



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

CRISTIANO RODRIGUES BATISTA

**CASA EM CHAMAS:
EXÍLIO E DERIVA NA OBRA DE JOÃO GILBERTO NOLL E ROBERTO
BOLAÑO**

CAMPINAS
2020

CRISTIANO RODRIGUES BATISTA

**CASA EM CHAMAS:
EXÍLIO E DERIVA NA OBRA DE JOÃO GILBERTO NOLL E ROBERTO
BOLAÑO**

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção de título de Doutor em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra. MARIA BETÂNIA AMOROSO.

Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pelo aluno Cristiano Rodrigues Batista e orientada pela Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso.

CAMPINAS
2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

B32c Batista, Cristiano Rodrigues, 1986-
Casa em chamas : exílio e deriva na obra de João Gilberto Noll e Roberto Bolaño / Cristiano Rodrigues Batista. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Maria Betânia Amoroso.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Noll, João Gilberto, 1946-2017 - Crítica e interpretação. 2. Bolaño, Roberto, 1953-2003 - Crítica e interpretação. 3. Literatura latino-americana - História e crítica. I. Amoroso, Maria Betânia. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: House in flames : exile and drift in the work of João Gilberto Noll and Roberto Bolaño

Palavras-chave em inglês:

Noll, João Gilberto, 1946-2017 - Criticism and interpretation

Bolaño, Roberto, 1953-2003 - Criticism and interpretation

Latin-American Literature - History and criticism

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Maria Betânia Amoroso [Orientador]

Miriam Viviana Gárate

Gustavo Silveira Ribeiro

Tiago Guilherme Pinheiro

Paloma Vidal

Data de defesa: 07-02-2020

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-2634-5851>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6455755204726994>



BANCA EXAMINADORA:

Maria Betânia Amoroso

Miriam Viviana Gárate

Gustavo Silveira Ribeiro

Tiago Guilherme Pinheiro

Paloma Vidal

**IEL/UNICAMP
2020**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

*How does it feel?
How does it feel
To be without a home?
With no direction home?
Like a complete unknown?
Like a rolling stone?*

Bob Dylan – “Like a rolling stone”

Sabe o que mais?, chuto uma lata só de raiva da balela com que explicam tudo, não importa, importa o trânsito entre a memória se formando e o que está prestes a ocorrer ali na bucha, parece que vivo nesse hiato, ao ocorrer a coisa ainda não tenho o suficiente para socorrer-me em sua identidade, e depois é como se eu nunca pegasse o tempo a tempo, sempre é tarde para tanto, ele já mergulhou nas águas da memória, e aquilo que o completará depois já estou vivendo sem saber, sempre achando que errei de capítulo, que estou fora de hora.

João Gilberto Noll – *Berkeley em Bellagio*

Transformava um bárbaro relato de injustiças e abusos, um ulular incoerente sem princípio nem fim, numa história bem estruturada onde sempre cabia a possibilidade de suicidar-se. Transformava a fuga em liberdade, inclusive se a liberdade só servisse para continuar fugindo.

Roberto Bolaño - 2666

Aos meus pais.
À Jacque Silva.

Agradecimentos

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da UNICAMP, em especial a minha orientadora Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso pela orientação deste trabalho, pela generosidade intelectual e pelo cuidado afetuoso para que eu pudesse enfrentar as dificuldades comuns ao estudante de pós-graduação.

Agradeço ao Department of Latin American and Iberian Cultures da Columbia University in the city of New York, em especial à professora e diretora do departamento, Graciela Montaldo, PhD, por me receber como Visiting Scholar.

Agradeço aos admirados amigos que leram meu trabalho para a qualificação: Gustavo Silveira Ribeiro e Tiago Guilherme Pinheiro. Agradeço também ao Kelvin Falcão Klein pelas trocas literárias e pelas caminhadas peripatéticas pelo Rio de Janeiro.

A amizade é uma forma de amor e, diante de todas as angústias enfrentadas no percurso da escrita da tese, só com amigos é possível manter-se são. Assim, obrigado a Marcelo Pinheiro, Felipe Linhares, Daniel Veloso, Marina Teixeira, Irina Lopes, Juliana Martins, José Jota Júnior, Marcelo Lopes, Érika Faria, Filipeta Bezerra, Débora Nascimento, Umberto Cavalheiro e Ives Alejandro Muñoz. Agradeço à Regina, Flávio e Gabriela Lichtenstein por me acolherem como família e me convidarem para a morada de proteção, amor e, claro, dos cachorros.

O Colégio Madre Alix há tempos passou a ser lugar de trabalho em que meus projetos individuais tomam forma e assumem um lugar no mundo. As Irmãs da Congregação de Nossa Senhora – Cônegas de Santo Agostinho sempre reconheceram meu trabalho e me confiaram a responsabilidade de fazer bem a todos e mal a ninguém. Irmã Arlene Silva, Irmã Santana Barp e Irmã Dinalva Damas: muito obrigado pelos ensinamentos e pelo exemplo de vida honrada, justa e misericordiosa. Agradeço também à Ana Silvia Rodrigues Klain pelo generosidade da partilha do conhecimento na área da Educação e pela amizade. Também agradeço à equipe que trabalhou comigo ao longo do último ano desta tese, Fabiula Chicole, Tunico Mota e Sulita Cavalheiro, que, entendendo as angústias do momento e sendo mais que colegas de trabalho, tornaram-se amigos fiéis.

Agradeço aos meus pais Augusto e Vilma Batista, que lutaram uma vida para me mostrar como se luta. Assim, o amor oferecido sempre foi proteção e certeza de que é preciso ir em frente. Agradeço a toda a minha família que não desistiu de mim mesmo com tanta ausência minha provocada pelos estudos.

Agradeço imensamente à Jacqueline Cesaria Aparecida da Silva, que chegou na minha vida, ofereceu amor e carinho e me convidou para caminhar a seu lado na vida: cada um construindo o próprio caminho, cada um se nutrindo de respeito e admiração pelo outro.

RESUMO

João Gilberto Noll e Roberto Bolaño são dois autores latino-americanos que começam a escrever ainda no período das ditaduras militares do Cone Sul e concebem por meio de suas literaturas reflexões acerca do sujeito que viveu tal período. A obra dos dois tem pontos de contato e muitas diferenças. A literatura produzida por Noll e Bolaño se alicerça nesse sujeito que vê parte daquilo desenvolvido político e socialmente no período sendo reprimido pela violência, bem como certa euforia quando do fim dos regimes enquanto as reflexões promovidas por seus textos viam com desconfiança e pressentiam o papel da violência na abertura democrática que se realizava. Em meio a uma postura deslocada em relação a esse novo processo, havia uma busca por rotas de fuga da vida como se dava, da morte e da literatura que não dava conta de formular o novo que surgia, mas que era capaz de conceber uma vida à deriva. Essa busca provoca a necessidade de se colocar em marcha para encontrar o desconhecido e ambos fazem dessa procura a sua própria literatura.

Palavras-chave: João Gilberto Noll; Roberto Bolaño; Literatura Latino-americana; Exílio; Deriva; Vida Literária.

ABSTRACT

João Gilberto Noll and Roberto Bolaño are two Latin American authors who begin to write right in the period of the military dictatorships of the South America and conceive, through their literatures, reflections about the subject who lived that period. Their work has points of contact and many differences. The literature produced by Noll and Bolaño is based on this subject who sees part of that developed politically and socially in the period being repressed by the violence, as well as a certain euphoria at the end of the regimes while the reflections promoted by his texts looked with suspicion and sensed the role of violence in the democratic opening that was taking place. In the midst of a displaced posture in relation to this new process, there was a search for routes of escape from life as it was, death and literature that failed to formulate the new that emerged, but it was able to conceive an uprooted life. This search provokes the need to set out to find the unknown, and both make this search their own literature.

Keywords: João Gilberto Noll; Roberto Bolaño; Latin America Literature; Exile; Drift; Life and Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 – DIANTE DO ABISMO.....	20
1.1 - Início da caminhada.....	20
1.2 - O exílio ou a vida desnuda.....	41
1.3 - A parte dos criminosos.....	46
1.4 - As mãos são minha pátria.....	54
1.5 - Sob uma espécie de nada que nos sustém.....	61
CAPÍTULO 2 – PARECIA DIFÍCIL QUE FOSSE ASSIM, MAS ASSIM ERA	66
2.1 - Até o fim	66
2.2 - 2666 ou o desenraizamento universal.....	69
2.3 - A fuga (im)possível.....	80
CAPÍTULO 3 – E ESSE CANTO É O NOSSO AMULETO	86
3.1 - A conversa, a verdadeira conversa.....	86
3.2 - Sem raízes.....	91
3.3 - Príncipe na terra incerta.....	94
3.4 - O idioma privado.....	114
3.5 - Estado espiritual de caminho cortado.....	119
3.6 - Teorema da deriva	121
REFERÊNCIAS.....	125

INTRODUÇÃO

2015 foi ano de ingresso no doutorado em Teoria e História literária na UNICAMP. Como costuma acontecer com as pessoas que querem e iniciam uma pós-graduação, pensei em uma ideia de estudo: aproximar dois autores que possuem, aparentemente, nada em comum, a não ser o contato que cada um teve com a ditadura civil e militar: João Gilberto Noll e Roberto Bolaño. Além disso, em uma pesquisa rápida, não encontrei nenhuma aproximação já realizada entre os dois escritores.

Cada um deles viveu, de forma particular, os golpes civis-militares no Cone Sul. Cada um deles saiu de seu país em algum momento durante os regimes ditatoriais latino-americanos. Cada um deles escreveu obras que, em alguma medida, refletem sobre os processos pelos quais passava a América Latina. Seria um exílio? E posteriormente, ainda parecia haver interesse sobre seus países de origem, no entanto eles pareciam ir além disso em suas construções. O que isso significava?

Pensei em analisar algumas de suas obras a partir do exílio ditatorial e, posteriormente, um exílio diverso, a passagem a uma condição de estrangeiro em qualquer lugar. Li diversos textos sobre exílio, partindo do *Reflexões sobre exílio* (2003), de Edward Said. Seguiria, assim, um caminho natural da leitura da obra a partir do importante livro *Alegorias da derrota* (2003), de Idelber Avelar.

Com o auxílio de minha orientadora a Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso, fui percebendo que estava tentando encaixar as obras dos autores estudados em um ideia pré-concebida que tinha deles, sem nem ter lido suas respectivas obras em sua totalidade. Quanta inocência! A vantagem é que minha orientadora me ajudou muito no processo de construção de algumas perguntas para as quais não tinha resposta, mas que me guiariam a algum lugar.

Houve uma ansiedade grande no processo de pesquisa: sonhava em encontrar a pergunta perfeita, aquela cuja resposta seria a própria tese. Outra vez, quanta inocência! Consegui uma vaga de pesquisador visitante em Columbia University, em New York, onde permaneci conduzindo meus estudos durante 7 meses entre dezembro de 2015 e julho de 2016. Pude tomar parte em uma disciplina, “Comparative Literature and society” e conversar sobre pesquisa com muita gente. Minha condição de professor Língua Portuguesa da Educação Básica dificultava esse processo de troca e conversa sobre a pesquisa feita no Brasil. Principalmente, com um projeto de trabalho com Literatura latino-americana, em NY, pude conversar com

muitos latinos, saindo da condição de brasileiro que fala sobre a América Latina sem conhecê-la um pouco melhor.

Minha participação como ouvinte na BRASA XIII, na Brown University, foi especial. Entendi o que era participar de eventos nos quais, mesmo com conversas muito rápidas com pessoas diversas, seria possível iniciar diálogos sobre a pesquisa. A princípio, as disciplinas obrigatórias dos programas de doutorado conseguiriam dar conta disso. Entretanto, em uma pesquisa de Ciências Humanas, sem bolsa de estudos, aliada ao trabalho de sala de aula de ensino médio, as conversas, pelo menos para mim, começavam e acabavam com as aulas, que, por sua vez, apesar de riquíssimas para a minha formação, não conectavam diretamente com a minha pesquisa.

Enfim, durante o congresso, escrevia muito após as conversas que tinha com diversos professores. Dos Estados Unidos, enviei um projeto para a minha orientadora com uma pergunta que era o resultado das leituras e conversas que vinha realizando: como a relação da escritura que, num determinado momento, encontra-se marcada por um momento histórico cujas características são diáspora e perseguição política – levando a formas de exílio – transforma-se numa dispersão ética, numa fragmentação, num descentramento do sujeito, do espaço e, por vezes, até da linguagem?

Novamente, sem perceber, estava tentando encaixar a obra dos autores estudados em alguma coisa que havia construído para me tranquilizar. Quando seguia na leitura da obra de Noll e Bolaño mais completamente, bem como de seus estudiosos, comecei a suspeitar que os dois escritores tinham projetos literários muito diferentes, o que não seria um impedimento para a aproximação deles, mas dificultaria o processo.

Era a pesquisa que estava acontecendo. A volta ao Brasil trouxe também a certeza de que gostaria de me manter em diálogo sobre minha pesquisa: comecei a participar dos congressos sobre literatura em que haveria, possivelmente, debate dentro da minha área de interesse. Eu me forçava a escrever artigos para as apresentações durante o período letivo das escolas onde trabalhava. Funcionava. A cada novo congresso, eu havia percebido algo novo na minha pesquisa, havia formulado um pouco melhor as questões do meu trabalho e possuía textos desenvolvidos sobre os novos pontos que havia descoberto.

Eu sou filho de uma família simples de comerciantes que não terminaram o ensino médio; fui o primeiro da família, de ambos os lados, a entrar numa universidade e sempre tive a literatura como um auxílio para a minha vida: ela me

ajudava a formular aquilo que a linguagem familiar não me possibilitava. Me ajudou a atravessar a adolescência sem traumas maiores.

A graduação foi sem muitas perspectivas de futuro sobre o que fazer com o curso de Letras, uma vez que ele supria uma necessidade mais imediata: de seguir no processo de ampliação da linguagem para dar conta das angústias e afetos que chegavam como dores e obsessões. Óbvio que não queria impedir a sequência desse projeto de evolução: não desejava sair da universidade. Assim, o mestrado parecia uma maneira de seguir os processos individuais que estavam se aprofundando cada vez mais.

Comecei a dar aulas para Educação Básica – já são 10 anos –, afinal, precisava resolver mensalmente a questão financeira. O mestrado seguiu sem grandes desvios: tinha uma ideia de pesquisa, segui nessa ideia até o final e fiz uma dissertação que explicava essa ideia, mas, mais do que qualquer coisa, era o resultado do meu aprendizado de leitura. Sim, meu mestrado me serviu, ao preencher algumas das imensas lacunas de formação escolar, para me ensinar a ler não somente para mim, mas a ler algo para outras pessoas.

No doutorado, a função da pesquisa ia um pouco mais além. A pergunta que havia elaborado para o doutorado – percebendo as diferenças entre os autores, mas ainda sentindo uma possibilidade de aproximação entre eles – não servia mais. Os estudos me apontavam outra possibilidade: meu trabalho precisava ser naquilo em que eu me saía melhor, ou seja, eu precisava ler mais os textos literários e fazer as obras falarem. Continuei a participar de congressos e a escrever artigos. Criei um blog, *Viúvo de uma esfarrapada ilusão*, onde fazia pequenos exercícios de leitura de dois ou mais textos ou pensamentos diversos, aproveitando para divulgar e tentar estabelecer novos diálogos sobre meu trabalho.

Posso dizer que, se o mestrado me ajudou a aprender a ler para o mundo, não só para as minhas angústias, o doutorado começou a me ensinar a escrever: respondendo a questões que apareciam à medida em que lia e percebia que a pesquisa em Literatura precisa construir sentido a partir de textos literários. A leitura, naturalmente, passaria por mim, mas precisaria também fazer esses textos falarem.

Para o momento da qualificação, a pesquisa alcançou, acredito, o ponto em que se encontra o que desenvolvi em minha trajetória na academia e o que coletei nas leituras de Bolaño e Noll e de seus comentadores. O trabalho que resulta disso, partindo da obra do chileno e do gaúcho, aponta para o lugar de origem – dois países

latino-americanos – como marca ou mito fundante da obra, a busca de uma língua literária – que dê conta dos processos individuais em meio aos processos políticos do qual partem – e as concepções de literatura que emanam daí.

A realização da qualificação ocorreu em 27 de junho de 2019. Foram exatas três horas em que tive meu texto sendo comentado com uma atenção nunca antes experimentada. Diferentemente da defesa do mestrado, momento em que o trabalho está pronto, devendo no máximo receber ajustes, a qualificação representa um trabalho ainda por ser executado. Ou seja, em um momento importante para a sequência do trabalho, pude testar escolhas e a solidez de algumas construções, além de ter tido a oportunidade de fazer algumas perguntas para pessoas que, diferentemente de mim e de minha orientadora, estão distantes da pesquisa que tenho desenvolvido.

Apareceram questões sobre certa indefinição de corpus e, portanto, do objetivo final para a tese. Novamente comparando com o mestrado, agora havia maturidade para entender que algumas escolhas estavam sendo avaliadas, não estava em questão a minha capacidade de escrever, algo colocado em dúvida devido a uma formação que me deixava inseguro: eu percebia o processo de aprendizado sobre leitura e escrita em níveis acadêmicos acontecendo enquanto fazia parte da graduação e do mestrado e percebia que muita gente pressupunha que os alunos ali já tivessem aprendido isso. As críticas aos meus trabalhos pareciam, aos meus olhos, querer me desmascarar como impostor que eu acreditava ser, uma vez que não sabia ler ou escrever um texto acadêmico: esse aprendizado estava em progresso ainda.

No dia 27 de junho de 2019, meu texto foi lido em voz alta por pessoas que poderiam acrescentar amplitude para as perspectivas assumidas até ali. Apesar do leve desespero que batia à porta enquanto ouvia e anotava rigorosamente tudo – “será que daria tempo de fazer isso tudo?” –, havia grande alegria pelo respeito com que fui recebido por pessoas que considero muito competentes na área.

Nesse momento, entendi que as noções de lugar e língua circulavam em torno de algo que ainda não tinha compreendido completamente ou que não tinha a segurança de assumir. Não exatamente como na pergunta que seria o norte do trabalho, já citada antes, exílio e deriva são, sim, dois pontos centrais ao trabalho. Não se trata de me perguntar como o exílio se transforma em deriva, mas de entender como esses dois pontos se constroem para os dois autores.

Edward Said, em sua obra *Reflexões sobre o exílio* (2003), apreende a relação entre o exílio e formações de discursos dominantes. Ele nos diz que exílio e nacionalismo não podem ser analisados separadamente, havendo um desenvolvimento dialético na relação de ambos. No surgimento dos Estados nacionais modernos, na noção de pátria, a partir de eventos econômicos e culturais partindo da Europa, pode-se notar também o aparecimento da noção de nacionalismo. Surge a noção de pertencer a um lugar. Narrativas que delimitam língua, elementos da cultura e até mesmo a história da fundação – semelhante ao mito – atuam como “pais fundadores” da nação e do sentimento de pertencimento que a acompanha.

O nacionalismo triunfante justifica então, tanto retrospectiva quanto prospectivamente, uma história amarrada de modo seletivo numa forma de narrativa: todos os nacionalismos têm seus pais fundadores, seus textos básicos, quase religiosos, uma retórica do pertencer, marcos históricos e geográficos, inimigos e heróis oficiais. (IBIDEM, p. 49)

Obviamente, quando uma nação se estabelece por meio de algum sentimento de comunidade entre um grupo de pessoas, demarca-se quem não pertence a esse grupo. Às vezes, não há coincidência entre as pessoas que habitavam o lugar e quem, de fato, torna-se integrante da nação. Pensando os movimentos políticos ocorridos na América Latina durante o século XX – ditaduras em vários momentos, que eram destituídas e, às vezes, substituídas por outros governos igualmente ditatoriais –, é possível perceber um ajuste desses “inimigos e heróis oficiais”.

