

Literatura e experiência: uma viagem desesperada para o efêmero e para a eternidade

*Literature and experience: a
desperate journey to the ephemeral
and eternity*

Edson Oliveira da Silva *
Universidade Estadual de Feira de Santana

* Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia e professor Adjunto da Universidade Estadual de Feira de Santana.
E-mail: edsonn.oliveira28@yahoo.com.br.



Resumo: Considerando que a literatura é uma espécie de lente que nos permite acessar o conjunto de saberes e fenômenos que configuram a experiência humana, compreendemos que as suas estruturas, sejam elas externas ou internas, representam, pois, os principais aspectos históricos, identitários e culturais que edificam as sociedades, no decorrer dos séculos. Diante disso, o texto literário, a um só tempo, apresenta-se como o resultado dos conflitos e tensões produzidos pela experiência dos sujeitos e também se destaca enquanto um agente responsável pela arquitetura desta mesma experiência. Por assim dizer, a nossa análise se fará cumprir a partir da leitura e investigação do romance *Los detectives salvajes* (1998), do escritor chileno Roberto Bolaño, tendo como objetivo principal discutir a influência da história mexicana da década de 70 para a construção desta narrativa, dando ênfase às relações estabelecidas entre literatura e experiência, levadas até os últimos limites da existência. Neste sentido, também debateremos sobre o contributo da história latino-americana para construção da herança cultural que movimenta a atividade literária na América Latina, considerando-se as contribuições teóricas de Theodor Adorno, Walter Benjamin, Umberto Eco, Eduardo Galeano, Jorge Luis Borges, dentre outros autores relevantes para este debate.

Palavras-chave: Literatura; Experiência; Los detectives salvajes, Roberto Bolaño.

Abstract: Considering that literature is a kind of lens that allows us to access the set of knowledge and phenomena that shape human experience, we understand that its structures, whether external or internal, represent, therefore, the main historical, identity and cultural aspects that build societies over the centuries. Given this, the literary text at the same time presents itself as the result of the conflicts and tensions produced by the subjects' experience and also stands out as an agent responsible for the architecture of their experience. As it were, our analysis will be fulfilled from the reading and research of the novel *Los Detectives Salvajes* (1998), by the Chilean writer Roberto Bolaño, whose main objective discusses an influence of the 70s Mexican history for a construction of this narrative, emphasizing to the relations established between literature and experience, carried to the last limits of existence. In this sense, we will also discuss the contribution of Latin American history to the construction of the cultural heritage that drives literary activity in Latin America, considering the theoretical contributions of Theodor Adorno, Walter Benjamin, Umberto Eco, Eduardo Galeano, Jorge Luis Borges, among other authors relevant to this debate..

Keywords: Literature; Experience; Los Detectives Salvajes, Roberto Bolaño.

Recebido em 11 de novembro de 2018

Aprovado em 10 de abril de 2019

SILVA, Edson Oliveira da. Literatura e experiência: uma viagem desesperada para o efêmero e para a eternidade. *Léguas & Meia*, Brasil, n. 9, v. 1, p. 197-216, 2019.

Marcada fundamentalmente por um jogo de referências históricas, políticas, estéticas e, sobretudo, humanísticas, já que estamos diante de um escritor que entende a escrita literária como uma atividade visceral, e, talvez por isso, estritamente solitária e marginal, a narrativa de Roberto Bolaño se desataca, dentre outras tantas razões, em virtude de apresentar ao leitor um mundo ficcional, pautado na articulação de suas próprias experiências, dentro de um circuito literário ou uma confraria com características bastante particulares. Neste caso, a leitura de seus contos, poemas e romances evoca automaticamente a imagem de um sujeito envolto pela fumaça de seu cigarro, despenteado, insone, com olhar intenso e gargalhada enigmática. A sua escrita, à medida que se dedica à construção de realidades paralelas, também nos apresenta a fotografia esmaecida de um sobrevivente, a imagem controversa de um canalha simpático, que cuidadosamente se confunde com o semblante de seus personagens, indivíduos que vivem quase sempre à margem da sociedade, à beira do abismo, e vagam desesperadamente pelos espaços estabelecidos por sua ficção.

Los detectives salvajes, romance publicado em 1998, cuja importância para a cena da narrativa finissecular concedeu a Bolaño a conquista do prestigiado Prêmio Rómulo Gallegos¹, sendo também o grande responsável pela crescente propagação do seu nome no circuito editorial de língua espanhola, representa justamente a configuração de um projeto literário que se propõe a interrogar e a reconstituir uma realidade que lhe é alheia, mas também a sua mesma (os seus amores, as suas desventuras, o seu ofício de escritor, o seu desejo de busca e a sua tragédia). No entanto, não se trata da simples transposição de acontecimentos da vida do autor para o universo de sua ficção, nem tão pouco do preenchimento de eventuais lacunas deflagradas pela realidade factual (o que poderia ter sido, como e quando poderia ter sido etc.). O cruzamento entre esses dois planos, o real e o ficcional, promove o aparecimento de uma zona de confluências, mediante a qual a trama narrativa se desenvolve, ultrapassando, pois, o simples encadeamento das histórias dos personagens em determinado tempo e espaço, e alterando potencialmente suas rotas.

Assim, ainda que as experiências de Bolaño apareçam repetidamente em sua escritura, suplementando-se ou contradizendo-se, desde, por exemplo, o aparecimento de seu primeiro romance *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), escrito a quatro mãos em companhia de A. G. Porta, até o seu livro de poemas *Los perros románticos* (1993), ou ainda o épico *2666* (2003), é certo que determinados episódios de sua vida cotidiana, sobretudo a sua experiência no México nos primeiros anos da década de 1970, quando encenados pela força de representação da linguagem literária, adquirem algumas propriedades muito particulares, capazes de expandi-los indefinidamente, de modo que a correspondência exata entre o referente real e a realidade da ficção seja absolutamente esvaziada, libertando o leitor para que não assuma uma postura paranóica frente ao texto, exatamente como discute Umberto Eco em *Seis paseos por los bosques narrativos* (1996), já que para o teórico o texto literário impõe certos limites para o processo de interpretação, de modo que a ficção e a realidade, ainda que em permanente comunicação, não demandem a correspondência exata de uma em relação à outra. O que está em pauta, portanto, não é a capacidade do autor de representar

¹ Criado em 6 de agosto de 1964 em homenagem ao escritor e político venezuelano Rómulo Gallegos, este prêmio tinha, em princípio, o objetivo de contemplar exclusivamente romances latino-americanos. Entretanto, depois de ter sido concedido a alguns nomes, como Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa e Gabriel García Márquez, a partir do ano de 1990 a premiação se expandiu para todo âmbito hispânico, de maneira que o escritor Javier Marías tenha sido o primeiro espanhol a recebê-lo.

paranoicamente a história latino-americana ou a sua própria história, ainda que tal projeto também se desenvolva de forma flagrante em sua escrita, considerando-se a travessia que foi feita, desde o Chile de nascimento e partida, até a Catalunha de chegada, vida e morte, mas sim o traçado de um novo panorama da literatura espanhola e/ou latino-americana, nas três últimas décadas do século XX, determinado pelo diálogo constante entre a narração e a experiência.

Neste caso, se temos consciência de que a produção ficcional de língua espanhola apresentou mudanças significativas no final do século passado, especialmente em termos estéticos e estilísticos, ao que se soma uma profunda reflexão acerca do lugar assumido pela literatura na contemporaneidade, também é certo que a multiplicação de fenômenos metadiscursivos no campo literário passou a caracterizar o trabalho desses autores. O questionamento a respeito da condição do escritor contemporâneo e dos caminhos assumidos pela própria atividade da escrita, aliado à tomada da experiência enquanto estrutura estética e polissêmica, passou a configurar o argumento principal da maioria das narrativas produzidas nesse contexto.

