensaio, o teórico liga a crise do romance a uma crise maior de representação, que se deu também na pintura, ao ceder seu caráter figurativo para a fotografia e para o cinema. Não custa lembrar que Adorno, um filósofo pós-Auschwitz, que dedicou boa parte de suas reflexões ao horror perpetrado durante a Segunda Guerra Mundial, quando fala de crise de representação, pensa, como Benjamin, na impossibilidade da experiência e na incapacidade de retratar os horrores presenciados no mundo exterior. É necessário, portanto, historicizar as declarações de Adorno e não aplicá-las cegamente ao texto de Vila-Matas e Bolaño. As obras desses narradores foram produzidas em um contexto muito diferente, portanto as reflexões de ambos acerca de temas como nazifascismo e crise de representação têm um distanciamento que obviamente não estava presente na produção teórica dos filósofos frankfurtianos. Roberto Bolaño se permite, na ficção, lidar com Auschwitz usando recursos como a

ironia, algo impensável para quem estava vivo durante a Segunda Guerra e trabalhou com este tema nos anos subsequentes.

Para uma visão mais contemporânea na teoria acerca destes temas, podemos recorrer ao filósofo francês Jacques Rancière. Em seu ensaio “The ethical turn of aesthetics and politics”, incluído em *Dissensus: on aesthetics and politics* (2010), o teórico escreve sobre a arte moderna, que diz ter sido tachada como a “arte do irrepresentável”. Neste texto, Rancière faz um balanço do suposto retorno aos valores éticos, onde arte e política estariam voltando a ser julgadas moralmente. Para tanto, Rancière analisa filmes recentes, como *Dogville*, de Lars von Trier e *Sobre meninos e lobos*, de Clint Eastwood. O filósofo francês questiona o conceito de “consenso”, que parece reger as discussões humanitárias. O que interessa para este trabalho é o percurso que Rancière faz da arte moderna até a arte contemporânea e sua reflexão sobre o irrepresentável:

A série americana de televisão *Holocausto* (1978), que causou muita controvérsia ao retratar o genocídio através da história de duas famílias. O problema apontado não foi o de uma cena do chuveiro causar risos, mas que era impossível fazer um filme sobre o extermínio de judeus usando corpos fictícios imitando trabalhadores e vítimas dos campos. Esta declaração de impossibilidade na verdade esconde uma proibição. Esta proibição, na verdade, funde duas coisas: uma restrição ao evento em si e uma à arte. Por um lado, diz-se que a natureza dos atos e o sofrimento dos campos impediria qualquer representação disso com fins de prazer estético. Por outro, é dito que este evento sem igual no passado pede uma nova forma de arte, a arte do irrepresentável. A tarefa desta arte então se torna associada com uma demanda anti-representação que se torna a norma da arte moderna. Uma linha reta é traçada separando o *Quadrado Preto* de Malevich (1915), símbolo da morte da representação figurativa, até *Shoah*, de Claude Lanzmann, completado em 1985, que lida com o tema da irrepresentabilidade do extermínio.⁶² (RANCIÈRE, 2010, p. 195-196, tradução minha)

Rancière, neste trecho, então, busca historicizar o período de arte da anti-representação: de 1915 a 1985, tendo como centro os campos de extermínio nazistas. O

⁶² No original: “[...] the American television series *Holocaust* (1978), which caused much controversy by presenting the genocide through the stories of two families. The problem was not said to be that the sight of a ‘shower room’ cause laughter, but that it was impossible to make a film about the extermination of the Jews by presenting fictional bodies imitating henchmen and the victims of the camps. This declaration of impossibility in fact conceals a prohibition. The prohibition, however, also conflates two things: a proscription that bears on the event and proscription that bears on art. On one hand, it is claimed that the nature of the actions and the sufferings in the extermination camps forbids there being any depiction of it for aesthetic pleasure. On the other hand, it is said that this unprecedented event of extermination calls for a new art, the art of the unrepresentable. The task of this art then becomes associated with the idea of an anti-representative demand that becomes the norm of modern art as such. A straight line is thus drawn from Malevich’s *Black Square*, the first of which dates from 1915, signing the death of pictorial figuration, to Claude Lanzmann’s film *Shoah*, completed in 1985, which handles the theme of the unrepresentability of extermination.”

filósofo francês também se mostra crítico às teorias modernas. Na opinião dele, “o rigor modernista de um Adorno, que buscava expurgar o potencial emancipatório da arte de qualquer espécie de compromisso com o comércio cultural e a vida esteticizada, reduz a arte ao testemunho ético de uma catástrofe irrepresentável”⁶³ (RANCIÈRE, 2010, p. 201)

Roberto Bolaño, ao trazer o tema do nazismo e do holocausto, da violência da ditadura, temas que seriam “interditados”, o faz de diversas formas: por um viés difuso e indireto (como é o caso de *La literatura nazi en América* (2010b)), ou por uma ótica perplexa, de que tenta compreender aquilo. Isto está presente em *Estrella distante* (2006a), e, por conseguinte, no último capítulo de *La literatura nazi en América*: o narrador busca, a todo custo, entender o mecanismo que move a figura do poeta/serial killer. O mal absoluto e o nazismo está *representado* (na descrição dos cadáveres fotografados por Hoffman). Nesse sentido, Bolaño parece ter superado a crise da representação sinalizada por Adorno. Não obstante, o grande sofrimento do narrador está na incompreensão. Dessa forma, a irrepresentabilidade dá lugar à incompreensão, e esse labirinto se revela sem saída⁶⁴.

Vila-Matas parece concordar com os filósofos da escola de Frankfurt e com Jacques Rancière, ao situar o mal-estar máximo da linguagem na Segunda Guerra Mundial. Escreve:

Aunque la síndrome ya venía de lejos, con la *Carta de Lord Chandos* la literatura quedaba ya del todo expuesta a su insuficiencia e imposibilidad, haciendo de esta exposición – como se hace en estas notas sin texto – su cuestión fundamental, necesariamente trágica.

La negación, la renuncia, el mutismo, son lagunas de las formas extremas bajo las cuales se presentó el malestar de la cultura.

Pero la forma extrema por excelencia fue la que llegó con la Segunda Guerra Mundial, cuando el lenguaje quedó encima mutilado y Paul Celan sólo pudo excavar una herida iletrada en tiempo de silencio y destrucción. (VILA-MATAS, 2009a, p. 97)

Acredito, pois, que a crise de representação assinalada por Adorno é, de certo modo, uma das raízes do fim da literatura, anunciado e discutido pelo narrador de Vila-Matas em seu *Bartleby y compañía* (2009a). Javier Cercas, falando do romance em questão, afirma algo que parece ir ao encontro dessas ideias:

⁶³ The modernist rigour of an Adorno, willing to expurgate the emancipatory potential of art of any form of compromise with cultural commerce and aestheticized life, becomes the reduction of art to the ethical witnessing of unrepresentable catastrophe.

⁶⁴ *Estrella distante* (2006a) e essas questões serão discutidas com mais profundidade no capítulo 8.1.

Sin embargo, bajo su tersa y divertida superficie, el libro plantea – como lo hacen siempre los libros de Vila-Matas – diversas cuestiones de envergadura, y entre ellas una esencial: la de la posibilidad misma de la escritura. Se trata de un problema central en la modernidad. Toscamente formulado, el problema será éste: ¿qué sentido tiene escribir si la palabra es no sólo incapaz de dar cuenta exacta de nuestros sentimientos e ideas – porque al plasmarlos los falsifica – sino también de cualquier parte mínima de la infinita complejidad de lo real? (CERCAS apud HEREDIA, 2007, p. 193)

O autor catalão, em entrevista a Ignacio Echevarría, oferece sua opinião pessoal sobre o tema:

¿Piensa usted realmente, como se lee en Bartleby y compañía, que el que usted mismo llama allí “el laberinto del No” constituye “el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria?”

En efecto, el autor de mis escritos no soy yo mismo, sino otro personaje, el personaje fantasmal del escritor. Esto lo sintetizó muy bien Borges cuando dijo: “Al otro Borges es a quien le ocurren las cosas”. Eso me lleva a decirle que no creo yo (Vila-Matas) que sólo del laberinto del No pueda surgir la literatura del futuro. Pero sí estoy de acuerdo cuando dice que no puede existir ya buena literatura si en ésta no hay implícita de fondo una reflexión que cuestione incluso la posibilidad o la noción misma de la literatura. No sabe usted cuánto odio esa moda española de los años ochenta que decía que en la narrativa había que volver a contar historias, y punto. ¡Por favor! Hay que restituir el equilibrio entre el placer de contar historias y el experimentalismo tan denostado y del que yo procedo. No se puede seguir escribiendo con las pautas del realismo del XIX, como si nunca hubieran existido el dadaísmo, el surrealismo, la abstracción, el *nouveau roman* o Celan. (VILA-MATAS apud HEREDIA, 2007, p. 210)

A questão de como será a literatura do futuro é uma preocupação recorrente em Vila-Matas. Em *Perder teorías* (2011b), livro que seria uma teoria do romance escrita pelo personagem Samuel Riba, o escritor decide montar, à moda de Calvino, seis propostas para a literatura do futuro. É curioso observar que elas não compartilham o pessimismo e a negatividade acerca da possibilidade da escritura e da representação que *Bartleby y compañía* põe em cena.

Comencé en los márgenes de mi artículo a anotar los elementos – irrenunciables, imprescindibles – que debían estar en toda novela futura que quisiera sentirse perteneciente al nuevo siglo. [...]

La “intertextualidad” (escrita así, entrecorrida).

Las conexiones con la alta poesía.

La escritura vista como un reloj que avanza.

La victoria del estilo sobre la trama.

La conciencia de un paisaje moral ruinoso. (VILA-MATAS, 2011b, p. 28)

A teoria esboçada nada tem a ver com as orientações sobre a literatura do futuro de *Bartleby y compañía*, mas parece formar, como sugere *Perder teorías* (2011b), um bom guia de como escrever *Dublinesca* (2010), romance que está intimamente ligado a *Perder teorías* (2011b). *Dublinesca*, apesar de abordar tangencialmente a questão do fim do livro, pois trata, afinal de contas, de um editor que vai a Dublin celebrar o “enterro” da era Gutenberg e o advento do livro digital⁶⁵, se revela um romance muito mais leve e bem humorado do que *Bartleby y compañía* (2009a). Não que a leveza e o humor não estejam presentes neste último – desde a figura do narrador corcunda que é um fracasso com as mulheres até as cartas de Michel Derain, que cobra dinheiro em troca de sugestões de bartlebys. Ainda assim, há uma variação forte de tom entre *Bartleby y compañía* e *Dublinesca*. Ambos encenam o fim da literatura, mas de forma tão distinta que se pode afirmar que uma comparação entre *Dublinesca* e qualquer livro do Bolaño seria muito mais difícil de ser feita, pois a prosa descontraída de Vila-Matas em *Dublinesca* pouco dialoga com as reflexões sombrias do autor chileno.

Para melhor compreender as questões aqui esboçadas faz-se necessário, agora, entrar no âmbito dos personagens criados pelos autores, os bartlebys e os nazis, e tentar entender suas especificidades e o que faz com que eles mereçam estes rótulos.

⁶⁵ Para os mais apocalípticos, o advento do livro digital representaria não apenas uma mudança de suporte, mas “o fim do livro”.

7. Bolaño e Vila-Matas: bartlebys e nazis

Aqui são analisados os personagens dos livros escolhidos como corpus ficcional, em uma reflexão que busca definir o que faz cada um se encaixar no catálogo. O que faz de um bartleby um bartleby; o que faz de um nazi um nazi? Há um critério claro e bem definido? E, mais importante, o que significa ser um bartleby ou um nazi no universo de Vila-Matas e Bolaño?

7.1. Os bartlebys

A questão do não escrever não é tão simples na obra de Vila-Matas. Desde a epígrafe de *Bartleby y compañía* (2009a), na qual Jean de la Bruyère afirma: “La gloria o el mérito de ciertos hombres consiste en escribir bien; el de otros consiste en no escribir” (VILA-MATAS, 2009a, p. 9), o ato de deixar de escrever não é visto apenas como uma enfermidade, uma doença, uma “síndrome”. Em certos casos, tal atitude é vista como digna. Ao falar do suíço Robert Walser, o narrador de Vila-Matas chega a considerar o silêncio do autor de *Jakob von Gunten* (1999) como parte de sua obra. Afirma Vila-Matas: “Toda la obra de Walser, incluido su ambiguo silencio de veintiocho años, comenta la vanidad de toda empresa” (VILA-MATAS, 2009a, p. 27).

Ao tratar do espanhol Pepín Bello, escritor que nunca publicou e que sempre é citado entre Buñuel, García Lorca e Dalí, como referência da geração de 27, o narrador de Vila-Matas, justamente por isso, lhe outorga o adjetivo de “genial”:

En España, Pepín Bello es el escritor del No por excelencia, el arquetipo genial del artista hispano sin obras. Bello figura en todos los diccionarios artísticos, se le reconoce una actividad excepcional, y sin embargo carece de obras, ha cruzado por la historia del arte sin ambiciones de alcanzar alguna cima: “No he escrito nunca con ánimo de publicar. Lo hice para los amigos, para reírnos, por pitorreo”. (VILA-MATAS, 2009a, p. 30)

O ato de escrever figura aqui como uma brincadeira, um jogo. A não publicação é entendida pelo narrador como uma jogada genial. Desde o início, o narrador de Vila-Matas trata seus objetos de estudo com ambiguidade: se, por um lado, são escritores unidos pela pulsão negativa, pela atração pelo nada, por outro, há algo de criativo e até heroico em seus silêncios. Tal é o caso de Juan Rulfo, que teria deixado de escrever porque havia morrido seu tio Celerino, que era (ou seria, pois é provável que tal

desculpa seja fictícia) quem contava histórias ao autor de *Pedro Páramo* (VILA-MATAS, 2009a, p. 17).

Tal gosto pela brincadeira é, em certo sentido, um reflexo do apreço que Vila-Matas tem por Duchamp (e pelo vanguardistas contemporâneos de Duchamp). Marcel Duchamp, artista plástico, é um dos raros exemplos de bartleby incluídos em *Bartleby y compañía* que não é, antes de qualquer coisa, um escritor. Está lá, a princípio, porque abandonou a pintura por cinquenta anos pois preferia jogar xadrez. Menciona-se certa obra escrita de Duchamp, mas não representa a produção principal do artista. Acredito que a figura de Duchamp está presente, para além de outros motivos – e isso inclui a citada “atração pela sombra” no livro – pelo seu caráter zombeteiro, transgressor, irreverente.

É preciso, portanto, destacar duas de suas obras, ambas criadas sobre o quadro da Mona Lisa. Na primeira, *L.H.O.O.Q.*, Duchamp desenhou um bigodinho na modelo pintada por Leonardo da Vinci, como um mínimo ato de vandalismo infantil. Anos depois, tirou o bigode, e rebatizou o quadro de *L.H.O.O.Q. Shaved*, ou seja, depilada. Sem bigode, a Mona Lisa voltava a ser, tecnicamente, a mesma de Leonardo da Vinci, mas estaria, daí em diante, alterada pela brincadeira (pelo *jogo*) de Duchamp, que, assim, mudou e perturbou para sempre a obra do pintor italiano.

Rita Bittencourt, em seu artigo *O pós-nacional em três imagens: Mira Schendel, Leonilson e Marcel Duchamp* escreveu, sobre *L.H.O.O.Q.* e *Shaved* que

Estas performances, típicas do esforço vanguardista para subverter os valores culturais, diante de todas as transformações experimentadas ao longo do século XX, têm uma dimensão anacrônica que, mais que provocar ou chocar, hoje em dia chegam a resgatar um olhar diferido em relação ao próprio Leonardo, ensinando alguma coisa sobre os sentidos do fim.

Após usar barba e bigodes, e barbear-se, evidentemente, a Mona Lisa não é mais a mesma, e uma perturbação *infraleve* passou pela arte [...]. (BITTENCOURT, 2005, p. 11)

Duchamp, para os fins desta dissertação, pode ser compreendido como uma espécie de Pierre Menard, personagem de Borges (Bittencourt usa o termo “dimensão anacrônica” para falar da obra de Duchamp, e cabe lembrar que a obra de Menard é fundada sobre o anacronismo deliberado), e como um bartleby, pelo seu caráter de copista. Os *ready-mades* de Duchamp, como o conhecido mictório exposto no museu (*A fonte*), por sua vez, buscam uma maneira lógica de produzir uma obra sem, de fato, produzir nada. Assim como o silêncio de Walser é parte de sua obra, os objetos prontos

de Duchamp também podem ser vistos como uma espécie de obra bartleby, uma obra do silêncio, composta de uma profunda negação da arte.

Apesar do narrador de Vila-Matas catalogar alguns bartlebys mais antigos, a síndrome de Bartleby parece se manifestar com maior vigor a partir dos escritores vanguardistas. Um dos exemplos mais detalhados é o de María Lima Mendes – não por acidente, uma bartleby fictícia, isto é, que nunca existiu (ou: que não possui um correspondente na realidade da historiografia). A enfermidade surge nela tendo como causa direta o envolvimento da aspirante à escritora com as teorias em voga na década de 60 e 70 na França, disseminadas pelos integrantes da revista *Tel Quel*. A síndrome de Bartleby foi atingindo a escritora em estágios. Primeiro, María foi afetada por um *chosisme*, uma espécie de ênfase na descrição de objetos:

Sí. La culpa no había sido de la bossanova sino del *chosisme*. Cuando llegó al barrio a comienzos de los setenta, estaba de moda en las novelas prescindir del argumento. Lo que se llevaba era el *chosisme*, es decir, describir con morosidad las cosas: la mesa, la silla, el cortaplumas, el tintero... Todo eso, a la larga, acabó haciéndole mucho daño. (VILA-MATAS, 2009a, p. 47-48)

O narrador de Vila-Matas descreve, então, a sinopse do que acontece no romance que María estava escrevendo, intitulado *Le cafard*, até o momento no qual a protagonista pede uma água gelada:

- Es muy gris – observaba ella, y le pedía a un camarero un agua mineral bien fría.
Hasta aquí todo bien para María, pero, a partir del agua mineral, se le encalló dramáticamente la novela, pues le dio a ella de repente a practicar el *chosisme*, por rendir culto a la moda. Nada menos que treinta folios dedicó a la descripción minuciosa de la etiqueta de la botella de agua mineral. Cuando concluyó la exhaustiva descripción de la etiqueta y regresó a las olas que rompían suaves sobre la arena, la novela estaba tan bloqueada como destrozada, no pudo continuarla, lo que le produjo tal desánimo que se refugió totalmente en el trabajo recién conseguido en Radio France. Si sólo se hubiera refugiado en eso..., pero es que le dio también por sumirse en el minucioso estudio de las novelas del *Nouveau Roman*, donde se daba precisamente la máxima apoteosis del *chosisme*, muy especialmente en Robbe-Grillet, que fue al que María más leyó y analizó. (VILA-MATAS, 2009a, p. 48-49)

Aqui, Vila-Matas oferece uma ácida sátira ao *Nouveau Roman* francês, conectando, desta forma, a vanguarda⁶⁶ a uma crise de representação, como foi

⁶⁶ Quando falo de forma abstrata da “vanguarda”, me refiro à vanguarda modernista que vai dos anos 20 aos 70.

anunciado por Adorno, e uma crise de representação a uma síndrome paralisante. A personagem María, em crise, confia ao narrador de Vila-Matas: “- Sólo queda terminar – se contestó a ella misma en voz alta – acabar para siempre con toda idea de creatividad y de autoría de los textos.” (VILA-MATAS, 2009a, p. 50). O fim da personagem resulta tragicômico: “terminó enmudeciendo para siempre como escritora y leyendo *Tel Quel* desesperadamente, sin entenderlo.” (2009a, p. 51)

Por mais que o narrador de Vila-Matas, ao criar a personagem María (uma exceção entre as personagens de *Bartleby y compañía*⁶⁷ (2009a), por não existir enquanto escritora catalogada por historiografias reais), tenha posto em cena uma paródia dos escritores que tentam, a todo custo, seguir a moda da vanguarda vigente⁶⁸, a sua brincadeira traz um fundo crítico. A moda era mergulhar no nada; a vanguarda do fim do modernismo, ou do início do pós-modernismo, vivia de uma pulsão negativa: “la obsesión robbe-grilletiana por anular el tiempo, o por detenerse más de lo necesario en lo trivial” (2009a, p. 49). E isso, levado às máximas consequências, produz a inércia, por um lado; por outro, inaugura uma deriva metaficcional que vai pensar o fim, e que não cessa de acabar, de se reescrever.

É interessante tentar traçar uma espécie de cronologia pontual da literatura do Não. O narrador de Vila-Matas aponta a *Carta de Lord Chandos*, de Hoffmannstahl, como uma espécie de precursora da síndrome de Bartleby (VILA-MATAS, 2009a, p. 24), carta esta que “abre o século”, tendo sido publicada em 1902. Ele aponta, também, que hoje em dia, a síndrome se tornou um “mal endêmico”. No entanto, entre esse início, em 1902⁶⁹, e os dias de hoje, houve pontos altos, causados por motivos históricos e literários. Primeiro, há a questão da Segunda Guerra Mundial, que gerou bartlebys extremos, como Paul Celan, e assinala uma crise da representação (ADORNO, 2003) e o fim da experiência, conceito de Walter Benjamin que será retomado ao se tratar mais detidamente da obra de Roberto Bolaño. Por sua vez, as vanguardas artísticas também foram responsáveis pelas produções de bartlebys, como é o caso de Duchamp e a fictícia María Lima Mendes.

⁶⁷ Ela também é uma exceção por ser uma das poucas mulheres citadas no catálogo. Seria a síndrome de Bartleby predominantemente masculina?

