

Romances híbridos e crítica ficcional na narrativa contemporânea latino-americana: o caso de Roberto Bolaño

Rafael Eduardo Gutiérrez Giraldo

Recebido 10, jan. 2007/Aprovado 9, abr. 2007

Resumo

O artigo apresenta uma tendência da narrativa latino-americana contemporânea que consiste na mistura de gêneros e no uso da crítica literária ficcional na construção de romances e livros de contos híbridos. Tomando como estudo de caso a obra do escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003), o artigo mostra as principais características deste tipo de narrativa e faz um paralelo com outros exemplos recentes de escritores da América Latina. Finalmente propõe algumas hipóteses teóricas para tentar situar o fenômeno na tradição literária latino-americana, e analisa sua relação com as transformações recentes no campo das humanidades e das ciências sociais.

Palavras-chave: *Literatura latino-americana contemporânea; Roberto Bolaño; Romances híbridos; Crítica ficcional.*

“Bolaño compartía con Nabokov la idea de la escritura como simulacro que acepta las condiciones de lo real sólo en la medida en que puede reinventarlas”
(Juan Villoro)

1. Auxilio Lacouture, poeta uruguaia que fica presa nos banheiros da Universidade Autónoma de México durante o “masacre de Tlatelolco”¹, é a protagonista do romance *Amuleto*, de Roberto Bolaño, publicado em 1999. Na parte final do romance, Auxilio fala com uma misteriosa voz, que parece ser a voz de seu anjo da guarda. Ela sonha com profecias e a voz lhe pergunta sobre o que pode ver: “El futuro”, lhe diz Auxilio, “puedo ver el futuro de los libros del siglo XX” (BOLAÑO, 1999, p. 133). A partir desse momento, Auxilio começa a fazer conjecturas sobre os mais diversos autores:

Vladimir Maiakovski volverá a estar de moda allá por el año 2150. James Joyce se reencarnará en un niño chino en el año 2124. Thomas Mann se convertirá en un farmacéutico ecuatoriano en el año 2101... César Vallejo será leído en los túneles en el año 2045. Jorge Luis Borges será leído en los túneles en el año 2045. Vicente Huidobro será un poeta de masas en el año 2045... Arno Schmidt resurgirá de sus cenizas en el año 2085. Franz Kafka volverá a ser leído en todos los túneles de Latinoamérica en el año 2101. Witold Gombrowicz gozará de gran predicamento en los extramuros del Río de la Plata allá por el año 2098. (BOLAÑO, 1999, p. 134-135)

Em tom sério ou burlesco, às vezes sarcástico, às vezes demolidor, uma forma particular de crítica literária aparece de forma constante na obra ficcional de Roberto Bolaño. Grande parte da obra deste escritor chileno tem como tema central a própria literatura. Suas histórias são habitadas por poetas, escritores, editores, leitores compulsivos e professores de literatura. Assim, não é estranho que um tipo de crítica literária também faça parte integral de sua ficção. Mas, quais são as principais características desse tipo de crítica ficcional, e o que se esconde por trás desse procedimento? E, por outro lado, a que tradição se vincula e como relacioná-la com a obra de outros escritores latino-americanos contemporâneos?

2. Existem, no conjunto da obra de Bolaño, textos de crítica literária concebidos fora de sua obra ficcional, e outros que aparecem no interior de seus textos de ficção, embora as diferenças entre eles sejam muito tênues, quase invisíveis. Os textos propriamente críticos foram recopilados por seu amigo Ignacio Echavarría, e publicados postumamente em um livro intitulado *Entre paréntesis* (2004). O livro reúne artigos de jornal, prólogos dispersos, os discursos e conferências pronunciados por Bolaño ao longo de sua vida, assim como sua última entrevista, concedida à edição mexicana da revista *Playboy* e publicada em julho de 2003. Nestes textos é possível perceber uma das principais