Apesar de nunca deixar de mostrar como a violência histórico-econômico-social marcou o exílio de muitas pessoas, Roberto Bolaño costuma explorar e expandir o sentido da palavra exílio. Ora trata o exílio daqueles que foram obrigados a deixar a América Latina e que percebem a nostalgia pela impossibilidade de estar na terra natal como uma mentira¹, ora dá voz a inúmeros personagens que foram expulsos ou fugiram para sobreviver e para quem persiste um ideal de retorno. Em “Literatura e exílio”², conferência lida em 3 de abril de 2000, no simpósio “Europa e América Latina: literatura migração e identidade”, Bolaño conta de quando o poeta mexicano Mario Santiago, em 1978 ou 79, havia sido expulso da Áustria até a data de

¹ “¿Se puede tener nostalgia por la tierra en donde uno estuvo a punto de morir? ¿Se puede tener nostalgia por la pobreza, de la intolerancia, de la injusticia? La cantinela, entonada por latinoamericanos y también por escritores de otras zonas depauperadas o traumatizadas, insiste en la nostalgia, en el regreso al país natal, y a mí eso siempre me ha sonado a mentira” (BOLAÑO, 2013, p. 43)

² Cf. BOLAÑO, 2013.

1984. A data, em um ambiente literário, lembra a obra de George Orwell, o que parece divertido a Bolaño e, segundo este, também a Santiago. O poeta recebe a ordem de expulsão, fazendo com que fosse mandado para a “tierra de nadie”, terra de ninguém ou, como Bolaño diz soar melhor, “no man’s land”: uma terra onde não haveria nada ou ninguém.

Y entre las muchas cosas que quedaron inconclusas, una de ellas fue el regreso a Viena, el regreso a Austria, esta Austria que para mí, huelga decirlo, no es la Austria de Haider sino la Austria de los jóvenes que están contra Haider y que salen a la calle y lo hacen público, la Austria de Mario Santiago, poeta mexicano expulsado de Austria en 1978 e imposibilitado de regresar a Austria hasta 1984, es decir desterrado de Austria en *no man’s land* del ancho mundo y la quien, por lo demás, Austria y México y Estados Unidos y la felizmente extinta Unión Soviética y Chile y China le traían sin cuidado, entre otras cosas porque no creía en países y las únicas fronteras que respetaba eran las fronteras de los sueños, las fronteras temblorosas del amor y del desamor, las fronteras del valor y el miedo, las fronteras doradas de la ética. (IBIDEM, p. 42-3)

Apesar de apresentar personagens que sofrem por terem sido expulsos de seu país, por não conseguirem retomar a própria vida estando em posição de exílio, ele afirma em mais de um momento que o exílio é uma postura perante a vida.³ Ao relacionar exílio com a literatura, ele chega a dizer que são faces da mesma moeda, uma vez que fazer literatura significa deslocar-se em diversos níveis. Ao fazer alusão ao caso do amigo Mario Santiago, muitas vezes ficcionalizado como Ulises Lima, como se fosse algo que lhe ocorrera por acaso, no momento da fala, há muito mais a ser depreendido. Ao mencionar as únicas fronteiras nas quais Mario Santiago acreditava, com as quais o próprio Bolaño diz concordar, o chileno deixa claro que as fronteiras dos Estados nacionais, as narrativas edificantes dessas nações, não são capazes de conter os pensamentos que desafiam o poder estabelecido, muitas vezes fonte de desigualdades paralisantes.

Roberto Bolaño costuma pavimentar suas construções com um chão histórico como, por exemplo, ditaduras civis e militares no Cone Sul ou a 2ª Guerra Mundial que sempre estarão na constituição de personagens ou de concepções de vida

³ É importante lembrar que neste trabalho levaremos em conta as concepções de exílio que podem ser depreendidas da obra de Roberto Bolaño e de João Gilberto Noll. Cabe deixar claro que, se em algumas oportunidades, o exílio é apresentado como variação, como abolição do destino, não é possível esquecer de Edward Saïd quando diz que é “é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada.” Além disso, passando pelo objetivo de fazer as obras dos dois escritores latino-americanos falarem, optamos por não realizar uma explanação entre as diversas categorizações para definir aquele que precisa deixar sua terra natal, pois os dois escritores tampouco se valem dessas diferenças.

apresentadas na ética de sua escrita. A literatura do chileno é, amiúde, um espectro contra-históricográfico, uma vez que ele está escrevendo aquilo que parte da História não permite, aquilo que ela se eximiu de fazer, aquilo que a História oficial silenciou.

No entanto, as definições de Edward Said para o exílio não são capazes de compreender a extensão da construção literária realizada por Bolaño. A menção ao Mario Santiago evidencia como ele próprio concebe o estar em exílio, não sempre como ruptura, perda, mas como proposição de uma outra visão de mundo – não necessariamente melhor, mas possível –, bem como de potência poética. Todas as fronteiras em que Mario Santiago, nas palavras do amigo, acreditava eram os limites buscados pela matéria poética. Estar à deriva nesse mundo, cujas fronteiras são perigosas, passa a ser condição do escritor e da literatura. Por isso, a obra de Bolaño faz um movimento que parte de condições históricas específicas que marcam o exílio e se transformam em literatura marcada pela deriva, deambulações, fugas, busca por meios de conceber essa nova, ou possível, vida.

Assim, também é possível interpretar parte da obra de João Gilberto Noll a partir de um arco que parte de um momento histórico ditatorial específico, marcando perseguições políticas e exílios, e se encaminha em direção a uma dispersão fundamental, na qual não sobreviveria mais a ideia de pátria já que se apagaram as noções de identidade, de identificação e, assim, de retorno. O governo militar brasileiro é o espaço-tempo de partida para a obra de Noll. Diante de tamanha corrosão da ideia de identidade, a sequência de sua literatura mergulha em uma deriva radical cuja busca de si, ao mesmo tempo, torna-se a perda de si mesmo quando ocupar o tempo com palavras vira a única ocupação do tempo.

Para este trabalho, selecionamos parte da obra de João Gilberto Noll e Roberto Bolaño para construirmos uma proposição sobre a ideia de que se fundam em um exílio marcado por questões ditatoriais, modificam-se para uma deriva que significa derivar-se em outro, vagar ou deambular sem coordenadas, alcançando, por vezes, a dispersão como postura diante da vida.

Exílio e deriva como condição última de existência nos leva a pensar quais impactos isso pode ter na literatura dos dois autores. Se a dispersão passa a ser condição existencial para as obras de Bolaño e Noll, necessariamente, passa a ser um ponto importante para as concepções literárias que cada um deles carrega. Obviamente, o objetivo do trabalho não é resumir a totalidade da obra desses escritores ao foco do nosso trabalho. Ao contrário, buscamos desenvolver as ideias de

exílio, deriva e literatura a partir do corpus que selecionamos nesses dois autores latino-americanos.

Para um primeiro momento, da investigação do exílio cuja motivação está muito ligada a acontecimentos históricos, selecionamos alguns textos curtos de Bolaño e Noll, respectivamente: “Dias de 1978”, “Sensini”⁴ e “Fragmentos de um retorno ao país natal”⁵; “Alguma coisa urgentemente”, “Queda e tiro” e “Duelo antes da noite”⁶.

Para a segunda parte, que tratará da deriva, de um desenraizamento e de degradação progressiva: *Hotel Atlântico* (1989), de João Gilberto Noll; *2666* (2010a), de Roberto Bolaño; “Literatura + enfermedad = enfermedad”⁷.

Na última parte, quando a dispersão passa a ser fuga e ao mesmo tempo saída, potência de criação: “Literatura y exilio”⁸, de Roberto Bolaño, e alguns outros textos que tratam do poeta e amigo Mario Santiago; *Berkeley em Bellagio* (2002a), de João Gilberto Noll.

É importante mencionar que, pessoalmente, o estudo da literatura significou para mim uma possibilidade de sobrevivência. Foi a literatura que me trouxe formas diferentes de sobrevivência e ferramentas para romper com um legado familiar e social que eu gostaria de abandonar por me chegar como violência. A ampliação do acesso à universidade pública no início dos anos 2000 chegou para mim como uma possibilidade de abolição do destino. O estudo da literatura me trouxe a outros círculos sociais. Em 2019, em meio aos desmontes da educação do atual governo que se apresenta de forma bastante autoritária, é preciso marcar nesta tese de doutorado que essa voz que escreve este texto é resultado das possibilidades que a educação pública e gratuita pode oferecer às camadas mais pobres da sociedade.

Dito isso, é preciso esclarecer que meu próprio itinerário se torna o repertório com o qual eu me aproximo dos textos desse dois autores. Ou seja, a educação, e a literatura são para mim, neste momento de minha vida, uma espécie de antídoto contra uma opressão que dificulta ao máximo a quebra de ciclos ruins de uma vida com poucas possibilidades no horizonte. Assim, em alguns momentos, eu li a literatura de Noll e Bolaño como meio para se salvar do horror. A pesquisa me obrigou a releituras e trouxe uma bibliografia que dizia outras coisas. O tempo de

⁴ BOLAÑO, 2014a.

⁵ BOLAÑO, 2013b.

⁶ NOLL, 2008d.

⁷ BOLAÑO, 2012b.

⁸ BOLAÑO, 2013b.

duração do doutorado me proporcionou a chance de sedimentar algumas ideias e de desenvolver a capacidade de perceber quando eu estava me projetando nos textos, por mais que seja impossível um descolamento completo. Pude ver, já no final da escrita, que a literatura para eles recebe um tratamento de dessacralização da instituição, apresentando-se como mais uma atividade possível. Além disso, a literatura não salva, não cura: ela é uma maneira de refletir sobre os processos históricos e individuais percorridos pelo homem contemporâneo, bem como um espaço para fazer proposições novas de vida e de linguagem. É óbvio que sinto toda a perseguição ideológica e o combate empreendido pelas esferas do poder, como todos que, na universidade, localizam-se nos estudos das Humanidades, ou seja, não me sinto a salvo, nem portador de antídoto algum diante do horror que compõem o nosso cotidiano. Entretanto, há gozo no trabalho com a literatura, não posso me culpar por experimentá-lo. Tentei não deixar que isso contaminasse o percurso da pesquisa com autores que aprofundaram nas reflexões e na estética desse horror, mas sei que, por vezes, falhei.

CAPÍTULO 1 – DIANTE DO ABISMO

1. 1 Início da caminhada

O primeiro conto do primeiro livro do escritor brasileiro João Gilberto Noll se intitula “Alguma coisa urgentemente”. O livro, *O cego e a dançarina* (2008d), estreia em 1980. O narrador desse conto é um garoto que vive a infância cheia de aventuras, junto do pai solteiro, que lhe ensinava os nomes das árvores, dizendo que, quando o garoto soubesse ler, possuiria todas as coisas. O âmbito do discurso alcançaria, assim, um grau de concretude tal como a realidade. Ou, pelo menos, é como o pai lhe promete.

O pai é preso em 1969 porque passava armas a um grupo sobre o qual o garoto não sabe muitas informações, mas chega a falar, ao fim do conto, sobre o medo de ser torturado. O narrador passa a contar do colégio interno em que esteve: conta sobre um garoto que o odiava porque não tinha pai e se enciumava de ver o narrador falando do seu, mesmo que ele não fosse verdadeiramente presente. O pai, que fora abandonado pela mãe do garoto um dia, agora com um braço amputado, reencontra o filho e o tira do colégio: eles iriam ao Rio de Janeiro.

O garoto quer saber sobre tudo o que está acontecendo, mas só se depara com incertezas. Essa situação de um filho que, embora criança, percebe que algo ocorre com seu pai, vislumbrando muita dor e muito perigo na vida dele, provoca a angústia do futuro incerto sem deixar de ter esperanças de uma perspectiva melhor do que o presente. Olhar para aquele adulto que anuncia a orfandade iminente, sem conseguir alcançar o real sentido disso, resultará na urgência acerca do próximo passo de sua vida. O pai lhe diz que o ato de saber é perigoso. O garoto insiste, diz estar pronto e ter perdido a capacidade de chorar, mas não é o suficiente.

O pai desaparece mais uma vez. O garoto, num apartamento mobiliado em Copacabana, tem dinheiro para sobreviver por alguns meses enquanto vive uma rotina normal que inclui colégio, praia e descobertas adolescentes. O pai demora a voltar, o dinheiro acaba e ele precisa ganhar algum. Prostitui-se com um homem no dia anterior ao da volta do pai, que lhe recomenda fazer outra coisa da vida ao saber como o filho tinha conseguido dinheiro. O garoto constata que o pai estava magro e sem dois dentes e ouve que ele voltara para morrer. Essa morte provocará certa badalação na imprensa e o garoto não deve dar uma única declaração. Este tem medo de que o

torturem, mas o pai lhe tranquiliza: “Você é menor e eles estão precisando evitar escândalos” (NOLL, 2008d, p. 16). O filho sente que vai chorar e conclui que precisa fazer alguma coisa urgentemente.

O discurso aparece como uma alternativa à realidade, desde que seja capaz de o distrair de uma realidade implacável. A vida segue com o pai moribundo e o garoto se alimentando de cachorro-quente que um cara de uma carrocinha lhe dava sem lhe cobrar por isso. Em uma das ocasiões, o dono da carrocinha lhe pergunta se tem irmãos. O garoto coloca uma informação convicta em seu discurso, a primeira coisa que lhe chega à mente: sete. O outro se impressiona com a resposta. O garoto pensa em recolocar a verdade na conversa ou em contar sobre o pai moribundo, para quem levará um cachorro-quente. Não faz isso e vai embora.

Um amigo do colégio visita o garoto, dizendo que a diretora gostaria de saber porque ele está faltando tanto. Mais uma mentira qualquer é dita com convicção, seguida de algumas outras que distrairiam o amigo da situação lamentável da casa, do sofá e daquela realidade que ficava em segundo plano. As palavras do garoto constituíram o primeiro plano da cena até que viesse um grito do quarto: o pai chamava o garoto. Há uma disputa das palavras em relação à realidade: primeiro, o garoto cria uma narrativa que entretinha o amigo; depois, o pai chama o filho pelo nome pela primeira vez. São palavras que se impõem em relação à realidade daquele apartamento. Palavras que assumem uma concreção que interrompe o tempo dos outros acontecimentos. O amigo retorna àquela sala com uma voz moribunda e se assusta, apressando-se a ir embora. O pai chama mais uma vez.

“[...] fui correndo pro quarto e vi que o meu pai estava com os olhos duros olhando pra mim, e eu fiquei parado na porta do quarto pensando que eu precisava fazer alguma coisa urgentemente” (IBIDEM, p. 19).

Esse garoto, que narra parte da formação de um futuro adulto cujo percurso será visto em quase toda a obra do escritor gaúcho, está inserido num contexto específico: de regime militar, de violência, de orfandade, de morte das perspectivas futuras e da ciência de que a linguagem que possui então não seria suficiente para conceber uma saída para aquele momento.

Em *Rastros do verão* (2008e), por exemplo, podemos ver, inclusive uma formulação parecida àquela do garoto: “O calor parecia agora na sua culminância, e eu tive a sensação de que alguma coisa precisava mudar” (NOLL, 2008e, p. 13).

Diante da culminância de alguma coisa, novamente podemos ler a imprecisão daquilo que o narrador em primeira pessoa sente, somando à percepção de que algo precisa ser feito para ultrapassar esse ponto limite que o leva ao insustentável. Em *O quieto animal da esquina* (1991), podemos observar um ponto de mudança na vida do narrador em primeira pessoa, de dezenove anos, que acaba de perder o emprego, está preso e está prestes a sair da prisão: “Oba, suspirei comigo, a minha vida tudo indica que vai mudar. Explodiram outros flashes, e eu disse que, por mim, a gente podia ir” (NOLL, 1991, p. 17). Pela situação de penúria social, seguida de encarceramento e o vislumbre da mudança, que nesse momento chega a ocorrer, também podemos perceber as características do narrador que nos é apresentado em seu primeiro conto.

Numa série de conferências na Escola Letra Freudiana, a professora e escritora argentina Paloma Vidal chama a atenção para esse momento inaugural que esse conto representa na obra de Noll:

O rapaz órfão diz, repete, que precisa fazer “alguma coisa urgentemente”, mas o conto não completa o sentido da frase. Ele nos deixa diante desse vazio, em torno de alguma coisa que a gente não sabe aonde vai dar.

A escrita do Noll traz essa palavra suspensa, uma palavra que não quer explicar, não quer justificar, moralizar, é apenas um gesto. (VIDAL, 2011, p. 181).

A alusão às prisões feitas pelo regime militar, mas sem que haja, propriamente, uma referência definitiva a elas; a noção de orfandade, mesmo quando ainda haja a presença do pai; o desabrigo que leva a vida por caminhos insondáveis; o esgarçamento de uma vida que luta por outra forma de vislumbrar um mundo; a consciência da força que o discurso pode assumir, chegando a se tornar a própria realidade; a conclusão de que se precisa fazer alguma coisa, mesmo que não se saiba o que é; os limites da linguagem, que impossibilitam determinadas concepções e a noção de urgência são algumas noções que esse jovem narrador nolliano apresenta na sua história contada em primeira pessoa. É um início muito significativo para a extensa obra do escritor João Gilberto Noll. Levando em conta o percurso da obra desse escritor, sua estreia na literatura com “Alguma coisa urgentemente” condensa grande sentido que, sem a ambição de esgotá-lo, será discutido nesse texto.

Muitos desses pontos destacados no conto, brevemente discutido, podem ser relacionados entre si. Tais elementos listados, juntos, constroem uma ideia que atravessará a leitura pretendida da obra do Noll. Essa relação estrutura um cenário que

persistirá em parte das suas narrativas e será um alicerce para a sua construção poética. Como aponta Cristina Maria da Silva, é possível reunir algumas características que, mesmo diante de grande diversidade entre os livros, acompanham o percurso da obra de Noll:

Um desgaste da “harmonia social”, o esgarçamento dos conflitos entre a existência social e coletiva, uma “geografia rarefeita” das cidades e uma fúria e exacerbação do corpo e das sexualidades. Inscreve-se também um esquecimento ou rasuras na memória social. Há uma exposição do inconsciente “a céu aberto”, revelando os impasses de seus personagens e o seu debater-se diante da alteridade. São marcas de seus textos os constantes nomadismos borrando os limites rígidos de tempo e de espaço e provocando reapropriações da realidade, iniciações e errância. (SILVA, 2014, 236-7)

Lembrando de outros livros do escritor gaúcho, sabemos que há narradores com características em comum e que estão em movimento de um lugar a outro, sem ter previamente um destino definido. Partindo dessa palavra suspensa, desse gesto, eles se encontram ao sabor do acaso: em encontros sexuais fortuitos; em fuga de crimes que acontecem no perímetro em que se localizam; em busca de solucionar brevemente questões de necessidades básicas; em contatos com crianças que possam mostrar uma nova possibilidade de linguagem e, conseqüentemente, de concepção de uma realidade. Tais narradores são órfãos, que não se fixam em lugar nenhum e não realizam aquilo que em suas vidas aparece como urgência. Além disso, o não-pertencimento a estruturas sociais consolidadas será a marca da maioria deles, fazendo com que alguns presentifiquem por completo todas as ações da própria vida, construindo uma existência sem passado algum e abdicando de estabelecer objetivos futuros para a própria vida.