⁶⁸ Se, por um lado, “vanguarda” parece um conceito completamente oposto ao de “moda”, por outro, cabe lembrar que as inovações tendem a ser assimiladas e processadas a ponto de se tornarem uma “tendência”.

⁶⁹ Devemos observar, no entanto, que os textos que definiram a *poética* do Bartleby datam de muito antes: *Wakefield*, de Nathaniel Hawthorne foi publicado 1837, e *Bartleby, the Scrivener*, de Herman Melville, foi publicado originalmente em 1853. Ou seja, o narrador sugere múltiplos começos, diversos “mitos fundadores”, desdenhando a noção de uma origem estável e fixa.

Não é à toa que, na ficção de Roberto Bolaño, a Segunda Guerra Mundial e o período das vanguardas modernistas também sejam cenários e temas frequentes – e geralmente estejam associados a um mal-estar literário, distinto daquele encenado pelo narrador de Vila-Matas. O *leitmotiv* da obra de Bolaño é a tensão entre ética e estética, literatura e violência⁷⁰, e a escolha destes períodos históricos não é nada gratuita. Assim como em Enrique Vila-Matas, podemos supor que Bolaño reconhece nestes períodos pontos de tensão na literatura ocasionados pelo contexto social e histórico. É no *front* da Segunda Guerra que o personagem Hans Reiter se define enquanto escritor e assume o *nom de plume* de Benno von Archimboldi no romance *2666* (2004a); a Segunda Guerra é constantemente recriada nos jogos de Udo Berger em *El tercer Reich* (2010); o nazismo se revela o eixo condutor das narrativas biográficas de *La literatura nazi en América* (2010b); é na Paris do entreguerras, rodeado de poetas e artistas de vanguarda, que Pierre Pain busca solucionar o mistério por trás do soluço de César Vallejo, em *Monsieur Pain* (1999), é entre poetas que tentam revolucionar a literatura que se desenrola o enredo de *Los detectives salvajes* (1998).

Todavia, se Bolaño e Vila-Matas parecem “concordar” acerca da existência de um mal-estar literário nestes períodos históricos, há uma divergência profunda – essencial, se poderia dizer – entre a obra dos dois. Roberto Bolaño nutre uma verdadeira obsessão pela questão da ditadura chilena⁷¹ (e pela mexicana também, diga-se de passagem), retratando-a de forma crítica em dezenas de contos (dois exemplos: “El ojo silva”, em *Putas asesinas* (2005); “Detectives”, em *Llamadas telefônicas* (2003b)), poemas (boa parte da poesia compilada em *Los perros românticos* (2006b) trata do tema) e romances (*Los detectives salvajes* (1998), acima de todos os outros, mas também *Nocturno de Chile* (2004d) e *Amuleto* (2008a)), ainda que ocasionalmente ambivalente⁷². Por outro lado, Vila-Matas expressa um profundo silêncio acerca desses temas. Não apenas em relação à ditadura latino-americana: é muito raro encontrar qualquer referência ao franquismo na sua obra, experiência que o autor viveu na

⁷⁰ Conforme expus em Xerxenesky (2009) e desenvolverei na seção dedicada à análise política da obra do chileno (8.1).

⁷¹ É claro, não se pode descartar o fato de que o próprio autor vivenciou a ditadura na pele, tendo sido preso após o golpe militar chileno. No entanto, nessa dissertação, evito utilizar dados biográficos como justificativas para escolhas literárias.

⁷² No início do conto “El ojo Silva” (BOLAÑO, 2005), Roberto Bolaño descreve a resistência chilena à ditadura como sendo “mais fantasmagórica do que real”.

Espanha⁷³. Entre os bartlebys, não há menções explícitas ao regime totalitário, como se ele não tivesse provocado o silêncio, instilado o mutismo nos autores. O caso da ditadura é paradigmático: trata-se de um caso de censura, isto é, de *forçar* o silêncio na população. Em *Bartleby y compañía* (2009a), Vila-Matas traçou um compêndio de escritores silenciados. Estaria buscando uma espécie de silêncio que vem de dentro, e não de fora? Teriam as guerras mundiais destruído a possibilidade da experiência, como indica Walter Benjamin⁷⁴, ao passo que a ditadura representou um silenciamento externo e não um mal-estar, na visão do narrador vila-matasiano?

Se buscarmos exemplos na história da cultura latino-americana, encontramos dezenas de cantores e escritores que se exilaram e que, do exílio, escreveram canções, poemas, romances de protesto contra a ditadura. Poder-se-ia levantar a hipótese, portanto, de que a ditadura não provocou o mal endêmico da síndrome de Bartleby, mas, pelo contrário, incentivou a produção cultural? Ao tentar silenciar as vozes, os governos militares não teriam, numa forma de psicologia inversa, instigado os artistas a produzirem obras de revolta e protesto?

Estes questionamentos parecem não estar no horizonte de interesse do narrador de Vila-Matas, que parece estar mais preocupado com as ditaduras da forma. Antonio Machado, o poeta espanhol que se tornou célebre pelo poema “Caminante”, e por sua postura crítica contrária à Guerra Civil Espanhola e o golpe de Estado do general Franco, aparece apenas em tom de brincadeira em *Bartleby y compañía* (2009a). No trecho, o narrador se lembra de uma conversa que teve, na infância, com um colega que admirava muito.

- ¿Cómo te atreves a darme consejos? Me gustaría saber qué es que tú lees, recuerda que aún no me lo has dicho. A mí me parece que lees tebeos, el *Capitán Trueno* y todo eso, anda, dime la verdad.
- Antonio Machado – contesté, sin haberlo leído, sólo retenía ese nombre porque íbamos a estudiarlo.
- Qué horror! – exclamó Pineda – Monotonía de lluvia en cristales. Los colegiales estudian... (VILA-MATAS, 2009a, p. 129)

⁷³ Uma exceção está justamente em *El viaje vertical* (2000b), que apresenta como protagonista um homem de ideias conservadoras marcadas pelo franquismo. Como disse anteriormente, esse romance é uma peça estranha na bibliografia de Vila-Matas

⁷⁴ “Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos.” (BENJAMIN, 1994, p. 114-115)

De fato, Antonio Machado foi um anti-bartleby. Oprimido pelo estado totalitário, escreveu até o dia de sua morte. Em seu bolso foi encontrado o seguinte poema: “Estos días azules y este sol de infancia”.

7.2. Os nazis

Se, no romance de Enrique Vila-Matas, a Segunda Guerra é vista como catalisadora de uma renúncia, como um momento histórico que mutilou vozes e gerou um “mutismo” literário, no texto de Bolaño, em uma reviravolta irônica, o nazismo e as ideias de Hitler foram no mínimo inspiradoras para os escritores que o autor chileno toma como personagens.

Não é fácil compreender os motivos que levam cada *escritor nazi* a estar lá. O próprio conceito de pensar numa “literatura nazista na América” é, *stricto sensu*, absurdo. Não há indicações justificando esta escolha, não há um narrador em primeira pessoa discutindo o processo de montagem de seu catálogo. Quer dizer, não há um narrador em primeira pessoa na *maior parte* do livro. *La literatura nazi en América (2010b)* tem algo muito curioso: como foi dito antes, as vidas dos biografados são contadas por um narrador frio, de manual de literatura. Isso ocorre durante grande parte do livro. No entanto, ao chegar à última biografia, o narrador muda para uma primeira pessoa mais opinativa e passa a usar uma prosa um pouco mais romanesca. Trata-se do caso de Ramírez Hoffman, em Santiago do Chile, um poeta/serial killer que usa dois nomes e que colaborou com os militares. O narrador dessa biografia não é ninguém menos que um personagem chamado Bolaño, que compartilha muitas características biográficas do autor chileno. No entanto, evito afirmar que “o narrador desse trecho é o próprio autor”. Roberto Bolaño, assim como Vila-Matas, é um entusiasta da autoficção⁷⁵ e constantemente se transforma em personagem, modificando e filtrando sua vida ao passo que ela se torna literatura.

Da mesma forma, considero arriscado afirmar que o narrador em *La literatura nazi en América (2010b)* de fato “muda” no desenvolvimento dessa última biografia. Quem dirá que o narrador de todas as outras biografias deste amplo catálogo de escritores não é o mesmo Bolaño (o personagem, não o autor)? Uma hipótese que levanto é esta: Bolaño-personagem compôs todo este catálogo, e, na hora de tratar de

⁷⁵ Termo que foi definido na seção 4.2.

um caso que é próximo a ele – não apenas pela história de Ramírez Hoffman se passar em Santiago, mas porque os dois se conheceram e, portanto, a presença de Bolaño é fundamental para o desfecho – decide se aproximar da forma de “narrativa de testemunho”. Há, sim, uma mudança estilística em relação ao resto do livro nessa última parte. Nas biografias anteriores, os trechos de traços mais romanescos eram exceções. Na última parte, nos deparamos com um estilo de Bolaño (autor) muito similar ao empregado em outros livros seus. Não é à toa que esta última biografia foi depois retrabalhada pelo escritor chileno na novela *Estrella distante* (2006a). Nessa novela, Roberto Bolaño conta praticamente a mesma história: Roberto Bolaño (personagem) vira Arturo Belano (alter ego recorrente do autor); Alberto Ruiz Tagle vira Emilio Stevens; Ramírez Hoffman se torna Carlos Wieder. Outros personagens coadjuvantes também mudam de nome. Para além da troca de nome, todos os eventos narrados são mais desenvolvidos, as descrições são mais longas e detalhadas. O autor chileno justificou seus motivos para recontar a mesma trama no prólogo de *Estrella distante* (2006a):

En el último capítulo de mi novela *La literatura nazi en América* se narraba tal vez demasiado esquemáticamente (no pasaba de las veinte páginas) la historia del teniente Ramírez Hoffman, de la FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final. El último capítulo de *La literatura nazi* servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias, sino espejo y explosión en sí misma. Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes y con el último capítulo en mano y al dictado de sus sueños y pesadillas compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí. Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos. (BOLAÑO, 2006a, p. 11)

Há muita coisa que pode ser discutida a partir deste prólogo, pois aqui Bolaño oferece, de certo modo, uma chave de leitura própria para seu *La literatura nazi en América* (2010b). Antes de qualquer coisa, há que destacar a questão do narrador, já tratada acima. O narrador de *Estrella distante* (2006a) será Arturo Belano, e aqui Bolaño conta que é Belano quem está contando a história (e, portanto, o autor chileno assumirá a voz em primeira pessoa de Arturo Belano no momento de narrar *Estrella distante*). Chamá-lo de “veterano de las guerras floridas y suicida en África” é uma referência ao livro *Los detectives salvajes* (1998), que ainda não tinha sido publicado

(deveria estar sendo escrito naquele momento, não se pode saber ao certo quanto tempo Bolaño levou escrevendo e/ou planejando o romance).

Bolaño, neste prólogo, faz uma brincadeira (no sentido de *jogo*) autoficcional muito curiosa: afirma que sua função autoral na hora de produzir *Estrella distante* (2006a) foi de discutir com Arturo Belano (personagem dele mesmo) e com Pierre Menard (o personagem copista de Borges citado anteriormente) sobre a validade de repetir uma história. Pois, sim, de fato, *Estrella distante* (2006a) é uma repetição do último capítulo de *La literatura nazi en América* (2010b). Observe-se que Bolaño dirá que o caso de Ramírez Hoffman apareceu de maneira muito “esquemática” em *La literatura nazi en América* (2010b). E, de fato, o narrador de *La literatura nazi en América* é mesmo esquemático. Seu estilo é frio, digno dos dicionários e enciclopédias de literatura, não exatamente próprio da tradição romanesca⁷⁶. Ainda assim, o tom assumido no último capítulo de *La literatura nazi en América* (2010b) é distinto: a história é contada por um narrador mais presente, opiniático, marcado. Um exemplo disso: “Emilio Stevens pololeaba (la palabra pololear me pone la piel de gallina)” (BOLAÑO, 2010b, p. 189). Há ainda recursos que fazem a prosa ganhar um ritmo frenético, através do encadeamento de diversos eventos em uma mesma frase, sem marcações além das vírgulas:

Y no hay cadáveres, o sí, hay un cadáver, un cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Magdalena Venegas, pero únicamente ése, como para probar que Ramírez Hoffman es un hombre y no un dios, y por aquellos días desaparece mucho más gente, desaparece Juan Cherniakovski, el poeta judío del sur, y todo el mundo piensa es normal que el cabrón rojo desaparezca, aunque luego Cherniakovski, como su presunto tío judío-ruso, reaparece en todos los puntos calientes de América, una leyenda el Cherniakovski, el paradigma del chileno volador, en Nicaragua, en El Salvador, en Guatemala, con un fusil y el puño en alto, como diciendo aquí estoy hijos de puta, el último judío bolchevique de los bosques del sur de Chile, hasta que un día desaparece definitivamente, posiblemente muerto en la última ofensiva del FMLN. (BOLAÑO, 2010b, p. 191-192)

Ou seja, apesar de, neste último capítulo, Bolaño ter tomado maiores liberdades estilísticas, como o uso de uma frase longa e de um discurso direto sem marcações, ele ainda considerará que a história foi narrada de forma esquemática, e que merece um espaço à parte, exclusivo. Então alcançamos outro ponto a ser destacado no prólogo de *Estrella distante* (2006a): a visão de que o último capítulo de *La literatura nazi en*

⁷⁶ Com “romanesco”, me refiro à tradição do romance realista moderno que tem como expoente Flaubert.

América (2010b) é um “contraponto”, um “anticlímax do grotesco literário que o precedia”. Seria um anticlímax ou um clímax? A prosa de *La literatura nazi en América* (2010b) é predominantemente tépida. O caráter nazista dos personagens-escritores, salvo exceções, é difuso, mínimo. Nesse sentido, o último capítulo sobre Ramírez Hoffman se apresenta como um clímax, uma explosão de violência e sangue, pois há descrições de mortes (tirando um torturador da ditadura, Hoffman é o único assassino de verdade do livro), há uma perseguição policial... enfim, representa um solavanco rítmico. Um clímax, não um anticlímax (cuja melhor definição talvez esteja numa expressão corriqueira: “balde de água fria”), se levarmos em conta a estrutura do romance e a mudança estilística.

E, no entanto, o que Bolaño pode estar querendo sinalizar neste prólogo é que, ao se tratar da violência, não há clímax. A violência, ao contrário do que parece pensar John Woo e outros cineastas contemporâneos, não é glamourosa. Bolaño, a julgar especialmente pela parte dos crimes de *2666* (2004a), na qual narra assassinatos de mulheres como se estivesse redigindo relatórios policiais, é partidário da desglamourização da violência. A explosão de violência propagada pelo personagem Ramírez Hoffman pode ser lida também como um anticlímax, portanto, porque a violência nunca será um clímax. Ainda assim, como aponta o autor no prólogo de *Estrella distante*, ela é uma “explosão e espelho” das histórias anteriores. E acerca disso, me parece impossível discordar.

Mas cabe voltar a uma reflexão mais geral acerca de *La literatura nazi en América* (2010b). Na subseção anterior, busquei ver como eram definidos os bartlebys por Vila-Matas, os critérios que faziam aqueles escritores se encaixarem no rótulo de “bartleby” e entrarem para o catálogo do narrador. Como apontei antes, não há um critério claro para o que é uma literatura nazista no livro de Bolaño. E, no entanto, é possível observar os indícios do que torna alguns deles dignos de fazer parte do manual às avessas de Bolaño.

As três primeiras biografias ficcionais estão unidas no capítulo “Los Mendiluce”, ou seja, se trata de uma família importante no cenário literário, no caso, na cena bonaerense do século XX. A primeira biografada, Edelmira Thompson de Mendiluce, uma mulher nascida em 1894 que estreia na literatura aos quinze anos com

o livro *A Papá*, tem sua relação com o nazismo marcada por um encontro com Adolf Hitler, um Hitler que parece simpático e educado⁷⁷:

En 1929, mientras el crac mundial obliga a Sebastián Mendiluce a retornar a Argentina, Edelmira y sus hijos son presentados a Adolf Hitler, quien cogerá a la pequeña Luz y dirá: “Es sin duda una niña maravillosa.” Se hacen fotos. El futuro Führer del Reich causa en la poetisa argentina una gran impresión. Antes de despedirse le regala algunos de sus libros y un ejemplar de lujo del *Martín Fierro*, obsequios que Hitler agradece calurosamente obligándola a improvisar una traducción al alemán allí mismo, cosa que no sin dificultad consiguen entre Edelmira y Carozzone. Hitler se muestra complacido. Son versos rotundos y que apuntan al futuro. Edelmira, feliz, le pide consejo sobre la escuela más apropiada para sus dos hijos mayores. Hitler sugiere un internato suizo, aunque apostilla que la mejor escuela es la vida. Al terminar la entrevista, tanto Edelmira como Carozzone se confesarán hitlerianos convencidos. (BOLAÑO, 2010b, p. 16)

É necessário observar que o “hitlerianismo” de Edelmira tem suas peculiaridades. Foi esse primeiro contato amistoso, antes da Segunda Guerra, antes dos horrores do holocausto, que fez de Edelmira uma simpatizante, e, talvez por esse orgulho, ela figure no catálogo da literatura nazista na América Latina. Posteriormente, Edelmira escreveria sobre os perigos do comunismo, abriria revistas de teor nazifascista, mas é esse encontro, narrado com tintas neutras, e de forma um tanto jocosa – como se o narrador contasse a cena escondendo um sorriso – que a ligará à literatura nazi. Claro, esta afirmação parece exagerada, mas é baseada em algo recorrente na obra em questão: ligações muito sutis com o nazismo, ligações indiretas, tênues, como pretendo demonstrar a seguir, analisando mais e mais objetos desses textos.

A filha de Edelmira, Luz, é outra escritora biografada nesse capítulo. Sua relação com o nazismo também é curiosa. Em primeiro lugar, está no valor que Luz dá à foto de Hitler segurando-a. Luz enquadra a foto e a pendura, em destaque. Conforme o interlocutor, oferece uma versão distinta acerca daquele instantâneo. Escreve, depois um poema intitulado *Con Hitler fui feliz*, “texto incompreendido tanto pela esquerda quanto pela direita”, nos conta o narrador de Bolaño (p. 30). Há uma associação forte entre a juventude (a infância perdida, eterno tema da poesia) e a felicidade.

A biografia de Luz Mendiluce talvez seja a mais explicitamente irônica de todas compiladas em *La literatura nazi en América* (2010b). Simpatizante de Hitler (ou isso

⁷⁷ Não muito diferente daquele retratado no início do filme *A Queda – As últimas horas de Hitler* (2004, HIRSCHBIEGEL).

deduzimos do fato de ela estar compilada no catálogo de escritores nazistas) como é, espera-se que Luz tenha um forte preconceito em relação a judeus, negros, homossexuais, comunistas. No entanto – e eis o toque de humor – depois de muitas reviravoltas biográficas, Luz Mendiluce se apaixona por uma mulher. Uma trotskista, ainda por cima. A relação nunca é fácil. Claudia, o objeto de sua paixão, declara que as duas são inimigas de morte. Como se não fosse irônico o bastante uma nazista se apaixonar por outra mulher – um amor homossexual que com certeza seria condenado pelos ideais nazifascistas – no ano de 76, quando Luz decide pegar seu carro e dirigir até a cidade de Rosario para declarar o seu amor a Claudia, ao chegar lá descobre que a mulher por quem era apaixonada foi sequestrada pelos militares argentinos. O cadáver de Claudia aparece dois meses depois e Luz Mendiluce se suicida, dando um desfecho tragicômico à sua biografia.

O terceiro Mendiluce, Juan, tem uma relação mais abstrata com o nazismo. Lendo e relendo a biografia de Juan Mendiluce, fica difícil julgar os motivos que o levaram a figurar na lista de escritores nazis. Seria porque é filho de Edelmira e irmão de Luz? Por participar nas revistas coordenadas pela mãe? Consta que, em 1975, ele “Sirvió com igual lealtad al gobierno peronista y al de los militares” (2010b, p. 27) – o que denota uma ambivalência política muito forte. Seriam os ataques que ele dirige a Bioy Casares, Cortázar, Borges e Sabato? Juan Mendiluce é um claro caso de escritor cujo nazismo não é facilmente apontável ou detectável. O que o narrador de Bolaño estaria sugerindo com essas escolhas? Que o nazismo pode se esconder em carreiras literárias perfeitamente ordinárias? Que o nazismo é uma espécie de autoritarismo cultural?

O professor Victor Manuel Ramos Lemus, da UFRJ, em palestra proferida na UFRGS no dia 14 de setembro de 2011, ofereceu *insights* valiosos acerca do caso dos Mendiluce. Ele chamou a atenção de como a figura de Edelmira Mendiluce, em parte mecenas da cena literária bonoarense, em parte poetisa talentosa e agitadora cultural, se assemelha com a trajetória de Victoria Ocampo (na verdade, indicou paralelos entre a família Ocampo de modo geral e a formação da revista *Sur*). Além disso, Lemus apontou algo muito interessante: “A Papá”, primeiro livro de poesias de Edelmira Mendiluce, se revela uma homenagem ao pai, que é quem possui dinheiro e pode bancar

o mecenas⁷⁸. De acordo com Lemus, é recorrente na obra de Bolaño a presença de fatores extraliterários, como a necessidade de dinheiro, interferindo em assuntos literários⁷⁹.