Diante de tais problemáticas, que constituem muito mais do que um simples jogo de perguntas e respostas, já que quase sempre, em lugar de serem replicados, estes questionamentos nos conduzem a uma sensação de busca incansável por estratégias de vida que minimizem as angústias que aparecem incrustadas na história latino-americana, revelando-nos a materialização provocativa da “ausência”, a experiência se realiza não enquanto um conjunto de saberes acumulados, e sim, como o desdobramento da busca e da errância, ilustrando, de forma correlata, a condição do sujeito contemporâneo articulada em *Los detectives salvajes*. Desse modo, tanto o autor quanto o leitor, os personagens, as tramas e os mundos fabricados pela ficção, ou até mesmo a própria crítica, são invadidos sincronicamente por este “vazio”, de maneira que tal impressão tenha passado a permear as produções literárias dessa década, conforme se pode ler claramente em Bolaño. Parece-nos evidente que “falta” alguma coisa, e foi exatamente a consciência deste lapso que passou a operar enquanto matéria para o questionamento da escritura, revelando-nos, pois, uma identidade imprecisa, uma identidade que não se constitui concretamente enquanto “algo”, uma vez que faltam a estes autores os seus pais, uma casa, os inimigos, os amigos, o país natal (no caso dos exilados), restando-lhes, quem sabe, apenas suas bibliotecas. Questiona-se o ofício do escritor, questiona-se o lugar assumido pela narrativa em um mundo caótico, constituído por linguagens divergentes, questiona-se, enfim, o escritor a si mesmo. Em entrevista concedida à jornalista Mónica Maristain, pela *Revista Playboy* do México, em julho de 2003, poucos dias antes de sua morte, Bolaño aborda este tema:

– Me hubiera gustado ser detective de homicidios, mucho más que ser escritor. De eso estoy absolutamente seguro. Un tira de homicidios, alguien que puede volver solo, de noche, a la escena del crimen, y no asustarse de los fantasmas. Tal vez entonces sí que me hubiera vuelto loco, pero eso, siendo policía, se soluciona con un tiro en la boca (BRAITHWAITE, 2006, p.71-72).²

Se, de um lado, essas declarações nos levam a entender que a sua condição de escritor lhe pesa sobre os ombros, levando-se em conta as duras penas que são impostas

² Tradução livre: - Eu gostaria de ter sido detetive de homicídios, muito mais do que ter sido escritor. Disso estou absolutamente seguro. Um investigador de homicídios, alguém que pudesse voltar sozinho, de noite, na cena do crime, sem se assustar com os fantasmas. Talvez assim eu tivesse ficado louco, mas sendo polícia, isso se resolveria com um tiro na boca (BRAITHWAITE, 2006, p.71-72).

por este ofício, e neste caso, tratamos de questões práticas, como, por exemplo, o não recebimento de um salário regular, a falta de reconhecimento por parte do mercado, da crítica e do público leitor, além do recolhimento social determinado pela atividade da escrita, o que naturalmente aparece relacionado às questões existenciais que movimentam o campo literário. De outro lado, parece-nos claro que o autor afirma a sua condição nata de investigador, o que também se revela como uma faceta suplementar à própria escrita, que em lugar de negar a atividade literária se agrega a ela, já que o desejo de busca e a ação investigativa (policialesca e quase sempre desesperada) compõem o argumento principal de *Los detectives salvajes*, revelando um projeto estético que não está tão distante das ambições de seu *alter ego*.

Nesses termos, tanto a ação da recusa quanto a postura afirmativa deste depoimento apontam para uma mesma paisagem organizada em torno de elementos que se atritam de diferentes maneiras, mas que também se comunicam simetricamente: a infusão de maçã sobre a escrivantina, o cigarro, o computador velho, os óculos, papéis e livros espalhados pela casa, o vídeo game, o revólver, o sangue, um corpo gordo perfurado na estrada, o vazio. Mesmo recusando o seu papel de escritor, e não a sua escritura, aliando, por vezes o “sim” e o “não”, Bolaño acredita que a única experiência necessária para escrever é a experiência do fenômeno estético, mas não se trata de uma determinada disciplina, de um modelo organizacional de escrita, e sim de um pacto silencioso, uma espécie de aposta, mediante a qual o artista se obriga a colocar sua vida sobre uma mesa de cartas, ainda que tenha absoluta consciência de que sairá derrotado deste jogo. Talvez isso seja o mais importante: saber que não será o vencedor. Todavia, mesmo vislumbrando a sua derrocada, o autor escreve sobre coisas que acontecem, ou aconteceram no Chile, da mesma forma que escreve sobre coisas que acontecem ou aconteceram no México, na Espanha, na sua vida, na vida de seus amigos. Ao nos depararmos com um novo livro de Bolaño temos sempre a convicção de que a escolha dos cenários será sempre um mistério e uma obviedade. Percebemos claramente a sua responsabilidade moral em relação aos espaços descritos e reescritos, assim como com as palavras e, inclusive, com os silêncios. Destacamos uma moralidade severa, determinada nitidamente pelas árduas condições de seu ofício.

Assim, se é possível notarmos uma tensão constante na atividade de busca e na sensação de “ausência” identificadas, de modo recorrente, na obra deste autor, também nos parece indiscutível a sua consciência de que existem regras, categorias e medidas muito específicas para a obra de arte. As dúvidas, responsabilidades e culpas, no sentido cristão do termo, determinam não apenas a leitura de seus textos, assim como também modificam a noção de escrita em si mesma. A sua criação não favorece a apresentação do excêntrico, e sim a abordagem inaugural de espaços comuns. A narrativa de Bolaño se mantém centrada em rápidas rupturas no que diz respeito à percepção e construção do real, e analogamente a Kafka, não se preocupa com o universo interior de seus personagens. Definitivamente a sua escritura não depende de qualquer introspecção, e sim, antes de tudo, da recontagem dos fatos, que aparecem em sua obra como verdadeiras descargas narrativas, colocando em enfrentamento o cotidiano e o “vazio” produzido pelo desenrolar dos acontecimentos.

Neste caso, em conformidade ao que nos propõe Martín Retamozo Benítez em seu estudo intitulado *Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social* (2009), a experiência destacada no percurso narrativo de Bolaño, além de constituir-se simultaneamente a partir dessa ideia de “vazio” e da mobilização de recursos estilísticos estritamente objetivos para a construção do real, também é atravessada consequentemente pela experiência política, vista como um

agrupamento de práticas e mecanismos alinhados à atividade política tradicional – já que estamos tratando de um contexto situado na segunda metade do século XX (precisamente a partir da década de 1970) –, refletindo sob diferentes aspectos os meios de organização da sociedade, assim como o desdobramento das relações sociais aí vigentes. Tais aspectos, constituintes emblemáticos da experiência de Bolaño e da experiência do sujeito latino-americano, complementam-se reciprocamente, sendo incorporados e ficcionalizados pelas narrativas de língua espanhola, tanto na América Latina quanto na Espanha, apoiados pela ideia de exílio e deslocamento, (ainda que em cada um destes espaços existam inúmeras particularidades), de forma que a política e as práticas sociais dela decorrentes signifiquem não um instrumento de liberdade ou salvação, mas sim um espaço de conflito, poder e antagonismo. Por este ângulo:

[...] podemos apoyarnos en la definición que distingue entre “lo político”, ligado a la dimensión de antagonismo y de hostilidad que existe en las relaciones humanas, antagonismo que se manifiesta como diversidad de las relaciones sociales, y “la política” que punta establecer un orden, a organizar la coexistencia humana en condiciones que son siempre conflictivas, pues están travesadas por “lo político” (NEMVARA; ROSSO, 2014, p.11)³.