O que vemos no conto de estreia é, assim, um lugar de partida, que é o Brasil acossado por um regime militar, mas a violência que chega é indireta: o que se percebe são as idas e vindas do pai, cada vez com o corpo mais maltratado. Além disso, a condição financeira é uma questão: ainda haverá o apartamento deplorável onde mora depois da morte do pai? Como se sustentar sem se prostituir? O pai tem o corpo literalmente se esfacelando nas mãos do Estado, sofrendo o silenciamento pela força e replicando-o ao filho. O garoto começa a pressentir a orfandade do mundo⁹

⁹ “Orfandade do mundo” faz alusão ao título do livro *Toda a orfandade do mundo* (2016), organizado por Antônio Marcos e Gustavo Silveira, que se debruça sobre a obra de Roberto Bolaño. Por sua vez, o título é uma expressão do próprio escritor chileno, localizada em seu livro *2666* (2011).

pelo pai que está morrendo e pela falta de perspectiva para a própria vida, uma vez que a prostituição foi a única saída que lhe fora ofertada na esquina da rua enquanto tentava pensar em como conseguir dinheiro para sobreviver.

Por último, resta o início da percepção acerca das possibilidades do discurso.

Pra que ler? – eu lhe perguntava. Pra descrever a forma desta árvore – respondia-me um pouco irritado com minha pergunta. Mas logo se apaziguava.

– Quando você aprender a ler vai possuir de alguma forma todas as coisas, inclusive você mesmo. (NOLL, 2008d, p. 12)

O pai anuncia a possibilidade de formulação de um mundo pela linguagem e pela leitura, um mundo que cercava o garoto e um mundo interior que o garoto levará consigo. O conto exhibe o garoto experimentando a força do seu discurso em duas ocasiões: impressionando o vendedor de cachorro-quente da Geneal ou distraindo o amigo Alfredinho da realidade deplorável do apartamento onde estava com seu pai à beira da morte. Ao longo do texto, continuaremos ligando esse narrador primeiro aos que se seguem em outros livros, pois, assim, poderemos perceber que, de fato, o discurso desse narrador, que aqui apresenta um trânsito à deriva, sem objetivo, ficará entre esses dois polos: o mundo que o cerca e o mundo que formula para si, mesclando um ritmo narrativo complexo a camadas de espaço-tempo que deem conta do desastre da não-representação.

Outro escritor brasileiro contemporâneo, Ricardo Lísias, na ocasião da morte de Noll, escreveu uma coluna para o jornal, fazendo uma homenagem ao outro e apontando qualidades de sua obra. Também se referindo ao conto “Alguma coisa urgentemente”, ele diz “À euforia que tomaria conta da década [década de 1980], o escritor já aponta a fragilidade das instituições, que se espelham nos laços muito fracos que suas personagens instalam com o mundo externo” (LÍSIAS, 2017).

Há a questão política oprimindo os personagens do conto, mas o foco está na questão existencial, no frágil contato com a tênue fronteira entre o mundo interno da linguagem e o ambiente externo. A estreia em 1980, década da redemocratização brasileira, é, assim, uma marca importante para a ficção nolliana, mas como origem de questões existenciais enfrentadas pelos personagens do autor gaúcho.

O mesmo conto discutido até aqui foi adaptado ao cinema por Murilo Salles e intitulado *Nunca fomos tão felizes* (1984). Não é casual que o título traz a ambiguidade entre a constatação de que, mesmo com toda a violência latente na

situação do pai do garoto, a propaganda da ditadura civil e militar aponta para a culminância de uma felicidade vivida por todos naquele momento; ou que vem da interpretação de que se vive uma angústia por não saber ao certo o que estava acontecendo, ou seja, de que nunca se foi feliz como é sugerido pela propaganda. Assim, partindo do título escolhido por Salles, observamos a dissonância entre a realidade vivida pelos personagens e a realidade que se desenrolava do lado de fora do apartamento onde o garoto se protegia, segundo ordens do pai, e de onde via uma vida de terceiros, supostamente, normal e feliz do lado de fora.

Há uma tensão importante para a leitura que estamos a construir: o peso da euforia pós-ditadura se dá um pouco mais existencialmente do que politicamente. Tal fato pode ser comprovado já que as menções ao regime militar não são claras, mas pela prisão, pela motivação imprecisa desse ocorrido, pelo medo da possível tortura e por um “eles” que podem vir atrás do pai. Sendo assim, o que pesa ao garoto são questões mais urgentes: como conseguir dinheiro para comer e para morar. Voltando ao *Quieto animal...*, numa ida a Porto Alegre sozinho, depois de pegar um carro emprestado, o personagem se depara com um comício do candidato Lula, que ainda não estava lá. Era a eleição de 1989 que aconteceria no próximo domingo. No encontro com a “crioula” (Naíra), também à espera de Lula, o poeta não parece prestar muita atenção a não ser na possibilidade de fazer sexo com aquela mulher.¹⁰ A referência ao candidato do Partido dos Trabalhadores, uma esquerda com alguma possibilidade após a saída dos militares do poder, deixa claro que o que está acontecendo politicamente tem algum significado, mas não o mobiliza. O sexo fortuito num terreno baldio é suficiente para se afastar do local onde as pessoas se aglomeram à espera do candidato a presidência. Em seguida o personagem escreverá um poema, reforçando o mundo da linguagem com suas questões existenciais e relativizando as vitórias do pós-ditadura e as questões políticas intrínsecas ao período.

Lísias ainda segue:

A opção estética de Noll tem uma sutileza: personagens fracas se opõem a uma sociedade que simula certa força nas instituições para esconder apenas a matriz violenta que as sustenta. Se notarmos que a obra começa a partir dos anos 1980, justamente os que marcariam a redemocratização, fica claro que o escritor muito cedo mostra em seus textos que a reconstrução democrática que o Brasil ensaiaria fazer não teria a menor consistência. João Gilberto Noll percebeu que o Brasil não conseguiria superar as principais estruturas autoritárias ainda antes que a ditadura acabasse. Para

¹⁰ Cf. NOLL, 1991, p. 62-3.

dar uma ideia da importância da obra que construiu, basta dizer que outro escritor que trilhou esse mesmo caminho, mas vários anos depois, foi Roberto Bolaño. (LÍSIAS, 2017)

Roberto Bolaño trata dos processos ditatoriais do Cone Sul em diversos momentos de sua obra. Há obras cujos temas centrais, inclusive, são os processos de violência ditatorial no Chile, *Nocturno de Chile* (2010b) e *Estrela Distante* (2012c), e como essa violência impactou nos processos democráticos pré e pós-golpe.

Vale mencionar dois momentos bem conhecidos da obra de Bolaño em que, mesmo diante da direita assassina ele não hesita em criticar a esquerda. Como em Noll, a euforia da redemocratização não permite concessões frente a questões existenciais latentes também na obra do chileno.

Y Cervantes, que fue soldado, hace ganar a la milicia, hace ganar al soldado ante el honroso oficio de poeta, y si leemos bien esas páginas (algo que ahora, cuando escribo este discurso, yo no hago, aunque desde la mesa donde escribo estoy viendo mis dos ediciones del Quijote) percibiremos en ellas un fuerte aroma de melancolía, porque Cervantes hace ganar a su propia juventud, al fantasma de su juventud perdida, ante la realidad de su ejercicio de la prosa y de la poesía, hasta entonces tan adverso. Y esto me viene a la cabeza porque en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotski o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados. Y es ése el resorte que mueve a Cervantes a elegir la milicia en descrédito de la poesía. Sus compañeros también estaban muertos. O viejos y abandonados, en la miseria y en la dejadez. Escoger era escoger la juventud y escoger a los derrotados y escoger a los que ya nada tenían. Y eso hace Cervantes, escoge la juventud. Y hasta en esta debilidad melancólica, en este hueco del alma, Cervantes es el más lúcido, pues él sabe que los escritores no necesitan que nadie le ensalce el oficio. Nos lo ensalzamos nosotros mismos. A menudo nuestra forma de ensalzarlo es maldecir la mala hora en que decidimos ser escritores, pero por regla general más bien aplaudimos y bailamos cuando estamos solos, pues éste es un oficio solitario, y recitamos para nosotros mismos nuestras páginas y ésa es la forma de ensalzarnos y no necesitamos que nadie nos

diga lo que tenemos que hacer y mucho menos que tras una encuesta nuestro oficio sea elegido el oficio más honroso de todos los oficios. (BOLAÑO, 2013b, p. 37-8.)

E em:

La izquierda cometió crímenes verbales en Chile (una especialidad de la izquierda latinoamericana), crímenes morales, y probablemente mató a personas. Pero no le metió ratas vivas por la vagina a ninguna muchacha. No tuvo tiempo para crear su *mal*, no tuvo tiempo para crear sus campos de trabajos forzados. ¿Es posible que se hubiera tenido tiempo lo hubiera hecho? Claro que es posible. Nada en la historia de nuestro siglo nos permite suponer una historia paralela más optimista. Pero lo cierto es que los campos de concentración en Chile no son obra de la izquierda, ni los fusilamientos, ni la tortura, ni los desaparecidos, ni la represión. Todo eso lo hizo la derecha. Todo eso es obra del gobierno golpista. Sin embargo entraremos en tercer milenio con los políticos de izquierda pidiendo perdón, lo que tampoco es tan malo, e incluso, si se piensa detenidamente, resulta hasta recomendable, a condición de que sean *todos* los políticos que pidan perdón, los de izquierda y los de derecha y los de centro, por todos los crímenes reales que cometieron sus padres y abuelos aquí y en otros países, sobre todo en otros países (¡eso por supuesto!) [...] (IBIDEM, p. 84-85)

Os assassinatos cruéis da direita são fatos dados, mas não há transigência com os erros (propositais em muitos casos) da esquerda. A única escolha possível passa a ser a da busca pelo esquecido, pelo derrotado pelos abandonados e miseráveis e pela força da juventude.

Há uma diferença no tempo de enunciação entre a obra de João Gilberto Noll e a do chileno Roberto Bolaño. O brasileiro publica pela primeira vez em 1980, Bolaño, em 1984 num texto em conjunto com outro escritor, A. G. Porta, e em 1993 sozinho. Além das datas de publicações, vale mencionar alguns pontos a serem considerados: o brasileiro nasceu em 1946 e o chileno em 1953; é óbvio, cada um dos dois autores carregava consigo experiências muito particulares diante das questões políticas que enfrentavam; as datas mostram anos de publicações e ambos já escreviam mesmo antes dos primeiros lançamentos. Não é possível estabelecer uma diferença qualitativa entre as estreias dos respectivos escritores na literatura e o interesse aqui é, unicamente, perceber que há especificidades entre os momentos iniciais de cada um deles na literatura.

A obra de Roberto Bolaño surge e ganha vulto em condições diferentes daquelas que circundam a obra de Noll. No entanto, o movimento de compará-los não surge de uma tentativa de depreender o contexto histórico-social presente em suas

obras ou na busca por paralelismos formais ou temáticos entre ambos. Até existem pontos de contato entre os temas, mas eles se esgotam rapidamente. Há, porém, certos elementos comuns aos dois contextos: ambos latino-americanos que iniciaram, em suas obras, um movimento de saída da América Latina, uma deambulação, eventualmente seguido de um voltar de olhos para sua origem¹¹, que passa a ser algo simultaneamente distante e próximo. Na obra de ambos, prevalece a necessidade de estar em movimento que, por vezes, traz o discurso ou seus personagens para a América Latina, mas nunca definitivamente.

A partir desse “estar” um tanto à deriva de seus personagens, mas com a constatação de que é preciso seguir em trânsito, há a possibilidade de construir uma análise das trajetórias das respectivas obras desses dois escritores latino-americanos. A partir de uma orfandade em várias camadas, vemos um constante vagar de seus personagens, que percorrem trajetórias permeadas, em sua gênese, por territórios específicos, pela história, por questões existenciais que se misturam ao estar no mundo. Há, ainda, as maneiras de conceber narrativas que (não) deem conta disso. Apresenta-se a possibilidade de construir um mapeamento de duas rotas literárias com fortes marcas: de lugar e da expulsão deles, do deslocamento entre lugares, das línguas que se misturam e provocam certa fragmentação de gêneros e da própria linguagem e do conceito de literatura que surge a partir dessas ideias que atravessam a poética dos dois autores.

Somando à posição de uma literatura que se proponha a refletir o homem contemporâneo em relação aos regimes militares na América Latina – esse ser é capaz de ver a redemocratização, mas não percebe o fim da violência ou qualquer passo definitivo no sentido da evolução do pensamento sócio-político dos países do Cone Sul –, observamos que esses dois escritores latino-americanos já vêm sendo vistos em paralelo pela crítica: não comparados, mas, por vezes, identificados executando movimentos semelhantes.

João Gilberto Noll entra para o pequeno grupo de escritores brasileiros que rompem a barreira do idioma e chamam alguma atenção em outros países da América hispânica. Possivelmente, essa ruptura se dá após a publicação do texto de Idelber Avelar, *Alegorias da derrota* (2003)¹², ou propagado pela sua força, afinal essa obra

¹¹ Esse voltar de olhos para a origem é uma questão em si do trabalho, por isso será melhor desenvolvido na sequência do texto.

¹² Cf. AVELAR, 2003.

aponta uma persistência de uma poética específica – à qual voltaremos na sequência do texto – em vários livros latino-americanos, alcançando importante circulação na academia do continente, quando o assunto é ditadura e pós-ditadura.

Noll aparece em livros que fazem o mesmo movimento de análise em torno de determinadas questões em obras latino-americanas como em *Espectáculos de realidad* (2007), de Reinaldo Laddaga. Ele aponta a obra do brasileiro como aspirante à condição de arte contemporânea, pois os artistas de suas obras são como “produtores de ‘espetáculos de realidade’, empenhados a montar cenas nas quais se exibem, em condições estilizadas, objetos e processos dos quais é difícil dizer se são naturais ou artificiais, simulados ou reais (LADDAGA, 2007, p. 14).”¹³ Em *Atlas portátil de América Latina* (2012), Graciela Speranza chama a atenção para o “Avanço errático da escritura”. Sobre *Berkeley em Bellagio*, ela destaca o(s) lugar(es) que se esvai(em) até que se funde(m) em um único parágrafo para o reencontro das duas histórias. Speranza também marca o fato dele escrever histórias sob o custeamento estrangeiro para que não volte a passar fome do Brasil como se o avanço extraviado da escritura houvesse esvaído também o oceano que separa a América do Norte da Europa. O autor de *O cego e a dançarina* começou, assim, a figurar entre importantes manifestações literárias da América Latina apontadas pela crítica. Somado a isso, recentemente, três obras do brasileiro foram lançadas, em inglês, nos EUA: *Quiet creature on the corner* (2016); *Atlantic hotel* (2016); e *Lord* (2019).

O caso de Roberto Bolaño é um pouco diferente. Ele deixa o Chile ainda adolescente e vive uma juventude literariamente ativa no México, mas publica da Espanha, anos depois de deixar a América Latina. Ele vive certa explosão de sua obra, seja de leitores ou de interesse acadêmico, nos Estados Unidos, chegando, de fato, à América do Sul, e passando a ser muito lido e estudado nas universidades latinas também. Dando seguimento ao legado de Jorge Luis Borges, fez literatura argentina, chilena, mexicana, latino-americana e/ou sem fronteiras. Chris Andrews, em *Expanding universe* (2014), e Oswaldo Zavala, em *Modernidad insufrible* (2015), apontam um processo de diálogo e de inserção na tradição literária argentina executado pelo conto “El Gaucho Insufrible”, levando em conta o texto de Jorge Luis Borges “El sur”. As obras *Nocturno de Chile* (2010b) e *Estrella distante* (2012c), de Roberto Bolaño estabelecem diálogo e se inserem na literatura chilena; *Os detetives*

¹³ Tradução nossa.

selvagens (2006) se constrói por meio do discurso de geração de poetas que fundaram o movimento literário mexicano Infrarrealismo – Real Visceralismo, na obra literária.

Bolaño não é visto somente como um representante da importante produção literária latino-americana dos últimos anos, mas de uma literatura que consegue refletir acerca das relações identitárias da América Latina e sobre a circularidade da irracionalidade política violenta que é própria ao Cone Sul. Além disso, reconhecesse-se em sua obra grande crítica ao capitalismo tardio e pela violência que ele origina.

Em “Días de 1978”, conto de *Putas Assassinas* (2008c), aparece aquela conhecida atmosfera das narrativas de Bolaño: a sensação de que aquela história carrega o horror e sofrimento e de que precisa ser contada para seguir seu curso. O protagonista é chamado de B, como em muitos outros contos. Apesar da distância histórica da enunciação entre os contos de Noll e Bolaño – a primeira publicação do texto de Noll é 1980; a de Bolaño data de 2001 –, os dois textos tratam de personagens às voltas com a passagem dos anos 70 aos 80. Como em Noll, o objetivo não é focar somente na questão do autoritarismo latino-americano, mas na constituição da escrita que reflete acerca de questões do mundo interno das personagens e de como se relacionam de forma traumática com o período histórico em que vivem, além da constância de comentários dessacralizadores acerca de historiografias literárias.

A narrativa se inicia em uma festa de exilados chilenos em Barcelona e é dito que B acaba de chegar do México. Na festa, conhece U, com quem tem uma desavença por questões ideológicas. Nos dias que se seguem, B pensa muito em U com um certo tom de revanche. O próprio personagem não entende muito bem o porquê da fixação em U e o desastroso encontro na festa.

Pero lo cierto es que B escucha el relato de las adversidades de U con sumo placer, y luego, imperceptiblemente, con una sensación de victoria, una victoria irracional, mezquina, en la que entran en escena todas las sombras de su rencor y también de su desencanto. Imagina a U corriendo por una calle vagamente chilena, vagamente latinoamericana, aullando o profiriendo gritos, mientras a los lados los edificios comienzan a humear, sostenidamente, aunque en ningún momento es posible discernir ni una sola llama. (BOLAÑO, 2014a, p. 267)

Sombras de rancor e sofrimento acompanham a forma de experienciar os afetos naquela condição de exilado. É assim que ele percebe as notícias tristes sobre U em meio a seu cotidiano marcado pela loucura pessoal e pelo tédio. O conto segue

entre notícias esparsas de U e de encontros desejados e ineficazes com a mulher de U. B encontra U uma vez mais, este não parece se lembrar do que aconteceu no encontro da festa do início do conto.

Há ainda um outro encontro. B fica sabendo que U tentou suicídio. É mais um encontro com alguns exilados, incluindo uma filha de um dirigente de sindicato assassinado pela ditadura latino-americana, que o narrador chama de “uma garota pálida”. Nesse encontro, há vários miniencontros de grupos menores que se revezam pelos cômodos da casa num sistema de recombinação dos elementos de cada miniencontro. B termina sentado perto de U enquanto todo o restante das pessoas parece conversar sobre a possibilidade de reinterná-lo. Estão B, U e a garota pálida sentados. Começam a falar de cinema e B começa a contar sobre um filme que trata de um monge pintor de imagens religiosas na Rússia medieval. Ele assistira essa película há algum tempo, “um filme marcado a fogo”, diz o narrador. Em uma espécie de transe, B narra a história do filme que é marcado por símbolos dos processos de manutenção de poder e de formação de excluídos.