Como argumentei antes, não há um indício de hitlerianismo claro que faça os escritores compilados em *La literatura nazi en América* (2010b) serem categorizados de “nazis”. Um dos casos mais marcantes de falta de índices explícitos para situar aquele autor como “nazi” é o de Carlos Hevia, cuja minúscula biografia será transcrita na íntegra abaixo:

CARLOS HEVIA

Montevideo, 1940 – Montevideo, 2006

Autor de una monumental y a menudo mixtificadora biografía sobre San Martín donde, entre otras cosas, se dijo que éste era uruguayo. También escribió relatos, recogidos en el volumen *Los mares y las Oficinas*, y dos novelas: *El premio de Jasón*, una fábula que propone que la vida en la Tierra es el resultado de un fallido concurso televisivo, y *Montevideanos y Bonaerenses*, novela de amigos y de exhaustiva conversaciones de madrugada.

Su vida estuvo ligada al periodismo televisivo en donde ocupó puestos subalternos y ocasionalmente de redactor jefe.

Durante algunos años vivió en París en donde conoció las teorías de la *Revista de Historia Contemporánea*, que lo marcarían definitivamente. Fue amigo y traductor del filósofo francés Étienne de Saint-Étienne.

(BOLAÑO, 2010b, p. 126)

Onde está o nazismo de Carlos Hevia? Seria esta revista uma publicação revisionista, talvez? Ela não consta no anexo (o “Epílogo para monstruos”), ao final do livro, que comenta a função e caráter de algumas revistas nazis. O leitor pode apenas especular, pois nada está marcado de forma explícita.

No entanto, em uma leitura atenta da obra, pode-se observar algo muito recorrente entre os autores, que pode ser lido como um indício de simpatia pelo nazifascismo: a obsessão pelo bucólico e pelo idílico e um interesse exagerado pelo descritivismo. Para comprovar esta tese, apresento os seguintes exemplos. Na história de Edelmira Mendiluce, a primeira biografada: “En 1921 publica su primer libro en prosa, *Toda mi vida*, autobiografía idílica, cuando no plana, exenta de chismorreos y llena de descripciones paisajísticas”. (BOLAÑO, 2010b, p. 14). O descritivismo também é forte em Edelmira, que compôs um livro que seria um prenúncio do *nouveau*

⁷⁸ O título também pode ser interpretado como um elogio ao regime totalitário patriarcal. É da figura de Hitler que vão surgir outros ditadores latino-americanos do pós-guerra.

⁷⁹ Outro exemplo dado por Victor Manuel Ramos Lemus foi o de Sensini, personagem do conto *Sensini*, integrante da compilação *Llamadas telefónicas* (BOLAÑO, 2003b), que é um escritor talentoso que participa de dezenas de concursos de contos para poder se sustentar.

roman, no qual apenas descreve o quarto de Edgar Allan Poe⁸⁰. Os últimos anos de Edelmira ela passa “sumida en la lectura o em la contemplación del paisaje.”⁸¹ (2010b, p. 24).

Já a biografia do autor nazi fictício Jesús Fernández-Gómez é encerrada da seguinte forma: “En la novela de Fernández-Gómez los dos jóvenes colombianos (Aguirre y Garmendia) comparten las noches de la Duquesa. Durante el día duermen o escriben. La descripción de los jardines andaluces es minuciosa y no carece de interés.” (2010b, p. 49).

Na biografia seguinte, de Mateo Aguirre Bengoechea, a descrição bucólica aparece entre as primeiras linhas: “[...] su vida es un enigma que oscila entre lo bucólico contemplativo y la personificación del titán.” (BOLAÑO, 2010b, p. 53). O caso de Bengoechea é paradigmático, também, em *La literatura nazi en América* (2010b), porque, em sua biografia curtíssima (uma página e meia – uma das menores do livro), sua relação com o nazismo só pode ser deduzida do último parágrafo, que fala da morte de Bengoechea, em 1940, durante a Segunda Guerra Mundial:

Poco antes de morir, en carta enviada a un amigo de Buenos Aires, augura un período brillante para la humanidad, la triunfal entrada en una nueva edad de oro y se pregunta si los argentinos estarán a la altura de las circunstancias. (BOLAÑO, 2010b, p. 54)

A relação dos autores nazi com o tempo (das previsões futuristas aos sonhos nostálgicos) serão abordadas em seguida. Por enquanto, prosseguirei com os exemplos de bucolismo e pastoralismo. A biografia de Franz Zwickau termina da seguinte forma: “Sólo póstumamente se conocieron sus poemas escritos en alemán, *Meine Kleine Gedichte*, una colección de ciento cincuenta textos breves y de ambiente más bien bucólico.” (BOLAÑO, 2010b, p. 99). O autor seguinte, Willy Schürholz, também integrante da parte intitulada “Dos alemanes en el fin del mundo”, situa suas tramas em um “espacio bucólico y vacío” (2010b, p. 104).

De onde vem essa relação entre o nazifascismo e o bucolismo? A ligação pode parecer forçada, mas gostaria de trazer à discussão um ensaio de Peter Sloterdijk,

⁸⁰ Há, ainda, uma relação a se traçar entre essa obsessão descritivista de Edelmira e o *chosisme* que impede a personagem María Lima Mendes, em *Bartleby y compañía* (2009a), de continuar escrevendo. A personagem de Vila-Matas fica “aprisionada” pelo seu afã de descrever absolutamente tudo nos menores detalhes.

⁸¹ Impossível não se lembrar do título do primeiro livro de Vila-Matas, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*.

filósofo alemão, que é uma espécie de réplica à famosa *Carta sobre o Humanismo* (2005) de Martin Heidegger, na qual ele aborda, entre outras coisas, uma ligação entre o envolvimento de Heidegger com o partido nacional-socialista na Alemanha e o tom místico/contemplativo de *Carta sobre o Humanismo* (2005).

Normas para el parque humano (2000), talvez o trabalho mais conhecido de Sloterdijk, será uma das principais bases da próxima seção desta dissertação. Neste momento, porém, ficarei restrito apenas ao que ele comenta a respeito de Heidegger.

Em *Carta sobre o humanismo* (2005), obra publicada pela primeira vez logo após a Segunda Guerra Mundial, na qual Heidegger tenta definir o valor do humanismo após duas grandes guerras, o filósofo abusa de metáforas que tendem ao pastoral. Entre as mais marcantes, se encontram a “clareira do ser”, o “pastor do ser” e, por fim, a comparação que encerra o ensaio, no qual o intelectual é visto como uma espécie de camponês, traçando sulcos invisíveis no campo.

A carta de Heidegger, uma resposta à Jean Beaufret, entusiasta de seu trabalho, é vista com desconfiança por Sloterdijk:

Los enemigos de Heidegger, como es natural, no han dejado escapar la ocasión y señalan que lo que realmente hace aquí el astuto hombrecito de Messkirch, seguro de su instinto, es aprovechar la primera oportunidad que se presentaba tras la guerra para trabajar por su propia rehabilitación: de este modo, habría utilizado hábilmente la respuesta de uno de sus admiradores franceses para distanciarse de la ambigüedad política elevándose a las alturas de la contemplación mística. (SLOTERDIJK, 2000, p. 38)

Mais adiante, Sloterdijk voltará a abordar a relação com o bucolismo, de forma ainda mais ácida:

Si se presta oído atentamente a estas formulaciones en principio tan herméticas, se obtiene una idea de por qué la crítica de Heidegger al humanismo se sabe tan segura de no desembocar en un inhumanismo. Pues, aunque rechaza ese presupuesto de haber interpretado ya suficientemente la esencia humana que el humanismo se atribuye y le opone su propia onto-antropología, al mismo tiempo se adhiere de forma indirecta a la función más importante del humanismo clásico, consistente en lograr que el hombre se haga amigo de la palabra del otro o, mejor dicho, radicaliza ese aspecto de la amistad, al transponerlo del campo pedagógico al centro de la reflexión ontológica.

Éste es el sentido de la tan citada y ridiculizada forma de hablar heideggeriana del hombre como pastor del ser. Empleando imágenes y motivos del entorno pastoral y idílico, Heidegger habla de la misión del hombre que constituye su esencia y de la esencia humana de la que se deriva esa misión: guardar al ser y corresponder al ser. (SLOTERDIJK, 2000, p. 44-45)

Sloterdijk leva adiante, nas páginas seguintes, o seu processo de ridicularizar a carta do filósofo alemão, comentando o mundo ideal de “ascetismo meditativo” criado por Heidegger e a abstração completa que é a sua visão de uma sociedade de “vizinhos do ser”. Mas o maior ataque (e a relação feita com o nazifascismo) se dá neste trecho:

En realidad, Heidegger considera que no hay ningún camino que conduzca del humanismo a este ejercicio intensivo de humildad ontológica; antes bien, cree ver en él una contribución a la historia del rearme de la subjetividad. De hecho Heidegger interpreta el mundo histórico de Europa como el teatro de los humanismos militantes; como el terreno en el que la subjetividad humana lleva poco a poco hasta el final, siguiendo con consecuencia su destino, la toma del poder sobre todo lo existente. Desde este punto de vista, el humanismo tiene necesariamente que ofrecerse como cómplice natural de todas las atrocidades habidas y por haber que se cometan apelando al bienestar del hombre. Así también en la trágica titanomaquia de mediados del siglo XX entre el bolchevismo, el fascismo y el americanismo, donde en realidad se estarían enfrentando – según Heidegger – simplemente tres variantes de una misma violencia antropocéntrica y tres candidaturas a ostentar un dominio del mundo orlado de humanitarismo; si bien el fascismo desentonó del conjunto, porque osó manifestar más abiertamente que la competencia de su desprecio por valores inhibidores de la paz y la educación. Ciertamente, el fascismo es la metafísica de la desinhibición; quizá también una forma de desinhibición de la metafísica. Para Heidegger, el fascismo es la síntesis de humanismo y bestialidad, es decir, la paradójica coincidencia entre inhibición y desinhibición.

A la vista de tan tremendos reproches y tergiversaciones, era necesario replantear la pregunta por el fundamento de la domesticación del hombre y de la educación del hombre; y si los ontológicos juegos pastoriles de Heidegger – que ya en su día sonaron extraños y chocantes – nos parecen hoy completamente anacrónicos, con todo y sin perjuicio de que resulten penosos y retorcidamente extravagantes, siguen teniendo el mérito de haber sabido articular correctamente la pregunta de la época: ¿qué amansará al ser humano, si fracasa el humanismo como escuela de domesticación del hombre? (SLOTERDIJK, 2000, p. 50-52)

Estas passagens de Sloterdijk dão muito material para a reflexão. Ainda que a relação de Heidegger com o nazifascismo sempre tenha sido contestada, é dado como certo que o filósofo alemão defendeu o partido nacional-socialista por alguns meses. Chamar Heidegger de nazista é um exagero, e, no entanto, Sloterdijk observa que há uma espécie de oportunismo em sua virada para uma filosofia pastoral-mística após anos turbulentos. Heidegger pode muito bem ter se afastado do partido e das ideias propagadas por Hitler, e, no entanto, a saída para um pensamento *pastoral* como nova forma de pensar o humanismo traz algo de escapista.

Sim, é impossível fazer asserções definitivas sobre esse assunto sem uma pesquisa direcionada na área. No entanto, ao fazer um *close reading* de *La literatura nazi en América (2010b)*, procurando indícios que unam os autores ali compilados,

observo que há algo de fundamental nesse retorno⁸² ao pastoral. A aproximação com a visão que Sloterdijk traça de Heidegger pode fornecer algumas pistas dos motivos. Penso que há uma relação forte entre o “ascetismo meditativo”, a visão bucólica do trabalho intelectual, e o desejo de um mundo “ideal”. Muitos autores nazifascistas de Bolaño sonhavam justamente com isso: o triunfo da raça ariana, a chegada do Terceiro Reich⁸³, instaurando ali um mundo ordenado, ideal. Com a impossibilidade da realização “terrena” deste sonho (devido, é claro, ao fracasso do Eixo na Segunda Guerra), os prosadores e poetas criam ficções contemplativas, obcecadas pela perfeição da natureza⁸⁴, construindo idealizações do mundo.

Heidegger aparece nominalmente citado em *La literatura nazi en América* (2010b), na biografia do brasileiro Luiz Fontaine da Souza. Souza escrevia volumosos livros de “refutações” a grandes filósofos. Escreveu *Refutación de Diderot* (560 p.), *Refutación de Hegel, seguida de una Breve Refutación de Marx y Feuerbach* (635 p.) entre outras (BOLAÑO, 2010b, p. 57). Heidegger, no entanto, é um dos filósofos que Luiz Fontaine de Souza não refutou, tendo escrito sobre ele em um estágio mais tardio de sua vida.

A relação do nazifascismo dos autores de Bolaño também tem uma ligação, como disse anteriormente, com a ideia de *retorno*, ou melhor, com uma visão de futuro que aponte para o passado (ou através da simples *nostalgia*). Desde o poema *Con Hitler fui feliz*, de Luz Mendiluce Thompson (BOLAÑO, 2010b, p. 30), onde se associa a juventude da garota com Hitler (que a segurou para uma foto), o tema aparece de forma recorrente, ainda que nunca em primeiro plano, nas biografias – seja na visão de um passado maravilhoso ou de um futuro diferente.

Um dos exemplos é Irma Carrasco, mexicana incluída na seção “Letradas y viajeras”, que também desloca seu olhar para o passado:

En 1953, reconciliada con Barrera que se ha convertido en un arquitecto de renombre, viaja por Oriente: Hawai, Japón, Filipinas, la India servirán de inspiración para sus nuevos poemas, *La Virgen de Asia*, sonetos acerados que hurgan en la herida del mundo moderno. La propuesta de Irma, esta vez, es volver a la España del siglo XVI. (BOLAÑO, 2010b, p. 89).

⁸² Empreguei, diversas vezes, o termo retorno. Talvez porque seja comum, na história de muitas literaturas nacionais da América Latina, uma fase *pastoral*. No Brasil, por exemplo, temos o caso dos poetas do arcadismo, como Tomás Antônio Gonzaga, que compuseram uma obra na qual a natureza é idealizada.

⁸³ Especialmente os autores de ficção científica.

⁸⁴ Na própria ideologia nazista há elementos relacionados ao ideal de beleza harmônica que remontam ao neoclassicismo, como a defesa de uma raça ariana fisicamente perfeita.

A biografada seguinte, a argentina Daniela de Montecristo, também incluída na mesma seção, possui uma relação mais confusa quanto ao tempo, mesclando um futuro imaginário com um passado idealizado:

El libro [de Daniela Montecristo] aborda de manera torrencial y anárquica todos los géneros literarios: la novela amorosa y la novela de espías, las memorias, el teatro, incluido el de vanguardia, la poesía, la historia, el panfleto político. Su argumento gira en torno a la vida de la autora y de sus abuelas y bisabuelas, remontándose en ocasiones a los días inmediatamente posteriores a la fundación de Asunción y Buenos Aires. Algunas páginas son originales, sobre todo cuando describe un Cuarto Reich femenino con sede en Buenos Aires y campos de entrenamiento en la Patagonia, o cuando divaga nostálgica, apoyada en conocimientos seudocientíficos, acerca de la glándula que produce el sentimiento amoroso. (BOLAÑO, 2010b, p. 94).

O tema do tempo, como é de se esperar, retorna na seção dedicada a escritores de ficção científica (“Visión, ciencia-ficción”), que traz a biografia de dois estadunidenses e um guatemalteco que acaba, também, nos Estados Unidos⁸⁵. O primeiro não apresenta nada de memorável – escreve ficção científica usando o linguajar de sua terra natal. Seu caráter *nazi* está no fato de que gostava de se vestir com o uniforme nazista em casa.

Zach Sodenstern é um biografado que não apenas escreve sobre um futuro hipotético, como viveu (e morreu) em um. No início de cada biografia, há o local e data de nascimento e morte, e o de Sodenstern é Los Angeles 1962 – Los Angeles 2021. Nesse sentido, como já foi mencionado brevemente, o manual da literatura nazi de Bolaño se mostra uma obra de ficção especulativa. Apesar de ter sido publicado originalmente em 1996, o romance *La literatura nazi en América* (2010b) finge ser um guia publicado muito depois – só assim para poder demarcar datas de morte no ano de 2021⁸⁶. Acerca de Sodenstern, é necessário observar um detalhe em sua biografia: o narrador de Bolaño afirma que ele era um autor *cult* que teve várias de suas obras adaptadas para o cinema. De todos os escritores compilados em *La literatura nazi en*

⁸⁵ Isso pode ter relação com o que Bolaño articulou em entrevista a Carmen Boullosa (MANZONI, 2006), onde defendeu que na América Latina, a literatura de gênero (a chamada “literatura menor” pelos críticos) é um luxo inalcançável. Aqui só existe a tentativa da grande obra (o que não significa, claro, que só existam grandes livros na América Latina), enquanto os países desenvolvidos (economicamente) podem se dar ao “luxo” de praticar a literatura de gênero. Especulo que por esse motivo que Bolaño fez dos escritores de ficção científica norte-americanos.

⁸⁶ Outro exemplo está na biografia de Argentino Schiaffino (Buenos Aires, 1956 – Detroit, 2015). Neste caso em específico, o narrador de Bolaño entra em detalhes acerca de livros que o autor teria publicado em 2007 e 2010.

América (2010b), Sodestern com certeza figura entre os mais claramente ligados ao pensamento nazifascista. Sua grande obra é uma série intitulada *O quarto Reich*, sobre um golpe de estado na Califórnia após um grande terremoto, e fala da vinda de um novo messias e da reconstrução de uma sociedade delineando uma clara barreira contra negros, judeus e latinos. Ao comentar que Sodestern virou um “autor de culto” e teve sua obra adaptada ao cinema, o narrador de Bolaño pode estar ironizando o fato de que as obras de Sodestern foram lidas como ficção, ou melhor, como uma ficção inofensiva, como se a especulação e a imaginação não tivessem preocupações morais. Na ficção científica, seria possível descrever um futuro dominado por nazistas sem que o autor seja necessariamente nazista – afinal, tal visão pode ser interpretada como uma crítica. E, no entanto, ao inserir Sodestern em seu compêndio, o narrador de Bolaño o categoriza inequivocamente como nazista, e o traço mais claro é o fato de um dos livros de Sodestern ser um *manifesto* preconceituoso. Pode-se também levantar a hipótese de que, ao colocar um autor que viria a morrer em 2021, o narrador de Bolaño esteja insinuando que, no futuro, o nazismo será visto com “bons olhos” pela população, e livros desta estirpe poderão ser adaptados ao cinema sem grandes problemas ou repercussão negativa.

O último biografado da seção de ficção científica, apesar de ser centro-americano, é um caso mais cômico. Cabe destacar o final de sua biografia, onde a questão do “lugar ideal” vem à tona, e no caso, é o futuro do século XXII dominado pela SS que Gustavo Borda desenvolve e descreve em suas ficções científicas:

En cierta ocasión, preguntado por qué sus historias tenían ese componente germánico tan extraño en un autor centroamericano, contestó: *Me han hecho tantas perrerías, me han escupido tanto, me han engañado tantas veces que la única manera de seguir viviendo y seguir escribiendo era trasladarme en espíritu a un sitio ideal... A mi manera soy como una mujer en un cuerpo de hombre...* (BOLAÑO, 2010b, p. 118, grifos do autor).

Mas o jogo mais radical com a questão do tempo está no biografado Harry Sibelius, um autor que pode ser enquadrado como de ficção científica, mas que não consta na seção específica do gênero. O narrador de Bolaño começa dizendo que Sibelius tirou suas ideias das leituras de Norman Spinrad e Philip K. Dick, além de um conto de Borges. A obra de Harry Sibelius tem uma premissa que, de fato, se mostra quase idêntica a *O homem no castelo alto* (1974), romance de Philip K. Dick publicado na década de 60, no qual se imagina um novo desfecho para a Segunda Guerra Mundial,

em que o Eixo venceria os Aliados. Esse tipo de livro costuma receber o rótulo de “história alternativa”, subgênero bastante reconhecido no mundo da ficção científica. No livro de Sibelius, no entanto, há uma leitura muito mais detalhista de história, como se fosse um “espejo negro de *La Europa de Hitler*, de Arnold J. Toynbee” (BOLAÑO, 2010b, p. 128). Então, nesse sentido, Sibelius de fato não está escrevendo ficção científica, e sim, um falso livro de história – algo não tão diferente do que Bolaño faz com seu compêndio de escritores nazifascistas.

Retornando à questão do tempo: Sibelius não sonha com um futuro idílico; ele imagina uma nova história possível, um novo passado e, por conseguinte, um novo presente. Enquanto na ficção científica, o uso de “história alternativa” parece uma espécie de “E se...?” (isto é, uma especulação de como seria o mundo caso algo diferente tivesse ocorrido no passado), aqui, com base na descrição que o narrador de Bolaño faz do livro de Sibelius, parece que o autor fictício busca, com as palavras, criar um mundo que nunca existiu, e que ele acredita ser o definitivo ou, ao menos, melhor que o atual. Citando Bolaño:

El profesor británico [Toynbee] en última instancia trabaja para que el crimen y la ignominia no caigan en el olvido. El novelista virginiano [Sibelius] por momentos parece creer que en algún lugar <<del tiempo y del espacio>> aquel crimen se ha asentado victorioso y procede, por tanto, a inventarlo. (BOLAÑO, 2010b, p. 128).

As opiniões pessoais preconceituosas que alguns autores verbalizam, o fascínio pela imagem de Hitler ou do Terceiro Reich, a obsessão por descrições de cenários pastorais, a questão do tempo: tudo isso são traços que definem alguns dos escritores que estão catalogados no romance de Bolaño. No entanto, como foi mostrado, nem todos possuem uma marca clara e definida. Em minha busca por um critério definitivo do que seria um escritor “nazi” para receber o seu lugar no cânone de “monstros”⁸⁷ de Roberto Bolaño não encontrei uma resposta concreta. Estas figuras fictícias representam autores radicalmente diversos – assim como o cânone real da literatura.

Isso talvez faça parte de um projeto maior de crítica e denúncia à literatura por parte do autor, de detecção de uma partícula de monstruosidade no cânone e na cultura. Tais aspectos serão devidamente investigados no capítulo seguinte.