¹ No dia 2 de outubro de 1968 uma passeata pacífica de estudantes na praça de Tlatelolco em México D.F. terminou de forma violenta quando as forças militares do governo de Díaz Ordaz dispararam de forma indiscriminada contra a multidão. Nunca houve uma investigação ou explicação convincente por parte das autoridades civis ou militares sobre a tragé-

características da escrita de Bolaño: sua mobilidade entre gêneros, sua busca permanente de uma escrita sempre *literária*, inclusive no campo da crítica. Essa mobilidade que aparece na obra de Bolaño parece confirmar a hipótese de Derrida, segundo a qual “um texto não *pertence* a algum gênero. Todo texto *participa* em um ou vários gêneros” (DERRIDA, 1992, p. 230, grifos do autor, tradução própria). Alguns dos textos críticos de Bolaño, por exemplo, aparecem com poucas modificações dentro de sua obra ficcional, como o conto “*Jim*”, escrito originariamente como uma crônica de jornal e incluído, posteriormente, em seu livro de contos *El gaucho insufrible* (2003). Com poucas exceções, todos seus textos críticos tratam de literatura e estão escritos da mesma forma que muitos de seus relatos de corte mais autobiográfico, como “*Carnet de baile*”, ou “*Encuentros con Enrique Lihn*”, contos que fazem parte do livro *Putas asesinas* (2001).

3. No prólogo de *Entre paréntesis*, Ignacio Echavarría faz um paralelo entre este livro de Bolaño e outros dois livros recentes: *Formas breves* (2000), do argentino Ricardo Piglia, e *El arte de la fuga* (1997), do mexicano Sergio Pitol. O que caracteriza estes livros é uma certa mistura entre crítica e autobiografia, ou de crítica e ficção. Precisamente Piglia, em *Formas Breves*, afirma que “a crítica é a forma moderna da autobiografia” (PIGLIA, 2000, p. 117). O próprio Bolaño, comentando o livro do espanhol Enrique Vila-Matas, *Bartleby & Compañía* (2000), escrevia que “tal vez estamos ante una novela del siglo XXI, es decir una novela híbrida, que recoge lo mejor del cuento y del periodismo y la crónica y el diario de vida” (BOLAÑO, 2004, p. 287). Essas obras híbridas fazem parte também do repertório de outros autores latino-americanos contemporâneos, como o colombiano Fernando Vallejo, que faz a biografia do poeta José Asunción Silva, *Chapolas negras* (1995), misturando os dados de uma exaustiva pesquisa com as opiniões sarcásticas do próprio narrador; e o argentino César Aira, numa obra como *Las tres fechas* (2001), catálogo de escritores *raros*² que explora a relação entre vida e obra, ou história e literatura, como fazia notar recentemente Graciela Montaldo (MONTALDO, 2005, p. 151). Essa tendência à hibridez, por outro lado, não é exclusiva de autores hispano-americanos, sendo possível encontrá-la nas obras de escritores contemporâneos de outras latitudes como o alemão W.G. Sebald, por exemplo, que combina elementos da crônica, da fotografia e do ensaio em obras como *Os anéis de Saturno* (1999) ou *Austerlitz* (2001); ou o triestino Claudio Magris, que usa formas da história e da análise cultural para narrar a vida do rio Danúbio, da nascente até a foz, no romance *Danúbio* (1986). No contexto brasileiro, Marilene Weinhardt (1998) destaca a presença de um conjunto de narrativas contemporâneas que: “optam pelos recursos da tendência que se vem chamando de pós-modernista, calcada no reaproveitamento e no deslocamento de personagens históricas e/ou ficcionais, questionando, pela paródia, o estatuto do ficcional e do histórico” (WEINHARDT, 1998, p. 104).

² Livro que continua a tradição latino-americana iniciada com “*Los raros*” de Ruben Darío em 1905, seguida por Alfonso Reyes com seus “*Relatos reales o imaginarios*”, por Jorge Luis Borges com sua “*Historia universal de la infamia*” e pelo próprio Bolaño em “*La literatura nazi en América*” (1996).

A tendência analisada por Weinhardt, com exemplos como *Em liberdade*, de Silviano Santiago, ou *Boca do inferno*, de Ana Miranda, embora diferente do movimento que procuro analisar, encontra um ponto de ligação ao tratar-se de obras que usam a literatura -neste caso os próprios escritores- como personagens ficcionais e como base central de seu discurso narrativo, questionando também, como ela afirma, as fronteiras tradicionais entre o ficcional e o histórico ou real.