Diante de tais reflexões, entendemos que Bolaño absorve esse caráter de enfrentamento decorrente da articulação dos jogos políticos, própria das sociedades de maneira geral, potencializando algumas questões derivadas deste campo de tensão: a) de que maneira o contexto político da realidade mexicana fomenta o seu processo criativo?; b) como o escritor enfrenta a questão adorniana da impossibilidade de narrar os fatos reais e o horror?; c) quais são os modos de tematizar e ficcionalizar a violência e a realidade sócio-política? Tais questionamentos, muito mais do que interrogações que somente funcionam enquanto marcadores discursivos que demandam a formulação esquemática de respostas, destacam-se, aqui, em virtude de se afirmarem como eixos reflexivos sobre os quais nossas discussões deverão circular ao longo de nossas discussões.

De acordo com as proposições de Mukarovsky presentes no livro *Escritos sobre estética e semiótica da arte* (1988), todo tipo de fenômeno, episódio ou objeto pode compreender determinada função estética. Diante disso, não seria possível, portanto, estabelecermos qualquer espécie de separação entre um mundo dito estético e um outro pretensamente não-estético. Para o teórico, estes dois mundos existem simultaneamente, de forma indissociada e colaborativa, a ponto de que o movimento de troca e comunicação entre estes campos resultem no estabelecimento de uma relação discursiva denominada “antinomia dialética”. Assim, em lugar de pensarmos na existência de um “conflito” entre estes dois mundos, um primeiro real, não-literário, exclusivamente material, e um segundo, estético e ficcional, optamos por uma terceira via em que estes dois universos conversam intimamente entre si, mediante a mobilização da experiência do autor, seja ela individual ou coletiva.

Logo, à proporção que o conceito de Mukarovsky (1988) se aplica à atuação da matéria política na narrativa de Bolaño, a relação entre o discurso literário e o discurso

³ Tradução livre: [...] podemos nos apoiar na definição que distingue “o político”, ligado a uma dimensão de antagonismo e hostilidade que existe nas relações humanas, um antagonismo que se manifesta como diversidade no universo das relações sociais, e a “a política”, que se propõe a estabelecer uma ordem, a organizar a coexistência humana em condições que são sempre conflitivas, e estão atravessadas “pelo político” (NEMVARA & ROSSO, 2014, p.11).

ideológico aparece ajustada pela noção de antinomia dialética, delineando o papel desempenhado pela representação das estruturas políticas em sua obra, além de também aclarar o quão político pode ser essa ação representativa. Nesses termos, imaginamos que a referência ao mundo real, assim como a referência ao mundo fictício e a sua organização narrativa são equalizadas pelos elementos de cunho biográfico e, alguns outros, extra-biográficos que perfazem esta experiência.

Segundo Juan Villoro, durante sua fala na cerimônia de fixação da placa de homenagem na casa onde viveu Roberto Bolaño, na Rua Tallers, 45, no Bairro Gótico, cidade de Barcelona, em 07 de abril de 2015, o poeta é a figura narrativa predominante na obra do escritor: o investigador profano do real, uma espécie de detetive selvagem cujo objeto de sua investigação habita em um mesmo instante as esferas de sua vida íntima, miserável, itinerante e profundamente irônica, e os becos que o conduzem rumo ao desconhecido. Por este aspecto, se Ricardo Piglia (1997, 1990, 2011) toma a imagem do detetive como uma variante vulgar do intelectual, como se vê em livros como *A cidade ausente*, *Respiração artificial* e *Alvo noturno* – o sujeito que persegue a existência de conexões entre diferentes prismas que engendram a realidade, explicando as suas características internas e externas – Bolaño, em oposição a isto, escreve sobre poetas que questionam o lado submerso daquilo que está posto e converte a experiência em obra de arte. Trata-se de poetas/detetives que transformam a ação poética em performance e em vanguarda, à semelhança do que experimentou o próprio escritor, nos primeiros anos da década de 1970, durante o período em que viveu no D.F., México.

Por assim dizer, a postura ideológica do narrador de Bolaño, por mais que esteja alinhada a um determinado contexto político, mediado pela proliferação de inumeráveis conflitos de ordem social e identitária, não assume um comprometimento com nenhum projeto político. Em lugar disso, o que se pode notar é um trabalho constante em favor da autenticidade da experiência, enquanto força potencializadora do ato criativo e enquanto espaço em que se dá a livre associação dos signos e significantes que concorrem para o desenrolar da narrativa.

O eixo temático dos romances de Bolaño, em observância às questões trazidas pela contemporaneidade, quase sempre, gira em torno da busca desenfreada de um modo de escrever ou da impossibilidade de realizar a própria escritura, restando apenas ao escritor a tematização desta impossibilidade, e daí extrair os argumentos que compõem os seus personagens e sustentam as tramas que são desenvolvidas. Diante disso, a abordagem de conteúdos políticos ou a discussão de questões que dizem respeito à violência, como ocorre emblematicamente em *2666* com o assassinato em série de centenas de mulheres em Ciudad Juárez, e ao poder em sua macroestrutura e microestruturas que são atravessadas por um caráter alegórico e irônico que se destaca como marco central para o reconhecimento desta impossibilidade de representação, conforme discutem Nemrava; Rosso (2014):

[...] la alegoría es uno de los instrumentos retóricos claves capaces de crear relaciones entre una situación socio-política y el lenguaje, posteriormente codificado en historias parabólicas o alusivas, un instrumento por excelencia para la ficcionalización del discurso literario, para la representación de la historia como ruina “petrificada” (grifo do autor). Es la expresión retórica de la desesperanza. Las obras alegóricas son microcosmos textuales que alegóricamente representan una

totalidad en el momento de la suspensión de la historia, del progreso, un momento de la eternalización de las experiencias (NEMRAVA; ROSSO, 2014, p.14-15)⁴.

Considerando-se tais esclarecimentos, é possível afirmar que a alegoria aparece na escritura de Bolaño como alternativa para que se consiga resolver a problemática criada a partir dessa impossibilidade de escrever. O poeta, uma representação alegórica do próprio escritor, é alocado em circunstâncias muito pouco artísticas, e neste espaço caótico e infrutífero, se pensarmos a poesia pelo viés da lírica clássica, vê-se obrigado a exercer a sua poética, orientado pela ideia de busca imanente à figura do detetive selvagem que vaga desordenadamente à procura, por exemplo, de Cesárea Tinajero, de Benno Von Archimboldi e de pistas que possam elucidar os inúmeros crimes que povoam a sua narrativa e marcam profundamente a condição humana, não pelo olhar crítico-social de Dostoiévsky, por exemplo, mas pelos influxos deflagrados a partir das noções de barbárie e decadência.

Como resposta a esta impossibilidade, Bolaño se utiliza de sua consciência irônica justamente como forma de perceber o mundo em sua dualidade, não se tratando simplesmente de uma estratégia retórica ou de uma postura subjetiva por parte do autor diante de algum episódio, e sim como mecanismo de representação de um estado de mundo que se desenvolve através do questionamento da realidade assumida. O autor questiona as estruturas de poder, desmonta e nega os valores do mundo, ao passo que também os afirma, deslocando o nosso olhar para a imagem primeira de um poeta/detetive envolto em uma atmosfera de vida eterna, para em sequência, descrevê-lo como manifestação da ruína e da tragédia, justamente como se pode ler no conto “Enrique Martín”, dedicado ao escritor Enrique Vila-Matas, e incluído no livro *Llamadas telefónicas*:

Un poeta lo puede soportar todo. Lo que equivale a decir que un hombre lo puede soportar todo. Pero no es verdad: son pocas las cosas que un hombre puede soportar. Soportar de verdad. Un poeta, en cambio, lo puede soportar todo. Con esta convicción crecimos. El primer enunciado es cierto, pero conduce a la ruina, a la locura, a la muerte.

[...]