⁸⁷ O apelido de monstros foi roubado do *Epílogo para monstruos* que encerra a obra.

8. Bolaño e Vila-Matas: literatura e política

Uma das definições mais precisas (e breves) feitas de *La literatura nazi en América* (2010b) se encontra no ensaio “Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea” de Martín-Estudillo e Quílez (SONDÁN e PATRIAU, 2008). Após um breve resumo de “como funciona” o romance de Bolaño, os autores do ensaio propõem a seguinte interpretação:

El libro puede leerse como una mirada a las formas de articulación de las ideologías, que no pertenecen únicamente al orden simbólico, sino que adquieren relevancia en la vida cotidiana, desde la actividad literaria y artística hasta la política. En ciertas ocasiones, como se puede apreciar en la última entrada del “diccionario” biográfico, ese magma de ideas está en el origen de actos específicos de violencia, tanto reaccionaria como contrareaccionaria. (MARTÍN-ESTUDILLO e QUÍLEZ, 2008, p. 453)

Com uma única frase – a primeira frase desta citação – os autores conseguiram definir aquilo que considero o *leitmotiv* da obra de Bolaño: a ligação inescapável entre ética e estética, entre ideologia e arte.

Parece-me impossível imaginar uma leitura de Bolaño que ignore a forte discussão política que está no pano de fundo de todos seus enredos. O autor chileno é *obviamente* político, enquanto, no caso de Vila-Matas, precisamos fazer um grande esforço para tentar desnudar, nas palavras e nas escolhas do autor catalão, uma visão de mundo que dialogue diretamente com questões políticas. Mas, antes de iniciar qualquer comparação entre os autores, cabe destrinchar a maneira como a política é abordada na obra de Roberto Bolaño.

Em muito sentidos, concordo com a argumentação feita pelo teórico Fredric Jameson em sua obra seminal *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981). Para Jameson, a leitura política de uma obra não é apenas uma maneira “auxiliar” de interpretação, como se pudesse ser escolhida entre um grande *buffet* de lentes teóricas. De acordo com Jameson, a interpretação política deve ser o “horizonte absoluto” (1981, p. 17)⁸⁸. Sua valorização da leitura política deriva de uma recuperação dos estudos medievais da bíblia, que designa quatro níveis de interpretação: a literal, a alegórica, a moral, e, por fim, a anagógica (a leitura política/coletiva da

⁸⁸ Isso não quer dizer, de modo algum, que Jameson negue outras formas interpretativas. A psicanálise – inclusive a laciana – é uma constante em seu trabalho de crítico cultural.

história). Para realizar tal forma de interpretação, Jameson proporá um sistema prático de historicização do objeto analisado, fundado com base em Marx e Althusser.

Na visão do teórico, a história não é um texto ou uma narrativa, mas sim uma causa ausente (1981, p. 35) cujos efeitos são sentidos no texto. É a partir do texto, portanto, que podemos buscar uma narrativização do inconsciente político.

Ainda que, nesta dissertação, eu não siga uma estratégia jamesoniana de leitura, concordo que é neste momento, no qual me deterei à análise política da obra dos autores em questão, que será possível uma compreensão mais profunda dos objetos analisados. Além disso, é a partir da leitura política que será possível uma reflexão maior, acerca da posição de Bolaño e Vila-Matas no contexto da literatura contemporânea, da escolha de ambos pela metaliteratura e do que isso pode implicar. Claro, como o próprio Jameson (1981) aponta, toda crítica e teoria é política – tudo que foi dito até agora sobre os livros não é neutro. E, no entanto, somente ao direcionar a leitura para esse âmbito político poderá se almejar uma visão mais panorâmica do contexto onde os autores se inserem e de suas relações com ele. Nas palavras de Jameson,

O tipo de interpretação aqui proposta pode ser melhor compreendida como uma reescrita do texto literário de tal forma que este possa ser visto como uma reescrita ou reestruturação de um subtexto histórico ou ideológico anterior. (JAMESON, 1981, p. 81)⁸⁹

As sugestões de Jameson de como analisar uma obra se revelam fundamentais para um estudioso de Bolaño e Vila-Matas.

8.1. A política dos narradores de Roberto Bolaño

Por mais que a existência de uma preocupação forte com temas políticos na obra do chileno seja óbvia, a posição e visão de mundo, sugeridas pelos narradores e personagens, não é.⁹⁰

Tal é o caso de *Nocturno de Chile* (BOLAÑO, 2004d). O romance é narrado por Sebastián Urrutia Lacroix, padre e crítico literário chileno. Lacroix, ao fim de sua vida,

⁸⁹ No original: “The type of interpretation here proposed is more satisfactorily grasped as the rewriting of the literary text in such a way that the later may itself be seen as the rewriting or restructuration of a prior or ideological subtext”.

⁹⁰ Jameson, ao buscar reconstruir o inconsciente político, não se vale apenas de referências explícitas à posições ideológicas. Muito pelo contrário. Como demonstrou no terceiro capítulo, há muitas questões formais – de escolha do narrador, de descrições de cenários – que sinalizam questões políticas a princípio ocultas.

decide dar o testemunho do que viveu e de todas as dúvidas que tem agora, que está mais próximo da morte. Durante todo o início do livro, Lacroix é mantido em um nível de ambiguidade política: não sabemos como se posiciona em relação ao golpe militar chileno (esteve na Europa, enviado para realizar um trabalho absurdo envolvendo pássaros que defecavam nas igrejas) e, posteriormente, aceita a missão que lhe é incumbida pelos misteriosos Oidó e Odiem (anagramas bastante óbvios para Ódio e Medo – no caso, *miedo*). A tarefa, em resumo, é lecionar marxismo e todos os perigos que este pode representar para a junta militar. Entre seus alunos, está ninguém menos que Pinochet. A tarefa estapafúrdia já enche de ambiguidade o narrador: há algo mais irônico do que um especialista em Marx disposto a ensinar os fundamentos do marxismo para os líderes militares?

Lacroix move-se sempre em uma corda bamba e, apesar da narrativa em primeira pessoa e do tom desesperado assumido, é difícil precisar em que o narrador está pensando na maior parte do tempo.

É, porém, no desfecho da novela, que a duplicidade incômoda de Bolaño explode. Anunciada desde as primeiras linhas (“Estava em paz comigo mesmo. Mudo e em paz. Mas de repente surgiram as coisas. Aquele jovem envelhecido é o culpado.” BOLAÑO, 2004d, p.9), a virada se dá quando Lacroix torna a falar do “jovem envelhecido” e decide narrar a história dos saraus na casa de María Canales, intelectual de esquerda. Lacroix, no Chile pós-golpe, não tinha muito aonde ir. A casa de Canales era um dos poucos lugares onde os intelectuais podiam se reunir para discutir literatura e poesia.

Certa noite, um dos convidados do sarau, embriagado, sai à procura do banheiro, mas se perde na ampla casa. Acaba encontrando o porão, onde vê, amarrado, um homem que fora torturado. Ou seja, o mesmo lugar onde se celebrava a cultura e a intelectualidade escondia, no seu porão⁹¹, a violência política.

Edmundo Paz Soldán, na introdução de *Bolaño Salvaje* (2008), se vale de frases categóricas para definir *Nocturno de Chile* (2004d) e sua importância no cenário latino-americano: “*Nocturno de Chile* es la novela de la complicidad de la literatura, de la cultura letrada, con el horror latino-americano” (SOLDÁN e PATRIAU, 2008, p. 15). O

⁹¹ A questão de encontrar algo horrível escondido no porão é extremamente recorrente na literatura e no cinema – basta lembrar de *Psicose*, de Hitchcock. Gaston Bachelard falará sobre a metáfora do porão em seu livro *A poética do espaço* (1993). Para Bachelard, o porão seria o lugar para onde empurramos as lembranças dolorosas – um local fora da consciência.

tom adotado por Soldán sinaliza sua visão de que a obra de Bolaño não é apenas mais um romance sobre esse tema, mas é “o” romance. Soldán reforça, dessa forma, o que apontei acima, isto é, a ligação inescapável entre ética e estética como tema central da obra de Bolaño. Ele expande sua ideia na sequência:

En *Nocturno de Chile* se encuentra una lúcida reflexión sobre las perversas relaciones que existen en América Latina entre el poder y la letra. Nuestros intelectuales han terminado más de una vez seducidos por el poder. Se han escrito grandes, fascinantes – y fascinadas – novelas sobre el dictador latinoamericano, pero muy poco sobre esa figura a su sombra, el amanuense de turno, el intelectual cortesano, el que le escribe los discursos al gran hombre. Bolaño, en *Nocturno de Chile*, nos muestra la debilidad e hipocresía de nuestras sociedades letradas cuando se trata de su relación con el poder.⁹² (SOLDÁN e PATRIAU, 2008, p. 15)

O que Bolaño nos propõe com estas associações? Uma denúncia do papel do intelectual? Se sim, por que seus textos estão cobertos de ambiguidade? Ao apontar o dedo para esta ferida, estaria ele se colocando acima disso, ou se enxergaria como parte do problema, como mais um intelectual que continua eticamente comprometido? Será que ele apenas oferece um espelho crítico⁹³, que somente diagnostica a ligação inescapável entre cultura e violência, sem propor uma solução?

Na análise de Paula Aguilar sobre *Nocturno de Chile* (2004d), a crítica pensa a questão a partir de uma reflexão do “noturno” enquanto melancolia. Ela se vale de conceitos psicanalíticos para pensar a fratura do sujeito: Urrutia dividido entre seu histórico como padre (opusdeísta⁹⁴, é sugerido) e os horrores que presencia. A crítica tenta situar o posicionamento político do escritor chileno, mas a tarefa não é fácil:

⁹² Ao ler este resumo de Edmundo Paz Soldán acerca da novela de Bolaño, é impossível não lembrar da obra de não-ficção de Ángel Rama, *La ciudad letrada* (2004), publicada originalmente em 1984, que analisa, de forma cronológica e por um viés mais histórico (ainda que mesclando vários saberes) a relação entre a cultura letrada e o poder na América Latina.

⁹³ O poeta e antropólogo francês Michel Leiris, em *Espelho da tauromaquia* (2010), chamará os escritores e artistas de construtores de espelhos. Há um trecho deste seu ensaio que parece dialogar com os trechos desta seção e com aquilo que Bolaño aponta como fundamental em seu processo criativo (a literatura como uma atividade de risco; a escrita “verdadeira” como um salto no abismo). Escreve Leiris que: “Se o problema essencial a que se esforçam por responder todas as religiões é a neutralização dos males e principalmente da morte, o problema que se devem propor os construtores de espelhos - isto é, aqueles que tornam, pela criação estética ou por qualquer outro meio, artesãos lúcidos de nossas revelações - consistiria antes na assimilação desses males, pouco importando que nos arruinemos ou corrompamos, contanto que seja infimamente operada sua transmutação mítica em fermentos de exaltação.” (LEIRIS, 2010, p. 74)

⁹⁴ São inúmeras as relações encontradas na literatura entre as ordens mais conservadoras da igreja - o *Opus Dei* entre elas - e a convivência com as mais variadas formas de violência exercitadas durante as ditaduras em países da América Latina.

Roberto Bolaño no está ni en un extremo ni otro. Expone una estética que rechaza los significados totalizantes, que imposibilita una lectura que ponga en primer plano lo ideológico a partir de ambigüedades que iluminan zonas en homenaje-deuda a una generación de militantes de izquierda pero desde un distanciamiento problematizador y melancólico. (AGUILAR, 2008, p. 140)

Antes, mencionei que o narrador de Bolaño pode oferecer um espelho crítico. Considero o espelho, por sinal, uma imagem importantíssima na obra do autor chileno, e seu uso mais interessante talvez esteja na novela curta *Amuleto* (2008a). Nesta obra, Auxilio Lacouture (que aparece em *Los detectives salvajes*), uma poetisa latino-americana, fica presa na latrina da Universidade Autônoma do México (UNAM) quando o prédio é invadido por militares. É a partir deste lugar que toda a história é narrada, em um vai-e-vem temporal, como um Aleph⁹⁵. A cena que nos interessa é a de quando um soldado entra no banheiro, e o tempo parece congelar:

Eu, uma pobre poetisa uruguaia, mas que amava o México mais que tudo, enquanto esperava, dizia eu, um silêncio especial se produziu, um silêncio que nem os dicionários de filosofia registram, como se o tempo se fraturasse e corresse em várias direções a uma só vez, um tempo puro, nem verbal nem composto de gestos e ações, então eu me vi e vi o soldado que se olhava extasiado no espelho, nossas duas figuras embutidas num losango negro ou submersas num lago, e tive um calafrio, pobre de mim, porque soube que momentaneamente as leis da matemática me protegiam, porque soube que as tirânicas leis do cosmos, que se opõem às leis da poesia, me protegiam e que o soldado se olharia extasiado no espelho, e eu o ouviria e o imaginaria, extasiada também, na singularidade da minha latrina, e que ambas as singularidades constituíam a partir desse segundo as **duas faces de uma moeda atroz como a morte**.

Resumo da ópera: o soldado e eu permanecemos parados feito estátuas no banheiro das mulheres do quarto andar da Faculdade de Filosofia e Letras, e isso foi tudo [...]. (BOLAÑO, 2008, p. 28, grifos meus)

É impossível não recordar a máxima do filósofo da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin, “Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 225). O ensaio “Sobre o conceito da história” (BENJAMIN, 1994), de onde foi extraída a máxima, ainda diz: “Pois todos os bens culturais que ele [o materialista histórico] vê têm sua origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror” (1994, p. 225).

O nome da poeta protagonista da novela de Bolaño parece ser simbólico desta dualidade. Auxilio Lacouture. Se pensamos Lacouture como “a costura” em francês, o

⁹⁵ Esta leitura é retirada da crítica de Mihaly Dés ao livro. Escreve Dés: “la estructura del relato que, por tanto, no corresponde al recuento de unos hechos, sino a la lógica de una revelación, una especie de *aleph*, a partir de la cual pasado y futuro se reinterpretan.” (MANZONI, 2006, p. 172–173).

nome da personagem abre-se para uma leitura de uma tentativa de costurar, coser, reconstruir (esse é o drama de Auxilio em *Amuleto* (2008a), não permitir que o momento histórico vivido seja esquecido). Por outro lado, a sonoridade de seu nome remete à *la culture*, a cultura, em francês. Auxilio Lacouture, seria uma espécie de pedido de socorro da cultura, que se vê ameaçada por forças externas. Ou nem tão externas, uma vez que Bolaño parece constantemente denunciar, se não uma culpa, ao menos uma *cumplicidade* da cultura letrada com a violência.

O lugar onde a relação entre os intelectuais e o poder é analisada de forma mais aberta e escancarada, todavia, talvez esteja em *2666* (2004a), no longo monólogo empreendido por Amalfitano, professor universitário à beira da loucura, um dos vários protagonistas do romance. O personagem conta:

–En realidad no sé cómo explicarlo –dijo Amalfitano–. La relación con el poder de los intelectuales mexicanos viene de lejos.

No digo que todos sean así. Hay excepciones notables.

Tampoco digo que los que se entregan lo hagan de mala fe. Ni siquiera que esa *entrega* sea una entrega en toda regla. Digamos que sólo es un empleo. Pero es un empleo con el Estado. En Europa los intelectuales trabajan en editoriales o en la prensa o los mantienen sus mujeres o sus padres tienen buena posición y les dan una mensualidad o son obreros y delincuentes y viven honestamente de sus trabajos. En México, y puede que el ejemplo sea extensible a toda Latinoamérica, salvo Argentina, los intelectuales trabajan para el Estado. Esto era así con el PRI y sigue siendo así con el PAN. El intelectual, por su parte, puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al Estado no le importa. El Estado lo alimenta y lo observa en silencio.

Con su enorme cohorte de escritores más bien inútiles, el Estado hace algo. ¿Qué? Exorciza demonios, cambia o al menos intenta influir en el tiempo mexicano. Añade capas de cal a un hoyo que nadie sabe si existe o no existe. Por supuesto, esto no siempre es así. Un intelectual puede trabajar en la universidad o, mejor, irse a trabajar a una universidad norteamericana, cuyos departamentos de literatura son tan malos como los de las universidades mexicanas, pero esto no lo pone a salvo de recibir una llamada telefónica a altas horas de la noche y que alguien que habla en nombre del Estado le ofrezca un trabajo mejor, un empleo mejor remunerado, algo que el intelectual cree que se merece, y los intelectuales siempre creen que se merecen algo más. Esta mecánica, de alguna manera, desoreja a los escritores mexicanos. Los vuelve locos. Algunos, por ejemplo, se ponen a traducir poesía japonesa sin saber japonés y otros, ya de plano, se dedican a la bebida. Almendro, sin ir más lejos, creo que hace ambas cosas. La literatura en México es como un jardín de infancia, una guardería, un kindergarten, un parvulario, no sé si lo podéis entender. El clima es bueno, hace sol, uno puede salir de casa y sentarse en un parque y abrir un libro de Valéry, tal vez el escritor más leído por los escritores mexicanos, y luego acercarse a casa de los amigos y hablar. Tu sombra, sin embargo, ya no te sigue. En algún momento te ha abandonado silenciosamente. (BOLAÑO, 2004a, p. 160 – 162)

O discurso de Amalfitano continua ainda por duas páginas, adquirindo um tom mais abstrato e desesperado. É interessante observar que a metáfora sobre a “perda da sombra” do intelectual usada por Amalfitano lembra muito a da “perda da auréola” do poeta sugerida por Baudelaire, muito tida como símbolo da passagem à modernidade. Em *Perda de auréola* (2006), o poeta de Baudelaire perde sua auréola, que cai na lama, quando o poeta atravessa uma rua movimentada. Se voltar para buscá-la, será atropelado, então decide seguir sem ela. Walter Benjamin retorna a esse poema para pensar questões da modernidade. Há ainda a questão de que os dois personagens no poema em prosa de Baudelaire riem da possibilidade de algum mau poeta encontrar a auréola e passar a usá-la, como se o “ser poeta” fosse, a partir de então, um papel a ser *encenado* como qualquer outro. Curiosamente, Baudelaire aparece como epígrafe de *2666* (2004a), o que sinaliza que o poeta francês estava entre as leituras que o autor chileno julgava relevante⁹⁶.

Cabe retornar agora ao *La literatura nazi en América* (2010b) e tentar situá-lo nessa discussão mais ampla sobre a relação entre literatura e poder. Pode o romance de Bolaño ser lido como um retrato da relação de convivência entre a cultura letrada e a ideologia nacional-socialista?

Para explorar essas questões, pode-se iniciar uma reflexão a partir de *Estrella distante* (2006a), que, como foi dito antes, é um romance que se desdobrou a partir do capítulo final de *La literatura nazi en América* (2010b). O livro apresenta uma das diatribes mais raivosas que já li contra a literatura. O discurso furioso está mais ao final da obra, quando o narrador Arturo Belano está a poucos passos de reencontrar o serial killer Carlos Wieder, e já está mais velho, cínico e desiludido. Assim começa o nono capítulo:

Ésta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar. (BOLAÑO, 2006a, p. 138)

É impressionante encontrar em uma obra literária um discurso tão contrário à literatura. O narrador, alter ego de Bolaño, vai se referir ao mundo da literatura como a um “planeta de monstros” e a um “mar de merda”. Vale lembrar que a seção de

⁹⁶ Acredito que as epígrafes são mais do que frases que dialogam com o texto que vem a seguir. A escolha do autor da epígrafe institui uma relação entre os dois escritores e propõe um jogo intertextual. Discutirei a epígrafe em questão mais adiante.

“referências bibliográficas” em *La literatura nazi en América* (2010b) se chama justamente “Epílogo para monstros”. Talvez este trecho da obra em prosa de Bolaño seja o mais explicitamente colérico em seu discurso antiliterário. No mundo delineado por Belano ao final de *Estrella distante* (2006a), a única saída para o escritor é se tornar uma espécie de *bartleby* vila-matasiano. “Escreverei meus poemas com humildade” (2006a, p. 138) e “não tentarei publicar nada” (2006a, p. 138): essas são as saídas que o narrador encontra para escapar do “mar de merda” que é a literatura.

Belano testemunhou o fim dos sonhos da vanguarda. Carlos Wieder, o melhor poeta do grupo, se revelou um assassino e um psicopata a serviço dos militares. E, no entanto, foi ele quem mais *revolucionou* a poesia chilena, como ele mesmo disse que faria. É como se, a partir desta revelação, a literatura tivesse se manchado para Belano. Os livros e os escritores estarão para sempre maculados após os atos de violência de Wieder. A única solução encontrada pelo narrador é se isolar, abandonando os grupos literários e os desejos de sucesso e fama (“escrever meus poemas com humildade”) e não colaborar mais com o “planeta dos monstros” ao nunca publicar. Tornar-se um escritor de gaveta. Quase um *bartleby*.

Em *La literatura nazi en América* (2010b), o nome do personagem poeta assassino era Ramírez Hoffman. A mudança para Carlos Wieder em *Estrella distante* (2006a) é simbólica em vários aspectos. Wieder, em alemão, significa “novamente”. Podemos refletir, a nível de superfície, que se trata de uma referência ao fato de que Bolaño está contando mais uma vez a mesma história. No entanto, me parece que o nome Wieder simboliza algo maior: uma repetição histórica.