4. No último livro de contos de Bolaño, *El gaucha insufrible*, aparecem duas de suas conferências sobre literatura: “Literatura + enfermedad = enfermedad” e “Los mitos de Cthulhu”. A primeira, uma reflexão sobre as relações entre doença e criação literária, relação que Bolaño conhecia bem, pois ele mesmo sofreu uma grave doença hepática no final de sua vida; a segunda, uma invectiva sarcástica, comum nos escritos de Bolaño, contra a situação da literatura latino-americana contemporânea. Reproduzidas sem nenhum anúncio prévio, as conferências se juntam aos contos numa tentativa de fazer desaparecer os limites entre crítica e ficção dentro de um mesmo livro, misturando os gêneros e deslocando seus lugares tradicionalmente separados. Essa tentativa não é nova na obra de Bolaño, já se insinuava em seus primeiros escritos e aparece de forma clara em “La literatura nazi en América” (1996), livro de difícil classificação, que se apresenta como um dicionário de escritores do continente americano que tiveram alguma relação com o nazismo e o fascismo. O livro inclui 30 biografias de escritores e escritoras, além de um “Epílogo para monstruos” (BOLAÑO, 1996b, p. 201-227) que contém a relação de outros personagens da literatura nazista na América; uma lista de revistas e periódicos que publicavam seus escritos; assim como uma extensa lista com os títulos que fazem parte desta *tradição literária*. Sem a indicação que aparece na contracapa do livro, neste caso a edição da Biblioteca Breve de Seix Barral, o leitor não poderia ter certeza de que se trata de um romance. Nesse sentido, Derrida se pergunta: “Pode-se identificar um trabalho de arte, de qualquer tipo, mas especialmente um trabalho de arte discursiva, se ele não sustentar a marca de um gênero, se ele não sinalizar ou mencionar isto de algum modo?” (DERRIDA, 1992, p. 229, tradução própria).

5. Um dos aspectos interessantes deste *romance*, que o torna ainda mais inclassificável dentro de um gênero fechado, encontra-se no último verbete do dicionário, que corresponde ao chileno “Carlos Ramírez Hoffman”, apelidado de *o infame*. Em princípio, a biografia do escritor é similar às outras do dicionário, com uma breve apresentação do personagem e sua história literária. Porém, um pouco mais adiante e de forma imprevista, aparece o narrador em primeira pessoa como participante da história de Hoffman. O narrador, que até aquele momento se

ocultava por trás de uma prosa aparentemente objetiva e enciclopedista, entra na história de forma subjetiva:

En aquellos días, mientras se desmantelaba la pobre estructura de poder de la Unidad Popular, caí preso. Las circunstancias que me llevaron al centro de detención son banales, cuando no grotescas, pero me permitieron presenciar el primer acto poético de Ramírez Hoffman, aunque por entonces yo no sabía quien era Ramírez Hoffman. (BOLAÑO, 1996b, p. 180)

A partir desse momento, o dicionário de escritores se transforma em outra coisa (conto, trecho de um romance, autobiografia?). A história de Ramírez Hoffman se confunde com a história do próprio narrador, que também se chama Bolaño³, e se prolonga por 23 páginas até o final do livro. Essa mesma história será recontada com maior fôlego e densidade num romance posterior de Bolaño, *Estrella distante* (1996a), aparecerá de forma breve no romance *Los detectives salvajes* (1998) e também no conto “Joana Silvestri” do livro *Llamadas telefónicas* (1997)⁴.