Enrique quería ser poeta y en ese empeño ponía toda la fuerza y toda la voluntad de las que era capaz. Su tenacidad (una tenacidad ciega y acrítica, como la de los malos pistoleros de las películas, aquellos que caen como moscas bajo las balas del héroe y que sin embargo perseveran de forma suicida en su empeño) a la poste lo hacía simpático, aureolado por una cierta santidad literaria que solo los poetas jóvenes y las putas viejas saben apreciar (BOLAÑO, 1997, p. 37-38).⁵

⁴ Tradução livre: [...] a alegoria é um dos instrumentos retóricos centrais que são capazes de criar relações entre uma situação sócio-política e a linguagem, posteriormente codificada em histórias referenciais ou alusivas, um instrumento que por excelência é fundamental para a ficcionalização do discurso literário, para a representação da história como ruína “petrificada” (grifo do autor). É a expressão retórica da desesperança. As obras alegóricas são microcosmos textuais que alegoricamente representam uma totalidade no momento da suspensão da história, do progresso, um momento em que as experiências se tornam eternas (2014, p.14-15).

⁵ Tradução livre: Um poeta pode suportar tudo. O que equivale a dizer que um homem pode suportar tudo. Mas não é verdade: um homem pode suportar poucas coisas. Suportar de verdade. Um poeta, em contrapartida, pode suportar tudo. Crescemos com esta convicção. O primeiro anunciado é verdadeiro, mas certamente pode levar à ruína, à loucura, à morte.

Atrelados à história do próprio Bolaño e à sua relação com a poesia, estes fragmentos problematizam a condição nômade do poeta contemporâneo, evidenciando a sua fragilidade e a sua incapacidade de investigar versos, em um mundo onde as leis do mercado se apoderam da “persona” do artista, de sua história, de suas vivências, de modo que a sua identidade seja incorporada pela massa, lugar em que as faces e os corpos se confundem, anunciando dramaticamente a sua ruína, o seu desaparecimento. O autor escreve desde sua experiência, ao que podemos chamar de pessoal ou coletiva, e também de sua experiência livresca ou cultural, que em dado momento se convertem em uma única coisa.

Uma multidão de poetas nômades povoa o seu universo ficcional, e como se escutassem o canto da sereia, todos eles são seduzidos pelo advento da viagem, uma espécie de pretexto para a mobilidade. Para estes sujeitos, o que acontece na estrada não é em nada interessante, nem tão pouco a estrada ou até mesmo o destino de cada um dos trajetos; o que mais importa é aquilo que sentem durante o deslocamento e os conflitos produzidos durante a travessia. Esta é, enfim, a matéria principal para que os poetas de Bolaño escrevam os seus poemas; muitos bastante perversos, alguns outros exploram, à exaustão, as possibilidades destrutivas da linguagem, e outros tantos são simplesmente indizíveis, se considerarmos a experiência enquanto estrutura histórica e discursiva capaz de se sobrepor ao poema, revelando-se intraduzível, ainda que a “ação” aspire, quase sempre, transformar-se em palavra.

No entanto, é importante lembrar que esta viagem, igualmente ao que se sucedeu com Ulisses, em a *Odisséia*, não permite o regresso imediato, deixando dúvidas, inclusive, se a volta é, de fato, possível. Arturo Belano, Ulises Lima, García Madero e outros tipos humanos que habitam o esquema ficcional de *Los detectives salvajes* não podem voltar; o que também acontece com o escritor e com o leitor que percorre os caminhos sombrios e instigantes desta narrativa. Estamos conscientes de que nenhuma viagem, seja ela qual for, possui retorno. Em frações de segundos, ao fechar e abrir os olhos, tudo ao redor se transforma e segue se deslocando, tal qual nos ensinara Heráclito.

Em face dessa impossibilidade de representar o ato vivido e da convicção de seu fracasso em meio à proximidade da tragédia, o poeta emerge como um indivíduo que tem a nítida consciência de que não possui uma função específica, assim como a literatura também não possui, adquirindo, apenas, algum sentido quando pensada no âmbito da própria literatura ou quando transpõe os limites demarcados pela página repleta de sentenças vazias ou enunciados meramente retóricos, passando a ocupar permanentemente o território do risco. As vivências do autor e de suas personagens fazem, portanto, com que a literatura se enquadre em uma zona de conflitos e desastres que de alguma forma mediam a existência de cada sujeito dentro e fora da narrativa, segundo nos apresenta Bolaño, em entrevista:

La literatura se parece mucho a las peleas de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir

[...]

Enrique queria ser poeta e para isso concentrava todas as suas forças e toda a vontade que era capaz de sentir. Sua tenacidade (uma tenacidade cega e acrítica, como aquela demonstrada pelos maus pistoleiros dos filmes, aqueles que caem como moscas quando são acertados pelas balas disparadas pelo herói e que, no entanto, agem de forma suicida) o tornava simpático, adornado por uma santidade literária que somente os poetas jovens e as putas jovens sabem apreciar (BOLAÑO, 1997, p. 37-38).

a pelear: eso es la literatura [...] a la cual se llega por azar, como se llega al sexo: movido por cierta curiosidad de algo que no conocemos. ¿Dije que a la literatura se llega por azar? No, no, no, a la literatura nunca se llega por azar. Nunca, nunca. Que te quede bien claro. Es, digamos, el destino, ¿sí? Un destino oscuro, una serie de circunstancias que te hacen escoger. Y tú siempre has sabido ése era tu camino. Y yo siempre lo he sabido, siempre he sido muy fantasioso (BRAITHWAITE, 2006, p. 90-91).⁶

Um guerreiro valente, que tem absoluta clareza quanto à sua derrota, mas que também está convicto da necessidade da luta, o samurai que nos é apresentado encena perfeitamente o ritual do combate e assume o drama do sujeito contemporâneo que possui a nítida consciência de sua decadência. Encurralado por feras em meio à escuridão das florestas, o espadachim empunha a sua lança e, feito um equilibrista que dança imóvel sobre a linha que conjuga os abismos, atira contra os ventos, ensaia minuciosamente o ataque, coordena pés, mãos, a espada e o gesto em nome do golpe que ilusoriamente trucidará os monstros. Ele sabe que será derrotado, as suas armas e o seu corpo serão devorados pela fúria destas feras, mas ainda assim aceita solenemente o combate e vive até o último instante a glória e o fervor da sua queda.

Feito um samurai que luta contra o invisível e atenta contra gigantes e inimigos desconhecidos, Roberto Bolaño entende a literatura como um campo de batalha em que certamente todos nós – escritores, leitores, críticos e personagens – sairemos derrotados. Não obstante, mesmo diante do fracasso, mesmo com a proximidade do fim, o escritor não se paralisa, não se permite dominar pelos ecos da melancolia que anunciam a chegada do desastre final. O autor resiste, luta contra o invencível, ergue a sua espada e, às cegas, tenta golpear a palavra e o tempo. Assim é a sua literatura, um convite constante para o embate, a certeza do enxovalho e da miséria humana, um espelho nebuloso que reflete os espaços de tensão por onde transita, altivo e decadente, o poeta de nosso tempo. A metáfora utilizada pelo autor, que ganha sentido tanto dentro de sua ficção quanto fora dela, levando-se em conta a história de seus personagens, poetas/detetives que caminham em busca do nada e a sua própria história de investigador frustrado, nos faz pensar sobre as reflexões propostas por Platão em *A República*:

Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir juntamente com os seus poemas, prosternávamo-nos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroadado de grinaldas (PLATÃO, 1993, p.125).