Tres personajes aparecen como figuras centrales, si no en la película, sí en la narración que de la película rusa hace este chileno en una casa de chilenos, enfrente del sillón de un chileno suicida frustrado, en una suave tarde de primavera en Barcelona: el primer personaje es el monje pintor; el segundo personaje es un poeta satírico, en realidad una especie de beatnik, un goliardo, un tipo pobre y más bien ignorante, un bufón, un Villon perdido en las inmensidades de Rusia a quien el monje, sin pretenderlo, hace apresarse por los soldados; el tercer personaje es un adolescente, el hijo de un fundidor de campanas, quien tras una epidemia afirma haber heredado los secretos paternos en aquel difícil arte. El monje es el artista integral e íntegro. El poeta caminante es un bufón pero en su rostro se concentra toda la fragilidad y el dolor del mundo. El adolescente fundidor de campanas es Rimbaud, es decir, es el huérfano. (IBIDEM, p. 274-5, 2014)

O sino encomendado pelo senhor feudal é produzido, este é saudado e o povoado termina em festa. O adolescente fica só e chora pelo pai ter recusado a lhe ensinar o segredo da construção de sinos. O monge rompe seu voto de silêncio e o convida a ir com ele ao monastério, onde ele voltará a pintar e o jovem fará sinos para as igrejas. B percebe que U está chorando quando termina a narrativa. As pessoas voltam para a sala, bebem vinho e, ao ir embora, B se dá conta de que não narrou o filme a ninguém senão a si mesmo.

“Aquí debería acabar este relato, pero la vida es un poco más dura que la literatura”, diz o narrador com a saída de B da casa. A literatura poderia acabar

naquele ponto e, assim, daria conta de algo positivo em seu relato. Entretanto, a vida é cercada de violência, no caso, principalmente para os latino-americanos que sofreram com a grande violência provocada pelos governos militares. A literatura continua seu relato, mas só para constatar que as fronteiras da dor vão além, alcançando com frequência o insustentável.

B não sabe o motivo pelo qual tem sua atenção fixada em U no início, mas, como em outros textos de Bolaño, o encontro com alguém que está defronte do abismo é sempre um motivo para que aquela história seja narrada. Os sofrimentos do chileno exilado que se suicida não são conhecidos, mas a perspectiva do encontro com um personagem com essas características comuns do período ditatorial pode ser transmitida pela narrativa literária.

As histórias dentro da história também são comuns na construção das narrativas de Roberto Bolaño. Narradores costumam contar ou ouvir histórias, como a narrativa do filme no conto em questão, revelando padrões que dialogam com a narrativa do primeiro plano, com a qual o leitor se depara. Quando uma história em segundo plano diz alguma coisa ao personagem da história em primeiro plano, vemos um jogo, tensionando as fronteiras entre realidade e ficção. É possível perceber que a narrativa de segundo plano tem o poder de afetar o personagem, assim como aquela narrativa com dois planos, tem poder de afetar a narrativa da própria história de vida do leitor. O ato de narrar, assim, torna-se uma maneira de enfrentar o que é mais duro que a própria literatura.

O filme que aparece na narrativa realizada pelo protagonista é a obra *Andrei Rublev* (1966), de Andrei Tarkovsky. Nem seria preciso dizer que a obra de Bolaño é magistralmente arquitetada, mas vale ressaltar a importância da inserção dessa narrativa filmica específica no conto para tratar de objetivos específicos. A obsessão do jovem órfão, fabricante de sinos, que não sabe exatamente do que é capaz, é a chama que pode mover a vida ao ponto em que ela se confunde com a arte, aquela que pode assumir tal nome com dignidade. Uma vida digna de ser arte. O artista “integral e íntegro”, o pintor Andrei Rublev, nem se importa com a festa com que o senhor feudal é aclamado, vai até onde o jovem fazedor de sinos está chorando, encharcado pela chuva, e o deixa chorar em seu colo. Para além da beleza da cena, há uma interessante construção no deslocamento do foco da festa do povo para o senhor feudal – que faz esses mesmos vassalos sofrerem com a histórica desigualdade – para

o frágil órfão que é usado pelo Estado e que se mantém alheio a tudo o que não era a sua obsessão: no caso, pelo produto da sua sabedoria na arte de fabricar sinos.

Não é possível precisar o motivo do choro de U ao fim do relato de B, porém os jovens latino-americanos tiveram suas forças cooptadas em nome de um projeto político, que foi bruscamente interrompido pela violência dos militares.

Y esto me viene a la cabeza porque en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotski o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. (BOLAÑO, 2013, p. 37-8)

De alguma maneira, a cena do conto, em que três pessoas estão sentadas uma diante da outra, é a repetição do padrão dos usos e percepções do poder e da violência do Estado presente na cena do filme. B representaria o pintor de ícones religiosos que consola U, ou seja, o garoto que empregou toda a sua juventude num projeto que não valia a pena e que, se passasse a vigorar, teria esses mesmos jovens como inimigos.

A narrativa não se apresenta como saída, como cura, ou solução para os personagens latino-americanos exilados na Espanha naquele momento, mas se trata de uma construção estética sobre essa dor vivida por esses exilados. Inclusive, a atmosfera que se cria a partir da relação com o filme de Tarkovski reforça os meandros literários alcançados pelo texto. O texto passa a ser uma maneira possível de tentar criar sentido sobre a catástrofe¹⁴, ou mesmo de constatar ser impossível fazer isso.

¹⁴ Ao falar de *2666*, de Bolaño, Graciela Ravetti diz que o texto não será capaz de evitar a dor, mas que ele pode funcionar como instalação conceitual diante da catástrofe. Essa construção de Ravetti será retomada e melhor desenvolvida, oportunamente, quando formos tratar desse romance de Bolaño.

O conto do Noll fala a partir do final da ditadura brasileira, acentuando a necessidade de partir de onde se está. O texto do Bolaño fala do exílio ainda durante a ditadura chilena, que, comparada à brasileira, começa nove anos depois e termina cinco anos depois, mas é publicado já depois da redemocratização do Chile. Mesmo com a diferença no tempo de enunciação dos dois autores, ambos falam da ruptura de um projeto, que não honraria as juventudes empenhadas ali, bem como da fragilidade das instituições que acompanham a retomada do poder democrático.

A obra dos dois escritores latino-americanos em questão possui uma marca desse lugar que é a América Latina. Há um momento em que os dois autores falam de um espaço-tempo marcado pela identidade latino-americana construída a partir dos movimentos de esquerda. Segundo Ana Cecilia Olmos, falando sobre Bolaño no prefácio¹⁵ de *Toda a orfandade do mundo*¹⁶, segue-se a esse momento da obra do chileno, até pela percepção crítica que esvaziava o projeto da esquerda interrompido pelos militares, um processo de desterritorialização, liberando

[...] a literatura latino-americana desses compromissos territoriais, na medida em que desmontou criticamente o horizonte ideológico de esquerda que marcou a sua geração, desmantelou as essências identitárias que sujeitavam a literatura a uma eterna reiteração do mesmo (OLMOS, 2016, p. 9-10).

Alguns contos de *O cego...*, no caso de Noll, e alguns contos de *Putas asesinas* ou o romance *Estrella distante*, no caso de Bolaño, marcam esse território ainda impregnado por questões acerca das identidades latino-americanas construídas pelo discurso das esquerdas. No entanto, até quando se constroem para refletir acerca dos anos ditatoriais, as obras dos dois autores o fazem de forma crítica: o narrador nolliano precisa fazer “alguma coisa urgentemente”; o protagonista do conto “Días de 1978” narra a história do filme de Tarkovski, espelhando um padrão de violência e abandono que se repete e o narrador do conto diz que ele “se da cuenta de que no le contó a U la película, sino a sí mesmo” (BOLAÑO, 2014a, p. 227). A América Latina representa questões diversas para a literatura que esses dois autores produzem, porém as utopias nas quais seus personagens – ou personagens apresentados em encontros fortuitos – haviam habitado se esvaziaram. Esse *zeitgeist* latino-americano que a

¹⁵ Cf. OLMOS, 2016.

¹⁶ Cf. PEREIRA; RIBEIRO (Orgs.), 2016.

aparece nas suas obras sobre a segunda metade do século XX é um lugar de partida: local a partir de onde se põem em marcha ou o lugar da fratura de algo.

A sequência da obra dos dois autores latino-americanos é um mover-se incessante, mas sempre com olhares furtivos àquele lugar inicial, às vezes, fugindo mesmo de fantasmas da origem.

Sobre as ambiguidades de tratamento ao exílio por parte de Bolaño, há um conto que pode contribuir para que se pense a questão em sua obra: “Sensini”¹⁷, o primeiro conto de *Chamadas telefônicas* (2012a). Antônio Marcos Pereira, inclusive, discute¹⁸ a ligação sobre elementos do conto e fatos reais acerca da vida do escritor argentino Antonio Di Benedetto, quem é apontado como a fonte para a criação do personagem Luis Antonio Sensini.

No conto, o narrador, com muitas características do próprio Bolaño, conta a história de uma amizade epistolar com o escritor Sensini. O contato entre os dois se dá porque o narrador descobre que o segundo colocado de um concurso literário de que havia participado era esse escritor argentino chamado Sensini – deste, o narrador conhecia um romance. O narrador pede o endereço do argentino para a comissão do concurso e escreve a ele. A conversa por cartas começa por aí e, apesar do narrador se apresentar, tentando evoluir a comunicação para questões sobre a literatura e a vida, ele relata que Sensini trata repetidas vezes sobre os concursos e de como a participação neles demandava certo treinamento, não necessariamente literário, e que isso poderia garantir algum dinheiro para custear a vida na Espanha.

Esse trecho mostra um momento evidente de dessacralização da literatura, no qual o narrador, que poderia ser o próprio autor ficcionalizado desse personagem, encontra-se na condição de buscar o aprimoramento literário, querendo discutir elementos próprios à criação literária. Enquanto isso, o outro personagem se coloca no papel do escritor que pensa no ofício literário como uma maneira de conseguir pagar o aluguel e conseguir o que comer.

Na troca de cartas, o narrador descobre que Sensini tem um filho jornalista que está desaparecido em algum lugar da América Latina. Fica implícito que Sensini está na Espanha devido ao regime militar instaurado na Argentina. No decorrer do conto, o escritor argentino é informado que havia sido descoberta uma vala comum

¹⁷ Cf. BOLAÑO, 2014a.

¹⁸ Cf. “Baseado em fatos reais: Sensini, de Roberto Bolaño”, de Antonio Marcos Pereira. Disponível em <https://negaufba.wordpress.com/2015/05/05/baseado-em-fatos-reais-sensini-de-roberto-bolano/>.

onde vários perseguidos políticos estava enterrados e que seu filho desaparecido poderia estar lá. É dito que a Argentina se redemocratizou e Sensini volta com sua esposa em busca do filho, ficando na Espanha somente a filha, Miranda, por quem o narrador nutre certo encantamento e chega a escrever um poema. Ao fim, o narrador fica sabendo da morte do escritor e recebe uma visita de Miranda, quase dez anos depois do fim da troca de correspondência.

O texto trata de um escritor que é exilado político de uma ditadura civil-militar latino-americana que faz daquela forma de literatura, contos para concursos literários onde os juízes não liam propriamente as produções, “éstos generalmente no leían las obras presentadas o las leían por encima o las leían a medias” (BOLAÑO, 2014a, p. 23), uma forma de pagar as contas mais necessárias para se viver naquela condição. O conto também traz o fato do personagem ter um filho assassinado pelo regime e a volta para a terra natal para morrer, o que, nas palavras do narrador, parecia lógico.

É marcante o fato de, como no conto “Días de 1978”, a matéria do texto trazer o espetáculo horrendo da violência e de como suas consequências persistem naqueles que por ela sofreram. Mais uma vez essa violência apresentada se origina com os regimes militares do Cone Sul. Esse texto é um exemplo do quão crítica e desoladora é a literatura construída por Roberto Bolaño. Inclusive, o próprio fato de Bolaño construir essa literatura originária do horror, mostrando o escritor tentando sobreviver às consequências da violência, é capaz de ironizar o lugar privilegiado que a literatura ocupa, da literatura como institucionalização.

Em certo momento do texto, o narrador traz uma fala de Sensini de uma carta em que comenta sobre o ideal para ele naquele momento em que tinha 60 anos de idade e o que de fato lhe acontecia:

La carta concluía enfatizando que lo ideal sería hacer otra cosa, por ejemplo vivir e escribir em Buenos Aires, sobre el particular pocas dudas tenía, pero que la realidad era la realidad, y uno tenía que ganarse los porotos [...] y que por ahora la salida era ésa. (IBIDEM, p. 23)

Pereira relata um momento de trabalho com o conto em sala de aula em que começa a discutir com seus alunos que o conto possui certas características autobiográficas, uma vez que Bolaño e Di Benedetto tiveram uma amizade epistolar enquanto o argentino estivera exilado na Espanha. Apesar de haver elementos que de

fato ocorreram, Pereira reafirma que o texto não é um relato da realidade¹⁹. É comum os relatos cinematográficos ou literários apelarem para a categoria “baseado em fatos reais”, muito valorizada no mercado atual. Ainda no texto de Antonio Marcos, ele anuncia que o aluno chega a dizer que iria reler o conto de uma outra maneira, mas que problematiza tal fala apontando que a narrativa do chileno também não é uma autobiografia. De fato, não se trata de ficção ou mesmo de fatos reais, uma vez que o que parece estar em questão aqui não é, como Juan José Saer desenvolve em “O conceito de ficção”²⁰, a ficção como oposto de algo verdadeiro: a construção narrativa é uma, dentre tantas, formas de pensar o real. Assim, a partir do questionamento de Pereira e da proposição de Saer, é possível dizer que a construção de Bolaño é propositalmente ambígua ao tratar o exílio com esses dados autobiográficos e isso provoca o leitor a manusear essa reflexão que a ficção propõe para analisar a própria realidade.

O exílio nesse conto mostra a perspectiva daqueles que viveram a ruptura da vida com sua terra natal. Por mais que Bolaño diga que a biblioteca é o lar de um escritor, ele faz da ficção um espaço para refletir sobre essa forma de exílio em que a perda da origem é sentida como fratura no ser. Outro ponto a ser tratado a partir do conto é que essa perda da origem se dá a partir da perseguição política violenta que ocorreu durante a ditadura militar argentina. Ou seja, o exílio apresentado pelo conto tem origem no período ditatorial argentino. A fratura entre o ser e a origem ainda carrega dados históricos na concepção literária que esse conto carrega.

O texto que confirma parte da obra de João Gilberto Noll em reflexão sobre o exílio ainda com marcas históricas é o conto “Duelo antes da noite”, também de *O cego e a dançarina*. O segundo conto da coletânea, apresenta duas crianças, um menino e uma menina, em deslocamento de um ponto desconhecido até uma cidade, Encantado. O garoto é responsável por levá-la até a cidade, onde ela entraria no Opala do prefeito, que a levaria a uma viagem, como o garoto esperava, sem volta. Eles caminham por uma estrada de terra, enquanto nutrem uma raiva recíproca entre si, cuja origem pode ser localizada na simples existência um do outro, nas relações de poder que se estabelecem quando alguém recebe mais responsabilidade e direitos sobre o outro ou mesmo no afeto não correspondido que gera abandono e frustração.

¹⁹ Vale lembrar que outro dado da realidade ao qual a ficção pode ter feito referência é ao escritor Rodolfo Walsh, que, como o filho do personagem Sensini, foi um jornalista que foi assassinado pelo regime militar.

²⁰ Cf. SAER, 2009.

O narrador apresenta a viagem dos dois sem construir o contexto do transporte de uma criança feito por outra, como se cancelasse a história que os envolve por um lado e por outro exibisse a perspectiva precária de uma criança sobre o que acontece fora do eu. “E na curva da estrada começaram a aparecer uns caminhões apinhados de soldados e a menina não se conteve de curiosidade. Para onde vão esses soldados? – ela balbuciou. Não é da sua conta – o menino respondeu ríspido.”(NOLL, 2008d, p. 22). Há uma crescente fúria entre dois enquanto se provocam acentuando tudo aquilo que o outro realmente é. A garota tem a sandália arrebentada, sangue no calcanhar, sente frio e vontade de se rebelar contra a coação do garoto, que repete para ela não parar novamente, pois a largaria pela estrada já que não tem qualquer ligação com a garota.

À medida que seguem viagem, caminhando pela estrada, como se tivessem uma missão mais importante do que observar o que está ao redor, os soldados continuam a passar em caminhões sem se preocuparem com as crianças sozinhas por ali.

Então permaneceu calada, olhando os soldados que passavam à esquerda em caminhões paquidérmicos e matutando para onde iriam aqueles soldados, onde é que tinha guerra pois os soldados deveriam ir para alguma guerra, eles não falavam, não cantavam, carregavam um silêncio que deixava a menina aflita, pensando para onde é que eles iam assim em silêncio sem olhar pros dois, sem nem ao menos cumprimentar, um leve aceno. (IBIDEM, p. 23)

A viagem segue pela estrada de terra enquanto ainda escurece e os dois parecem maquiavar o que dizer para provocar seu oponente, que, resumindo, era percebido como chato. O leitor pode até perceber esse duelo entre as crianças como algo banal e inocente, porém a força da disputa entre os dois, aliada à suspensão de razões pelas quais a viagem acontece daquela maneira e à passagem dos soldados oferece maior significado a essa viagem dos dois. O fim do conto quebra o movimento de crescente disputa entre os dois: as crianças sentem a angústia da separação.

Inconsciência sobre o contexto da situação, disputa entre os sujeitos que ainda experimentam o contato com o externo, presença silenciosa da violência do Estado, o mover-se em direção a outra localidade e a dificuldade de lidar com os afetos que se relacionam são algumas das características dessa fuga. No último momento desse duelo, em que a menina se vira e procura os olhos do menino para uma última

provocação, a iminência da perda faz o menino sorrir quando a menina pensava olhá-lo com nojo, fazendo com que ela lhe sorria de volta: “E os dois sentiram o mesmo nó no peito” (IBIDEM, p. 25). Por mais que o conto já anunciasse a possível alegria da garota ao se ver livre do companheiro de viagem, há a sensação de ruptura na separação.

Há a presença de militares que, para as crianças, só aparecem de relance, como elemento diferente que é capaz de causar espanto nos garotos, mas é possível perceber que o desfile de caminhões compõe a atmosfera de fuga, sem motivo exposto ao leitor, da garota. Além disso, há o sentimento de perda vivido pelos garotos ainda sentido como uma angústia precariamente formulada pelos personagens. Portanto, é possível definir essa fuga, marcada pela angústia da perda entre aquele que se vai e aquele fica para trás e pelo eco da violência militar, como um tratamento literário do exílio cujas características ainda se localizam em marcas históricas comuns aos países latino-americanos. Paralelamente à construção de Bolaño, é possível dizer que, também na literatura de Noll observamos toda a desolação ocasionada pela violência de um período.

Idelber Avelar, em seu *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, faz um marcante percurso por obras latino-americanas, apreendendo como algumas obras literárias do período são impactadas pelos processos ditatoriais. Uma dessas obras que Avelar analisa é a de João Gilberto Noll, na qual ele aponta a presença do trabalho de luto e de tratamento da memória na pós-ditadura.

Para Noll a própria memória codificada no espaço da urbe foi reificada: a metrópole moderna replica o desvanecimento cinza e anônimo dos personagens. [...] A literatura de Noll decididamente se nega a afirmar: permanece cinicamente suspeita de toda restituição, opondo-se a todos os projetos mnemônicos-restitutivos e elabora uma estratégia que poderíamos chamar de *amnésico-destitutiva* (AVELAR, 2003, p. 30).