6. “1. Mi madre nos leía a Neruda en Quilpué, en Cauquenes, en Los Ángeles. 2. Un único libro: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*” (BOLAÑO, 2001, p. 207). Assim começa o conto “Carnet de baile”, do livro *Putas asesinas*. Escrito em forma autobiográfica, o conto descreve a relação, primeiro apaixonada e depois conflituosa, entre o narrador e a obra de Neruda. Essa história literária se mistura à história de vida do narrador durante o início da ditadura chilena. História de coragem juvenil e, ao mesmo tempo, história de formação literária. A literatura funciona neste conto, como em quase toda a obra de Bolaño, como catalizador, como fio condutor da narrativa. O conto desenha o trajeto de leitura do narrador Bolaño, começando com Neruda e depois passando por Vallejo, Huidobro, Borges, De Rokha, Girondo, até chegar a Nicanor Parra, que será uma de suas influências mais marcantes. A citação de escritores é comum em Bolaño e vai construindo uma cadeia de influências e gostos literários que o próprio escritor revela e que serve de ponte para aproximar-se a sua obra ficcional e crítica. Também sua poesia se insere neste movimento de relações literárias; o exemplo mais evidente seria o poema “*Un paseo por la literatura*”, incluído em seu livro *Tres* (2000), definido por Alejandro Zambra como uma “extravagante serie de instantáneas cuyo tema probablemente sea la promiscua cohabitación de autores y lecturas en la cabeza del escritor” (ZAMBRA, 2002, p. 187). No poema, o personagem Bolaño visita Alonso de Ercilla, reúne-se com Gabriela Mistral numa aldeia africana, tem um *affaire* com Anaïs Nin e Carson McCullers e trabalha para Mark Twain num caso estranho: salvar a vida de um homem sem rosto. A obra poética de Bolaño transita também, e de forma natural, pelas fronteiras entre gêneros literários, confundindo e apagando seus falsos limites.

³ O nome Bolaño ou a inicial B., usada pelo narrador em muitos dos contos e romances de Bolaño, criam também um “efeito de realidade”, gerando no leitor a sensação de estar sempre no espaço da autobiografia.

⁴ Histórias e personagens que pulam de um livro a outro são parte característica da obra de Bolaño. A história de Auxilio Lacouture, por exemplo, aparece na segunda parte de *Los detectives salvajes*, e posteriormente se transforma no romance *Amuleto*; um poema visual que é elemento central na trama de *Los detectives salvajes*, já havia aparecido em outro romance *Amberes* (2002); e o título de seu romance póstumo *2666* (2005) havia sido sugerido na parte final do romance *Amuleto*.

7. No final de “*Carnet de baile*”, escreve Bolaño:

59. Preguntas para antes de dormir. ¿Por qué a Neruda no le gustaba Kafka? ¿Por qué a Neruda no le gustaba Rilke? ¿Por qué a Neruda no le gustaba De Rokha? 60. ¿Barbuse le gustaba? Todo hace pensar que sí. Y Shólojov. Y Alberti. Y Octavio Paz. Extraña compañía para viajar por el purgatorio. 61. Pero también le gustaba Éluard, que escribía poemas de amor. 62. Si Neruda hubiera sido cocainómano, heroínómano, si lo hubiera matado un cascote en el Madrid sitiado del 36, si hubiera sido amante de Lorca y se hubiera suicidado tras la muerte de éste, otra sería la historia. (BOLAÑO, 2001, p. 215)

Este é um exemplo do tipo de crítica literária que aparece na obra ficcional de Bolaño. Uma crítica que não se refere de forma direta à obra de um escritor, neste caso à obra do poeta chileno Pablo Neruda, mas que elabora um discurso crítico através das próprias eleições literárias do autor. Esse procedimento mostra que, para Bolaño, como para seu grande antecessor, Jorge Luis Borges, a leitura precede e é mais importante que a escrita. Bolaño compartilha a idéia de que, em sentido estrito, a escrita não tem originalidade, sendo na realidade uma modulação particular das leituras prévias do escritor. Assim o confirma uma breve declaração que fez durante a entrega do Prêmio Rómulo Gallegos, por seu romance *Los detectives salvajes*, em 1999, na Venezuela: “Soy mucho más feliz leyendo que escribiendo” (BOLAÑO, 2004b, p. 20), declaração que lembra as palavras de Borges, que se orgulhava mais dos livros que havia lido do que dos livros que havia escrito (BORGES, 1974, p. 289).

8. Outra das formas em que a crítica literária se apresenta nos textos ficcionais de Bolaño é através da elaboração de teorias por parte de seus personagens. Assim, por exemplo, Amalfitano, professor de filosofia e protagonista da segunda parte de *2666* (2004a), depois de conversar com um jovem farmacêutico mexicano sobre seus gostos literários, diz:

Escogía *La metamorfosis* en lugar de *El proceso*, escogía *Bartleby* en lugar de *Moby Dick*, escogía *Un corazón simple* en lugar de *Bouvard y Pécuchet*, y *Un cuento de navidad* en lugar de *Historia de dos ciudades* o de *El club Pickwick*. Qué triste paradoja... Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. (BOLAÑO, 2004a, p. 289)

As palavras de Amalfitano poderiam funcionar perfeitamente para descrever os romances de Bolaño, *Los detectives salvajes* e *2666*, eles mesmos imperfeitos, torrenciais e que abrem caminho para o desconhecido. Como diz Piglia: “Escrever ficção muda o modo de ler, e a crítica que um escritor escreve é o espelho secreto de sua obra” (PIGLIA, 2000, p. 117).