Como se pode notar, o platonismo repudia o grupo dos poetas, e faz isto não em virtude de não confiar na qualidade do discurso produzido por eles, mas, acima de tudo,

⁶ Tradução livre: A literatura se parece muito com as batalhas dos samurais, mas um samurai nunca luta contra outro samurai: luta contra um monstro. Geralmente, sabe desde o princípio que será derrotado. Manter o valor, sabendo previamente que será derrotado, e sair para lutar: isso é a literatura [...] que é alcançada casualmente, como se chega ao sexo: movido por certa curiosidade a respeito de algo que não conhecemos. Eu disse que se chega à literatura por acaso? Não, não, não, nunca se chega à literatura casualmente. Nunca, nunca. Que isso fique bem claro. Seria então uma questão de destino? Um destino obscuro, uma série de circunstâncias que direcionam essa escolha. Uma pessoa sempre sabe que será o seu caminho. E eu sempre soube, sempre fui muito fantasioso (BRAITHWAITE, 2006, p. 90-91).

por acreditar na capacidade de penetração e desdobramento de suas vozes, temendo-as, assim, profundamente. Mesmo de acordo com estas ponderações, Bolaño não rechaça a figura do poeta, muito pelo contrário, vive a sua dor e partilha dos seus conflitos, porque afinal de contas ele também pertence a esta casta, outorgando-lhe a viagem como prêmio e punição. Estar em trânsito é a condição natural para a sua sobrevivência; a cidade, de alguma maneira, acolhe a recomendação de Platão e expulsa o poeta, restando-lhe, apenas, a estrada como destino e salvação. No entanto, tal desígnio acaba encontrando diferentes facetas na ficção do escritor, que, em meio à rica galeria de ditaduras latino-americanas, descreve um exército de sujeitos infames, dúbios, complexos, capazes de aliar a beleza do verso à agonia da tortura. Em *Estrella distante* (1996), por exemplo, Wieder, um poeta e ex-piloto da Segunda Guerra Mundial, escreve poemas de fumaça com a cauda de seu avião, e consegue ser ao mesmo tempo artista e porta-voz da repressão chilena dos anos 1970. Ao produzir poemas sobre as nuvens, letreiros que brotam ao som das turbinas na imensidão do céu azul, e que morrerão em minutos, o personagem reúne em seu ser a face da criatividade e da selvageria.

Essa forma de compreender a figura do poeta relativizada pela ideia de “pertença” e de “não-pertença”, tomando por base o interior das engrenagens que impulsionam as relações sociais contemporâneas, evidencia a sua representação ambígua, revelando-o num primeiro momento como o grande artista da linguagem, e, em seguida, destacando-o como um sujeito marginal e deslocado, absolutamente fora da estrutura produtiva dominante (FONSECA, 2000, p. 43-45). O poeta em Bolaño incorpora visceralmente a obrigação do deslocamento, fazendo da experiência um exercício contínuo de modificação de rotas e de alteração de sua natureza. Neste caso, o seu estado marginal é, portanto, o percurso teórico mais plausível para explicar a sua condição no tempo presente. Arturo Belano, Ulises Lima e García Madero são poetas deslocados, como também é o próprio Bolaño, sujeitos que estão fora do tempo e do espaço dominantes, figuras anacrônicas detentoras de um ofício vazio dentro de um sistema marcado pelo consumo e pela rápida diluição de referências estéticas e culturais, no âmbito de uma relação mercadológica que determina as regras a partir da ideia de rapidez, consumo, automatismo e desintegração.

De fato, estamos diante de habitantes da margem, poetas/detetives que convertem o não-lugar em espaço de participação, resistência e combate. Tomada por uma ideia significativa de dubiedade, a posição assumida por eles aponta para a necessidade de que se desloquem, mas fazem isto como estratégia para que penetrem, de modo dissidente, nas estruturas que constituem a sociedade e, de alguma maneira, possam modificá-las. Assim, se em princípio a narrativa de Bolaño provoca uma crise de identidade para o poeta e para a poesia em si mesma, num segundo momento o que se nota é a sua livre (mas conflitante) circulação, em meio aos bares, casas e rodovias que ligam o México à Nicarágua, aos Estados Unidos, à Espanha, e etc. Situado em um mundo cujas condições políticas, econômicas e ideológicas lhe são, em grande parte, desfavoráveis, este indivíduo objetiva criar um campo de atuação em que as condições de poder e os discursos que gerenciam as relações modernas não se tornem um problema, diante da atividade literária. O poeta, por fim, não é expulso da cidade como desejara Platão; em lugar do expurgo o que se observa é a mobilização de recursos (muitos deles escusos; o tráfico de drogas aparece, por exemplo, em *Los detectives salvajes* como meio de reunir fundos para a publicação de poemas) para a sua atuação e sobrevivência deslocada:

3 de noviembre

No sé muy bien en que consiste el realismo visceral. Tengo diecisiete años, me llamo Juan García Madero, estoy en el primer semestre de la carrera de Derecho. Yo no quería estudiar Derecho sino Letras, pero mi tío insistió y al final acabé transigiendo. Soy huérfano. Seré abogado. Eso le dije a mi tío y a mi tía y luego me cerré en mi habitación y lloré toda la noche. O al menos una buena parte. Después, con aparente resignación, entré en la gloriosa Facultad de Derecho, pero al cabo de un mes me inscribí en el taller de poesía de Julio Cesar Álamo, en la Facultad de Filosofía y Letras, y de esa manera conocí a los real visceralistas o viscerrealistas e incluso vicerrealistas como a veces gustan llamarse (BOLAÑO, 1998, p. 13).⁷

A tensão descrita no fragmento acima introduz a reflexão de Juan García Madero, narrador-personagem que assina os relatos que constituem a primeira parte do romance – um diário povoado de vozes –, acerca de seu destino, de sua condição de poeta e de sua orfandade. A dúvida a respeito do que é, de fato, o real visceralismo, que na ficção trata-se de um movimento literário criado no México cujas origens, principais autores e circunstâncias de fundação são categoricamente desconhecidos, retrata a incerteza quanto à importância da literatura dentro desse contexto (México D. F., 1976) e o desconhecimento de suas zonas de atuação, assim como de suas formas de desenvolvimento.

Dividido entre a carreira de Direito e o ofício de poeta, o personagem vive nesse primeiro instante o conflito entre a possibilidade de conquistar uma vida abastada, regida milimetricamente pelas leis de mercado, e o futuro incerto e demolidor atribuído aos artistas da palavra. Órfão, aos dezessete anos, um principiante em face da janela do desespero e da aventura, o jovem García Madero não resiste ao chamado e elege este último caminho. Certamente é o mais perigoso, mas estamos seguros de que não há outra escolha. Aí começa a travessia que, será realizada ao longo de todo o romance, e, marca decisivamente a composição de sua experiência enquanto poeta de vanguarda que parte das trilhas inauguradas por Sor Juana Inés de La Cruz, poetisa e dramaturga mexicana, com o intuito de desvendar os mistérios lançados pela modernidade, testando o efeito de seu próprio deslocamento com vistas a integrar-se ao novo mundo que se abre diante de seus pés. Tal busca, no entanto, não se processa uniformemente, avaliando-se que ora se apresenta por meio de um discurso carregado de pessimismo e ora demonstra o desejo de romper com as tradições literárias por meio de uma linguagem que se agrega a novos valores e a diferentes práticas literárias.

Ao oscilar entre estes dois polos, os poetas que aparecem na narrativa, a começar pelo próprio García Madero, se transformam em detetives que se dedicam a buscar outros poetas e personificam a ambiguidade peculiar ao universo da linguagem. A atividade literária se nos mostra, por assim dizer, como um palco em que forças antagônicas se atritam, de modo que o sujeito que a desenvolve, ao construir determinado discurso também acaba sendo produzido por ele. Em tal medida, a escrita passa a constituir um lugar simbólico em que o artista encena e dramatiza a si mesmo, nos fazendo compreender

⁷ Tradução livre: **3 de novembro**

Não sei muito bem em que consiste o real visceralismo. Tenho dezessete anos, me chamo Juan García Madero, estou no primeiro semestre do curso de direito. Eu não queria estudar direito, e sim Letras, mas meu tio insistiu, e no fim das contas acabei cedendo. Serei advogado. Disse isso ao meu tio e a minha tia e em seguida me tranquei no meu quarto e chorei a noite inteira. Ou ao menos, boa parte da noite. Depois, com aparente resignação entrei na gloriosa Faculdade de Direito, mas depois de alguns meses me inscrevi em uma oficina de poesia de Julio César Álamo, na Faculdade de Filosofia e Letras, e dessa maneira conheci aos real visceralistas ou viscerrealistas e inclusive vicerrealistas como às vezes gostam de ser chamados (BOLAÑO, 1998, p.13).

que a palavra não é apenas o registro da história do homem, e sim a possibilidade de realização dessa mesma história.