La literatura nazi en América (2010b) apresenta os escritores que se alinham, de alguma maneira não definida, ao nazifascismo. Ao ressurgir como centro da história em *Estrella distante* (2006a), Wieder aparece como ícone de uma repetição história de ideias totalitárias. A figura do poeta está ligada ao golpe de estado no Chile, o que, por sua vez, pode ser interpretado como um tipo de “retorno” da ditadura nacional-socialista muito associada ao nazismo. Wieder, “novamente”. A história – da violência – está condenada a se repetir. Este assunto surge em vários momentos na obra em prosa de Bolaño: a violência da qual não se pode escapar, a violência como uma *sina*. Em *El ojo silva*, conto que abre *Putas asesinas* (2005), observa-se isso com clareza:

Lo que son las cosas, Mauricio Silva, llamado el Ojo, siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, pero de la

violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende. (BOLAÑO, 2005, p. 11)

Da verdadeira violência é impossível escapar, afirma o narrador. O horror nazista foi replicado, com variantes, nas ditaduras latino-americanas, e, apesar de mudar de forma, não deixa de existir até hoje. O horror está no centro do romance *2666*, pois o que os críticos europeus encontram em sua viagem ao México dos dias de hoje não é o escritor recluso que tanto admiram e idolatram, e sim os milhares de cadáveres das mulheres assassinadas, crimes sem respostas, uma violência coberta de silêncio. “Um oásis de horror em meio ao deserto de tédio” é o que diz a epígrafe retirada de Baudelaire que abre *2666* (2004a).

No trecho que extraí de “El ojo silva”, o narrador comenta que as pessoas nascidas nos anos cinquenta na América Latina não conseguiam escapar da violência, mas o que ele parece dizer, com *2666*, é que nenhuma geração escapa. E o pior: nem os escritores, críticos e intelectuais escapam. A violência emerge de locais inesperados – como na cena de espancamento de um taxista que ocorre ainda no início de *2666* – e é uma *sina* a qual os personagens estão condenados, pois se repete. Outra e outra vez. Novamente. Wieder.

Em *La literatura nazi en América* (2010b) não há diatribes raivosas ou momentos no texto que revelem uma crítica tão explícita e virulenta contra a cumplicidade da literatura, da mesma forma como há em *Estrella distante* (2006a) e *2666* (2004a). *La literatura nazi en América* (2010b) é um romance frio – no sentido de que a emoção e os sentimentos não têm espaço, nem mesmo no último texto sobre Ramírez Hoffman, que, apesar de ser o mais “pessoal” do livro, também é bastante “esquemático”, nas palavras do próprio Bolaño. As suas críticas, portanto, também são mais sutis.

Há o caso do capítulo sobre Ernesto Pérez Masón, um dos escritores do livro que mais facilmente podem ser associados a uma ideologia nazista. A obra deste autor fictício revela antissemitismo, racismo, homofobia e preconceito. Ainda assim, é um escritor valorizado:

[...] y *El árbol de los ahorcados*, novela oscura, de un gótico caribeño inédito hasta entonces (1946), en donde queda al descubierto su fobia por los comunistas (sorprendentemente el capítulo tercero está dedicado a narrar las vicisitudes militares del mariscal Zhukov, héroe de Moscú, Saltingrado y

Berlín, y constituye, por sí solo – y poco tiene que ver con el resto de la novela –, uno de los trozo más brillantes y extraños de la literatura latinoamericana de la primera mitad del siglo XX), por los homosexuales, por los judíos y por los negros, y que le valió la enemistad de Virgilio Piñera quien sin embargo nunca dejó de reconocer el valor inquietante, como de caimán dormido, de la novela, tal vez la mejor de todas las que escribiera Pérez Masón. (BOLAÑO, 2010b, p. 63)

Este pequeno trecho revela uma cisão que tanto preocupa Bolaño: a separação entre ética e estética. Pérez Masón, apesar de todas as suas perigosas opiniões, ainda produz um texto de valor. É um tanto como Ramírez Hoffman/Carlos Wieder, um indivíduo que, apesar de ser um assassino sem escrúpulos, também foi quem revolucionou a poesia chilena – talvez mais do que todos os outros alunos da oficina literária:

Escribió, o pensó que escribía: *La muerte es mi corazón*. Y después: *Toma mi corazón*. Y después: *Nuestro cambio, nuestra ventaja*. Y después ya no tenía humo para escribir pero escribió: *La muerte es resurrección* y los que estabana abajo no entendían nada pero entendían que Ramírez Hoffman estaba escribiendo *algo*, entendían la voluntad del piloto y sabían que aunque no entendieran nada estaban asistiendo a un evento importante para el arte del futuro. (BOLAÑO, 2010b, p. 199)

A questão do futuro e de como será a arte do futuro é uma preocupação que aparece em muitas obras de Bolaño, e, como argumentei na seção 6.2., também está no horizonte de Vila-Matas. No entanto, Vila-Matas conserva uma visão mais otimista acerca disso. Vila-Matas escreve sobre o fim, sem dúvida, inclusive sobre o fim da imprensa e do livro impresso (como em *Dublinesca* (VILA-MATAS, 2010)), mas trata-se de um fim bastante *produtivo*, enquanto o futuro de Bolaño é apocalíptico, do primeiro livro ao último.

Pode-se discutir se a arte do futuro propagada por Ramírez Hoffman destoa da visão de futuro dos outros escritores nazifascistas do livro, por não achar que o futuro está no passado e compor uma obra de vanguarda. Porém, se analisarmos o poema escrito no céu, veremos que a ideia de que “a morte é a ressurreição” fortalece a ideia de repetição do passado. Ramírez Hoffman lida com a vanguarda, mas também lida com a repetição – especialmente quando retorna como Carlos Wieder no livro seguinte de Bolaño.

A questão do futuro, insisto, é central na obra de Bolaño – seja em *La literatura nazi en América* (2010b), cujos fatos narrados se estendem até meados do século XXI, ou em *2666* (2004a) e *Amuleto* (2008a).

Dois mil seiscentos e sessenta e seis. Quem nada sabe sobre o autor ou a obra, haveria de imaginar que o título é de uma ficção-científica (por soar como uma data no futuro) ou de uma narrativa de horror (pois 666 é o número da besta). Seja como for, não há nenhum trecho no romance que explique o título. O número sequer é mencionado durante a narrativa.

Estas possíveis interpretações do título, por parte do hipotético leitor ignorante, tem algo de correto. *2666* (2004a) pode não ser uma ficção científica, mas é um dos poucos livros de Bolaño que se passa nos dias de hoje. E, apesar de não incluir seitas satânicas, o assassinato de centenas de mulheres na fictícia cidade de Santa Teresa pode muito bem enquadrar o romance como “uma narrativa de horror”.

Amuleto (2008a), por exemplo, é uma novela que se considera uma narrativa de horror. A novela começa da seguinte forma:

Esta será uma história de terror. Será uma história policial, uma narrativa de série negra e de terror. Mas não parecerá. Não parecerá porque sou eu que conto. Sou eu que falo e por isso não parecerá. Mas no fundo é uma história de um crime atroz. (BOLAÑO, 2008a, p. 9)

O mesmo pode ser dito, talvez, de *2666*. Não parece uma história de horror, mas o núcleo do livro, as mais de trezentas páginas com descrições frias e jornalísticas dos crimes nos revelam uma atrocidade sem igual.

Se quisermos buscar alguma explicação acerca do misterioso título *2666* e de sua relação com a visão de futuro propagada pelos narradores de Bolaño, precisamos nos focar na novela *Amuleto*, que, apesar de ter sido escrita muitos anos antes de *2666*, é a única obra do autor chileno que menciona o número em questão. Auxilio Lacouture, a protagonista de *Amuleto*, presa em um banheiro durante a invasão militar na Universidade Autônoma do México, está em uma espécie de *aleph*, onde passado, presente e futuro se fundem⁹⁷. Em uma de suas alucinações vê os poetas do México rumarem a um “cemitério do ano de 2666”.

[...] um cemitério escondido debaixo de uma pálpebra morta ou ainda não nascida, as aquosidades desapaixonadas de um olho que, por querer esquecer algo, acabou esquecendo tudo. (BOLAÑO, 2008a, p. 65)

⁹⁷ Conforme já mencionado, essa é uma leitura de Mihaly Dés em crítica incluída no volume *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (MANZONI, 2006).

O cemitério do futuro (futuro e morte, juntos) ligado ao esquecimento. Esquecimento do que? Da violência da ditadura militar, tema central de *Amuleto* (2008a)? Esquecer os horrores desse período levou ao esquecimento completo e a história inevitavelmente se repetiu ou está fadada a se repetir?

Como se pode observar, é difícil trabalhar com as obras de Bolaño de forma isolada. Os temas de *La literatura nazi en América* (2010b) estão presentes em *Amuleto* (2008a) e em *2666* (2004a), e cada livro do autor parece corroborar certas interpretações (e refutar outras, gerando pequenos paradoxos e ambivalências).

Outro ponto de contato entre *Amuleto* (2008a) e *La literatura nazi en América* (2010b), por exemplo, é a questão do cânone, novamente relacionada a uma preocupação com o futuro. Há uma cena icônica em *Amuleto* (2008a) na qual Auxílio Lacouture entra em um delírio profético a respeito de “quem permanecerá”, anunciando que, por exemplo, Carson McCullers continuará sendo lida em 2100, mas, no mesmo ano, Alejandra Pizarnik perderá sua última leitora. A narradora lista uma série de autores, e as datas em que serão mais lidos ou em que já estarão esquecidos. Por fim, enche-se de perguntas: quem lerá escritores menores, desconhecidos, em 2059? O cânone delirante-profético de Lacouture⁹⁸ de certa forma parodia a discussão acadêmica a respeito de “quem permanecerá” no cenário das letras. A cena é analisada extensivamente no artigo de Celina Manzoni intitulado “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño” (MANZONI, 2006).

La literatura nazi en América (2010b), por sua vez, é uma gigantesca sátira ao cânone, ao instituir, como “história da literatura”, um dicionário de escritores com tendências nazifascistas. Bolaño parece compreender que a História (com H maiúsculo) da literatura é forjada com base em escolhas que dependem de uma vasta gama de fatores – políticos, mercadológicos, subjetivos, de gênero etc. Toda a seleção é também uma exclusão, e não existe tal coisa como uma “escolha neutra”. O cânone é tudo

⁹⁸ Há, nos personagens de Bolaño, uma luta por uma mudança no cânone, às vezes até inconsciente, como a jornada que leva o adolescente García Madero em *Los detectives salvajes* (1998) a uma jornada em busca de uma poeta desaparecida. Os poetas marginais do real-visceralismo, alguns mais conscientes que García Madero, inclusive propõem sua própria historiografia marginal, como a divisão em “tipos de homossexualidade” feita por Belano e Lima, onde categorizam toda a poesia latino-americana em eufemismos ofensivos como “maricas”, “bichonas”, “bicha loucas”. Arturo Belano e Ulises Lima, como já foi apontado antes, são típicos personagens de Bolaño, no sentido de que a literatura ocupa um lugar central em suas vidas. Não é à toa, portanto, que os dois personagens poetas vejam na figura de Octavio Paz um inimigo supremo. Paz representa um poeta estabelecido, já aceito como cânone. A fúria dos dois contra a figura de Paz pode ser lida como símbolo da luta dos poetas marginais pela sua legitimação – ou pela derrubada do cânone.

menos isso⁹⁹. Não há uma definição estanque do que é *belo*, nem sequer do que fez *avançar* a literatura¹⁰⁰. As obras que serão consideradas clássicas ou dispensáveis habitam um verdadeiro campo de batalha – não apenas na teoria literária, mas também na ficção de Bolaño.

As reflexões a respeito do cânone estão presentes não apenas em sua prosa ficcional como também nas suas opiniões verbalizadas em ensaios, artigos, discursos e conferências, cabe lembrar. O autor chileno, como já foi dito, se revelou um crítico duro do *boom* latino-americano, cujos nomes centrais incluem o colombiano Gabriel García Márquez e o peruano Mario Vargas Llosa. Márquez e Llosa foram instaurados como o núcleo do cânone narrativo moderno da América Latina e ambos construíram a imagem de uma literatura latino-americana muito calcada no realismo fantástico. O realismo fantástico diz muito pouco à geração de Bolaño. Além do mais, os dois autores se tornaram símbolos do “escritor engajado”. García Márquez como um autor de esquerda, Vargas Llosa como um escritor que iniciou como partidário da esquerda e depois mudou de lado. Tal engajamento claro não tem espaço na ficção (e no comportamento público) de Bolaño, tanto que o autor chileno criticará Márquez e Llosa por se vangloriarem de conhecer tantos políticos influentes.

A crítica argentina Celina Manzoni (2006) aponta, portanto, que Bolaño perturba espaços canônicos consagrados tanto pela academia quanto pelo mercado, firmados por um “macondismo” repetido até a exaustão. É necessário lembrar, como apontou o teórico Daniel Link (2002), que o *boom* latino-americano foi, acima de tudo, um movimento comercial. O escritor mexicano Jorge Volpi fala sobre o “cansaço” com o *boom* e o caráter renovador que a obra de Bolaño teve no cenário latino-americano:

Cuando *Los detectives salvajes* vio la luz en 1998, la literatura latinoamericana se hallaba plenamente establecida como una marca de fábrica global, un producto de exportación tan atractivo y exótico como los plátanos, los mangos o los mameyes, un decantado de sagas familiares, revueltas políticas y episodios mágicos – cosa de imitar hasta el cansancio a García Márquez – que al fin empezaba a provocar bostezos e incluso algún gesto de fastidio en algunos lectores y en numerosos escritores. (VOLPI, 2008, p. 193)

⁹⁹ Os estudos literários contemporâneos, especialmente no ramo dos “estudos culturais”, têm questionado o cânone, buscando desconstruí-lo, desnudando seus critérios e motivos ocultos.

¹⁰⁰ Harold Bloom, o crítico e teórico norte-americano, ao compor um cânone ocidental com premissas supostamente objetivas em *O cânone ocidental* (1995), discorda desta visão, claro.

Volpi ainda afirmará que a obra de Bolaño, em especial *2666* (2004a), atua como uma espécie de réplica ao *boom* latino-americano:

Hay quien mira *2666* como quien se asoma a un abismo o a un espejo empañado; quien considera que es una gigantesca glosa al *boom* o una negación del *boom* o el sabotaje extremo del *boom*; [...]. (VOLPI, 2008, p. 205)

Porém, seguir o pensamento de Volpi e tentar aplicá-lo ao *La literatura nazi en América* (2010b) pode levar a um reducionismo. Sim, o livro de Bolaño pode ser interpretado como uma crítica sarcástica ao cânone, mas acredito que o romance vai em uma direção mais geral e se alinha ao restante da obra do autor chileno, no sentido de que estrutura uma crítica bastante ambivalente à literatura. Ao fazer esta crítica é que o escritor chileno pode se diferenciar da geração anterior de narradores latino-americanos, e, assim, redefinir a maneira de fazer uma literatura de tintas políticas, repensar a função do intelectual e a noção de engajamento. Bolaño se afiliaria, de certo modo, à proposta que Jacques Rancière faz ao final de seu “The ethical turn of aesthetics and politics”. O filósofo francês, criticando a busca por consenso na suposta “virada ética” da contemporaneidade sugere que:

Romper com a configuração ética dos dias de hoje, e devolver a diferença às invenções da política e da arte, implica em rejeitar as fantasias de pureza, devolvendo a essas invenções o seu status de cortes que são sempre ambíguos, precários, litigiosos. Isso necessariamente envolve divorciá-las de qualquer teologia do tempo, de qualquer ideia de um trauma primordial ou de uma salvação por vir.¹⁰¹ (RANCIÈRE, 2010, p. 202, tradução minha)

Não há espaço para a salvação em Bolaño, da mesma forma como não há uma procura por um trauma original em suas denúncias. Ou, se esta busca existe, ela está condenada ao fracasso. Os narradores nunca descobrirão os motivos da violência ou do totalitarismo. Por isso, talvez, as obras de Bolaño sejam, como disse Rancière, “sempre ambíguas, precárias”.

As denúncias que os narradores de Roberto Bolaño fazem acerca da literatura não são somente de cumplicidade e conivência com a violência. Penso que Bolaño expressa um tom de desilusão ao lidar com a literatura em sua obra. Há uma sensação

¹⁰¹ “Breaking with today’s ethical configuration, and returning the inventions of politics and art to their difference, entails rejecting the fantasy of purity, giving back to these inventions their status as cuts, that are always ambiguous, precarious, litigious. This necessarily entails divorcing them from every theology of time, from every thought of a primordial trauma or a salvation to come.” (RANCIÈRE, 2010, p. 202)

de fracasso, de falência, ao apontar o quanto a cultura letrada foi incapaz de mudar o mundo para melhor. Nesse sentido, acho que poucos filósofos dialogam tanto com a obra de Bolaño quanto o alemão Peter Sloterdijk, já citado anteriormente na questão acerca de Heidegger e a contemplação bucólica. *Normas para el parque humano* (2000), texto chave do pensador germânico, é uma recapitulação da história do projeto do humanismo – e de seu fracasso.

Sloterdijk começa seu texto buscando definir o humanismo, e o liga diretamente com a cultura letrada:

Como dijo una vez el poeta Jean Paul, los libros son voluminosas cartas para los amigos. Con esta frase estaba llamando por su nombre, tersa y quintaesencialmente, a lo que constituye la esencia y función del humanismo: humanismo es la telecomunicación fundadora de amistades que se realiza en medio del lenguaje escrito. (SLOTERDIJK, 2000, p. 19)

O filósofo prossegue, definindo a filosofia como um “vírus contagioso” que passa de geração em geração. São cartas de amor e sabedoria que são transmitidas há 2500 anos, e cujos “erros de cópia” geram novas leituras. Assim se construiu uma seita, um clube, uma “sociedade literária”. Esta sociedade humanista impunha à juventude os clássicos obrigatórios e considerava universais os valores das leituras nacionais (2000, p. 27). No entanto, na visão de Sloterdijk, há uma ruptura com o surgimento dos meios de telecomunicação do rádio e da televisão. As cartas de amor não funcionam mais na cultura de massas. O que não quer dizer que a literatura acabou; apenas que ela se tornou um gueto:

En modo alguno está acabada por ello la literatura; pero sí es cierto que se ha demarcado en forma de una subcultura *sui generis* y que los días de su sobrevaloración como portadora de los espíritus nacionales se ha terminado. [...] La era del humanismo moderno como modelo escolar y educativo ha pasado, porque ya no se puede sostener por más tiempo la ilusión de que las macroestructuras políticas y económicas se podrían organizar de acuerdo con el modelo amable de las sociedades literarias. (SLOTERDIJK, 2000, p. 28-29)

A literatura vai progressivamente perdendo a sua função – ou ao menos o que as pessoas acreditavam ser sua função. Ela não mais detém o poder de educar. Isso não impediu o surgimento de um neohumanismo, que tentou retornar a certos valores antiquados após o trauma (ou: a ferida aberta) que foi a Segunda Guerra Mundial:

En los ánimos fundamentalistas de los años siguientes a 1945, a mucha gente – por razones comprensibles – no le bastaba con retornar de las atrocidades bélicas a una sociedad que, nuevamente, adquiría la apariencia de un público apaciguado de amigos de la lectura: **como si una juventud goetheana pudiera hacer olvidar a las juventudes hitlerianas**. (SLOTEDIJK, 2000, p. 30, grifos meus).

É a partir desse momento que Sloterdijk vai desenvolver a sua leitura do que é o humanismo – e a cultura letrada. Para o filósofo alemão, os livros sempre tiveram a função de tentar *domesticar* o homem, de resgatá-los da barbárie. “A leitura amansa”, provoca Sloterdijk, que ainda recuperará uma ideia de Platão¹⁰² para falar do humanismo como uma forma de gestão de grupos, de um “parque humano”. O filósofo alemão, porém, sinaliza uma crise generalizada no humanismo, que está perdendo o espaço e sua capacidade de gerenciamento:

Dos milenios y medio después de Platón, parece como si hoy no sólo se hubiesen retirado los dioses, sino también los sabios, dejándonos a solas con nuestra escasa sabiduría y nuestros conocimientos a medias. En lugar de los sabios nos han quedado sus escritos de opaco brillo y oscuridad creciente. Ahí los tenemos aún, en sus ediciones más o menos accesibles: todavía los podríamos leer, si tan sólo supiéramos por qué habríamos de hacerlo. Su destino es estar colocados en silenciosas estanterías como las cartas acumuladas de un correo que ya no se recoge: fieles o engañosas copias de un saber en el que hoy no conseguimos ya creer, enviadas por autores de los que ya no sabemos si todavía pueden ser amigos nuestros. (SLOTEDIJK, 2000, p. 84)

Neste trecho, extraído de um dos parágrafos finais da obra, Sloterdijk retoma a sua metáfora inicial da filosofia humanista como cartas enviadas entre amigos. No entanto, após o percurso histórico empreendido, o filósofo se pergunta se estas cartas ainda conservam valores. Há, nesta passagem, uma profunda desconfiança acerca do valor da cultura humana, da função e da suposta necessidade da leitura. Uma desconfiança, enfim, em relação ao valor da filosofia. Será que estes autores ainda podem ser nossos “amigos”, após tudo que se passou? Será que devemos respeitar uma cultura que foi criada com interesses de domesticação e falhou até nisso?