Assim, Avelar interpreta tal construção como uma suspensão ao romance de formação, uma vez que a memória não é mais capaz de construir/restituir nada, inviabilizando a possibilidade de se legar experiência. “Como sugerem os títulos, os textos de Noll descrevem lugares transitórios, peregrinações, traços e restos da experiência, cenários sem historicidade, esvaziados de progressão e tempo” (IBIDEM, p. 216). Avelar defende que o curso das viagens ou os movimentos dos personagens

que compõem a obra nolliana não é mais capaz de produzir aprendizados, característica que já foi definidora da literatura de viagem.

“A arquitetura do texto de Noll – a deriva constante, o foco na primeira pessoa, a tentativa individual de extrair significado do passado, a natureza temporalizada de tudo – convida uma aproximação com o *Bildungsroman*, exceto que nunca se estabelece nenhum *Bildung*, posto que os personagens perderam a capacidade de aprender com a experiência ou, o que nos leva ao mesmo, a experiência já não pode ser sintetizada para formar uma consciência individual.” (IBIDEM, p. 221)

Todos esses processos presentes na obra do gaúcho representariam o trabalho do luto na pós-ditadura. Ao longo de seu livro, Idelber Avelar constrói sentidos acerca de como processos literários de algumas obras, ligadas de alguma maneira com os períodos ditatoriais, atuam como alegorias advindas das derrotas provocadas pelos governos militares e pela transformação mercadológica pela qual a América Latina passou.

A construção de Avelar acerca da obra de Noll é esclarecedora em diversos níveis e sobre inúmeras questões das obras do gaúcho. No entanto, sem desconsiderar a apreensão de elementos constitutivos da obra de Noll, o sentido que pretendemos construir diverge um pouco daquele da obra de Avelar. Um fator prático precisa ser apontado: o trabalho de Avelar somente lê os textos que João Gilberto Noll publicou até 1993. Apesar de sua obra ser originalmente de 1999, *A céu aberto*, cuja primeira edição data de 1996, não chega a figurar na leitura que Avelar constrói. Além deste, dez obras, sendo três infanto-juvenis, são posteriores à escrita de *Alegorias da derrota*.

É possível ver um arco de transformação na obra de Noll, assim como na de Roberto Bolaño, e, mesmo com a marca da ditadura nessa primeira parte da obra dos autores centrais a este trabalho, acreditamos que os elementos ditatoriais apontados são somente ponto de partida do projeto literário. No caso de Bolaño, esses elementos históricos sempre permearão seus textos, mas em um contexto mais amplo, levando em conta não somente o contexto histórico latino-americano. Bolaño fará de sua poética uma reestruturação de gêneros e, eventualmente, do cânone literário. Na obra de Noll, esse ponto de partida que é a ditadura brasileira é importante, mas o exílio que tem relação com a violência militar se transforma em uma deriva que apresenta um realismo fora das bases de uma vida social comum ou de um processo de construção de identidade já que a deriva se radicalizou ao ponto de, em certos momentos, até a linguagem perder suas referências.

1. 2 O exílio ou a vida desnuda

Em “Política do exílio” (AGAMBEN, 2013), texto apresentado em um congresso sobre as formas do exílio, Giorgio Agamben faz uma gênese clarificadora acerca dessa temática e defende a tese de que a condição de exilado está intimamente ligada à ideia de soberania, do poder soberano de uma nação.

Com os impactos de um capitalismo tardio, de sucessivos conflitos étnicos e políticos, em 2016, o número de refugiados chegou a mais de 66 milhões em todo o mundo, segundo o ACNUR (Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados)²¹.

O filósofo italiano cita números assustadores de refugiados bielorrussos, armênios, búlgaros, mas não poderia suspeitar quantos sírios, por exemplo, tentariam entrar na Europa pela costa italiana, tentando fugir de uma guerra entre grupos políticos que usa armas químicas contra a população civil.

Agamben busca em Hannah Arendt uma construção na qual relaciona a decadência dos Estados-nação com o fim dos direitos do homem, ou seja, os Direitos Humanos estariam ligados ao Estado. Ele aponta a origem etimológica comum das palavras “nascer”, referente ao homem, e “nação”, referente ao Estado. Partindo dos Estados nacionais, ao nascer, o homem perderia parte de seus direitos naturais de “vida desnudada”, recebendo em troca os direitos de cidadania e, por isso mesmo, concedendo soberania a uma nação. Como se ao nascer, o homem perdesse seus direitos naturais, tornando-se cidadão e legitimando o poder soberano que lhe oferece tais direitos. Portanto, a vida natural, significando garantia de direitos a partir do nascimento, se esvai no momento mesmo em que o Estado-Nação moderno lhe concede cidadania, substituindo os direitos naturais pelos nacionais e inaugurando, assim, um exílio primeiro.

A partir da Primeira Guerra Mundial, passou a haver uma revisão das concessões de cidadania por meio da construção de uma narrativa que seria capaz de cassar os direitos de cidadão daqueles que, supostamente, teriam agido de forma antinacional. Segundo Agamben, Arendt chega ao paradoxo da condição do exilado: no momento exato em que alguém não mais se configura como cidadão de Estado, ele

²¹ Cf. <https://www.valor.com.br/internacional/5008838/onu-numero-de-refugiados-chega-656-milhoes-e-bate-recorde>

perde todos os direitos que lhe eram oferecidos; ao perder esses direitos, esse apátrida retomaria os seus direitos naturais, tornando-se por excelência um “homem de direitos”.

Fascismo e nazismo são, sobretudo, uma redefinição das relações entre o homem e o cidadão e, por mais que isso possa parecer paradoxal, somente podem ser completamente compreendidos se forem situadas no panorama biopolítico inaugurado pela soberania nacional e [pel]as Declarações de Direitos. (AGAMBEN, 2013, p. 39)

O refugiado coloca em xeque a ficção que unia nascimento a nacionalidade. É permitido o vislumbre da vida desnuda na figura desse que está excluído da situação de cidadão. Daí, pode ser entendida a condição apontada por H. Arendt como o “homem dos direitos”, o homem sem a armadura da cidadania.

Vilém Flusser, intelectual tcheco, radicado no Brasil, trata de uma vida desenraizada, partindo de sua própria perspectiva em seu livro *Bodenloss* (2007a), publicado pela primeira vez, na Alemanha, em 1992, tendo sido escrito na década de 70. Nessa obra, ele também reflete, na parte dos diálogos com João Guimarães Rosa, sobre uma vida marcada por direitos naturais.

A fundamental vivência humana é a de ter sido lançada por forças ignoradas para dentro do sertão ínvio do mundo, e de viajar nele sem rumo em busca da salvação que é a morte, viagem cercada de todos os lados pelas tentações e armadilhas (“urupucas infundadas”) e um diabo que não existe. Para falar com Rosa, a fundamental vivência é que “viver é muito perigoso”. Pois o terrível é que para nós, aparentemente abrigados pela história, tal vivência fundamental é encoberta por um sem conta de ideologias e pelas cinzas do cotidiano. (FLUSSER, 2007a, p. 132)

Flusser continua dizendo que os seres do universo literário roseano, localizados num interior mítico, são “desenraizados do mundo e em busca do outro” (IBIDEM, p. 133). Como em Agamben alguns anos depois, Flusser diferencia entre uma vida marcada pela construção ideológica de uma comunidade e uma “vivência fundamental”.

Seguindo ainda no desenvolvimento da tese do filósofo italiano, se os direitos do cidadão estão ligados à soberania, perdê-los não significa estar dentro ou fora da ordem jurídica, mas ocupar uma posição de indiferença diante da lei. Não significa uma posição política marginal, mas a posição de estado de exceção: “é a figura da

vida em sua imediata e originária relação com o poder soberano.” (AGAMBEN, 2013, p. 44).

Começa a tomar, na defesa da tese acerca da soberania, a forte posição política de questionamento dirigido às soberanias por parte dos refugiados, exilados, desterrados ou apátridas, que ele cita sem diferenciação. Na última parte do texto, Agamben vai à origem de um lapso na tradução de um trecho das *Enéadas* (2000), de Plotino, para evidenciar que este filósofo de língua grega apontava o exílio como algo positivo. Para Plotino, não seria o exílio um mover-se de uma comunidade a outra comunidade – negativamente, com direitos suspensos pelo poder soberano –, mas de um solo a outro solo – positivamente, comparado a ideia dos deuses e dos filósofos.

Já Platão, no *Fédon*, havia recorrido significativamente a umas metáforas políticas para descrever a separação da alma do corpo. Sócrates aqui define a sua pena de morte como uma *apodemía*, uma “emigração” (literalmente, um “abandono do *demos*”, portanto, de certo modo, um exílio): “esta emigração que me há mandado se leva a cabo com uma boa esperança [...] Purificação, tal como se disse numa antiga sentença, é separar (*chorízein*) ao máximo (ou: virtualmente) a alma do corpo e que aquela se acostume a recolher-se e concentrar-se a sós sobre si mesma (*monèn kath' autén*), liberando-se do corpo e a viver no possível – tanto no presente como no futuro – só em si”. (AGAMBEN, 2013, p. 47-48)

Assim, Giorgio Agamben aponta a vida filosófica, em si mesma, como uma forma de exílio. O filósofo seria como o estrangeiro, que na *pólis* grega estava interdito de fazer política.

Como entender, com efeito, um *bíos* filosófico que tem uma aspiração de felicidade e plenitude – isto é, para um grego, uma aspiração genuinamente política – em sua própria [condição] radical de apátrida? Porque uma opção que não demasiadamente se tem interpretado em sentido exclusivamente místico necessita reivindicar para si mesma o estatuto ameaçador do exilado e do *ápolis*? *O significado da fórmula não consistiria, então, tanto em definir a vida filosófica como “exílio da política”, quanto em reivindicar a “política do exílio”.* (IBIDEM, p. 50)

A partir dessa breve investigação do exílio feito por Agamben, é possível pensar o exílio não como uma posição política marginal, mas como um conceito filosófico-político fundamental. Seguindo o percurso argumentativo do italiano, estendendo-o até figurar como uma literatura capaz de promover importantes reflexões, formulamos a seguinte pergunta: certos escritores não seriam esse ser sob o jugo do Estado de exceção, que despe-se de sua máscara da cidadania, por opção ou

não, assumindo postura política crítica radical, que, na definição de Sófocles, seria definida como “superpolítica–apátrida”²²?

A resposta imediata que oferecemos é sim. Como avaliar objetivamente o efeito do momento sociocultural posterior à Modernidade, próprio dos aglomerados urbanos, na vida cotidiana dos homens? Como entender o que dizem os refugiados que resultam, cada vez em maior número, da situação sócio-política do mundo contemporâneo? Em ciências empíricas, essas e outras perguntas dificilmente são respondidas com elementos de natureza distinta de números e sintomas físico-geográficos. Diante disso, a literatura reafirma sua importância para conseguir formular, por meio da linguagem inteligível, uma tensão dos afetos, reflexões sobre o mundo do homem contemporâneo, bem como sobre as experiências significativas do ser humano de hoje.

Retornando ainda uma vez a Flusser, relacionando-o a Agamben, é significativo que ele mencione “desenraizados em busca do outro”, também corroborando a ideia de uma vida natural e da abertura ao outro. Ou seja, o lugar da reflexão de uma vida filosófica desenraizada, localizada por Agamben no texto de Plotino, também aparece no pensador tcheco que teve uma vida em exílio. Flusser localiza tal lugar de reflexão na produção literária de João Guimarães Rosa, confirmando a nossa resposta positiva acerca da posição do escritor exilado paralelamente àquela construída por Agamben.

Lembremos do texto “Literatura y exilio” (2013b)²³, de Roberto Bolaño já citado aqui, no qual diz não concordar com as duas palavras de tal título andando juntas, uma vez que o exílio seria a própria literatura ou uma atitude diante da vida. É como se a perspectiva assumida ao deixar a pátria de origem, essa vida superpolítica, a única vida possível ao filósofo, fosse a própria vida indissociável da literatura.

Esse texto de Bolaño foi uma comunicação proferida em Viena e possui um tom de conversa. Ele segue falando sobre exílio e comenta sobre o poeta Mario Santiago, que, por volta de 1978, foi detido por policiais e expulso da Áustria até o ano de 1984, data que Bolaño associa com a obra de George Orwell. Mario Santiago se tornou um personagem de ficção em algumas obras de Bolaño sob o nome de Ulises Lima. Segundo o chileno, Mario Santiago foi o maior poeta da sua geração e tinha todas as dificuldades de ver seus poemas publicados. Bolaño parece seguir

²² Cf. IBIDEM, p. 51.

²³ Cf. BOLAÑO, 2013.

contando uma narrativa casual desse poeta e de como ele nunca acreditou em países, mas em fronteiras tênues que abarcam afetos, medos e a ética. Mario Santiago voltou ao México, continuou a viver uma vida comum, sem publicar seus poemas, até a sua morte trágica por um atropelamento, levando-o a ficar dias até que seu corpo fosse reconhecido. Bolaño diz que ele morreu como morrem os poetas “sumido en la inconsciencia e sin papeles” (IBIDEM, p. 42). Ao contar a história de Mario Santiago, o chileno parece contar sobre a vida possível quando se pensa em literatura, isto é, uma vida sem fronteiras nacionais, desenraizada e que é a própria condição de exilado: uma postura filosófico-política diante da vida tensionada por aquela imposta pelos Estados nacionais.

Ao terminar de falar sobre o poeta-amigo, Bolaño disse que havia falado tudo o que tinha para falar sobre literatura e exílio, como se essa narrativa sobre poeta, origem do personagem Ulises Lima, conseguisse abarcar a noção de exílio que pode ser ligada à literatura. Uma inescapável vida apátrida, superpolítica, sem fronteiras arbitrárias e localizada à deriva na própria literatura. Bolaño continua dizendo sobre a canção de lamentação daqueles exilados e sobre não acreditar nos escritores que sentem essa nostalgia pela pátria: “Para el escritor de verdade su única patria es su biblioteca, una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria” (IBIDEM, p. 43).

Bolaño cita dois outros escritores que sustentam a posição de viajantes-apátridas, mas extremamente agudos na construção de suas visões do país estrangeiro em que estiveram por algum tempo. Ele lembra do poema de Nicanor Parra que aponta os dois maiores escritores chilenos: Alonso de Ercilla, espanhol, e Rubén Darío, nicaraguense²⁴. Os dois estrangeiros tiveram um tempo no Chile capaz de proporcionar a construção de uma leitura poética do país que, para alguns, os colocou entre os maiores poetas chilenos. Tanto a construção literária desses dois forasteiros no Chile, como a leitura que deles fizeram alguns escritores são, também, um questionamento da política do cânone literário, além do valor concedido à escritura dos dois.

Fica evidente a posição de Bolaño sobre a questão do exílio quando diz respeito ao escritor. É a própria condição do escritor que promove o imperativo da busca pela linguagem e pelos afetos independentemente de fronteiras, favorece a

²⁴ PARRA *apud* BOLAÑO (2013): “Los cuatro grandes poetas de Chile/ son tres:/ Alonso Ercilla y Rubén Darío”.

ampliação das perspectivas políticas que constitui aquele que escreve, dilui até as fronteiras da vida com a literatura e é o impulso para a viagem, que ele diz ser sinônimo de exílio para escritores, em direção à literatura, que é o mesmo que dizer em busca da vida que exceda a si mesma.

1.3 A parte dos criminosos

Retornando ao texto agambeniano sobre o exílio, há outro ponto importante para a compreensão dos dois autores latino-americanos que são o foco desta tese. O filósofo lembra um antigo termo germânico para “desterro”: “bando”.

Proponho (acolhendo uma sugestão de Jean-Luc Nancy), chamar *bando* (do antigo termo germânico que designava tanto a exclusão da comunidade como a autoridade a insígnia do soberano) a esta relação entre a norma e a exceção que define o poder soberano. Quem é, nesse sentido, “*messo al bando*” (desterrado) não somente está excluído da lei, mas sim que esta se mantém em relação a ele abandonando-o (*ab-bandonolo*). (AGAMBEN, 2013, p. 43-4)

Segundo Agamben, no italiano, “bando” também tem o sentido de banido ao exílio e, por conseguinte, “bandito”, “bandetto” querem dizer ao mesmo tempo “bandido” e “desterrado”. Ou seja, aquele que foi designado a deixar uma comunidade, assinalado como não pertencente àquele grupo também carrega a marca que também significa “bandido”. Aquele que tem seus direitos de cidadão colocados sob estado de exceção é o mesmo que, com postura “super-política”, é capaz de questionar, ameaçar uma soberania. Lembremos ainda a mística criminosa que acompanha grupos anárquicos ou terroristas: eles deixam de ser reconhecidos frente a seus Estados Nacionais – até porque suas ações questionam justamente esse poder – e perante à comunidade internacional e passam a se ligar a ações criminosas.

Questionar as narrativas históricas, as ordens sociais, as soberanias estatais, os sistemas políticos ou a estrutura de uma língua são alguns dos movimentos conduzidos por escritores que criam uma literatura pensante. Seguindo a trilha etimológica, seria possível aproximar a literatura em exílio, como matriz filosófica, à ideia do termo italiano “bandito”.

É carregado de sentido o fato de os dois autores estudados aqui, como já apontado por Ricardo Lísias, terem dificuldades de adesão ao processo de redemocratização que se iniciava nos anos 80. Ou seja, reconheceram-se fora do

processo político que se iniciava. Também é simbólico e significativo o fato de que em alguns textos de Noll e Bolaño os personagens são escritores e criminosos.

O primeiro livro publicado por Roberto Bolaño, em 1984, junto com Antoni García Porta, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (2008), é um exemplo dessa interface clara entre exílio, crime e literatura. O casal protagonista, o catalão Ángel Ros e a sul-americana Ana Ríos, começam uma série de crimes sem muitas intenções claras, mas seguem nessa saga. Ele é um escritor, mas tem um emprego qualquer para ganhar seu sustento. Após ambos ficarem sem trabalho, seguindo a sugestão de Ana, praticam o primeiro assalto e não param mais. O romance que o protagonista está a escrever possui um protagonista chamado Dédalus – que é o nome do protagonista de *Ulisses* (2008), de James Joyce – e é definido como

Dédalus como hombre maduro. Autodidacta. Cansacio y abandono de la literatura. Retiro a un único autor: Joyce. Pretensión de convertir algunos momentos de su vida en copia de la del maestro. Separación de la mujer y del hijo. Relación con grupo terrorista (su encuadre dentro del grupo). Trabajo en la oficina que abandonará cuando más tarde se vea perseguido por la policía. Problema existencial. Acciones prácticas de atraco. La nueva vida. (BOLANO; PORTA, 2008, p. 76)

O personagem que constrói é abandonado em diversos níveis, almeja fazer literatura da própria vida ou viver literariamente, relaciona-se com um grupo terrorista, trabalha em um escritório, vive problemas existenciais, passa a praticar assaltos e inicia uma nova vida. Todas essas características acompanham a ideia do exílio descrita: ele é banido de sua comunidade, torna-se um “desterrado” ensimesmado, relaciona-se com o crime, passa a ser perseguido pelo Estado e inicia uma nova vida. Seria possível afirmar que essa é uma vida sem os direitos concedidos pelo poder soberano, uma vida de exilado “superpolítico-apátrida”, enquanto se erige como escritor e criminoso ao mesmo tempo. Tal construção se desdobra, afinal o narrador-escritor, Ángel Ros, está a escrever um livro sobre a própria vida que se constrói desterrada e no crime enquanto o personagem que cria para aparecer dentro da primeira ficção também contém características muito semelhantes. A narrativa se desdobra em outra com as mesmas características da primeira, como se só houvesse aquela vida possível fora do poder do Estado. Como se o porvir alocado no espaço literário só pudesse ser concebido como uma vida em exílio e pela/na literatura.