Da mesma forma que Amalfitano, Joaquín Font, uma das vozes da segunda parte de *Los detectives salvajes*, elabora suas

próprias teorias literárias na clínica para tratamento de doentes mentais “El reposo”, situada na periferia da Cidade do México, onde se encontra internado. Entre outros achados teóricos, Joaquín faz uma classificação das obras literárias segundo os estados de ânimo do possível leitor:

Hay una literatura para cuando estás aburrido. Abunda.”, disse Font, “Hay una literatura para cuando estás calmado. Ésta es la mejor literatura, creo yo. También hay una literatura para cuando estás triste. Y hay una literatura para cuando estás alegre. Hay una literatura para cuando estás ávido de conocimiento. Y hay una literatura para cuando estás desesperado. (BOLAÑO, 1998, p. 201)

A última classificação corresponde, segundo Font, à literatura feita por Arturo Belano⁵ e Ulises Lima, poetas protagonistas do romance. Ela corresponde também, a meu ver, a grande parte da literatura feita pelo próprio Bolaño: uma literatura do mal, do horror, situada sempre no limite do abismo. Assim, novamente, Bolaño parece deixar as pistas do enigma de sua obra nas elaborações teóricas e na crítica literária que fazem seus personagens ficcionais.

9. Literatura da literatura, literatura sobre a própria literatura, história literária escrita como se fosse ficção, mistura de gêneros: a que obedece esse procedimento estético usado por Bolaño e por muitos outros escritores contemporâneos? Como surgem essas obras híbridas e a que tradição se vinculam? Parece-me que várias respostas e linhas de análise são possíveis. Na própria tradição literária podemos encontrar múltiplos antecedentes de obras que misturam diversos gêneros. No clássico *Guerra e Paz*, por exemplo, Tolstói já mistura a história ficcional com seus comentários e propostas políticas e sociais; Robert Musil, em *O homem sem qualidades*, constrói uma obra que usa o ensaio científico como forma narrativa; mais recentemente, Milan Kundera propõe histórias que se misturam a reflexões filosóficas, em romances como *A insustentável leveza do ser* ou *A imortalidade*. No contexto latino-americano, Borges é uma referência central, talvez o escritor que levou mais longe as possibilidades da própria crítica literária como instrumento da escrita ficcional e como “metáfora da realidade” (JOZEF, 1974, p. 38). Não por acaso, Borges é um dos escritores preferidos de Bolaño e, para ele, o centro do cânone latino-americano.

10. A *literatura da literatura*, que incorpora a crítica dentro de seus artefatos ficcionais, além de pertencer a uma linha específica da tradição literária ocidental moderna, está relacionada, em minha opinião, a dois movimentos importantes: 1. O grau de autonomia alcançado pela arte a partir do alto modernismo; 2. As mudanças recentes no campo das ciências, especialmente das ciências humanas.

⁵ *Alter ego* de Roberto Bolaño.

Com relação ao primeiro aspecto, Michel Foucault, em *As palavras e as coisas* (1987) e em *Isto não é um cachimbo* (1989), mostrou as mudanças apresentadas nos diferentes regimes de representação desde a Renascença até o modernismo e o alto modernismo. Os diferentes regimes partiram, em linhas gerais, de uma representação baseada na semelhança entre realidade e signo — como na Renascença com Da Vinci, Bosch e Bruegel, por exemplo — e progressivamente foram abandonando as referências externas para, por um lado, pôr em evidência o próprio processo de representação — como no famoso quadro *As meninas*, de Velásquez — e, por outro, fazer da própria linguagem artística o campo privilegiado da arte, concedendo-lhe um grau total de autonomia; processo que começa, para Foucault, com Paul Klee e alcança seu auge com o Magritte de *Isto não é um cachimbo*. Magritte, segundo Foucault, faz uma ruptura total com os dois princípios centrais do regime de representação dos 500 anos anteriores: 1. A separação entre imagem e palavra; 2. A procura de semelhança entre realidade e signo.