A linguagem do poeta se revela, dessa maneira, como um instrumento de violência que subverte a ordem vigente, condenando-o à tragédia, mas também lhe concedendo a oportunidade de vivê-la como potência de vida. Feito um animal de duas cabeças, uma besta siamesa que mantém uma face voltada para o abismo e a outra apontando para o éden encantado, o poeta materializa o conceito de *phármakon*, de que nos fala Derrida (2005), e faz de seu verso um impulso de vida e de morte, o antídoto e o veneno, a dramatização descontínua dos embates gerados por sua memória viva:

A textualidade, sendo constituída de diferenças e de diferenças de diferenças, é por natureza absolutamente heterogênea e compõem sem cessar as forças que tendem a anulá-la. [...] Esta dolorosa fruição, ligada tanto à doença quanto ao apaziguamento, é um **phármakon** em si. Ela participa ao mesmo tempo do bem e do mal, do agradável e do desagradável. Ou antes, é no seu elemento que se desenham essas oposições. [...] Contrária á vida, a escritura – ou, se preferirmos, o **phármakon** – apenas desloca e até mesmo irrita o mal, e disposta de tal modo passa aí a girar em círculos: é em aparência que a escrita é benéfica para a memória, ajudando-a do interior, por seu movimento próprio, a conhecer o verdadeiro. Mas, na verdade, é essencialmente nociva, exterior à memória, produtora não de ciência mas de opinião, não de verdade mas de aparência (DERRIDA, 2005, p. 45-50).

O teórico francês propõe uma releitura do termo cunhado por Platão, discutindo-o não pela perspectiva tradicional que atribui à linguagem o *status* de remédio para o conhecimento, diante da prerrogativa de que é através da comunicação que os indivíduos divulgam seus saberes, produzem conceitos e apresentam suas opiniões, fundamentando, pois, a formação da sociedade, mas sim o enxergando dentro de uma cadeia de significados onde a escrita se propõe enquanto verdade e mentira, veneno e antídoto. Assim, a produção do poeta aponta concomitantemente para a ideia de censura e de publicação, de defesa e de ataque, de maneira que o Fedro seja entendido como um campo de batalha em que a escritura institui tanto a sua culpa quanto a sua salvação. O artista aceita o mais nobre dos jogos, e isso de alguma forma também é perder.

Esse jogo representado pela cena da escrita é desenvolvido brilhantemente nas três partes que integram *Los detectives salvajes* como um dispositivo que impulsiona os processos de significação propostos pelo escritor. Marcados pela ambivalência que fundamenta o universo da linguagem, os poetas estão envolvidos por um tecido costurado por fios que, a um só tempo, os enredam e os libertam, na medida em que suscitam diferentes significados para a cura e para a enfermidade, todos eles atrelados à ideia do *phármakon*, um laboratório de verdades e diferentes formas de interpretação. A problematização estabelecida por Derrida, à proporção que nos faz pensar sobre esse jogo obscuro que é a escrita, também retoma a metáfora do samurai – o transeunte que não recusa a perigosa travessia que é a literatura, e segue, portanto, deslizando seus pés sobre a linguagem-navalha – e ressurge dramatizada no seguinte poema de Bolaño, presente em *La Universidad Desconocida*:

No esperes nada del combate.
El combate busca la sangre.
Y se justifica con la sangre.
Detrás de las pernas de la reina
Dulcemente abiertas a la verga

Del rey, se mueven las cabañas
Quemadas, los cuerpos sin cabeza,
La noble mirada hechizada por la muerte.

(BOLAÑO, 2007, p. 52).⁸

As diferentes vozes que aparecem na narrativa de Bolaño incorporam algumas particularidades que dizem respeito ao planejamento e execução de seu projeto estético de composição do romance, considerando-se a ideia de originalidade quanto aos métodos de abordagem dos temas universais da literatura – são eles, o amor, a morte, a viagem e o labirinto, de maneira, inclusive, que estes dois últimos possam confundir-se, de acordo com os ensinamentos de Borges declarados, um pouco antes de sua morte, em entrevista concedida ao jornalista Roberto D’Ávila, em 1985⁹, e não necessariamente em relação àquilo que é dito.

Toda história nos remete a outra história, que por sua vez é ligada a outra, seguindo assim, sucessivamente essa cadeia de emaranhados. Existem histórias que formam a estrutura basilar de determinada história, há histórias que representam a chave de leitura de uma história secundária e existem outras capazes de nos levar às margens do vazio e do desespero. Para o escritor todas elas se comunicam, de forma que o mesmo sentimento de rasura transponha os limites do romance, passando a ocupar, também, a sua poesia, conforme atestam suas declarações a seguir: “Mi poesía y mi prosa son dos primas hermanas que se llevan bien. Mi poesía es platónica, mi prosa es aristotélica. Ambas abominan de lo dionisiaco, ambas saben que lo dionisiaco ha triunfado” (BRAITHWAITE, 2006, p. 116)¹⁰.

A mesma convicção de derrota que se destaca na ficção de Bolaño, e que em muitas de suas entrevistas é declaradamente propagada, não como sintoma de luto ou de inércia, mas como autorreflexão em torno de sua condição de espadachim sobrepujado, triunfa no poema, em destaque, como meio de nos fazer refletir sobre a importância da tragédia, dentro da perspectiva do combate, revelando-se enquanto mecanismo de sobrevivência e marco fundador para a composição de sua experiência poética. A ausência de esperanças quanto à promessa de um futuro próspero introduz a tensão que caracteriza a atividade literária na cena contemporânea e joga com a expectativa do leitor, que em princípio pode considerar tal condição como a liberação pessimista das subjetividades do eu-lírico.

Ao contrário disto, o poema sugere a dramatização do confronto, impõe a necessidade da dor e o derramamento de sangue (não o sangue sagrado, símbolo ritualístico de pureza e ancestralidade, mas o sangue fisiológico, ultrajado) como eventos fundamentais para a articulação de sua experiência. O flerte com a morte, as cabanas queimadas, os corpos sem cabeças, a rainha violada, o sangue, e somente o sangue, compõem o cenário de violência e de barbárie sobre o qual atuam o escritor e os seus personagens. A relação da arte com a derrota aparece atrelada a uma valentia, que em

⁸ Tradução livre: Não espere nada do combate. / O combate almeja o sangue. / E se justifica com o sangue. / Debaixo das pernas da rainha / Documento abertas pelo membro / Do rei, as cabanas se movem / Quemadas, os corpos sem cabeça, / O olhar nobre enfeitado pela morte (BOLAÑO, 2007, p.52).

⁹ A entrevista completa encontra-se disponível na Revista Bula (Online), por meio do endereço eletrônico: <<http://www.revistabula.com/533-a-ultima-entrevista-de-jorge-luis-borges/>>. Acesso em 22 jan. 2016.

¹⁰ Tradução livre: “Minha poesia e minha prosa são duas primas irmãs que se dão bem. Minha poesia é platônica, minha prosa é aristotélica. Ambas abominam o dionisiaco, ambas sabem que o dionisiaco venceu” (BRAITHWAITE, 2006, p. 116).

nada é ingênua ou despreziosa, e permite ao sujeito que transgrida a si mesmo, blindando-se, desde o princípio da batalha, com as mesmas vestes ensanguentadas que marcam o espetáculo de sua ruína, no intuito de, assim, alcançar o trágico e o épico. A história do samurai vencido é também a história do samurai que se abraça aos fantasmas que atormentam toda a humanidade, e tem sua vitória legitimada no mesmo instante em que se dá a sua queda.