Se voltarmos ao livro de contos de João Gilberto Noll, seu primeiro, poderíamos refletir sobre outro texto: “Queda e tiro”. O título já provoca um estranhamento pela inversão dessas duas palavras que compõem uma expressão popular, “tiro e queda”, que alude a um tiro que seja certo e provoque uma queda, trata de algo que é dado como certo. Na inversão do título, há a sugestão de que algo cai e a violência do tiro vem só depois.

A narrativa se passa em 1977. O narrador do texto inicia seu relato contando que vê algo que ele reconhece não existir no Brasil, um rinoceronte, e segue intercalando a menção ao animal e a um “Você” que se refere a esposa do narrador. Da mesma forma que o narrador diz ver um rinoceronte, sempre lembrando que o animal não existe no Brasil, ele diz “Não vejo mais o rinoceronte. Queria mesmo que ele se fosse porque ele não existe no Brasil e Você tem de ser pensada mesmo que eu negue o seu artificialismo de fim de século” (NOLL, 2008d, p. 94). Paira a atmosfera de que o narrador vê algo que ele sabe não existir e reconhece a necessidade de pensar na esposa. Ele precisaria, assim, deixar de ver o que não existe e se concentrar na existência material. Ela é enfermeira e ele a imagina acompanhando uma cirurgia para a extração de uma bala no olho de alguém. O projétil é guardado por ela, pois será levado a uma perícia, afinal, o homem não sabe de quem levou o tiro. Ver está em xeque: alguém foi baleado no olho enquanto o narrador intercala visões irreais na realidade ao seu redor.

No parágrafo seguinte, ele diz estar preso em Ilha Grande, presídio para onde eram levados muitos presos políticos. O texto começa a contextualizar seus fatos com marcas do período ditatorial brasileiro como, por exemplo, a violência sem agente claro ou a prisão que não apresenta motivação justificada. Apesar de o texto seguir no tempo – no parágrafo seguinte, o personagem já está solto e trabalha numa redação de jornal – o texto é narrado no presente, quase sem verbos conjugados no passado: “Você vem me visitar em Ilha Grande”, “me lê o último poema do Drummond”, “Me diz que dentro de seis meses eu terei condições de sair daqui” (IBIDEM, p. 94), entre outros.

Você pisa sobre flores antigas, murchas, não vê que está pisando sobre flores murchas e não percebe o aleatório que me liga a Você, eu, um homem que te espera neste apartamento de onde a Barata Ribeiro de Copacabana chega em tons aflitos, esse homem que esteve na Ilha Grande, preso, e que hoje espera uma mulher apenas por que não sabe como prosseguir. O pessoal do jornal me vê como um sonâmbulo que pouco fala

do seu passado e que no seu presente pensa em encontrar a amante e não sabe como. (IBIDEM, p. 94)

A sequência do conto sugere toda a dificuldade de lidar com o “aleatório” que a vida lhe trouxe, bem como com o sofrimento de perceber que o relacionamento acabou, mas ambos não conseguem lidar com isso.

É muito difícil conciliar as emoções com a moral e os pensamentos, é muito difícil conciliar o desejo que padece em nós com o futuro que pensamos perseguir um dia, é muito difícil existir porque realmente se quer. Preso na Ilha Grande eu descobri mas não sei que é preciso tentar o recomeço. Eu me sinto indefeso e Você dirige o carro. (IBIDEM, p. 95)

É muito comum nos textos do escritor gaúcho os narradores romperem com a tradição romanesca de narrar a experiência e construir não-narrativas. Ou seja, toda a tradição construída a partir de narrativas que ensinam, acumulam ou refletem sobre os acontecimentos da vida e sobre o conhecimento apreendido a partir daí é substituída por uma sucessão de acontecimentos no presente que não dão conta de nenhuma reflexão. São eventos que somente listam cada novo passo dado pelos personagens e que parece estar desconectado com o que veio antes e com o que virá depois.

A partir de alguma fratura do ser, não restaria nada a identificar ou reconhecer no passado. Em muitos romances publicados posteriormente a essa coletânea de contos, os narradores se parecem muito com esse do conto em questão e chegam a repetir estarem em busca de formas de ocupar o próprio tempo. Já que não há experiência a ser vivida²⁵, chegam a preencherem esse tempo com palavras. O conto “Queda e tiro” é, em sua forma, a linguagem que (não) dá conta da vida posterior à violência da ditadura civil e militar, do exílio que passou a fazer com que músicos, escritores, jornalistas e opositores em geral tivessem que sair do país. É a linguagem do não-reconhecimento do espaço antes familiar. Não faz muita diferença se o protagonista espera a sua esposa num apartamento na Barata Ribeiro, em Copacabana, ou vê animais comuns às savanas africanas: a ilha onde esteve preso permanece isolando-o dos espaços ocupados outrora, sendo um exílio que o acompanhará em qualquer lugar.

²⁵ Cf. AVELAR, 1999.

Perde-se a familiaridade com a vida de antes e passa a ser necessária uma nova forma de linguagem para falar dessa realidade que lhe cerca, como o título antecipa: uma realidade posterior à queda do estabelecido, cuja manutenção se dará a tiros. O não-uso de verbos no passado, alinhando os acontecimentos que se seguem um após o outro pelos verbos no presente é sintoma da derrota, da queda, da mesma maneira como o é o passado do qual não se fala na redação onde o narrador trabalha. Assim, torna-se muito “difícil existir porque realmente se quer” e o texto não só fala sobre a dificuldade, mas ele é a própria linguagem dessa dificuldade. Ele é rearranjo de uma linguagem conhecida para se aproximar da apreensão dessa “queda” seguida pela violência que não possui explicação sensível.

Há um desterrar-se manifesto pela não-identificação com os diversos processos em curso. É possível verificar também marcas de violência em um crime: o narrador esteve preso. O exílio se apresenta em suas duas faces: a vida desterrada que demanda a reflexão e a passagem à vida que se ambienta em torno do crime. Outro dado que precisa ser mencionado é que o narrador ainda não abraçou, de fato, a vida em exílio. Ele percebe que não faz parte dos acordos sociais, sente-se desamparado em relação ao poder soberano, percebe que precisa fazer alguma coisa, mas ainda não consumou a fuga ao exílio.

Esse é um dos pontos aproximáveis entre as obras de Noll e Bolaño. Na obra deste, é comum encontrar narradores sempre em movimento, seguindo a própria viagem e parando em momentos de encontro de histórias que mereçam atenção, que precisam ser contadas. O romance *Estrela distante* (2012) traz uma tentativa de enfrentamento de um trauma do passado, acontecido durante ditadura militar chilena.

Em *La modernidad insufrible* (2015)²⁶, de Oswaldo Zavala, ele inicia um capítulo tratando das construções detetivescas de Jorge Luis Borges, nas quais um leitor obsessivo também é um investigador inveterado. A solução do enigma que levaria à resolução do crime não costuma aparecer nas pistas em locais tradicionais de um ato criminoso, mas na interpretação de algum texto. Nesse momento, Zavala aporta a ideia de “pormenorizar”, de Alan Pauls, aplicada a Borges: “Es decir, ‘una actividade analítica’ con la que Borges se plantea ‘descomponer un conjunto y rastrear un proceso, segmentar y acompañar, cortar y acercarse’” (IBIDEM, p. 77).

²⁶ Cf. ZAVALA, 2015, cap. 3, “La investigación como nota al margen: literatura y las soluciones del relato detectivesco”.

Recodificação das hierarquias e valorizar o menor. Quando Borges pormenoriza, ele desloca o eixo, a perspectiva de pertinência.

Segundo Zavala, há um movimento semelhante na obra de Bolaño em questão, pois o livro vai se aprofundar na vida e no passado de um personagem, que já aparecera em *La literatura nazi en América* (2008), membro da Força Aérea chilena e poeta: Alberto Ruiz-Tagle ou Carlos Wieder. A narrativa traz alguns momentos vividos em oficinas literárias das quais participava Ruiz-Tagle, autodidata misterioso, bem diferente dos estudantes que também costumavam frequentar aquelas oficinas: ele era mais velho, estava sempre bem vestido e se apresentava muito contido. Além de Tagle, Bibiano O’Ryan – o principal amigo do narrador, Arturo Belano –, Gorda Posadas, as irmãs Garmendia e Diego Soto – que comandavam as oficinas de poesia – são personagens importantes da narrativa.

A obra alude à queda de Allende, com as transformações decorrentes daí, mas com a vida cotidiana aparentando normalidade até o momento em que algumas pessoas começam a desaparecer e as irmãs Garmendia deixam a cidade de Concepción para ir a uma estância familiar num vilarejo fora da cidade. Elas nunca mais serão vistas e, depois, será dito que elas foram assassinadas.

Gorda Posadas conta a Arturo e Bibiano de um encontro que tivera com Alberto Ruiz-Tagle, em que ela relata que este faria a revolução na poesia chilena e que encontra pela primeira vez um outro Tagle, com uma postura cruel amedrontadora que nunca viram antes e que conta que as irmãs estavam mortas.

Toda a narrativa se dá por um narrador que é apresentado por uma voz, que pode ser a do próprio autor, Roberto Bolaño, em um pré-texto do livro, tensionando as fronteiras entre realidade e ficção. A exemplo de Borges, por meio de artifícios que confundem o leitor, a voz diz que a história foi contada por Arturo B, o que é uma clara referência a outros personagens da obra de Bolaño, como, por exemplo, Arturo Belano, de *Detetives selvagens*.

A solução de qual enigma está sendo buscada para além do literário? O que pode significar uma oficina literária que contém, mesmo que ainda de maneira desconhecida, um elemento nazista? O que se quer construir com a tensão entre realidade e ficção instituída por esse prefácio que se quer parecer fora da ficção? Talvez nenhuma resposta absoluta pode ser dada a essas perguntas, mas há alguns questionamentos sendo oferecidos por essas construções. É a própria instituição literária que é questionada e, por vezes, aquela promiscuidade com o poder que

aparece em *La literatura nazi...* que resulta, inclusive, em uma convivência com a violência sofrida por aqueles à margem do poder.

Essa tensão entre realidade e ficção supera a ideia superficial que atrela a verdade ao discurso da realidade e a mentira à ficção. A ficção como espaço de reflexão atua como um espaço artístico capaz de elaborar uma realidade estética produtora de pensamento que estaria além das categorias como verdade ou mentira.²⁷ O enigma a ser buscado assume, então, várias camadas e problematiza a mitificação da literatura, buscando, pela própria literatura, marcar sua inoperância diante da barbárie. Ao mesmo tempo que se vale do próprio objeto literário para propor reflexões sobre o período ditatorial que, porventura, ainda precisam ser processados.

Arturo é preso no Chile. Como bandido e desterrado ou na condição em que não é possível dissociar essas duas condições. A condição de sujeito que está fora e reflete sobre o que ficou em seu lugar de origem parece ser o lugar ocupado por Arturo, aquele que, como tantos outros, vive sob o estado de exceção e que, por essa condição mesma, consegue questionar o poder e a soberania advinda dele.

Ele não era o único preso ali, muito menos o único preso por causa do regime, mas, especificamente, “naquele momento, não sei por quê, eu tinha a sensação de ser o único preso que estava olhando para o céu. Provavelmente era porque tinha dezenove anos” (BOLAÑO, 2012, p. 30). Da prisão, pôde presenciar o primeiro ato poético de Wieder. Num avião, este escreve versos no céu: “Letras de fumaça cinza-escuro traçadas à perfeição sobre a enorme tela de céu azul-rosado e que congelavam os olhos de quem as observava” (IBIDEM, p. 30).

Numa conversa entre o narrador e o amigo, eles tratam da viagem de Carlos Wieder até a Antártida fazendo poemas e espalhando certa confiança daqueles que acreditavam promover uma revolução na arte, sabendo que o poder estava do seu lado. Há uma entrevista na qual Wieder exhibe mais uma vez, como tinha sentido Gorda Posadas, uma postura ameaçadora.

De volta a Punta Arenas, Wieder declarou que o perigo maior havia sido o silêncio. Perante o estupor simulado ou autêntico dos jornalistas, afirmou que o silêncio eram as ondas do cabo de Hornos estendendo suas línguas até a barriga do avião, ondas que eram como desconhecidas baleias melvilleanas ou como mãos cortadas que tentaram tocá-lo durante todo o trajeto, mas silenciosas, amordaçadas, como se naquelas paragens o som fosse matéria exclusiva dos homens. O silêncio é como a lepra, afirmou Wieder, o silêncio é como o comunismo, o silêncio é como uma tela

²⁷ Cf. BATISTA, 2016.

branca que precisa ser preenchida. Se você a preenche, nada de ruim pode lhe acontecer. Se você é puro, nada de ruim pode lhe acontecer. Se não tem medo, nada de ruim pode lhe acontecer. Segundo Bibiano, aquela era a descrição de um anjo. Um anjo demasiadamente humano?, perguntei. Não, babaca, respondeu Bibiano, o anjo do nosso infortúnio. (IBIDEM, p. 46)

Os militares e quem estava desse lado na História não tinham qualquer receio de anunciar o mal que estava por vir àqueles que se opusessem ao regime, que buscassem o silêncio, a reflexão.

Arturo deixa o Chile e vai para a Europa, onde se mantém informado de muita coisa por causa de Bibiano, com quem tem uma troca sistemática de cartas. Nessa relação epistolar, entre outros assuntos, Bibiano relatava os passos e rastros de Carlos Wieder. Em alguns desses rastros, era por meio de pseudônimos que Bibiano ligava a Wieder por reconhecer traços da escrita, apelo por certas demandas, a maneira como se exibia, enfim, o amigo de Belano conseguiu seguir o poeta aviador por algum tempo e enviava as informações nas cartas.

Voltando à busca pela solução do enigma que Zavala, a partir de Alan Pauls, localiza em Bolaño, Bibiano será esse leitor capaz de desvendar crimes. Depois do golpe militar, desapareceram dois poetas e organizadores, Diego Soto e Juan Stein, das oficinas de poesia que Belano, Bibiano, as irmãs Garmendia e, entre outros, o próprio Wieder frequentavam. Bibiano atuava como um detetive que, pela literatura, seria capaz de saldar as contas com o regime militar, uma vez que a realidade não fugiria de tal tarefa.

Muitos anos depois dos crimes que Wieder cometera no início da ditadura, um policial, que se dizia bem remunerado para a tarefa (sem revelar seu contratante), com a ajuda de Belano, acreditam fazer justiça contra o assassino. Uma justiça literária, individualizada e silenciada, uma vez que a justiça dos novos regimes democráticos não tiveram força para fazê-lo como se deveria.

Esta no-solución opera como o opuesto de la reconciliación política y de cualquier proceso de recuperación de memoria colectiva ante los crímenes de la dictadura. Bolaño escribe de este modo una novela donde se respetan fielmente los alcances históricos del gobierno golpista de Pinochet: sin posibilidad de resistencia porque la idea misma de legalidad ha sido desmantelada, las víctimas tendrán que consolarse *imaginando* en lo literario un final mediocremente feliz que sólo puede enunciarse por fuera del espacio público de lo político. (ZAVALA, 2015, p. 91)

Os jovens poetas das oficinas literárias são transformados em criminosos. Eles nem eram jovens politicamente atuantes contra o golpe, não aparecem como militantes opositores. Ao contrário, tornam-se reclusos no momento da queda de Allende. Sem muita explicação, Arturo conta que foi preso. Tornando criminoso, o poeta, que nem tinha motivos mais concretos para se tornar um inimigo do regime, entra para o rol dos banidos políticos que, de alguma maneira, fazem a “política” que questiona o poder da nação.

Lembrando a tese de Peter Bürger, Zavala diz que a arte de Wieder aparece no romance como a única capaz de intervir na sociedade a partir do artístico, atacar o político a partir do estético. É preciso evidenciar aqui que o criminoso é, também, poeta. Há, talvez, uma radicalização na fusão das duas ideias, uma vez que seus crimes se constroem no fazer artístico.

Esse vínculo entre mal e arte (do mal como arte, e da arte como mal) seguirá tão de perto, como uma sombra, a história da literatura que irá se constituir pelas mesmas figuras que simbolicamente tiveram grande importância para a constituição da autonomia literária, na modernidade, na vanguarda e para além dela. Assim, os jogos de tabuleiros, o quarto fechado, o detetive, a teologia profana, a independência artística e inclusive o conflito com órgãos de censura estatal não serão encenados simplesmente como parte das estratégias de uma literatura emancipatória de si e da linguagem, da demonstração de um sistema de regras e valores que lhe são próprios e autorregulados, mas como componentes de uma construção estética capaz de legitimar e legitimar-se pela tortura, pelo assassinato, pela violência pura de uma linguagem que se quer integralmente realizada e, por fim, pelo simples oferecido de lugares próprios a cada um, constituídos nas bases mesmas dessa destruição, em aparente contraposição a ela, como situação pacífica de direito. (PINHEIRO, 2014, p. 195)

1.4 As mãos são minha pátria

No mesmo congresso sobre exílio no qual Agamben desenvolve a gênese de uma “Política del exilio”, Jean-Luc Nancy reflete sobre “La existencia exilada” (NANCY, 1996). Ele menciona o *topos* Ocidental composto por uma existência que se localiza em exílio, ou seja, todo o Ocidente se edifica pela movimentação dos povos seguido de desenvolvimento em um lugar diferente da origem. Nancy se pergunta sobre o que seria o homem, a partir da modernidade, e chega à ideia de que o homem não mais se define pela sua humanidade, cuja definição se apagou. Assim, o homem que não consegue responder tal pergunta sobre o ser se torna um homem

exilado em si mesmo, fora de sua humanidade. O movimento, as compreensões de exílio como partida que prevê retorno ou não, as visões de negatividade ou de positividade e formas de conceber a propriedade ligada às perdas que levam ao exílio são alguns dos pontos tratados pelo filósofo francês até chegar à pergunta de Jean Améry, pensador austríaco que viveu em campos de concentração: “em que medida temos a necessidade de uma *heimat* [pátria]”²⁸?

Em sua obra *Além do crime e do castigo* (AMÉRY, 2013), cujas análises se assumem parciais e resultantes de todo o sofrimento vivido no período nazista, Améry disse que passou a se sentir em terra estrangeira no momento em que sua terra natal, a Áustria, deixou de ser independente, e foi integrada à Alemanha. Ele se viu exilado mesmo estando no território de sua terra natal. Ele chega a distinguir as expressões “terra natal” e “pátria”, respectivamente *heimat* e *vaterland*, sendo a primeira para distinguir o que há de “regional e folclórico”²⁹, já a segunda para se referir a uma dimensão um pouco mais política/burocrática. Para Améry, o exilado, ao ver sua *heimat* deixando de ser pátria, também sente sua *vaterland* deixando de ser a terra natal. Ao sentir seu país se diluindo em outro, do ponto de vista político, Améry afirma que elementos que delimitavam culturalmente a nação passam a ser sentidos como ausência.

A pergunta do austríaco, utilizada por Nancy, vai além e questiona a necessidade daquilo que se perde. A existência exilada seria o que de próprio o homem moderno ainda guarda em si.