A partir do alto modernismo, a semelhança deixa seu lugar central para a *similitude*, onde não existe dicotomia entre original e cópia; a obra de arte não remete a uma realidade exterior, mas às representações anteriores, num mundo serial onde não há hierarquias: o mundo do simulacro. A literatura também se insere nesta mudança de paradigma: abandonando a pretensão de ser uma cópia da *realidade*, procura seu próprio desenvolvimento a partir de outros signos, a partir da própria literatura, criando um mundo autônomo que não remete, necessariamente, a uma realidade exterior. Penso que nesse movimento de auto-referencialidade — que não é uma auto-referencialidade como em *Hamlet* ou *Dom Quixote*, pois nestes textos ainda existe uma realidade que pode ser alterada pela ficção —, é possível inserir o elemento de crítica ficcional, presente na obra de Roberto Bolaño e de outros escritores contemporâneos. A literatura se volta sobre si mesma, suas referências já não se encontram em uma suposta realidade objetiva, mas nas próprias representações literárias: é o livro que vira ‘realidade’ e não a realidade transformada num livro.

11. Entre as múltiplas transformações das ciências sociais nas últimas décadas, interessa-me, no contexto deste trabalho, destacar somente dois aspectos: *a*. A recuperação do *eu* e da subjetividade; *b*. A problematização da linguagem.

- a. Reconhece-se atualmente que o conhecimento da realidade absoluta, independente de qualquer cognição, não existe para o ser humano. Por essa razão é impossível alcançar ‘objetividade’ no sentido de um acesso direto aos objetos ou fatos, sem qualquer mediação. O que podemos fazer é estabelecer intersubjetividades baseadas no

paralelismo de nossas estruturas, operações e domínios cognitivos, e exigir a formação de esferas consensuais. Consequentemente, a 'verdade', em sentido absoluto, é humanamente impossível. O conhecimento científico depende necessariamente do sujeito. Sua 'objetividade' e intersubjetividade não são funções de sua adequação à 'realidade', mas produtos da homogeneidade cultural dos cientistas, que chegaram a um consenso em relação a determinadas categorias destinadas a julgar as construções consideradas científicas e que outros indivíduos socializam no mesmo sentido. Essa necessária subjetividade do conhecimento e da 'realidade objetiva' desestabiliza o lugar e a distância tradicional existentes entre objeto e sujeito, confundindo as fronteiras do que, no contexto literário, seriam a realidade e a ficção. Se, em sentido estrito, não há uma realidade objetiva fora da percepção subjetiva, o que pode diferenciar a história literária escrita por um historiador da literatura, da história literária escrita por um escritor dentro de seus livros de *ficção*?⁶.

- b. Anteriormente, a linguagem era considerada unívoca, pensava-se que cada palavra tinha somente um significado, o que seria a base de uma transmissão precisa das mensagens. A linguagem era considerada representacional e se constituía em veículo para comunicar alguma coisa que estava fora, o objeto da ciência. Atualmente, a linguagem é uma coisa muito diferente, a univocidade desapareceu, a linguagem já não representa o mundo mas o constitui, o cria. A função primordial da linguagem não é transmitir mensagens de um lugar a outro, mas construir a realidade. Por este caminho, a nova ciência se aproxima do romance, que tem conservado, na sua vertente mais afastada do realismo, a idéia da linguagem como geradora da realidade romanesca. A ciência, então, especialmente a ciência social contemporânea, começa a se constituir ela mesma como uma história, como uma narração, como um romance. A ficção se parece com a história literária, e a história literária começa a parecer-se com a ficção. O próprio Bolaño considerava a crítica como um gênero literário entre outros, fato evidente nos textos que fazem parte de seu livro *Entre paréntesis*, assim como em grande parte de sua obra ficcional – escrita, ela mesma, à maneira da crítica e da história literária. No mesmo sentido, Emir Rodríguez Monegal, em sua análise da obra de Borges, afirma: “Borges já demonstrou seu enfoque: todo julgamento é relativo, e crítica é também uma atividade tão imaginária quanto a ficção e a poesia” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1980, p. 80)

⁶ Acredito que Bolaño ficaria feliz se seu livro, “La literatura Nazi en América”, fosse colocado na estante da biblioteca correspondente aos manuais de história literária, e com isso, Borges ficaria orgulhoso de seu discípulo.