Para finalizar seu ensaio, o filósofo realiza um trabalho de especulação e imagina a possibilidade do seguinte futuro:

Quizás ocurra de cuando en cuando que, mientras están metidos en tales indagaciones por los **sótanos muertos de la cultura**, esos papeles largo

¹⁰² “Desde el *Politikos* y desde la *Politeia [República]* hay en el mundo discursos que hablan de la comunidade humana como si se tratara de un parque zoológico”. (SLOTEDIJK, 2000, p. 75)

tiempo no leídos empiecen a centellar, como si lejanos rayos se precipitaran sobre ellos. ¿Puede también el sótano del archivo convertirse en un claro del bosque? **Todo indica que los archiveros y los archivistas han asumido la sucesión de los humanistas.** Entre los pocos que todavía se dan alguna vuelta por esos archivos, se impone la opinión de que nuestra vida es la confusa respuesta a preguntas que hemos olvidado dónde fueron planteadas. (SLOTTERDIJK, 2000, p. 85, grifos meus)

Este trecho, de alto teor metafórico e que recupera algumas expressões usadas antes, como na análise feita da *Carta sobre o humanismo* (2005) de Heidegger, aponta em muitas direções. A que interessa a esta dissertação, creio, é a visão de Sloterdijk de que os “arquivistas” já assumiram o lugar dos humanistas. Ou seja: é impossível continuar acreditando piamente na cultura – que hoje em dia está armazenada em “sótãos mortos”, nas palavras do filósofo. Resta apenas um trabalho de arquivista, de organização e leitura distanciada destas cartas entre amigos que seriam a filosofia humanista e a cultura letrada. O humanismo perdeu sua função e seu valor. Ainda assim, continua existindo e sendo estudado, com um brilho cada vez menor.

Em que nível o texto de Sloterdijk (2000) dialoga com a obra de Bolaño? Pensando de modo geral, cabe resgatar o que acredito ser um dos melhores resumos feitos acerca da produção do autor chileno. Na sétima edição da prestigiosa revista norte-americana *n+1*, foi publicado um editorial não assinado sobre o autor chileno, na esteira da Bolañomania que dominava os Estados Unidos. O(s) crítico(s) apresenta(m) a seguinte leitura:

Na obra de Bolaño, a literatura é uma compulsão indigna e não particularmente agradável, como fumar. Em certo momento você começou e agora não consegue parar; se tornou um hábito e uma identidade. Nada é tão consistente na produção de Bolaño quanto a suspeita de que a literatura é, de modo geral, uma bobagem, racionalizando o sofrimento, as ilusões e/ou o narcisismo de vários carreiristas, excêntricos e perdedores. E, ainda assim, Bolaño consegue, de alguma forma, tratar a literatura como a única desculpa para que ele e seus personagens existam.

Esta aporia básica de Bolaño – literatura é tudo que importa, literatura não tem a menor importância – pode ser um paradoxo volúvel para outros. Ele parece querer dizer isso de forma sincera, e até mesmo desesperada, algo que alguém sentiria mesmo sem saber uma só coisa sobre a vida do autor. A incoerência de Bolaño – os livros significam tudo e nada; *o escritor é um herói e um idiota* – parece ter se tornado uma das poucas atitudes literárias plausíveis hoje em dia. (N + 1 MAG, 2008, tradução minha)¹⁰³

¹⁰³ No original: “In Bolaño, literature is a helpless, undignified, and not especially pleasant compulsion, like smoking. At one point you started and now you can’t stop; it’s become a habit and an identity. Nothing is so consistent across Bolaño’s work as the suspicion that literature is chiefly bullshit, rationalizing the misery, delusions, and/or narcissism of various careerists, flakes, and losers. Yet Bolaño somehow also treats literature as his and his characters’ sole excuse for existing. This basic Bolaño aporia—literature is all that matters, literature doesn’t matter at all—can be a glib paradox for others. He

A suspeita da irrelevância da literatura apontada pelo crítico me parece em algo similar ou decorrente do mal-estar em relação à cultura humanista sinalizado por Peter Sloterdijk. Por outro lado, a aporia apresentada no texto da *n+1* de fato resume muito bem a sensação transmitida por certos contos de *Llamadas telefónicas* (2003b) e do romance *Los detectives salvajes* (1998), que apresentam personagens obcecados por literatura. Os livros e a poesia são a força-motriz ambígua que movem aqueles seres. No entanto, acredito que é realmente interessante observar que o resumo oferecido pela revista *n+1* acerca da obra de Bolaño não se encaixa tão perfeitamente em *La literatura nazi en América* (2010b). Ainda que a própria literatura seja o centro do livro e o fio unificador (junto com o abstrato nazifascismo), é difícil dizer que ela é vista como uma compulsão pelos personagens. A frieza estilística do romance parece distanciar esta obra em questão do resto da produção de Bolaño. Neste sentido, acredito que o final de *Normas para el parque humano* (SLOTERDIJK, 2000) pode nos fazer refletir mais acerca de *La literatura nazi en América* (2010b). Como o filósofo alemão apontou, os “arquivistas” tomaram o lugar dos humanistas. É a partir deste conceito que creio ser possível realizar a tarefa difícil de pensar o narrador de *La literatura nazi en América* (2010b).

Quem é o narrador de *La literatura nazi en América* (2010b)? No último texto, como já foi dito, aparece a figura de Bolaño narrando a história, com um estilo um tanto diferente. Isso, no entanto, não importa. O que parece relevante destacar aqui é que o narrador de *La literatura nazi en América* (2010b) é como o arquivista descrito por Sloterdijk: alguém que está organizando e catalogando os sótãos mortos da cultura. O arquivista não acredita mais na cultura letrada ou no poder do humanismo: ele compila escritores nazifascistas como se fossem quaisquer outros. Talvez sejam como qualquer outro escritor, de fato. Sugerir anteriormente que o livro de Bolaño pode ser lido como uma sátira à história da literatura. Nesse sentido, *La literatura nazi en América* (2010b) é um manual de literatura construído por um arquivista desiludido, incapaz de extrair conhecimento e experiência daquilo sobre o que sabe tanto. E que, no entanto, realiza muito bem a sua tarefa de montar um minucioso arquivo.

seems to have meant it sincerely, even desperately, something one would feel without knowing the first thing about his life. Bolaño's incoherence—books mean everything and nothing; the writer is hero and jerk—has come to seem one of the few plausible literary attitudes these days.”

8.2. A literatura e a política do fim: Enrique Vila-Matas

Em 2011, o escritor e professor de filosofia¹⁰⁴ Lars Iyer publicou um manifesto chamado *Nude in your hot tub, facing the abyss (a literary manifesto after the end of literature and manifestos)*¹⁰⁵. Neste artigo, Iyer faz uma espécie de balanço da situação na qual a literatura se encontra nos dias de hoje. “Dizer que a Literatura está morta é tanto empiricamente falso como intuitivamente verdadeiro” (IYER, 2011, tradução minha)¹⁰⁶.

De acordo com o autor, as estatísticas apontam que nunca se leu tanto no mundo quanto hoje em dia, especialmente graças à internet. O acesso ao livro se difundiu radicalmente, e isso aumentará ainda mais, com o advento dos *e-books*. Apesar de tudo, a *crença* na literatura parece (em um nível subjetivo¹⁰⁷) morta. Iyer tenta especular os motivos para isso: fim das antigas estruturas de poder, apagamento da fronteira entre alta e baixa cultura, a ausência de um antagonista claro (a globalização teria transformado o mundo inteiro em um grande mercado)... São várias as teorias, mas Iyer investe nesta última: os escritores agora trabalham junto com o capitalismo, e a globalização transformou a literatura em diversos nichos. A prosa se tornou apenas outro produto, e nenhum livro ainda possui a capacidade de gerar uma revolução ou mesmo mudar o mundo¹⁰⁸.

Além disso, Iyer investiga a morte do conceito de originalidade. Neste quesito, ele parece concordar com os seminais ensaios de John Barth, “Literature of exhaustion” (de 1967) e “Literature of replenishment” (de 1980), ambos compilados no livro *The friday book* (1997). Para Barth (e Iyer), o movimento pós-modernista na literatura, constituído de referências, reescritas, releituras e reinvenções de outras obras surgiu como uma espécie de renovação para uma literatura que tinha se exaurido. As obras realistas que buscavam a mimese da realidade não eram mais possíveis. Eis que surgiu a metaficção, o pós-modernismo, expondo a falácia da mimese e explicitando o caráter ficcional e intertextual de toda obra literária. No entanto, como Barth previu no seu

¹⁰⁴ Romancista e professor de filosofia, especialista em Maurice Blanchot, da Universidade de Newcastle, Inglaterra.

¹⁰⁵ O título poderia ser traduzido como: *Nu na banheira, encarando o abismo (um manifesto literário após o fim da literatura e dos manifestos)*.

¹⁰⁶ No original: “To say that Literature is dead is both empirically false and intuitively true”. (IYER, 2011)

¹⁰⁷ E extremamente pessoal – esta é a visão de Iyer.

¹⁰⁸ Em certo sentido, o diagnóstico de Iyer passa pelo fim da crença nos valores humanistas, atrelados ao iluminismo, e comentados anteriormente.

segundo ensaio e como Iyer disse, com todas as letras, em seu artigo, esse tipo de recurso pós-modernista *também* se esgotou. Iyer irá além e dirá que a solução proposta por muitos escritores de *retornar* a um passado idílico de literatura à moda antiga também é impossível. “Todas as tentativas são imposturas”¹⁰⁹, sentencia Iyer em seu manifesto. Se concordarmos com o autor, a literatura está de fato morta. O que fazer, então? O autor busca a resposta na obra de três autores: Enrique Vila-Matas, Roberto Bolaño e Thomas Bernhard.

O livro de Vila-Matas que Iyer escolhe como ícone de seu manifesto é *El mal de Montano* (2002). Este romance, como disse no capítulo de apresentação das obras de Vila-Matas, é uma espécie de “anti-Bartleby”, no sentido de que foi escrito logo após *Bartleby y compañía* (2009a) e trata de uma “enfermidade” que é o oposto da síndrome de Bartleby. Mais do que isso, o livro nasce como uma espécie de cura. Assim começa a obra de Vila-Matas:

A finales del siglo XX el joven Montano, que acababa de publicar su peligrosa novela sobre el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir, quedó atrapado en las redes su propia ficción y se convirtió en un escritor que, pese a su compulsiva tendencia a la escritura, quedó totalmente bloqueado, paralizado, ágrafo trágico. (VILA-MATAS, 2002, p. 15)

O personagem Montano, assim como Enrique Vila-Matas, tinha escrito um catálogo de escritores que deixaram de escrever – e se transformou em vítima de sua própria criação, tornando-se uma vítima da síndrome de Bartleby. A salvação pode vir em forma da narração, como logo é proposto:

- Estoy pensando – me ha dicho em um tono sensato y muy reflexivo – que Walter Benjamin especuló en torno de las posibles relaciones existentes entre el arte de contar historias y la curación de enfermedades. He tenido que confesarle la verdad, es decir, que no tenía ni idea de esa relación entre narrar y curarse. Entonces Montano me ha explicado, con voz dulce y amistosa, que la conexión entre contar historias y sanar enfermedades se la había sugerido a Walter Benjamin un amigo alemán cuando le habló acerca de los poderes curativos de las manos de su mujer diciéndole que los movimientos de éstas eran muy expresivos, pero que resultaba imposible describir esa expresión, pues era como si esas manos estuvieran contando un cuento. (VILA-MATAS, 2002, p. 28)

Enquanto os que padecem da síndrome de bartleby estão condenados a não escrever, a silenciar, Montano, em sua busca desesperada para voltar ao mundo da

¹⁰⁹ No original: “[...] all attempts are impostures” (IYER, 2011)

literatura, acabará sofrendo do oposto: de excesso de literatura. Ele passará a enxergar tudo no mundo pelas lentes da literatura. Mais que isso: estará condenado. Para onde quer que ande, verá referências literárias, se lembrará de Kafka, Breton e outros. A “raiz” do mal de Montano se encontra inclusive no escritor tcheco: Kafka, mais que todos, era um enfermo de literatura. Nas palavras de Iyer, “a doença de Montano – ver o mundo em termos literários – também é o mal da Literatura, um espelho que não é mais capaz de refletir o mundo” (IYER, 2011)¹¹⁰. Iyer enxerga na cena final do romance uma pontada de esperança, que sinaliza que há algo secreto e especial na literatura que não pode ser derrubado pelos nossos tempos.

É curioso que o ensaísta tenha escolhido *El mal de Montano* (2002) como corpus para seu manifesto. Se os escritores bartlebys representam o extremo da negatividade, Montano está no outro polo. Cabe lembrar, então, que Iyer está escrevendo justamente isso: um manifesto no qual busca pensar como produzir literatura na época do fim da literatura. Nesse sentido, a escolha de *El mal de Montano* (2002) se justifica. Mais interessante, porém, é pensar o que Iyer tem a dizer sobre a prosa de Thomas Bernhard.

Sempre gostei muito de ler Bernhard, mas interpretava seu negativismo de forma diferente – às vezes, até pelo lado do humor¹¹¹. Nunca cogitei pensar em Bernhard como formador de um triângulo entre Vila-Matas e Bolaño. E, apesar do que propõe o ensaio de Iyer, ainda sinto que o escritor austríaco está deslocado do resto. Para os fins desta dissertação, por exemplo, ele seria quase irrelevante, pois não se trata de um escritor metaliterário, que busca explicitamente estudar os mecanismos do fazer literário (ou as cenas literárias e a chamada “vida de escritor”, como nos livros de Bolaño). No entanto, a descrição que Iyer faz da obra de Bernhard (que, pela descrição, parece estar focada exclusivamente em *O naufrago*¹¹² (1996), devido ao tema da “música”) e a relação que traça com esta “literatura do fim” merece ser analisada:

É claro, a ironia de Bernhard está no fato de que, enquanto seus narradores fracassam sem parar antes mesmo de começarem, o próprio Bernhard encontrou uma maneira e uma forma de falar. Seus músicos podem ter abandonado a música, e seus estudantes de música podem ter ficado incapazes de escrever uma só frase sobre música, mas Bernhard fez uma

¹¹⁰ No original: “Montano’s sickness – seeing the world in terms of Literature – is also Literature’s, a mirror that can no longer reflect the world”.

¹¹¹ O escritor brasileiro Daniel Pellizzari certa feita comentou que o narrador de Bernhard parece uma espécie de *Dr. House* – alguém que é cômico justamente por ser tão ranzinza.

¹¹² *O naufrago* (1996) trata da vida do famoso pianista Glenn Gould, responsável pelas interpretações “definitivas” das Variações Goldberg de Bach. A história é contada do ponto de vista de um pianista rival, que desiste de sua profissão após testemunhar o gênio de Gould.

música para si. É uma sinfonia grotesca, talvez, uma farsa, risível, ridícula, uma valsa negra, mas há algo emocionante, talvez até mesmo bonito, nessa canção de negação. Mais uma vez, como na obra de Vila-Matas, somente na beira do abismo somos capazes de lembrar do que é intocável.¹¹³ (IYER, 2011, tradução minha)

Ainda que Iyer tenha escolhido *El mal de Montano* (2002) como peça de sua argumentação, a descrição feita da obra de Thomas Bernhard se encaixa a perfeição no conceito de *Bartleby y compañía* (2009a). Narradores que são incapazes até mesmo de começar, que estão paralisados, incapazes de escrever ou narrar: estes são os bartlebys. E, como Iyer apontou, ao descrever estes seres, digamos, impedidos, Bernhard encontrou a sua maneira de falar, do mesmo modo como o narrador de *Bartleby y compañía* (2009a), que ao discorrer sobre a impossibilidade de escrever, está escrevendo, ainda que sua escrita sejam apenas notas de rodapé a um outro texto¹¹⁴.

Por fim, Iyer dá continuidade a seu manifesto tomando o livro *Los detectives salvajes* (1998), de Bolaño, como último exemplo de falência e sobrevivência da literatura. Mais uma vez, a escolha do corpus ficcional por parte de Iyer mostra uma busca calculada por um tom vagamente positivo e esperançoso. O romance em questão, do autor chileno, representa sua adolescência no México, a descoberta da literatura e da poesia aliada às descobertas pessoais. Apesar do lado irônico da obra, que satiriza, em diversos momentos, a noção de cenas e movimentos literários, como é o caso do real- visceralismo, trata-se, de fato, de uma das obras mais alegres de Bolaño – embora “alegre” seja um termo pesado. Menos melancólica, talvez se possa dizer. A suposta falência da literatura está encenada no romance em vários momentos: desde a morte patética de Cesarea Tinajero¹¹⁵ até a reunião dos jovens escritores com Amadeo Salvatierra, velho poeta que divide com eles a última garrafa de um mescal raríssimo chamado Los Suicidas. A ideia de “beber o último gole” é simbólica desta atmosfera de fim da literatura. E, no entanto, mais do que em qualquer outro romance de Bolaño, os protagonistas são movidos intensamente pela crença na literatura. São capazes de viajar longas distâncias em busca dela, como os críticos de *2666* (2004a), mas, ao invés de

¹¹³ No original: “Of course, the irony of Bernhard is that while his narrators fail again and again even to begin, Bernhard himself has found a form and a way to speak. His musicians may have forsaken music and his musical scholars cannot write a single sentence about music, but Bernhard has made a music for himself. It is a grotesque symphony perhaps, a farcical, laughable, ludicrous, black hearted waltz, but there is something thrilling, dare we say beautiful, in its song of abnegation. Once again, as in the work of Vila-Matas, only at the very edge of the abyss can we remember what is untouchable.” (IYER, 2011)

¹¹⁴ Cabe lembrar: um texto invisível.

¹¹⁵ Em um confuso tiroteio no deserto que não tinha a menor relação com a poeta.

encontrar apenas horror e violência (que é o destino dos críticos em 2666), os personagens de *Los detectives salvajes* (1998) vivenciam uma emocionante jornada de autodescoberta¹¹⁶.

Na parte final do texto, Iyer finalmente explicita o caráter de “manifesto” do artigo, tentando definir o que seria uma atitude literária coerente para os dias de hoje. O autor discorre sobre como devemos aceitar que a literatura – a Grande Literatura – está no passado, morta e enterrada. Não se pode mais almejar grandeza ou a genialidade. O escritor não é mais um Autor, não na forma tradicional, e precisa reconhecer a sua impostura. Além disso, precisa aceitar que quase ninguém a está lendo, isto é, necessita reconhecer a irrelevância da literatura. Somente assim seria possível produzir ficção nos dias de hoje, na opinião de Iyer.

O quanto desta visão apocalíptica está em Vila-Matas? Pode soar generalizante, mas acredito que Vila-Matas nunca adota um tom *realmente* negativo ao tratar do fim da literatura. Nem em *Bartleby y compañía* (2009a), que trata do silêncio, nem em *Dublinesca* (2010), que versa sobre o fim da era da imprensa (e, por conseguinte, do livro impresso e da relevância deste). Pode-se especular que o motivo disso é que Enrique Vila-Matas é um escritor com senso de humor, ainda que seja de uma comicidade leve e fina. O assunto central de *Bartleby y compañía* (2009a), isto é, a negação e seus efeitos e poderes na literatura, perde muito de seu peso opressor graças ao narrador. Um narrador corcunda que “nunca teve muita sorte com as mulheres” (VILA-MATAS, 2009a, p.11), que se deixa enganar por Michel Derain, com quem troca cartas e de quem “compra” sugestões de bartlebys, e que, por fim, relata os casos de autores reais e fictícios como se fossem anedotas cômicas.

Mais do que isso, porém, está a predominância do sentimento de que o momento de crise – e fim – da literatura é também um momento de produtividade. Não apenas porque discorrer sobre não escrever é a maneira encontrada pelo narrador de *Bartleby y compañía* (2009a) para voltar a escrever, mas também por um comentário que este narrador faz ao tratar do caso do mexicano Salvador Elizondo. Elizondo, escreve sobre o “mal de Teste”, sofrimento pelo qual passa o personagem Monsieur Teste, de Paul Valéry, uma aguda dor de cabeça. Para Elizondo, esta dor transforma nossa mente em um teatro e nos mostra que o que aparenta ser uma catástrofe, na verdade, é uma dança.

¹¹⁶ Por esses e outros motivos que, logo que foi traduzido e lançado nos Estados Unidos, *Los detectives salvajes* (1998) foi visto como uma espécie de *On the road* (2004) latino-americano, e Bolaño como um tipo de Kerouac da nova geração. Impressão que foi devastada a cada nova publicação do autor.

O narrador de Vila-Matas aproveita essas reflexões de Salvador Elizondo para sinalizar um caminho para a literatura do futuro pensando na construção de novas sensibilidades após a crise.

Todo esto puede aplicarse a la aparición del mal en la literatura contemporánea, pues la enfermedad no es catástrofe sino danza de la que podrían estar ya surgiendo nuevas construcciones de la sensibilidad. (VILA-MATAS, 2009a, p. 123)

É em trechos como este que o narrador de Vila-Matas rompe com a negatividade absoluta da fórmula de *Bartleby* (que, como nos mostrou Deleuze, é arrasadora em sua negação sem recusa) e mostra um otimismo produtivo no momento de crise da literatura. O excerto acima poderia muito bem servir de epígrafe para o “manifesto” de Lars Iyer.

Preocupando-se apenas com estas questões, é difícil pensar o político em Vila-Matas, exceto se usarmos, em nossa reflexão, uma visão mais ampla do termo, como a empregada por Jacques Rancière em *A partilha do sensível* (2005). O filósofo francês, nesta obra, reflete a respeito de uma “desincorporação literária”, ou seja, da literatura abandonando seu campo separado da sociedade e da história enquanto ficção. Rancière, ao aceitar a história e a política também como ficções construídas, propõe a literatura como um modo de *reconfigurar* o sensível. Em *Aesthetics and its discontents* (2009), o teórico afirma que a política não trata do exercício ou da luta pelo poder, mas sim da configuração de uma esfera particular de experiência, e opera através da distribuição e redistribuição de lugares e identidades (RANCIÈRE, 2009, p. 24). A literatura e a arte não estão fora da sociedade, também moldam seu *ethos*, e até mesmo a mimese realista, para Rancière, carrega uma duplicidade que perturba a ordem estanque. Neste sentido, o livro de Vila-Matas seria político por diagnosticar um momento de crise nas artes. Ele participa ao mesmo tempo em que modifica e reorganiza a ordem do sensível.