Os personagens criados por Bolaño ou as *personas* que circulam freneticamente em seus poemas, todos eles sempre dispostos ao enfrentamento, não aparecem na literatura enquanto figuras dissociadas da história de vida do escritor, mas também não representam a expressão direta e reducionista de suas emoções. Em *Los detectives salvajes*, a correspondência imediata de Arturo Belano e Ulises Lima ao próprio Roberto Bolaño e ao seu amigo Mario Santiago, mexicano e poeta, é inevitável, assim como se dá em relação a outros personagens deste romance e a diferentes situações identificadas em grande parte de sua obra: “Mario Santiago era un poeta maravilloso. Tal vez el poeta más grande que yo he conocido, y he conocido poetas realmente grandes. Bueno, era mi amigo” (BRAITHWAITE, 2006, p. 102).¹¹

Ainda que não se tratem de confissões e que não notemos nenhum exercício fatalista de transposição de subjetividades, temos a convicção de que cada página escrita por este artista tem origem em suas emoções e em sua experiência. A provocação deflagrada, por exemplo, no conto de título intrigante: “literatura + enfermedad = enfermedad”, situado no livro *El gaucho insufrible* (2003), suscita inevitavelmente uma reflexão acerca da saúde de Bolaño, portador de uma insuficiência hepática congênita que o levou à morte, depois de anos de espera na fila de transplante de fígado, e de sua visão decadentista em relação à literatura:

Escribir sobre la enfermedad, sobre todo si uno está enfermo, puede ser un suplicio. Escribir sobre la enfermedad si uno, además de estar gravemente enfermo, es hipocondriaco, es un acto de masoquismo o de desesperación. Pero también puede ser un acto liberador. Ejercer, durante unos minutos, la tiranía de la enfermedad, como esas viejitas que uno encuentra en las salas de espera de los ambulatorios y que se dedican a contar la parte clínica o médica o farmacológica de su vida, en vez de contar la parte política de su vida o la parte sexual o la parte laboral, es una tentación, una tentación diabólica, pero una tentación al fin y al cabo (BOLAÑO, 2003, p. 136)¹².

A começar pelo próprio título do conto: “literatura + enfermedad = enfermedad”, uma equação enigmática cujo resultado já nos é apresentado de bandeja e aponta para uma ideia de mal estar que acomete ao autor, assim como também perfura e impulsiona a escrita literária, notamos uma nítida relação da arte com a enfermidade, como reflexo das misérias do corpo, absolutamente doente, arruinado e profanador. Pertencente a uma

¹¹ Tradução livre: “Mario Santiago era um poeta maravilhoso. Talvez o maior poeta que eu já conheci, e devo confessar que conheci grandes poetas. Bom, era meu amigo” (BRAITHWAITE, 2006, p. 102).

¹² Tradução livre: Escrever sobre a enfermidade, sobretudo, quando se está gravemente enfermo, pode ser um suplício. Escrever sobre a enfermidade quando além de estar gravemente enfermo, este alguém é hipocondríaco, é um ato de masoquismo ou desespero. Mas também pode ser um ato libertador. Exercer, durante alguns minutos, a tirania da enfermidade, como essas velhinhas que encontramos nas salas de espera dos ambulatorios e que se dedicam a contar a parte clínica, médica ou farmacológica de suas vidas, ao invés de contar a parte política, sexual ou laboral, é uma tentação, uma tentação diabólica, mas uma tentação, no fim das contas (BOLAÑO, 2003, p.136).

geração que habita um território marcado pelo desejo de ruptura, e que se esforça para abandonar o boom e tudo aquilo que foi produzido por este movimento, Bolaño veste o seu corpo com a armadura do legendário samurai, e, mesmo débil, toma o monstro pelos chifres e luta brutalmente, não contra o seu destino (existe uma consciência de que seu corpo e sua escritura irão sucumbir), mas contra a espera passiva de que as cortinas se fechem e o espetáculo chegue ao fim. A batalha travada entre a literatura e a enfermidade é a mesma luta firmada entre o autor e a sua doença, entre a lucidez e o delírio, entre Eros e Thanatos; todos eles variáveis de uma operação aritmética engendrada em face da cena da escrita, que sugere a tragédia como final, conforme demonstram as seguintes palavras do escritor:

Todos estamos condenados al olvido, a la desaparición no sólo física, sino a la desaparición total: no hay inmortalidad. Y ésta es una paradoja que los escritores conocen muy de cerca y sufren muy de cerca, porque hay escritores que se lo juegan todo, todo [...] No creo en el triunfo. Nadie, con los dedos de frente, puede creer en eso. Creo en el tiempo. Eso es algo tangible, aunque no se sabe si real o no, pero el triunfo, no, de ninguna manera. En el campo de los triunfadores uno puede encontrar a los seres más miserables de la Tierra, y hasta allí no me veo llegado ni me veo con estómago para llegar (BRAITHWAITE, 2006, p. 96-97).¹³

Em consonância ao que se desenvolve em sua literatura, toda ela marcada pela abordagem da aventura, de forma sempre desesperada, a experiência de Bolaño também revela uma consciência fatalista quanto à transitoriedade do corpo, elemento híbrido à espera corajosa do abate, e o reconhecimento do caráter efêmero do mundo e de tudo aquilo que constitui a sua totalidade, inclusive a linguagem, a memória e a matéria. Diante, portanto, da convicção de que o sujeito está circundado por caminhos que inevitavelmente o levarão ao abismo, o triunfo imponente da derrota, o autor deposita a sua crença no tempo e na possibilidade de representar, de maneira circunstancial, as fagulhas de realidade produzidas no seu entorno.

No entanto, a sua escrita não se propõe a rememorar o passado, não existe um desejo de restituir aquilo que, eventualmente, tenha-lhe sido negado (pela desventura, pelo exílio, pelo tempo, ou pela enfermidade), o que se vê, antes de qualquer coisa, é o desejo de atestar as relações produzidas no universo de sua experiência e que, de fato, existiram. Desse modo, os poetas/detetives que circulam na obra de Bolaño se ocupam, quase sempre, de retratar o trânsito do artista contemporâneo, situando-o em meio ao movimento e aos conflitos da cidade. Assim, seja diante da escrivainha de seu escritório humilde e desordenado, no município de Blanes, região da Costa Brava - Espanha, seja sentado em um banco qualquer do trem que rotineiramente o conduzia à Barcelona, desorientado pelo mal-estar provocado pela disfunção hepática, ou revirando o baú de fotografias de sua história com o México, o autor se transforma em um flâneur-leitor-escritor que transita freneticamente pelas ruas da cidade, no intuito de apreender através da palavra as filigranas e a poesia reveladas a todo instante pela cartografia do cotidiano.

¹³ Tradução livre: Todos estamos condenados ao esquecimento, ao desaparecimento não somente físico, mas ao desaparecimento total: não existe imortalidade. E este é um paradoxo que os escritores conhecem bem de perto e sofrem profundamente, porque há escritores que apostam todas as fichas [...] Não creio no triunfo. Ninguém, em sua consciência, pode acreditar nisso. Creio no tempo. Isso sim é algo tangível, ainda que não se saiba se é real ou não, mas o triunfo, não, de nenhuma maneira. No grupo dos vencedores, é possível encontrar os seres mais miseráveis da Terra, então não me vejo dentro desse campo nem com estômago para chegar aí (BRAITHWAITE, 2006, p. 96-97).