12. Quero deixar, como outra hipótese de trabalho, para explicar essa ‘volta à literatura’ que se observa em certos escritores contemporâneos da América hispânica, assim como de outros países, a possibilidade de uma reação contra a “volta do real” (FOSTER, 1996), que se evidencia, no campo literário, pelo *boom* de biografias, autobiografias e diversas narrativas testemunhais, escritas sobretudo por pessoas normalmente excluídas do meio literário (criminosos, prostitutas, presos etc.), assim como no sucesso de uma literatura sobre crimes, violência, ou aspectos marginalizados da sociedade, que estariam mostrando, segundo alguns, a “verdadeira realidade”⁷. Se o *boom* latino-americano dos anos 60 e 70 foi uma resposta ao realismo e ao naturalismo de finais do século XIX e começos do XX, dando prioridade ao uso de elementos mágicos e fantásticos na narrativa, a ‘volta à literatura’ dos últimos anos seria uma reação contra um realismo exacerbado, traumático, que vem aparecendo de forma forte no cenário literário, e que é motivado também pelos interesses econômicos da indústria cultural globalizada. Se, por um lado, a tendência do real se afasta de forma radical do mundo literário, inclusive adquirindo um tom e uma linguagem mais próximos do jornalístico, o movimento contrário mergulha de forma profunda na própria literatura. Na obra de Bolaño, por exemplo, os personagens são, quase sempre, escritores, ou leitores, ou críticos; as histórias se constroem em torno de mistérios literários: a procura de um escritor ou escritora desaparecida, ou de algum manuscrito perdido; escritores reais e imaginários aparecem nos sonhos de narradores e personagens; inclusive sua crítica literária parece ficção e, com frequência, aparece dentro de sua ficção, e às vezes, sua ficção se escreve como crítica ou história literária. *Finalmente*, como diria Bolaño, ou Piglia, ou Vila-Matas, ou algum de seus personagens: *tudo é literatura*.

Abstract

This article presents a tendency in contemporary Latin-American literature to mix genres and use fictional literary criticism in the construction of hybrid novels and short stories. With Chilean writer Roberto Bolaño (1953-2003) as an exemplar, the article presents the main elements of this type of narrative, and establishes a parallel with other contemporary writers from Latin America. Finally, on offer is a theoretical hypothesis designed to explain this tendency in relation to the Latin-American literary tradition and the recent transformations in the Humanities and Social Sciences.

⁷ Penso em romances recentes como *Satanás*, do colombiano Mario Mendoza, sobre a história “verdadeira” de um famoso assassino bogotano, ou romances como *Cidade de Deus* de Paulo Lins e *Estação Carandiru* de Drauzio Varella.

Keywords: *Contemporary Latin-American Literature; Roberto Bolaño; Hybrid novels; Fictional criticism.*

Referências

- BOLAÑO, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004a.
- _____. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- _____. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004b.
- _____. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996a.
- _____. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- _____. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996b.
- _____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- _____. *Os detetives selvagens*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- _____. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- _____. *Tres*. Barcelona: Acantilado, 2000.
- BORGES, Jorge Luiz. Prólogo à primeira edição de “Historia Universal de la Infamia”. In: _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- DERRIDA, Jacques. The law of genre. In: ATTRIDGE, Derek (Ed.). *Acts of literature*. New York: Routledge, 1992. p. 221-252.
- FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge: London, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- _____. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- JOZEF, Bella. Borges: linguagem e metalinguagem. In: _____. *O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 38-49.
- MONTALDO, Graciela. Una literatura que lo puede todo. In: RESENDE, Beatriz (org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. p. 141-155.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- WEINHARDT, Marilene. Quando a história literária vira ficção. In: ANTELO, Raul et al. (Org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Abralic, 1998. p. 103- 109.

ZAMBRA, Alejandro. La montaña rusa. In: MANZONI, Celina (Ed.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. p. 185-188.