Se tomarmos o romance de Vila-Matas de modo geral e panorâmico, é difícil extrair leituras políticas sem apelar para um conceito extremamente aberto do que seria o político e sem ligar a obra do autor catalão a certas noções bastante contemporâneas. É por isso, talvez, que em minhas pesquisas passadas¹¹⁷, tenha tido maior facilidade de estudar Vila-Matas pelo prisma de teóricos contemporâneos (ou ditos pós-modernos), como Jacques Derrida e Gilles Deleuze, enquanto Roberto Bolaño parece ser mais

¹¹⁷ Como mencionei na introdução, estudo Bolaño e Vila-Matas há mais de três anos.

facilmente analisável pelas lentes das teorias modernas, como Walter Benjamin e Theodor Adorno¹¹⁸.

No entanto, como esta dissertação busca pôr ambas as obras no máximo de contato possível, creio que é de extrema relevância buscar, em uma leitura atenta e detalhada, trechos e cenas onde o narrador de Vila-Matas permite leituras mais explicitamente políticas. Há, como aponte e explorei anteriormente, a questão do mutismo produzido pela Segunda Guerra Mundial, um evento histórico que teve um forte impacto nas artes e que levou a uma crise de representação. Para além deste caso, destaquei dois trechos em *Bartleby y compañía* (2009a) onde se discute a relação entre ética e estética, excertos a partir dos quais podemos pensar em comparação com a obra de Bolaño.

A primeira é extraída na nota na qual o narrador de Vila-Matas trata do italiano Bobi Bazlen. Bazlen é um autor que representa uma “espécie de sol negro da crise do Ocidente” (2009a, p. 31), cuja “existência parece o verdadeiro fim da literatura” (2009a, p. 31), por ter sido um “autor sem obras”, que não publicou nada em vida, preferindo apenas escrever notas de rodapé a outros textos, em seu trabalho editorial. A partir de Bazlen, o narrador se lembrará de Daniele Del Giudice, que escreveu sobre Bazlen no romance *El estadio de Wimbledon*.

<<Casi tímidamente – ha escrito Patrizia Lombardo – la novela de Del Giudice se opone a los que culpabilizan la producción literaria, arquitectónica, a todos los que veneran a Bazlen por su silencio. Entre la futilidad de la pura creatividad artística y el terrorismo de la negatividad, quizás haya lugar para algo diferente: la moral de la forma, el placer de un objeto bien hecho.>> (VILA-MATAS, 2009a, p. 33)

Patrizia Lombardo, citada por Vila-Matas, propõe que em Del Giudice talvez haja uma resposta para a oposição entre a “pura criatividade” e a negatividade do silêncio de Bazlen: o culto à forma. Na sequência, o narrador de Vila-Matas intervém, oferecendo sua opinião pessoal:

Yo diría que para Del Giudice escribir es una actividad de alto riesgo, y em este sentido, al estilo de sus admirados Pasolini y Calvino, entiende que la obra escrita está fundada sobre la nada y que un texto, si quiere tener validez, debe abrir nuevos caminos y tratar de decir lo que aún no se ha dicho. Creo que estoy de acuerdo con Del Giudice. En una descripción bien hecha, aunque sea obscena, hay algo moral: la voluntad de decir la verdad. Cuando se usa el lenguaje para simplemente obtener un efecto, para no ir más allá de

¹¹⁸ Embora ambos tenham apontado tensões e aporias bastante contemporâneas.

lo que nos está permitido, se incurre paradójicamente en un acto inmoral. En *El estadio de Wimbledon* hay por parte de Del Giudice una búsqueda ética precisamente en su lucha por crear nuevas formas. (VILA-MATAS, 2009a, p. 33)

O que se pode observar nestas passagens? Uma definição de moral e ética amplamente ligada à forma do texto. No entanto, a forma, aqui, não está necessariamente separada do conteúdo, da mensagem. O narrador de Vila-Matas parece, de início, se afiliar à noção – retrógrada – de que há uma divisão entre forma e conteúdo, apenas para depois romper com esta noção.

Ainda assim, como apontou Patrizia Lombardo¹¹⁹, há uma *moral* da/na forma. “Uma descrição bem feita, ainda que obscena, tem algo de moral: a vontade de dizer a verdade”. O quanto esta definição se conecta com os poemas desenhados no céu por Ramírez Hoffman em *La literatura nazi en América* (2010b)? O narrador de Vila-Matas concordará com Del Giudice que a ética está em buscar novas formas, novas maneiras de dizer as coisas. Ramírez Hoffman revolucionou a poesia chilena: mas a custo de que?

A única ética de Ramírez Hoffman – e de muitos outros escritores de *La literatura nazi en América* (2010b) – é a estética. Seria este o caso de Del Giudice, na visão de Vila-Matas? Talvez sim, talvez não, afinal, o autor está movido pela vontade de expressar uma verdade – mas qual verdade? E de quem?

Por mais que o narrador de *Bartleby y compañía* (2009a) se afilie a esta ideia de Del Giudice, sobre a necessidade de que a busca ética da literatura é empurrar as fronteiras da linguagem, não podemos, é claro, inferir que esta seria a posição de Vila-Matas. Usei, durante toda a dissertação, os termos “o narrador de Vila-Matas” ou “o narrador de Bolaño” justamente para sinalizar esta distinção essencial entre autor e obra. O que merece ser analisado aqui são as afiliações do narrador, e o que estas associações significam e simbolizam. E o que o narrador de Vila-Matas parece estar nos dizendo aqui não é tão diferente do que Bolaño apontou em *La literatura nazi en América* (2010b): há uma tendência contemporânea de fazer da forma uma ética. A diferença está no fato de que Bolaño mostra os resultados potencialmente desastrosos dessa linha de pensamento.

¹¹⁹ Nas palavras (e através) de Vila-Matas, claro, o que significa que a citação pode ser falsa, distorcida, ou de outra pessoa, devido ao histórico do catalão de falsear citações.

O segundo momento onde certa amoralidade da arte é apresentada está no trecho onde o narrador de Vila-Matas fala de Keats, e, em uma manobra não incomum no universo vila-matasiano, o discurso do narrador é dominado por uma citação.

Para Keats, el buen poeta es más bien un camaleón, que encuentra placer tanto creando un personaje perverso (como el Yago de *Otelo*) como uno angelical (como la también shakesperiana Imogen).
Para Keats, el poeta <<lo est todo y no es nada: no tiene carácter; disfruta de la luz y de la sombra [...]. (VILA-MATAS, 2009a, p. 99)

Keats, na leitura do narrador de Vila-Matas, está anunciando, nesta carta, seu futuro abandono da literatura, fruto dessa profunda negatividade na definição do que seria um poeta. Porém, é possível lançar uma luz diferente no trecho em questão, e refletir sobre a questão da ausência de caráter. Na criação literária, não há moralidade, o poeta (e o escritor) tem total liberdade para revelar um lado sombrio e mergulhar na escuridão. Há uma cisão entre o que seria o “mundo real” e o mundo das artes e da poesia; em um, se cobra a moralidade; em outro, não. Bolaño, um grande criador de personagens escabrosos, provavelmente concordaria com isto. Mas o foco da questão talvez seja outro: a separação que o narrador de *Bartleby y compañía* (2009a) (e vários outros narradores de Vila-Matas) elabora entre o mundo externo e o mundo dos livros. Na nota de número 48, o narrador escreve:

Y también es curioso observar como, después de tantas páginas de este diario – que, por cierto, cada vez me está aislando más del mundo exterior y me va convirtiendo en un fantasma. (VILA-MATAS, 2009a, p. 11)

Pensar nas questões políticas levantadas por estes dois autores envolve refletir sobre a maneira como eles enxergam a literatura em relação ao mundo. Já discorri extensivamente sobre a visão presente nas obras de Bolaño – a culpa da literatura, os seus limites, a relação de seus personagens com ela (são movidos por ela, mas não sentem necessariamente prazer com isso)... O caso de Vila-Matas se mostra bastante diferente. Parece haver um verdadeiro prazer em transformar o mundo dos livros no único mundo possível. Quase todos os seus últimos romances, de *Bartleby y compañía* (2009a) a *Dublinesca* (2010), passando por *El mal de Montano* (2002) e *Doctor Pasavento* (2004b), são conduzidos por um questionamento puramente literário, quase teórico. Apesar de *Bartleby y compañía* (2009a) trazer como tema central uma profunda negatividade literária, ainda assim o autor catalão narra de uma posição reverente em

relação à literatura, quase obsessiva. Seus ataques à literatura escondem um profundo carinho pela leitura e pelo conhecimento enciclopédico de autores e citações. Vila-Matas faz da atividade literária algo lúdico, como se a cultura letrada fosse um grande jogo. Em resultado disso, questões mundanas e pedestres nunca aparecem diretamente em sua obra. Isso não quer dizer que a literatura de Vila-Matas seja necessariamente escapista. Apenas que o mundo, a moralidade, a história, tudo é enxergado pelas lentes da literatura. É assim que a personagem Rosa explica o sofrimento pelo qual passa Montano em *El mal de Montano* (2002), condenado a “falar em livro”:

<<¿Qué hijos? No metas a Montano en esto, bastante daño le has hecho ya impregnándole de literatura, el pobre habla en libro, ¿sabes lo que significa hablar en libro?>> [...] <<Hablar en libro es leer el mundo como si fuera la continuación de un interminable texto.>> (VILA-MATAS, 2002, p. 55)

Arrisco dizer, portanto, que se há um projeto político na ficção de Vila-Matas, é o seguinte: o real, hoje, só pode ser acessado através de alguma espécie de mediação, e Vila-Matas faz da literatura as lentes para tentar enxergar o mundo. Se ele é bem sucedido nesta tarefa, talvez caiba aos leitores decidir. A mim coube expor essas questões.

9. Conclusão

Enrique Vila-Matas, em entrevista a Juan Villoro, comentou que pode ser definido como um “leitor que escreve”¹²⁰ (VILA-MATAS apud HEREDIA, 2007, p. 418). Já Roberto Bolaño, no texto “Bolaño por Bolaño” encerra sua autobiografia em miniatura com a frase: “Soy mucho más feliz leyendo que escribiendo” (BOLAÑO apud MANZONI, 2006, p. 202). Não há dúvida de que estamos diante de dois escritores que são movidos por suas leituras e que, na ficção, colocaram essa obsessão literária em primeiro plano.

No corpus ficcional que escolhi, a proposta literária de escrever uma literatura que vai rumo a si mesma está explícita. Nos anexos que estão disponíveis ao final desta dissertação, listei todos os escritores citados por Bolaño e Vila-Matas nos romances analisados. Esta listagem possui três funções: a primeira é contabilizar o número de autores citados por cada um. Enrique Vila-Matas cita 201 autores (incluindo os poucos fictícios) em *Bartleby y compañía* (2009a). Já Roberto Bolaño cita 136 diferentes escritores, sem contar os biografados, que são sempre fictícios, em *La literatura nazi en América* (2010b) – na parte do romance em si, excluindo o epílogo de referências bibliográficas. Ambos os romances são breves: nas edições que tomei como base, *Bartleby y compañía* (2009a) tem 179 páginas e *La literatura nazi en América* (2010b), sem contar o epílogo de referências, 213 páginas. Ou seja, há mais de uma menção a um escritor diferente por página no romance de Vila-Matas, e um pouco menos de uma no de Bolaño. Se considerarmos repetições, será difícil encontrar uma página de qualquer uma dessas obras que não cite ao menos duas vezes algum escritor. A listagem, portanto, serve como uma comprovação numérica – matemática, pode-se dizer – do parasitismo literário existente nos dois autores e da frequência com a qual realizam pequenos jogos intertextuais de referência a outros autores e obras da literatura mundial e/ou latino-americana. Foi observando esses números que tive uma verdadeira noção de quão construídos em cima de referências são as obras estudadas.

O segundo motivo para fazer a listagem é ver os pontos de contatos entre Bolaño e Vila-Matas. Ainda que cada livro orbite ao redor de um tema diferente – mesmo que unidos pela “marginalidade” –, há vários escritores mencionados em comum, como Franz Kafka, Paul Valéry e Jorge Luis Borges (que apontei antes como um “possível

¹²⁰ “Creo que se me puede definir como um lector que escribe” (VILA-MATAS apud HEREDIA, 2007, pg. 418).

centro em comum”). Por outro lado, Vila-Matas cita escritores que fazem parte de suas obsessões pessoais e que costumam ser ignorados por Bolaño, como Robert Walser; o contrário também ocorre. Philip K. Dick é um nome bastante presente para Bolaño e não está no horizonte de leituras do autor catalão. Analisando os nomes compilados nos anexos, também observamos que o escritor chileno se preocupa muito mais com a poesia e cita dezenas de poetas obscuros, enquanto Vila-Matas, talvez por nunca ter publicado poesia¹²¹, não dê a mesma importância ao gênero lírico.

O terceiro e último objetivo da listagem é servir de guia para futuros estudos acerca destas duas obras. Apesar de eu ter abordado os catálogos de escritores criados por estes ficcionistas sob diversos vieses, obviamente não dei conta de nem um quinto das nuances que as obras apresentam. Cada personagem, seja ele um Bartleby ou um nazi, pode ser destrinchado e analisado em um trabalho que se proponha a fazer isso. Não é nem foi minha proposta de investigação.

Nesta dissertação, como penso que ficou claro, busquei abordar os livros por diferentes ângulos, ocasionalmente entrando a fundo no texto e trazendo teóricos, críticos e filósofos na tentativa de estabelecer um diálogo, para, ao final, tentar construir uma reflexão política mais ampla.

Há quem diga que não devemos ignorar a literatura contemporânea em detrimento dos clássicos, pois somente as obras produzidas atualmente dão conta de assuntos prementes e imediatos – só livros contemporâneos tentariam compreender o que se passa no presente, e a leitura deles seria uma maneira de refletir sobre o mundo atual. Embora possamos ler Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas com essa intenção, os dois autores talvez sejam mais importantes por sinalizar um momento muito peculiar na história da literatura – e seriam, portanto, fundamentais para a compreensão da literatura produzida nos dias de hoje. Os livros do chileno e do catalão representam um momento de crise no fazer literário. Um momento de pausa e reflexão, no qual a literatura se olha no espelho e enxerga o seu rosto amassado, enrugado e ferido.

Obras como *La literatura nazi en América* (2010b) lançam o questionamento de se ainda é possível produzir uma ficção engajada politicamente, e, em caso afirmativo, de que forma, já que a cultura letrada e humanista está tão manchada? Já livros como *Bartleby y compañía* (2009a) deixam no ar uma dúvida mais metafísica: ainda é possível dizer algo? E, em caso afirmativo, com qual valor? Em um mundo saturado de

¹²¹ Ao contrário de Bolaño, cuja produção poética é volumosa, como nos mostra o livro *La universidad desconocida* (2007).

texto e informação, o silêncio não seria algo valioso? Não estaria no não-dizer o futuro da literatura?

Tanto Bolaño quanto Vila-Matas são extremamente familiarizados com a tradição da literatura em língua espanhola. E, apesar de que podemos esboçar uma relação dos dois com Jorge Luis Borges, ao mesmo tempo arrisco afirmar que os autores em questão representam um empolgante período de renovação da literatura. Talvez o tipo de ficção que escreveram se esgote por aí – a metaliteratura de Vila-Matas parece dar alguns sinais de cansaço – mas terá sido fundamental por congelar um período na história literária e tentar fazer um balanço do que significa escrever e ler literatura no universo de hoje, um universo de fins e mortes (da arte, da cultura, do humanismo).

E, ainda assim, não podemos cair no risco de ler os dois autores apenas como teóricos e pensadores da literatura. Eles escrevem ficções, dão vida a personagens. A obra de Roberto Bolaño, especialmente, está afundada nos problemas que rondam por aí, do fantasma do nazifascismo que insiste em continuar vagando pela Europa e atravessar o oceano, atingindo as Américas, até os assassinatos na cidade de Juárez. Seus livros são focados em escritores e intelectuais, mas sempre com a perplexidade e o espanto de quem questiona – e *se* questiona – o que deve ser feito para formar uma ponte entre literatura e vida, tarefa que já era importante para os intelectuais modernos.

Enquanto isso, a ficção de Enrique Vila-Matas, com seu enciclopedismo desvairado, e sua obsessão voraz por tudo que é literário, desenha outros tipos de relação entre literatura e vida. Vila-Matas borra fronteiras misturando o real com o fictício nos autores de *Bartleby y compañía* (2009a) e cria jogos extremos de construir um mundo à parte para a literatura tão denso que faz o leitor enxergar a literatura como o mundo e o mundo como literatura.

Ler e refletir sobre esses autores pode ser, portanto, uma porta de entrada inestimável para uma reflexão mais ampla sobre a literatura contemporânea e, por que não, sobre o peso e a relevância do fazer literário nos dias de hoje. Espero que minha dissertação tenha contribuído nesse sentido, avançando os estudos feitos acerca de Bolaño e Vila-Matas no país e colocando em diálogo duas obras que tem muito a nos dizer.

Anexo I:

Lista de escritores fictícios e não fictícios citados por Enrique Vila-Matas em *Bartleby y Compañía* (2009a) e página e “nota de rodapé” na qual foram citados pela primeira vez.

Herman Melville (p. 11, prólogo)

Robert Walser (p. 13, nota 1)

Roberto Calasso (p. 14, nota 1)

Kafka (p. 15, nota 1)

Roberto Moretti (p. 15, nota 1), autor falso de *Instituto Pierre Menard*

Juan Rulfo (p. 15, nota 1)

Augusto Monterroso (p. 15, nota 1)

Rimbaud (p. 16, nota 1)

Flaubert (p. 18, nota 1)

Felipe Alfau (p. 19, nota 2)

Robert Musil (p. 20, nota 2)

Samuel Beckett (p. 21, nota 2)

Sócrates (p. 22, nota 3)

Louis Ferdinand Lélut [sic], erro ou equívoco proposital; referência a Louis Francisque Lélut, autor de *Du démon de Socrate*. (p. 22, nota 3)

Pere Gimferrer (p. 22, nota 3)

Platão (p. 22, nota 3)

Zenão (p. 22, nota 3)

Asselineau (?), (p. 23, nota 3)

Victor Hugo (p. 23, nota 3)

Homero, Ésquilo, Juvenal, Dante, Shakespeare (todos dentro da citação de Victor Hugo, p. 23, nota 3)

Paul Morand (p. 24, nota 3)

Mario Ambrosinus (falso, p. 24, nota 3)

Hofmannsthal (p. 24, nota 4)

André Gide (p. 24, nota 4)

Paul Valéry (p. 24, nota 4)

Ludwig Wittgenstein (p. 24, nota 4)
E.T.A. Hoffman (p. 25, nota 4)
Balzac (p. 25, nota 4)
Mallarmé (p. 25, nota 4)
Marcel Bénabou (p. 25, nota 4)
Hölderlin (p. 25, nota 5)
Marguerite Duras (p. 26, nota 5)
Carl Seelig (p. 26, nota 5)
Witold Gombrowicz (p. 26, nota 5)
Gottfried Keller (p. 26, nota 5, dentro de citação de Seelig)
Sêneca (p. 28, nota 5)
Fernando Pessoa (p. 28, nota 5)
Valéry Larbaud (p. 28, nota 5)
Hector Bianciotti (p. 28, nota 5)
J. Rodolfo Wilcock (p. 29, nota 5)
Ronald Firbank (p. 29, nota 5, dentro de citação de Wilcock)
Pepín Bello (p. 29, nota 6)
García Lorca (p. 30, nota 6)
Buñuel (p. 30, nota 6)
Dali (p. 30, nota 6)
Vicente Molina Foix (p. 30, nota 6)
Bobi Bazlen (p. 31, nota 7)
Daniele Del Giudice (p. 32, nota 7)
Svevo, Saba, Montale e Proust (pg: 32, nota 7, citados juntos como “amigos de Bazlen”)
Pier Paolo Pasolini (p. 33, nota 7)
Italo Calvino (p. 33, nota 7)
Primo Levi (p. 34, nota 8)
Clément Cadou (p. 35, nota 9, falso)
Félicien Marboeuf (p. 35, nota 9)
Jean Yves Jouanaiss (p. 35, nota 9)
Georges Perec (p. 37, nota 9)
J.L. Borges (p. 37, nota 10)

Gregorio Martínez Sierra (p. 38, nota 10)
Maria de la O Lejárraga (p. 38, nota 10)
Robert Derain (p. 38, nota 11, falso autor de *Eclipses littéraires*)
Stendhal (p. 39, nota 12)
Giovanni Albertocchi (p. 39, nota 12)
Pedro Garfias (p. 39, nota 12)
Jules Renard (p. 40, nota 12)
Arthur Cravan (p. 40, nota 12)
Hart Crane (p. 40, nota 12)
Jaime Gil de Biedma (p. 43, nota 13)
Blaise Cendrars (p. 45, nota 14)
Richard Brautigan (p. 45, nota 14)
María Lima Mendes (p. 45, nota 15, personagem claramente fictício)
Severo Sarduy (p. 46, nota 15)
Robbe-Grillet (p. 49, nota 15)
Sollers, Barthes, Kristeva, Pleynet (p. 50, nota 15, listados juntos como grupo da revista *Tel Quel*)
Ferrer Lerín (p. 52, nota 16)
Félix de Azúa (p. 52, nota 16)
Franz Blei (p. 53, nota 16)
Baudelaire (p. 53, nota 17)
Joseph Joubert (p. 55, nota 17)
Maurice Blanchot (p. 55, nota 18)
Diderot (p. 56, nota 18)
Restif de la Bretonne (p. 56, nota 18)
Chateaubriand (p. 56, nota 18)
Lukács (p. 57, nota 18)
Rosa Montero (p. 59, nota 19)
Bernardo Atxaga (p. 60, nota 19)
Leopoldo María Panero (p. 61, nota 19)
Albert Camus (p. 61, nota 19)
Elias Canetti (p. 61, nota 19)
Claudio Magris (p. 61, nota 19)