O tema das viagens, das aventuras, do exílio, do desejo de busca, do labirinto e do retorno, tão presentes em *Los detectives salvajes*, além de representar a conquista do mundo exterior e o reconhecimento corpóreo deste espaço, considerando-se que é justamente aí que as experiências (sensoriais e intelectuais) dos personagens são produzidas, também demarca a reconstrução de suas vidas por meio da restauração de histórias fragmentadas, mosaicos que recuperam o passado à medida que o reescreve. No entanto, se de um lado, é possível observar o desenvolvimento desta narrativa a partir da mobilização de aspectos que dizem respeito à articulação da experiência do autor, de outro lado, podemos tomar o romance como o produto de uma problemática relacionada à ideia de experiência e de sua crise, conforme nos apresenta Martin Jay (2003):

[...] el punto nodal entre la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada, entre la dimensión compartida que se expresa a través de la cultura y lo inefable de la interioridad individual, la experiencia puede sugerir lo que nos sucede cuando somos pasivos y cuando estamos abiertos a nuevos estímulos en el conocimiento acumulado que nos ha dado el pasado (JAY, 2003, p. 22-23).¹⁴

Considerando, portanto, a reflexão proposta por este fragmento, podemos dizer que a experiência se manifesta como o resultado da tensão estabelecida entre os dois mundos que aparecem em destaque, o público e o privado, a cultura compartilhada e a interioridade individual, assinalando para a incapacidade do sujeito de associar a sua subjetividade às redes sociais, históricas e culturais que marcam decisivamente o espaço em que se desenvolve o devir humano. Bolaño parecia compreender perfeitamente que a sua escrita sempre esteve situada no cruzamento desses dois planos. Ele escrevia sem maiores expectativas, sem esperar nada do mundo exterior, já que era justamente na desesperança e no desespero que a sua palavra ganhava força: uma literatura que tematiza a necessidade de sentir as tristezas da vida, mas que também aponta para a importância de dramatizá-las, amando-as e vivendo-as intensamente. De fato, estamos diante de um samurai que não se encolhe, e decide trilhar “o caminho do guerreiro”, aceitando, pois, o seu destino de eterno viajante (um sujeito em trânsito) e a certeza do não-retorno, em face da proximidade da morte.

Tais reflexões a respeito da relevância assumida pela experiência na obra de Bolaño atualizam as discussões de Walter Benjamin (1991), no que diz respeito à dificuldade do sujeito moderno em transmitir os saberes acumulados pelas gerações passadas e contar histórias, de modo a estabelecer um diálogo constante e linear entre o presente e o pretérito. O teórico aponta para a predominância de um tempo-espaço em que o indivíduo toma consciência de sua clausura em um vazio cultural que o silencia e, de alguma maneira, degrada a sua experiência, agora centrada exclusivamente em valores econômicos e comunicáveis. Pensada sob esta perspectiva a sociedade estaria fadada a assistir à ruína das engrenagens que durante muito tempo impulsionaram o desenvolvimento das relações entre os sujeitos e asseguraram a transmissão de conhecimentos produzidos empiricamente por nossos antepassados.

No entanto, não podemos validar este empobrecimento da experiência, nem tão pouco a sua morte, como, em princípio, Benjamin (1994) nos propõe. Em lugar disso,

¹⁴ Tradução livre: [...] o ponto chave a respeito da interseção entre a linguagem pública e a subjetividade privada, entre a dimensão que é compartilhada que se expressa através da cultura e o inefável da interioridade individual, a experiência pode sugerir o que acontece quando somos passivos e quando estamos abertos a novos estímulos em relação ao conhecimento acumulado que o passado nos tem dado [...] (JAY, 2003, p. 22-23).

imaginamos que a experiência, assim como a história e o próprio fluxo da vida, são modificados pela livre circulação de condicionantes internos e externos que revelam o caráter metamórfico da condição humana e asseguram o movimento das águas de que nos fala Heráclito. Assim, é certo que a era contemporânea também conta com a construção e o compartilhamento de experiências diversas, mas tenhamos claro que isto não poderá ser feito mediante a articulação dos mesmos princípios vigentes nos séculos passados; falamos agora de uma outra experiência e da comunicação de outras histórias pautadas na ideia fragmentada do sujeito e na dinâmica alucinante das relações interpessoais. Em contraponto as suas primeiras considerações sobre o indicativo de um esvaziamento da experiência, Benjamin segue construindo um percurso teórico que se preocupa em compreender as particularidades desta temática, propondo, de certa maneira, a ressignificação deste campo discursivo, como apresentamos a seguir:

[...] não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficam saciados e exaustos. “Vocês estão todos tão cansados – e tudo porque não concentraram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso”. Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças (BENJAMIN, 1994, p. 118).

Se num primeiro momento Benjamin aponta para a deterioração da experiência e para a ineficácia das técnicas modernas de contar histórias, demarcando aí a instituição de uma era abalizada pela incomunicabilidade entre os sujeitos, em um segundo instante, ele acena para o aparecimento de um perfil de indivíduo que devora tanto a cultura que lhe é externa quanto a si mesmo, restando-lhe, apenas, o sentimento de saciedade instantânea, e, na sequência, a exaustão. E se não são ignorantes, e muito menos inexperientes, é porque estes homens naturalmente possuem alguma espécie de saber imbricado à experiência construída por diferentes discursos postos em prática, ao longo de anos, e marcados pelo silêncio, é bem verdade, mas também pela consciência do nomadismo que os envolve e os caracteriza. Assim, muito mais do que o sonho destacado pelo teórico, o que se pode notar na cena contemporânea é a predominância de certa tristeza, que, no caso específico da narrativa de Bolaño, desdobra-se na manifestação triunfante da melancolia, que não lhe impõe qualquer desânimo ou inércia (ao contrário disto), uma vez que se revela surpreendentemente como uma possibilidade estética.

Bolaño não temia o abismo, a ideia do fim não lhe assustava, na verdade esta possibilidade o seduzia, de forma que sua escritura se apresentasse sempre margeada pela fronteira, revelando-se combativa e cinética, analítica e alucinante. É justamente este quadro o que nos ajuda a compreender a ânsia do artista em ser autor e personagem de sua narrativa, exatamente como se dá em *Los detectives salvajes*. Logo, não desejamos neste instante, identificar em quais aspectos a figura de Arturo Belano se distancia de Roberto Bolaño e em quais situações os dois se aproximam, distinguindo milimetricamente a ficção da não-ficção. O que, de fato, nos interessa é o entendimento de que um está em outro, e que as experiências produzidas por cada um deles, seja no plano real ou ficcional, concede-lhes a autonomia necessária para que existam os dois, não simplesmente como autor e personagem, mas como potencialidades humanas,

combatentes da eterna barbárie que nos cerca, onde a narrativa é um exercício de sobrevivência. Escrever é sobreviver.

REFERÊNCIAS

BENÍTEZ, Martín Retamozo. Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social. In: *Revista Mexicana de Ciencias y Políticas Sociales*. México, vol. 51, n. 206, p.69-91, 2009.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2. ed. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jotabá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história e cultura*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

BOLAÑO, Roberto. *El gaúcho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.

BOLAÑO, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2000.

BOLAÑO, Roberto. *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.

BOLAÑO, Roberto. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997.

BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

BOLAÑO, Roberto. *Los perros románticos*. Barcelona: Acantilado / Quaderns Crema, S.A.U., 2006.

BOLAÑO, Roberto; PORTA, Antonio García. *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Acantilado, 1984.

BRAITHWAITE, Andrés. *Bolaño por si mismo: entrevistas escogidas*. Santiago-Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

DERRIDA, J. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ECO, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996.

FONSECA, Aleilton. O poeta na metrópole: “expulsão” e deslocamento. In: *Rotas & Imagens: Literatura e outras viagens*. Aleilton Fonseca; Rubens Alves Pereira (org.). Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana/Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2000, p.43-55.

JAY, Martin. *La crisis de la experiencia en la época postsubjetiva*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.

MUKAROVSKY, Jean. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Madrid: Gustavo Gili, 1988.

NEMRAVA, Daniel; ROSSO, Ezequiel de. *Entre la experiencia y la narración: Ficciones latinoamericanas de fin de siglo (1970-2000)*. Madrid: Editorial Verbum, 2014.

PIGLIA, Ricardo. *Alvo noturno*. Companhia das letras. São Paulo: 2011.

PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. São Paulo, 1990: Editora Iluminuras.

PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. 2. ed. São Paulo, 1997: Editora Iluminuras.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 7. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.