Pensar el exilio como asilo -y no como campo de deportación-, es justamente pensar el exilio como constituyendo por sí mismo la propiedad de lo propio: en su exilio, está al abrigo, no puede ser expropiado de su exilio. Ese lugar de asilo en el exilio es triple: lugar del cuerpo, lugar del lenguaje, lugar del "estar con". (NANCY, 1996, p. 35)

Agamben, Flusser, Nancy e Améry, com formulações distintas, tratam do exílio como condição fundamental para uma existência crítica, marcada por reflexões e pela reivindicação do caráter político da condição de apátrida. O exercício da escritura, fonte de uma literatura pensante, requer que o escritor seja visto como ocupante de um espaço que propõe reflexão, indo além da descrição da realidade ou

²⁸ AMÉRY *apud* NANCY, 1996.

²⁹ Cf. AMÉRY, 2013.

da ilustração de reflexões filosóficas. Assim, a literatura também passa a ocupar um lugar de formulação política do mundo.

Esse “asilo” do exílio, do qual trata o francês, prevê um lugar da linguagem, a linguagem como lugar. Ao cederem ao impulso pela viagem, Noll e Bolaño passam a construir uma literatura que se estrutura na reflexão sobre a vida desenraizada, crítica, super-política e apátrida, e que deixou de buscar a origem, uma vez que a casa originária está em chamas.

O processo de esvaziamento dos projetos de esquerda, interrompidos pelos militares, levam a um processo de desterritorialização da literatura latino-americana, como menciona Olmos³⁰, referindo-se a Bolaño. Percebemos que, pelas análises iniciais de textos curtos de Noll, ele também desenvolveu uma literatura que pode ser definida como central nesse processo identificado por Olmos. João Gilberto Noll e Roberto Bolaño são escritores latino-americanos um tanto apátridas, que seguiram com poéticas capazes de promover reflexões profundas acerca da condição do homem contemporâneo, de suas identidades sócio-afetivas, dos estatutos artísticos que tentavam elaborar simbolicamente esse homem, bem como da capacidade da linguagem existente para dar conta ou não dessa experiência de uma vida que é o exílio.

Como fez Antônio Carlos Silveira Xerxenesky, em sua dissertação *A literatura rumo a si mesma: Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas* (2012), faço grande esforço para recusar um biografismo como ponto de partida para a reflexão sobre as obras de Noll e Bolaño. A proposta aqui é a de pensar sobre os textos e o trabalho reflexivo que eles promovem. Porém, lembrando que tais autores viveram, em alguma medida, algo que se relaciona com o exílio mais comumente conhecido, não se pode escapar de uma breve apresentação acentuando alguns acontecimentos de suas vidas.

João Gilberto Noll nasceu em Porto Alegre em 1946, onde morou até 1969 quando abandonou o curso de Letras e se transferiu para o Rio de Janeiro para começar a trabalhar como jornalista. Depois dessa data, que coincide com o período ditatorial no Brasil, ele coleciona muitas mudanças de cidade e de ocupação. Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio de Janeiro, Iowa, Berkeley, Porto Alegre, Londres. São várias as cidades, as mudanças e retornos, desde o primeiro

³⁰ Desenvolveremos melhor essa construção de Olmos logo a frente.

deslocamento de Porto Alegre ao Rio de Janeiro em 1969.³¹ Um tempo prolongado em que percebemos a não-fixação em cidade alguma. Além disso, permaneceu períodos em cidades estrangeiras, nos quais usufruiu de financiamento para escrever seus livros, dando-nos, inclusive, uma imagem do escritor latino-americano que vive só de literatura e que pode ver o que acontece com o país natal a partir de algum distanciamento.

Roberto Bolaño nasceu no Chile em 1953 e se mudou para o México, retornando ao país natal em 1973, quando Salvador Allende foi deposto, para fazer parte de uma resistência ao governo ditatorial que lá se iniciava. Foi preso, retornou ao México depois de um período em El Salvador, passando ainda um período como “nômade” na Europa – circulou por algumas cidades da Espanha e da França. Fez parte da fundação de um movimento literário no México com outros jovens poetas. Posteriormente, seguiu percorrendo muita literatura e escrevendo um número considerável de obras em pouco tempo de carreira – grande parte de sua obra foi escrita em dez anos³². É possível dizer que se instalou definitivamente na Espanha.

Além dos dois autores estudados aqui, não seria difícil pensar uma série de escritores ou filósofos, por exemplo, que passaram a viver uma vida em exílio: a título de ilustração, poderíamos citar os escritores Vladimir Nabokov e Joseph Conrad ou os pensadores Edward Said e Gayatri Spivak.

No entanto, o estudo literário da obra dos escritores centrais ao trabalho demanda uma busca pelo texto. Como o exílio faz parte da obra dos dois? Se a condição de vida exilada é comum em escritores e pensadores, o que faz com que a obra dos dois possa ser destacada a partir dessa condição? Há elementos da construção da poética dos dois autores, que, por vezes, atravessam toda a obra, marcados fundamentalmente pelo exílio.

Os narradores de João Gilberto Noll partilham de algumas características semelhantes e que poderiam ser apontadas como resultantes do não-pertencimento: adultos com mais de quarenta anos, vivendo um esvaziamento completo de expectativas, da vontade de perseguir objetivos na vida e que enfrentam uma crise diante de certa constatação da impossibilidade de efetuarem transformações efetivas³³ em suas vidas e em relação ao mundo que os circunda. Há, por parte das personagens

³¹ Cf. <http://www.joaogilbertonoll.com.br/cronologia.html>.

³² Cf. XERXENESKY, 2012.

³³ Cf. MELLO, Jefferson Agostini, “Imobilidade e fluxo: personagens, sentidos e leitores na obra de João Gilberto Noll”.

em cena, uma deambulação sem fim, na qual o próximo passo será dado sem qualquer planejamento, não importando a direção; muitas vezes, os acontecimentos narrados se apresentam no presente, à medida em que acontecem, acentuando uma presentificação da vida em detrimento à uma reflexão sobre o passado e futuro; a linguagem que se constrói na obra não se ocupa verdadeiramente de construir o próprio passado do personagem, o que por vezes nos faz deparar com personagens sem história, indivíduos que abdicaram da história que os constitui – ou mesmo que a evitam. A narrativa, às vezes, constrói-se em uma performance do narrador, que vive cada passo que enuncia ou passa a viver a partir de cada enunciação, indicando-nos, talvez, um exílio histórico e, por vezes, territorial.

As obras de Roberto Bolaño costumam apresentar infinitas vozes. Em parte significativa de suas obras, podemos perceber inúmeros personagens contando sua história. Há quase uma restituição do direito de que cada um fale, apresente a sua versão, ou ainda, que traga à luz fatos que ficaram soterrados pela calíça da história. Algumas obras se constroem por meio de uma única voz que vai nos contar algo que precisa circular. Outras se arquitetam com inúmeras vozes compondo uma única história complexa. Contos e romances – às vezes, calhamaços –, por meio de uma profusão de vozes, parecem dar seu depoimento da dor provocada pela opressão do Estado, do desamparo de um grupo ou povo, de atrocidades históricas que em alguma medida não são lembradas, ou nunca se tornaram públicas.

Em ambos autores, vemos um percurso narrativo que se edifica nessa existência exilada, em um movimento de saída que seguirá, ininterruptamente, de acordo com as necessidades afetivas, históricas ou políticas dos personagens.

No já citado trecho de “Literatura y exilio”, Bolaño discute a postura daquele que, longe de seu país natal, sustenta uma postura de lamento pela perda da origem. Não que ele não se interesse pelos exilados³⁴ que se apresentam dessa forma, mas, no espaço enunciativo de liberdade que o ensaio possui, deixa claro a sua crença no exílio como condição do ser sem que haja motivos para ver a saída da origem como ruptura.

“Por supuesto, por el aire de Europa suena una cantinela y es la cantinela del dolor de los exilados, una música hecha de quejas y lamentaciones y una nostalgia difícilmente inteligible. ¿Se puede tener nostalgia por la

³⁴ Podemos citar, entre outros momentos da obra de Bolaño, o conto apresentado acima, “Días de 1978”.

tierra en donde uno estuvo a punto de morir? ¿Se puede tener nostalgia por la pobreza, de la intolerancia, de la prepotencia, de la injusticia? La cantinela, entonada por latinoamericanos y también por escritores de otras zonas depauperadas o traumatizadas, insiste en la nostalgia, en el regreso al país natal, y a mí eso siempre me ha sonado a mentira. Para el escritor de verdad su única patria es su biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria. El político puede y debe sentir nostalgia, es difícil para un político medrar en extranjero. El trabajador no puede ni debe sentir nostalgia: sus manos son su patria.” (BOLAÑO, 2013, p. 43)

Num texto em que faz relatos esparsos sobre a sua volta ao Chile para ser jurado de um concurso literário, vinte e cinco anos depois de sua partida, “Fragmentos de un regreso al país natal”, Bolaño conta como ele e alguns outros riam de um chileno que dizia que beijaria o solo chileno quando lá voltasse. Apontavam que o alvo das risadas havia se esquecido do terror, da injustiça e da falta de sentido. Se o poeta apenas é, onde quer que esteja, ainda segundo Bolaño, ele está mais próximo do trabalhador do que se imagina. Mesmo que lhe falte uma biblioteca física, há uma antologia que carrega consigo aonde quer que vá.

Em *A céu aberto* (2008a), há a radicalização de uma vida exilada, de uma vida em deriva. Um jovem, com o irmão doente, sai em busca do pai no campo de guerra onde este está. Repentinamente, sem saber contra quem estão lutando, ele passa a fazer parte do exército. Em seguida, torna-se um desertor.

Nessa obra também é possível observar a lembrança de que não há muito para sentir saudades, pois não há nada a perder.

O meu irmão chegou mais perto do meu ouvido e pediu que orássemos, contou que criara uma “Prece à derrota” que é a situação na qual não temos mais nada a perder e de mãos vazias erguemos essa reza feito uma ereção ao silêncio do céu, quando compreendemos enfim que não há mais nada a dizer. (NOLL, 2008a, p. 61)

Após um período como vigia de um paiol, dando vazão a desejos intempestivos e cometendo crimes, embarca num navio como clandestino.

Assim balançava o navio na maior parte do tempo: embriagando a minha indecisão entre fuga e a permanência. Embora a vida corresse daquele jeito para mim, quase insuportavelmente exígua e insuficiente, eu ia conseguindo excretar da minha alma um espécie de calo, de modo que o padecimento quando batia praticamente se neutralizava. Eu ia levando assim, e não sei como saí desse assim com a vida. (NOLL, 2008a, p. 127)

Nesse estar à deriva, no balanço do navio, entre fugir ou permanecer onde se está, a vida seguia com o sofrimento neutralizado. O narrador vê com grande

possibilidade de, sendo clandestino, apátrida e desertor, figurar como um cadáver exposto às intempéries do tempo, a céu aberto, em um futuro próximo. Acreditar que isso poderá ocorrer talvez seja parte do processo de neutralização do padecimento que a vida lhe causava.

Em determinado momento, decide que deixará o navio e ficará em algum porto aleatório de acordo com a presença de guardas mais relapsos, porque ele “precisava mover as pernas” (IBIDEM, p. 131), ele precisava se colocar em movimento para além do balançar do navio.

Nadie te obliga a escribir. El escritor entra voluntariamente en ese laberinto, por múltiples razones, claro está, porque no desea morir, porque desea que lo quiera, etc., pero no entra forzado, en última instancia entra tan forzado como un político en la política o como un abogado en el Colegio de Abogados. Con la gran ventaja para el escritor de que un abogado o un político al uso, fuera de su país de origen, se suele comportar como pez fuera del agua, al menos durante un tiempo. Mientras que a un escritor fuera de su país de origen pareciera como si le crecieran alas. Esa misma situación la podemos trasladar a otros ámbitos. ¿Qué hace un político en la cárcel? ¿Qué hace un abogado en el hospital? Cualquiera cosa, menos trabajar. ¿Qué hace, en cambio, un escritor en la cárcel y en el hospital? Trabaja, en ocasiones, incluso, trabaja mucho. Y no digamos los poetas. Por supuesto, se puede aducir que en la cárcel las bibliotecas son lamentables y que en los hospitales son a veces inexistentes. Se puede argumentar que el exilio presupone en la mayoría de los casos la pérdida de la biblioteca particular del escritor, entre otras pérdidas materiales, y en algunos casos incluso la pérdida de los papeles del escritor, manuscritos inacabados, proyectos, cartas. No importa. Es mejor perder los manuscritos que perder la vida. En cualquier caso, lo cierto es que el escritor trabaja esté donde esté, incluso cuando duerme, algo que no ocurre con los otros oficios. Los actores, se puede aducir, siempre trabajan, pero no es lo mismo: el escritor escribe y tiene conciencia de escribir, mientras que el actor, en una situación límite, sólo aúlla. Los policías siempre son policías, pero tampoco es lo mismo, una cosa es ser y otra cosa es trabajar. El escritor es y trabaja en cualquier situación. El policía sólo es. Lo mismo se puede aplicar al asesino profesional, al militar, al banquero. Las putas, tal vez, sean las que más se acercan al oficio de la literatura. (BOLAÑO, 2013a, p. 55-56)

Reflete que em terra firme “sempre acabava no mesmo problema: eu não tinha papéis, documentos de nenhuma espécie, seria difícil conseguir trabalho se, ser o que chamam de cidadão” (IBIDEM, p. 136). Se o status de cidadão fora perdido há tempos, como se inserir novamente numa ordem nacional? Como diz Bolaño, as próprias mãos são suas únicas posses. Nessa condição de enunciação, como um artista que enuncia a performance da própria vida, seu corpo em marcha e sua voz que inventa um mundo para a própria sobrevivência são a única pátria que o acompanhará onde quer que seja. Em outras obras do brasileiro, é possível perceber que esse

personagem sem cidadania, que carrega sua pátria nas mãos e concebe um mundo por meio da performance que o mantém vivo, vai se fundir na figura do escritor. Assim, confirma a ideia de Bolaño de que o escritor apenas é, ou seja, mesmo quando se perde o status de cidadão, não possuindo papéis que o legalizem em algum lugar, em alguma nação, ele continua sendo escritor. É interessante também lembrar o que Bolaño diz sobre a proximidade entre o ofício das prostitutas e o dos escritores. Em ambos os casos, eles são e trabalham ao mesmo tempo e a isso se soma o fato de que em ambos os casos há um gastar-se, exaurir-se por algo que nunca chega a valer a pena. É mais um exemplo de desconstrução do pedestal onde colocam a literatura, uma vez que o escritor é visto como trabalhador que usa a si mesmo como ferramenta, mas que, na maioria das vezes, o faz para receber o que qualquer outra profissão pode oferecer. Ou pensando na aproximação com a prostituição, para tentar sobreviver enquanto assume um ofício violentado, marginalizado e perseguido na sociedade, mas assediado pelos círculos de poder.

1.5 Sobre uma espécie de nada que nos sustém³⁵

Ana Cecilia Olmos nos diz que “Os vínculos que a arte estabelece com o território tem sido motivo de indagação permanente, especialmente, a partir da modernidade que fez do deslocamento uma experiência organizadora do mundo” (OLMOS, p. 121). Ela lembra ainda da grande velocidade da mobilidade de pessoas, de informações, bem como de capitais, e de como isso pode significar uma desterritorialização que pode atingir a arte em relação aos seus lugares identitários. Por outro lado, valendo-se das palavras de Roger Bartra, Olmos adverte sobre os perigos de se manter fechado às trocas com outras representações advindas de outras nações e culturas. Ante essas ameaças, há uma ideia de arte desterritorializada, que é capaz de carregar consigo marcas de um território de origem ao mesmo tempo em que se realiza nas fendas culturais originárias do contato entre as sociedades.

³⁵ Frase construída a partir de outra de Bolaño presente no texto “Fragmentos de un regreso al país natal”, no momento em que chega no Chile e vê os rostos dos chilenos: “Pero lo que más vi en aquellos primeros minutos fue a chilenos que miraban el suelo como se estuvieran flotando sobre un abismo dudoso, como si el aeropuerto fuera un espejismo y todos nos encontraríamos suspendidos sobre una especie de nada milagrosa o fatalmente nos sostenía, un tributo que nadie estaba dispuesto a pagar, pero que tampoco nadie estaba dispuesto a declarar que no lo pagaría” (BOLAÑO, 2013, p. 63)

A essa ideia de uma arte desterritorializada parecem aderir alguns escritores atuais da América Latina quando, nos seus romances, exacerbam o trânsito por fronteiras geográficas, interstícios linguísticos e diferenças culturais, desestabilizando os pressupostos identitários nacionais tantas vezes erigidos em valor estético. Muitas das ficções contemporâneas põem em cena narradores ou personagens itinerantes que estabelecem vínculos mais laxos com o território e colocam em questão a identificação linear com a cultura de origem. (IBIDEM, 122-3)

Olmos desenvolve esse pensamento para analisar como atuam parte da obra ensaística de Sergio Chejfec e Juan Villoro. São óbvios os riscos que também advém do deslocamento crítico que estou prestes a operar – desloco a construção feita por Olmos em relação a dois autores específicos para outros dois –, porém essa construção é elucidativa para se pensar sobre os dois escritores latino-americanos objetos do nosso estudo.

No já mencionado livro de Graciela Esperanza, é possível também observar a porosidade das fronteiras nacionais e culturais como marcas da produção artística contemporânea.

De ahí que un arte *informe* que acumula y mezcla restos ausculte hoy el pulso de las grandes metrópolis de continente, registre su concierto babélico de voces, recomponga el espacio chatarra que dejó la modernización nunca alcanzada y alerte sobre los efectos devastadores de la violencia y las ‘guerras’ del narcotráfico. Artistas y narradores recuperan la tradición del paseo urbano, el desvío o la deriva, para crear objetos y relatos porosos, capaces de albergar los desechos y las diferencias. En la marcha, componen fábulas que extrañan o reencantan el paisaje caótico o disciplinado, o sencillamente confiesan que ya no hay iluminaciones posibles en las ciudades latinoamericanas. (SPERANZA, 2012, p. 81)

Como Olmos, Speranza também trata dessa arte que possui suas ligações com a origem, apesar de seguir em uma deriva que impede a fixação ou a localização geográfica precisa. Além disso, esses dois trabalhos também evidenciam a “modernización nunca alcanzada”, o que também é uma das teses do livro de Osvaldo Zavala.

Patricio Guzmán, documentarista chileno, é celebrado por sua carreira extremamente importante frente a acontecimentos históricos com os quais trabalhou e pela maestria com que criou seus filmes. Durante o golpe militar que derrubou Salvador Allende, entre outros filmes, desenvolveu a trilogia *La batalla de Chile*³⁶, obra que representa sua inserção na lista dos grandes documentaristas de todos os

³⁶ GUZMÁN, 1975-1979.

tempos³⁷. Essa obra traz a ideia de que o documentário é capaz de ir além do que está sendo visto de um determinado fato, também acentua grande olhar artístico sobre o que se está documentando.

O documentário *Nostalgia de la luz* (2010), também de Guzmán, vai até o deserto do Atacama, o lugar mais desértico do mundo e chama a atenção para a necessidade da memória para vivermos. O documentário começa apresentando o deserto do Atacama, mostrando imagens impressionantes daquele lugar que parece ser único por suas características físicas, ao mesmo tempo que vai se descortinando toda a beleza crua do lugar. O narrador do filme, o próprio Guzmán, diz sobre a descoberta feita pelos astrônomos acerca das qualidades daquele local para se observar o céu, de como muitos centros de pesquisa, de várias nacionalidades, instalaram seus telescópios lá. Guzmán pergunta para um astrônomo de um desses centros de observação astronômica sobre a imagem que eles conseguem ver pelos telescópios e recebe a resposta que sua pergunta já prevê: o que se vê no céu é o passado. A imagem que chega até os observadores é fruto de uma luz que leva tempos para chegar até os telescópios.