Anthony Burgess (p. 61, nota 19)
Marcel Duchamp (p. 62, nota 20)
Alfred Jarry (p. 65, nota 21)
Raymond Roussel (p. 65, nota 21)
Miguel Torga (p. 66, nota 22)
Edmundo de Bettencourt (p. 66, nota 22)
Helberto Helder (p. 67, nota 22)
Jordi Llovet (p. 68, nota 23)
William Hazlitt (p. 68, nota 23)
Goethe (p. 69, nota 24)
Gilles Deleuze (p. 70, nota 24)
Heinrich von Kleist (p. 72, nota 24)
Thomas de Quincey (p. 72, nota 25)
Cyril Connolly (p. 73, nota 25)
Juan Benet (p. 73, nota 25)
Jacques Vaché (p. 74, nota 26)
Susan Sontag (p. 74, nota 26)
André Breton (p. 74, nota 26)
Carlos Díaz Dufoo (p. 74, nota 26)
Chamfort (p. 75, nota 27)
Javier Cercas (p. 75, nota 27)
Felisberto Hernández (p. 79, nota 28)
Bergson (p. 79, nota 28)
J.D. Salinger (p. 80, nota 29)
Ignacio Vidal Folch (p. 81, nota 30)
Antón Castro (p. 81, nota 30)
Enrique Banchs (p. 89, nota 32)
Georges Maurice de Guérin (p. 90, nota 32, dentro de citação de Borges)
Barão de Teive (heterônimo de Fernando Pessoa, p. 91, nota 33)
Bernardo Soares (heterônimo de Fernando Pessoa, p. 91, nota 33)
Leopardi (p. 93, nota 33)
Schnitzler (pg; 94, nota 34)
Stefan Zweig (p. 95, nota 34)

Francis Bacon (p. 95, nota 34)
Bruno Schulz (p. 96, nota 34)
Oswald Wiener (p. 96, nota 34)
Pedro Casariego Córdoba (p. 96, nota 34)
Clément Rosset (p. 96, nota 34)
Paul Celan (p. 97, nota 35)
John Keats (p. 98, nota 36, dentro de carta de Derain)
Hermann Broch (p. 98, nota 36, dentro de carta de Derain)
Fogwill (p. 103, nota 43)
Nathaniel Hawthorne (p. 103, nota 44)
Rita Malú (p. 104, nota 44, falsa)
Marcel Schwob (p. 104, nota 44)
Antonio Tabucchi (p. 104, nota 44)
Montaigne (p. 114, nota 48)
Richard Ellman (p. 114, nota 49)
J. V. Foix (p. 115, nota 50)
Oscar Wilde (p. 116, nota 51)
Frank Harris (p. 116, nota 51)
Guy Debord (p. 117, nota 51)
Julio Ramón Ribeyro (p. 118, nota 52)
Mario Vargas Llosa (p. 118, nota 52)
Henry Roth (p. 119, nota 53)
Juan Ramón Jiménez (p. 120, nota 54)
Gustav Janouch (p. 121, nota 55)
Salvador Elizondo (p. 123, nota 55)
MacNeice (p. 124, nota 56)
Bertrand Russell (p. 124, nota 56)
Dylan Thomas (p. 124, nota 56)
Luis Felipe Pineda (p. 125, nota 57, ficticio)
Michel Quoist (p. 127, nota 57)
Antonio Machado (p. 129, nota 57)
Blas de Otero (p. 129, nota 57)
Knut Hamsun (p. 133, nota 57)

José Saramago (p. 135, nota 60)
Antonio de la Mota Ruiz (p. 135, nota 60, fictício, criador do personagem-escritor Paranoico Pérez).
Álvaro Pombo (p. 139, nota 61)
Ernesto Calabuig (p. 139, nota 61)
Léon Bloy (p. 140, nota 62)
Daniel Attala (pg; 143, nota 63)
Marcel Maniere (p. 143, nota 64, fictício)
Reverdy (p. 145, nota 64)
Cioran (p. 145, nota 64)
Virgilio Piñera (p. 146, nota 65)
Ernesto Hernández Busto (p. 146, nota 65)
Arthur Schopenhauer (p. 149, nota 67)
Julien Gracq (p. 149, nota 67)
Carlo Emilio Gadda (p. 149, nota 67)
Derek Walcott (p. 149, nota 67)
Laurence Sterne (p. 154, nota 72)
Carlo Levi (p. 154, nota 72)
Joseph Conrad (p. 156, nota 73)
Emilio Adolfo Westphalen (p. 158, nota 75)
Leonardo Valencia (p. 158, nota 75)
Rául Brandao [sic] (grafia correta: Raul Brandão, p. 160, nota 76)
Jérôme Garcin (p. 161, nota 77)
Barbey d'Aurevilly (p. 162, nota 77)
Klara Whoryzek (p. 164, nota 78, fictícia)
Albert Giraud (p. 165, nota 78)
Paul Scheerbart (p. 165, nota 78)
Thomas Pynchon (p. 165, nota 79)
Georges Simenon (p. 166, nota 80)
Jack London (p. 167, nota 80)
Giorgio Agamben (p. 168, nota 81)
António Guerreiro (p. 168, nota 81)
Peter Handke (p. 168, nota 81)

Guy de Maupassant (p. 169, nota 82)
Émile Zola (p. 170, nota 82)
Alberto Savinio (p. 171, nota 82)
Marianne Jung (p. 172, nota 83)
B. Traven (p. 174, nota 84)
Otto Feige (p. 174, nota 84)
Alejandro Gándara (p. 174, nota 84)
Walter Rehmer (p. 174, nota 84, fictício)
Jonah Raskin (p. 177, nota 84)
Chesterton (p. 178, nota 84)
Tolstói (p. 178, nota 86)

Anexo II

Lista de escritores reais citados em *La literatura nazi en América* (2010b)¹²², de Roberto Bolaño, com número de página onde são referidos pela primeira vez. Os nomes compilados, ao contrário do Anexo I, nunca são personagens do livros. Em geral, são escritores que os personagens leem, comentam, gostam ou desgostam.

Em alguns casos, adicionei, junto à página onde é feita a menção, algum dado que julgo importante.

Edgar Allan Poe (p. 18 – que causa grande impressão em Edelmira Mendiluce pelo ensaio *Filosofía del moblaje*, definitivamente um texto bastante ignorado do autor americano)

Julio Cortázar (p. 27)

Jorge Luis Borges (p. 27)

Adolfo Bioy Casares (p. 27)

Mujica Lainez (p. 27)

Ernesto Sabato (p. 27)

Stevenson (p. 27)

Joseph Conrad (p. 27)

Baudelaire (p. 29)

Mallarmé (p. 29)

Claudé (p. 29)

Paul Valéry (p. 29)

Sor Juan Inés de la Cruz (p. 29 – a menção a Sor Juana é o que faz a raiva de Luz Mendiluce contra o marido adúltero estourar)

Garcilaso de la Vega (p. 39)

Ibsen (p. 40)

Schiller (p. 42)

Sven Hassel (p. 44)

José María Pemán (p. 44)

¹²² Como todos os escritores biografados (isto é, que possuem um capítulo próprio e que são os verdadeiros “integrantes” do catálogo) em *La literatura nazi en América* (2010b) são criações literárias, ao contrário de *Bartleby y compañía* (2009a), não faz sentido mencionar os personagens fictícios neste anexo.

Corbière (p. 53)
Catulle Mendés (p. 53)
Lafourge (p. 53)
Banville (p. 53)
Alfonso Reyes (p. 54)
Voltaire (p. 57)
Diderot (p. 57)
D'Alembert (p. 57)
Montesquieu (p. 57)
Rousseau (p. 57)
Hegel (p. 57)
Marx (p. 57)
Feuerbach (p. 57)
Kant (p. 58)
Hölderlin (p. 58)
Jean-Paul Sartre (p. 59)
Husserl (p. 60)
Heidegger (p. 60)
Kafka (p. 61)
Lezama Lima (p. 61)
Raymond Roussel (p. 63)
Virgilio Piñera (p. 63)
Cabrera Infante (p. 65 – escritor ignorado no *Diccionario de escritores cubanos*, que, por outro lado, reconhece o nazi Pérez Masón)
Campoamor (p. 69)
Espronceda (p. 69)
Eguren (p. 77)
Salazar Bondy (p. 77)
Saint-John Perse (p. 77)
Juana de Ibarbourou (p. 94)
Alfonsina Storni (p. 94)
Richard Burton (p. 121)
T.E. Lawrence (p. 121)

Arthur Conan Doyle (p. 122)
“Hermanos Campos” (Augusto e Haroldo de Campos) (p. 123)
Osman Lins (p. 123)
Rubem Fonseca (p. 123)
Norman Spinrad (p. 127)
Philip K. Dick (p. 127)
Arnold J. Toynbee (p. 128)
Hemingway (p. 129)
Robert Heinlein (p. 129)
William Faulkner (p. 130)
Gore Vidal (p. 130)
Gertrude Stein (p. 130)
John dos Passos (p. 130)
Truman Capote (p. 130)
Patricia Highsmith (p. 130)
Dashiell Hammett (p. 130)
Kurt Vonnegut (p. 130)
Scott Fitzgerald (p. 130)
Robert Frost (p. 130)
Wallace Stevens (p. 130)
Aimé Césaire (p. 136)
René Depestre (p. 136)
Anthony Phelps (p. 136)
Davertige (p. 136)
Félix Morisseau-Leroy (p. 136)
Philoctète (p. 136)
Legagneur (p. 136)
Lucien Lemoine (p. 136)
Jean Dieudonné Garçon (p. 136)
Edouard Glissant (p. 136)
Flavien Ranaivo (p. 137)
Leopold-Sédar Senghor (p. 137)
Fernand Rolland (p. 137)

Pierre Vasseur-Decroix (p. 137)
Julien Dunilac (p. 137)
Siriman Cissoko (p. 139)
Keita Fodeba (p. 139)
Allen Ginsberg (p. 145)
Gregory Corso (p. 145)
Jack Kerouac (p. 145)
Gary Snyder (p. 145)
Ferlinghetti (p. 145)
Carl Sandburg (p. 147)
Ezra Pound (p.149)
William Carlos Williams (p. 149)
John Donne (p. 150)
Robert Browning (p. 150)
Archibald MacLeish (p. 150 – o nome correto é MacLeish, mas está grafado como McLeish no livro de Bolaño)
Ernst Jünger (p. 153)
Zane Grey (p. 158)
Mark Twain (p. 158)
Walt Whitman (p. 160)
Conrad Aiken (p. 160)
Adamov (p. 171)
Jean Genet (p. 171)
Jerzy Grotowski (p. 171)
Copi (p. 171)
Savary (p. 171)
García Lorca (p. 173)
Roberto Arlt (p. 178)
Shakespeare (p. 178)
Violeta Parra (p. 191)
Nicanor Parra (p. 191)
Enrique Lihn (p. 191 – deve-se observar que os três últimos citados, os Parra e Lihn, são influências que Bolaño costuma apontar como fortíssima em seu trabalho poético. Em

La literatura nazi en América (2010b), estão citados para explicar que os poemas do chileno Emilio Stevens/Ramírez Hoffman são um amálgama de tudo isso. Esta é a história que Bolaño depois reescreveria como *Estrella distante* (2006a), dando a ela um espaço maior para se desenvolver. Em *La literatura nazi en América* (2010b), é preciso notar que se trata da única biografia de autor nazi narrada em primeira pessoa. A proximidade do narrador com o objeto narrado parece se refletir, portanto, na escolha de nomes para citar as influências de Stevens/Hoffman).

Joyce Mansour (p. 191)

Sylvia Plath (p. 191)

Alejandra Pizarnik (p. 191)

Alain Jouffroy (p. 192)

Denis Roche (p. 192)

Marcelin Pleynet (p. 192)

Michel Bulteau (p. 192)

Matthieu Messagier (p. 192)

Claude Pelieu (p. 192)

Franck Venaille (p. 192)

Pierre Tilman (p. 192)

Daniel Biga (p. 192)

Georges Perec (p. 192)

Victor Hugo (p. 207)

Balzac (p. 207)

Stendhal (p. 207)

Chateaubriand (p. 207)

Flaubert (p. 207)

Lamartine (p. 207)

Musset (p. 207)

Bruno Schulz (p. 211)

Referências

- ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, escrita da potência*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTH, John. *The friday book*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. *Perda de auréola*. In: *Poesia e prosa, volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNHARD, Thomas. *O naufrago*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Enrique Vila-Matas: três narrativas de limiar*. Anais do IV Congresso Brasileiro de Hispanistas. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.
- BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *O pós-nacional em três imagens: Mira Schendel, Leonilson e Marcel Duchamp*. Artigo apresentado no “III Congresso Internacional de Teoría e Historia de las Artes – XI Jornadas CAIA” em Buenos Aires, de 14 a 17 de setembro de 2005 e publicado nos anais sob o título Geral de “Original cópia... original?”. Buenos Aires: CAIA, 2005
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. São Paulo: Objetiva, 1995.
- BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004a.
- BOLAÑO, Roberto. *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.
- BOLAÑO, Roberto e PORTA, A.G. *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Acantilado, 2008b.
- BOLAÑO, Roberto. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2004b.
- BOLAÑO, Roberto. *El tercer Reich*. Barcelona: Anagrama, 2010a.

- BOLAÑO, Roberto. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007a.
- BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998 – 2003)*. Barcelona: Anagrama, 2004c.
- BOLAÑO, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Compactos Anagrama, 2006a.
- BOLAÑO, Roberto. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama, 2010b.
- BOLAÑO, Roberto. *La pista de hielo*. Barcelona: Anagrama, 2003a.
- BOLAÑO, Roberto. *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007b.
- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- BOLAÑO, Roberto. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 2003b.
- BOLAÑO, Roberto. *Los perros románticos*. Barcelona: Acantilado, 2006b.
- BOLAÑO, Roberto. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- BOLAÑO, Roberto. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- BOLAÑO, Roberto. *Noturno do Chile*. Companhia das Letras: 2004d.
- BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. Barcelona: Compactos Anagrama, 2005.
- BOLAÑO, Roberto. *Una novelita lumpen*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2011.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CARVALHAL, Tania. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1993.
- CARVALHAL, Tania. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.
- CERVANTES, Miguel de Saavedra. *Dom quixote*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2005.
- COETZEE, J.M. *Foe*. New York: Penguin USA, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- DICK, Philip K. *O homem no castelo alto*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1974.
- ESTRADA, Aura. Borges, Bolaño e o retorno da épica. *Casmurros Vol. 1*, 2011. Disponível em: <<http://blogcasmurros.blogspot.com/2011/02/casmurros-1.html>>. Acesso em: 20 dez. 2011.
- ESPOSITO, Scott. *Enrique Vila-Matas on 'Never Any End to Paris'*. Paris: The Paris Review, 2011. Disponível em: <<http://www.theparisreview.org/blog/2011/06/06/enrique-vila-matas-on-never-any-end-to-paris/>>. Acesso em: 10 out. 2011.
- GASS, William H. *Fictions and the figures of life*. Nova York: David R Godine, 1978.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. São Paulo: Centauro, 2005.
- HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2006.
- HEREDIA, Margarita (org.). *Vila-matas portátil: um escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Londres: Routledge, 1988.
- IYER, Lars. *Nude in your hot tub, facing the abyss (a literary manifesto after the end of literature and manifestos)*. The White Review, 2011. Disponível em: <<http://www.thewhitereview.org/features/nude-in-your-hot-tub-facing-the-abyss-a-literary-manifesto-after-the-end-of-literature-and-manifestos/>>. Acesso em: 20 fev. 2012.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.
- JAMESON, Fredric. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. New York: Cornell University Press, 1981.
- JOYCE, James. *Portrait of the artist as a young man*. London: Penguin, 1996.
- JOYCE, James. *Ulysses*. London: Penguin, 1992.
- KEROUAC, Jack. *On the road*. Porto Alegre: L & PM, 2004.
- KLEIN, Kelvin Falcão. *Vozes compartilhadas: a poética intertextual de Enrique Vila-Matas*. Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2009.
- KLEIN, Kelvin Falcão. *Conversas apócrifas com Enrique Vila-Matas*. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2011.

- LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002.
- MANZONI, Celina (org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. São Paulo: Record, 2009.
- MARTÍN-ESTUDILLO e QUÍLEZ. Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea. In: SOLDÁN, Edmundo Paz e PATRIAU, Gustavo Faverón (org.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- MCEWAN, Ian. *Reparação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- MELVILLE, Herman. *Bartleby the Scrivener and Benito Cereno*. Dover Thrift, 1990.
N+1 Mag. *On bolaño*. 2008. Disponível em: <<http://www.nplusonemag.com/bola-o>>
Acesso em: 27 de novembro de 2011.
- NETO, Ruy Barata. Alma de escritor. *Revista da Cultura*, ed. 25. Disponível em: <<http://www2.livrariacultura.com.br/culturanews/rc25/index2.asp?page=capa>> Acesso em: 27 nov. 2011.
- NITRINI, Sandra M. *Literatura comparada*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- PARRINE, Raquel. *A ficção da ficção: derramamentos de um 'eu' em Roberto Bolaño*. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2010.
- PAULS, Alan. *El pasado*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- PAULS, Alan. *Historia del pelo*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O longo adeus à literatura*. São Paulo: Folha de São Paulo, 10 de julho de 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/941210-o-longo-adeus-a-literatura.shtml>>. Acesso em: 30 ago. 2011.
- PYNCHON, Thomas. *O arco-íris da gravidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajarar Editores, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *Aesthetics and its discontents*. Cambridge: Polity Press, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: on politics and aesthetics*. Nova York: Continuum, 2010.

SCHWOB, Marcel. *A cruzada das crianças / Vidas imaginárias*. São Paulo: Hedra, 2011.

SLOTERDIJK, Peter. *Normas para el parque humano*. Madrid: Siruela, 2000.

SOLDÁN, Edmundo Paz e PATRIAU, Gustavo Faverón (org.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

SOTO, Marcelo. *Roberto Bolaño. Como se forjó el mito*. 2010. Disponível em: <<http://garciamadero.blogspot.com/2010/07/roberto-bolano-como-se-forjo-el-mito.html>>. Acesso em: 19 out. 2011.

STERNE, Laurence. *Life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*. Oxford: Oxford World's Classic, 2009.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2009a.

VILA-MATAS, Enrique. *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2004a.

VILA-MATAS, Enrique. *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama, 2008.

VILA-MATAS, Enrique. *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2004b.

VILA-MATAS, Enrique. *Dublinesca*. Barcelona: Seix Barral, 2010.

VILA-MATAS, Enrique. *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002.

VILA-MATAS, Enrique. *El viaje vertical*. Barcelona: Anagrama, 2000b.

VILA-MATAS, Enrique. *Exploradores del abismo*. Barcelona: Anagrama, 2007.

VILA-MATAS, Enrique. *História abreviada da literatura portátil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011a.

VILA-MATAS, Enrique. *La asesina ilustrada*. Barcelona: Lúmen, 2005.

VILA-MATAS, Enrique. La metaliteratura no existe. *Letras Libres*, 2002. Disponível em: <<http://www.lettraslibres.com/revista/letrillas/la-metaliteratura-no-existe>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

VILA-MATAS, Enrique. *Lejos de Veracruz*. Barcelona: Anagrama, 1995.

VILA-MATAS, Enrique. *Paris no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2003.

VILA-MATAS, Enrique. *Perder teorías*. Madrid: Seix Barral, 2011b.

VILA-MATAS, Enrique. *Suicídios exemplares*. São Paulo: Cosac Naify, 2009b.

VILA-MATAS, Enrique. *Una casa para siempre*. Barcelona: Anagrama, 1998.

VILA-MATAS, Enrique. Entrevista ao jornal Diário de Notícias de Portugal, 14 de dezembro de 2005. Disponível em: <http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=631441>. Acesso em: 05 mar. 2012.

VOLPI, Jorge. *Bolaño, epidemia*. In: SOLDÁN, Edmundo Paz e PATRIAU, Gustavo Faverón (org.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

WALSER, Robert. *Jakob von Gunten*. Nova York: New York Review Books, 1999.

WAUGH, Patricia. *Metafiction*. Londres: Routledge, 1984.

XERXENESKY, Antônio. *A figura do intelectual na obra de Roberto Bolaño*. Trabalho de Conclusão de Curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

XERXENESKY, Antônio. *Areia nos dentes*. Porto Alegre: Não Editora, 2008.

XERXENESKY, Antônio. De leitor para leitor (Dr. Pasavento, de Enrique Vila-Matas). *Jornal do Brasil*, p. L8 - L8, Rio de Janeiro, 06 mar. 2010b.

XERXENESKY, Antônio. Pynchon versus Pinchon: um jogo de identidades vilamatasiense. *Metamorfoses do Comparatismo: III Colóquio Sul de Literatura Comparada*. Porto Alegre: UFRGS, 2010a.

Filmes:

ÁLVAREZ, Enrique Díaz. *Café con Shandy*. Produção de Margarita Heredia Zubieta e TV UNAM, direção de Enrique Díaz Álvarez. Barcelona, 2008. 1 DVD, 30', color. son.

HAASNOOT, Erik. *Bolaño cercano*. Produção de Candaya e TV UNAM, direção de Erik Haasnoot. Barcelona, 2008. 1 DVD, 40', color. son.

HIRSCHBIEGEL, Oliver. *A queda – as últimas horas de Hitler*. Direção de Oliver Hirschbiegel. Berlim, 2004. 1 DVD, 156', color. son.

LYNCH, David. *História real*. Direção de David Lynch. Estados Unidos, 1999. 1 DVD. 122', color. son.