O documentário, em seguida, apresenta um novo tópico: a Ditadura Chilena (1973-1990). Também por suas características físicas, durante o regime militar de Augusto Pinochet, instalou-se no deserto do Atacama uma prisão para prisioneiros políticos. O filme exhibe imagens dessa prisão, as Ruínas de Chacabuco, que Guzmán chega a chamar de campo de concentração da Ditadura Chilena. Nessa prisão, os prisioneiros construíram, com o pouco que tinham, materiais para orientar a observação do céu. Inicialmente dentro da prisão, um curso de astronomia, que aproveitava a posição privilegiada, promovendo a observação de estrelas. Diante de toda a desrazão violenta daquele regime ditatorial, os presos políticos se reuniam com frequência para olhar juntos para o céu que só lhes trazia imagens do passado, os prisioneiros políticos se reuniam, possivelmente, para seguir vivendo. A memória do espaço é esse laço a algo que ainda valia a pena naquela prisão. Contudo, essa tentativa não durou muito. Os presos foram obrigados a interromper o curso de astronomia, pois eles poderiam chegar a uma maneira de fugir, de alguma maneira, no raciocínio dos militares, por causa do curso. Talvez até mais sério, ao interromperem o curso, os militares retiravam-lhes a possibilidade de seguir vivendo.

³⁷ Cf. <https://www.bfi.org.uk/sight-sound-magazine/greatest-docs>

Nesse mesmo lugar desabitado, perto dos observatórios, perto da antiga prisão, muitos corpos de assassinados pela ditadura foram enterrados. Contudo, uma das características marcantes daquele deserto é a sua secura inigualável. Essa baixa umidade promove naturalmente um processo de conservação impressionante dos ambientes. Marcas de civilizações antigas, roupas que os mortos usavam, esqueletos... tudo resta muito bem conservado. Há, em alguns casos, um processo de mumificação natural dos corpos nos locais exatos onde expiraram. Depois do fim da ditadura, muitos corpos foram encontrados no deserto. No entanto, ainda restam muitas famílias que não obtiveram notícias dos seus desaparecidos. Jogados no mar ou enterrados no Atacama? Pode-se dizer que esses dois destinos que dificultam o resgate de corpos, impossibilitam o curso do luto de muitas famílias. Naquele deserto, um grupo de mulheres faz essa busca quase impossível pelos restos mortais dos seus entes. Muitas, inclusive, conseguiram encontrar filhos, irmãos, pais...

Os astrônomos olham para o alto para interpretar o céu e descobrir fatos da origem humana. Mulheres olham para o chão em busca dos elos faltantes da própria história. Mais uma vez, a narrativa do filme evidencia o contato do movimento do astrônomo com aquele que sofreu a brutalidade ditatorial. Para além do território, é a memória que os liga. É a busca dos elos que faltam para a construção das narrativas da memória. A busca da origem é a busca de todos. A dor causada a uma pessoa pela Ditadura deve ser a dor sentida por todos, pois a ameaça a alguns é o risco de todos.

Um objeto só é visto quando uma luz é lançada sobre ele. A imagem que os astrônomos veem é uma luz que levou um tempo para percorrer o trajeto da origem até o olho que está na terra. Mulheres buscam no chão iluminado vestígios de assassinados pela ditadura ainda desaparecidos. A infinitude do universo não impossibilita que um ponto de luz seja visto/lembrado, às vezes, quando já nem existe mais: em algum lugar, alguém a verá.

No fim do documentário, Guzmán diz que “Aqueles que têm memória têm a capacidade de viver no frágil tempo presente. Aqueles que não a têm não vivem em parte alguma.” É o exercício de construção da narrativa da memória que dá sentido ao presente e poderia impedir o triunfo da violência.

A breve discussão acerca da obra do cineasta nos dá margem para tratar da poética que aborda questões nacionais, de uma identidade cultural específica ligada a um território, mas que se deixa atravessar por uma poética da memória característica de parte importante da produção artística de todo o ocidente. Mesmo em um

documentário, Guzmán se vale de elementos locais, revelando-os à luz – para seguir na própria metáfora que ele constrói em *Nostalgia de la luz* – de uma poética que extrapola as fronteiras da arte nacional.

Bolaño e Noll partem de um tempo-espaço específico, apesar de vagos. A poética dos dois não fica circunscrita a esse lugar, apesar de carregar sempre consigo marcas de momento inicial. Era uma rua vagamente latino-americana. Um país vagamente latino-americano. Um regime militar vagamente latino-americano. Um exílio vagamente latino-americano. Havia, ainda, a identidade vagamente latino-americana, afinal, essa identidade foi vagamente imposta pela Europa ou vagamente autoimposta pelos latino-americanos. Nessa rua, via-se fumaça saindo de prédios, embora não houvesse uma só chama aparente. O incêndio, propriamente, era invisível. Não havia mais ninguém ali além dos dois. Eles corriam e gritavam, ganiam, sem pai, sem Estado, sem saber o que fazer, mas sentiam que precisavam fazer alguma coisa urgentemente.

A obra dos dois autores tem, em seu início, esse espaço-tempo que é a América Latina durante os regimes militares. Essa obra segue, com essa marca, refletindo sobre esse *zeitgeist* da origem. Às vezes, de fora ou de dentro da nação de origem, olham para o presente mas, também, enxergam o passado que já não está mais lá. Diante da postura pós-utópica em relação aos movimentos de esquerda nos quais acreditaram na juventude, muitas vezes refletem sobre questões existenciais que concernem o homem ocidental, independente das questões políticas latino-americanas. Entretanto, a marca persiste aonde quer que se vá.

CAPÍTULO 2 – “PARECIA DIFÍCIL QUE FOSSE ASSIM, MAS ASSIM ERA”

2.1 Até o fim

Conforme escreve Paloma Vidal, o fim do conto “Alguma coisa urgentemente” deixa suspenso o “gesto” que prevê uma ação que não se realiza. O romance *Hotel Atlântico* logo no início mostra um narrador que seguira um caminho sem objetivo claro, apagando as referências históricas que, mesmo rarefeitas, apareciam naquele início e tendo claro, unicamente, a necessidade de seguir viagem.

A dimensão do enredo é reduzida, podendo ser definida brevemente, lembrando a análise de Oziris Borges Filho³⁸, como uma sucessão de espaços de repouso – Hotel Copacabana, Florianópolis, Bordel, Fazenda Oásis, Viçoso (hospital), Arraiol, Porto Alegre, e Pinhal (Hotel Atlântico) – intercalados aos momentos em que passa em viagem pela estrada. Entre esses lugares, há encontros que ocupam maior ou menor espaço da narrativa de acordo com o tempo do desenrolar do contato. A cada novo lugar, algum acontecimento breve a que se segue o caminhar e todo o discurso que marca as ações que executa enquanto caminha.

Como em outras obras do gaúcho, é possível observar um ator desempregado, que, de tempos em tempos, tem encontros sexuais efetivos ou fracassados enquanto segue seu caminho para um perder-se intimamente ligado ao apagamento da própria identidade. Inclusive, esse movimento também integra o ideal de sua ocupação de ator, só que a sequência desse apagar-se é levada às últimas consequências, pois todo o seu trajeto é acompanhado pela degradação de tudo ao seu redor, bem como de si mesmo.

Há que se apontar que logo no início do livro, o narrador em primeira pessoa diz que “Precisava ir” e refletia sobre isso: “Pensava na minha ida, até quando eu aguentaria” (NOLL, 1989b, p. 8). Misturado à possibilidade da ida, havia a possibilidade de não aguentar mais, seja pelo fato do corpo ter dificuldades de seguir ou pela morte que interromperia o movimento.

Além disso, logo no início do livro, já se pode vislumbrar ainda algum resquício de análise dos processos que lhe ocorrem. Já foi apontado neste trabalho a substituição da reflexão sobre a própria vida pelo movimento incessante sempre em

³⁸ Cf. BORGES FILHO, “Sob o signo de Caronte: *Hotel Atlântico* de João Gilberto Noll”, 2010.

frente, o que, em alguns momentos, faz com que o narrador passe a narrar e dar total atenção aos movimentos mais banais que alguém realiza em sua rotina, assim, “preenchendo o tempo com as palavras”.

O exílio que aparecia nos primeiros contos ainda possuía marcas da origem. Em “Alguma coisa urgentemente”, o jovem esteve ainda em algumas casas com o pai. A casa vai se deteriorando, assim como o próprio pai chega para morrer. A orfandade é delineada por aquilo que se está perdendo. Surge daí aquela constatação de que se precisa fazer algo urgentemente.

No segundo conto lido, “Cenas imprecisas”, as crianças seguem sozinhas por uma estrada, apoiando-se mesmo que isso signifique a manutenção das brigas infantis que aproximam os dois. Marcas da opressão violenta do Estado ficam por conta dos “caminhões paquidérmicos” que passam pelos garotos na estrada e isso também pode ser lido como resquícios do local de origem durante o regime militar.

Hotel Atlântico é o nome do último local em que o narrador passa um tempo em repouso antes de expirar diante do mar, o único lugar em que ele se sente em casa:

Eu tinha me sentado numa cadeira que havia ao lado de uma pequena mesa. Tirei o casaco, não que me sentisse acalorado, mas só pelo prazer de jogar o casaco sobre a cama onde eu ia dormir, como se estivesse em casa. E eu realmente me considerava em casa pela primeira vez, depois de tanto tempo. (IBIDEM, p. 94)

Mas o romance se inicia bem longe dali, no Rio de Janeiro, em outro hotel. Apesar dos nomes das cidades por onde passa, dos bares de estrada, do bordel, da fazenda, é possível notar uma ausência de referências políticas, enquanto há uma lista de referências musicais ligadas à contracultura dos anos 60 e 70 no livro anterior, *Rastros do verão* (NOLL, 2008e), ou a própria presença, mesmo que distante do narrador, do ainda candidato da esquerda, Luís Inácio Lula da Silva, pós-redemocratização, no livro posterior, *O quieto animal da esquina* (NOLL, 1991). Aquele romance tem sua primeira edição em 1986; este de 1991: entre eles *Hotel Atlântico*, em 1989. Após aquele início com os contos em 1980, o fim da ditadura é seguido de obra que também contém manchas do período da ditadura civil e militar, permeando os deslocamentos. Entretanto, o ator desempregado, no livro de 1989, vai caminhando enquanto presencia o mundo entrando em colapso ao seu redor, mas não faz alusões ao momento histórico do país.

Sem deixar claro o contexto histórico-social da caminhada, parece tomar lugar as pequenas análises de si que constrói enquanto segue viagem: “Eu estou velho, pensei. Mal chegado aos quarenta, velho. Andar por aí seria uma loucura” (NOLL, 1989b, p. 13); “eu me sentia a viver rudimentos de ilusões” (IBIDEM, p. 30); “Num átimo me veio tudo o que eu tinha vivido na cidade, como se eu precisasse fazer aquele rápido balanço para me sentir e condições plenas de partir” (IBIDEM, p. 63). O movimento de refletir sobre o que está acontecendo, pensar as possibilidades, fazer balanço sobre o que aconteceu ocupa maior espaço quando as marcas políticas são suprimidas.

Outro foco de atenção que ocupa o lugar da contextualização histórica é o colapso que se realiza à medida que segue a sua viagem. Ao seu redor, a morte o acompanha desde a saída do Rio de Janeiro: ao chegar no hotel, havia um corpo. Durante a viagem de ônibus, a americana, que havia passado pelo trauma da morte da filha por afogamento, suicida-se na poltrona ao seu lado. A carona que recebera faz com que, mais uma vez, a morte esteja à espreita, pois as pessoas que estão levando o narrador pensam que este presenciou um crime e planejam matá-lo. Enquanto veste uma batina emprestada para que suas roupas sequem após a lavagem, ele encontra pelo caminho uma mulher à beira da morte, a quem ele oferece a extrema-unção antes da senhora expirar. Após ele ser confundido com um sequestrador, foi agredido pela polícia, o que pode ser o motivo da amputação da perna. A aniquilação da matéria também se estende a lugares, como a casa da avó de Sebastião, o enfermeiro que lhe cuidou e ajudou a deixar o hospital: quando chegaram no endereço indicado, a casa da avó já não existia mais, dando lugar a um prédio construído no local.

O ator desempregado já não é capaz de assumir identidades de personagens, bem como a sua própria, que está se esvaindo. A possibilidade de identificação com que lhe é externo e poderia oferecer flashes de memória também está interdita. As pessoas, que, como o narrador, estão à margem do estabelecido, estão morrendo ante a sua chegada. Os lugares também vão se apagando.

Toda a degradação vai se acelerando até que o próprio narrador comece a alcançar o seu limite.

Sebastião me sentou na areia. Ficou ao meu lado, com uma das mãos firme na minha nuca.

Aí Sebastião olhou o mar. Eu também, o mar escuro do Sul.

Depois ele virou a cabeça para o lado e olhou para mim. Pelo movimento dos seus lábios eu só consegui ler palavra mar.
 Depois eu fiquei cego, não via mais o mar nem Sebastião.
 Só me restava respirar, o mais profundamente.
 E me vi pronto para trazer, aos poucos, todo o ar para os pulmões.
 Nesses segundos em que eu enchia o pulmão de ar, senti a mão de Sebastião apertar a minha.
 Sebastião tem força, pensei, e eu fui soltando ar, devagar, devagarinho, até o fim. (IBIDEM, p. 98)

Noll começa a alargar os limites da deriva na construção desse romance em questão. O pano de fundo imediato não é mais a ditadura, não é mais a violência histórica. O caminhar infinito levado até o momento em que não se pode mais caminhar acentua o estar à deriva, caso alguém queira levar o protagonista sem nome pela viagem. A ausência de nome do narrador, como aponta Avelar, resulta da impossibilidade de encontrar suas origens: “Em Noll nenhum encontro verdadeiro com a alteridade, nenhum momento epifânico, possibilita a reordenação da experiência passada que permitiria a emergência de um sujeito capaz de uma assinatura.” (AVELAR, 1999, p. 184). A ausência de coordenadas também se manifesta pela não nomeação do narrador, recebendo a última designação de quando possuía referência: ex-ator. Lembremos que a grande referência de identificação, que, inclusive, nomeia a obra é o hotel, lugar eminentemente de passagem de pessoas, exatamente o contrário da ideia de casa.

O narrador segue viagem em um caminho contrário ao da realização. Cada vez mais ele vai seguindo a partir dos acasos que lhe atravessam, como que a se perder mais e mais: o destino do ônibus decidido na hora da compra; a carona para um local definido pelo casamento de um dos ocupantes do carro; a tentativa de assassinato que o leva a caminhar por uma estrada desconhecida; o hospital onde chega inconsciente; Sebastião que lhe ajudar a fugir e o leva até onde a avó morara; a viagem que segue até o litoral porque o narrador descobre que Sebastião nunca vira o mar. A deriva geográfica e a desreferencialização da própria vida, simbolizada na falência do corpo é um desfazimento, ou seja, a viagem desrealiza até o último momento ante a iminência da morte, que é o último ar devolvido pelo corpo.

2.2 2666 ou o desenraizamento universal

As narrativas de Bolaño raramente abordam ambientes privativos e protegidos como o lar, a família ou a infância idílica. A maioria dos personagens se move por hotéis, bares, cafés, restaurantes, lanchonetes, cinemas, hospícios, ruas ou avenidas, constituindo ilhas urbanas, entre espaços onde forças globais e locais parecem interagir simultaneamente, embora não simetricamente. (RUGGIERI, 2013, p. 86)

Há sempre que se tomar cuidado no processo de se fazer associações na proposição de leitura de um autor. Quando se relaciona mais de um escritor, há sempre o risco de passarmos a fazer das projeções de leitura em determinado autor ou crítica algo óbvio e fácil de se relacionar com aquilo o que lemos. A citação do trabalho de Ruggieri trata de Roberto Bolaño e, principalmente, de seu *2666*. No entanto, essa breve descrição da movimentação apontada nas narrativas do chileno poderia ser relacionada também às narrativas João Gilberto Noll, como a última que foi lida neste capítulo.

Outra questão que se apresenta é que a citação é sempre um recorte de algo maior, ou seja, há muito mais dito no local de onde ela foi retirada e, óbvio, há elementos em *2666* que fazem dessa obra única e um dos pontos altos da obra do escritor chileno. Mesmo com as ressalvas, vale apontar que os polos de sentido marcantes na poética dos dois autores, exílio e deriva, assim como personagens que empreendem uma busca sem objetivo claro são comuns aos dois autores. Também vale lembrar que há inúmeros elementos que compõem as respectivas obras que as tornam únicas.

Mesmo reconhecendo a impossibilidade de esgotar uma análise do grande romance *2666*, de Bolaño, Mariana Ruggieri constrói um significativo panorama sobre essa obra que pode ser considerada múltipla em aspectos diversos. No segundo capítulo de seu texto, Ruggieri trata da viagem, do espaço e do deslocamento entre espaços.

Este trabalho também não tem a pretensão de esgotar as leituras dessa obra. O objetivo é fazer uma pequena contribuição a partir da busca de marcas de um desenraizamento universal, uma vez que entendemos ser um ponto importante para a poética de Bolaño e nos permite relacioná-lo ao outro escritor latino-americano estudado neste trabalho.

2666 é um romance dividido em cinco partes: “A parte dos críticos”; “A parte de Amalfitano”; “A parte de Fate”; “A parte dos crimes”; “A parte de Archimboldi”.

Podendo ser lidas de maneira independentemente para que se tenha um sentido, juntas é que elevam a obra a outro patamar de maestria.

A primeira parte apresenta a descoberta de um escritor prussiano, Benno von Archimboldi, por um grupo de críticos que empreendem buscas por pistas do escritor que inspira grande parte de seus trabalhos como professores de literatura na universidade. Essa parte também deixa claro ao leitor a relativização que acompanha toda posição assumida em relação à literatura. O caráter inquestionável frequentemente ligado às Belas Letras passa a ser ridicularizado, ao mesmo tempo em que as questões profundas às quais a literatura pode apontar se misturam sem alarde.

A segunda parte apresenta a história do professor de literatura, que traduzira obras de Archimboldi, desde a sua saída do Chile, passando por sua vida em Barcelona – onde se casa e tem uma filha – até chegar a Santa Teresa. A loucura da ex-esposa, bem como a própria loucura começam a se espalhar pela vida assumida na “nova vida” que começara a construir nesse rincão do México.

A terceira parte, que começa com uma simples vinda ao México de um jornalista americano negro para cobertura de uma luta de boxe, logo alcança os feminicídios que assustam parte das pessoas que de alguma maneira tiveram alguma relação com a cidade de Santa Teresa. Os críticos ao visitarem o México, Amalfitano e sua filha Rosa que, assim como o pai que aparece nas duas primeiras partes, aparecerá na segunda e terceira partes.

A quarta parte mergulha na descrição sequencial na centena de assassinatos de mulheres que, como a frieza prevista na descrição, não parece provocar grandes alterações na vida daquela localidade. Gustavo Silveira Ribeiro define essa parte como um catálogo dos mortos³⁹, no qual a narrativa perde sua característica de contar histórias e passa a assumir características de gêneros textuais ligados ao ramo policial e forense.

Na quinta parte, é possível acompanhar uma biografia do escritor desaparecido Benno von Archimboldi. Desde a infância curiosa na Prússia, passando pela Segunda Guerra e pela sua produção literária até alcançar Santa Teresa e, assim, ele também de alguma maneira se relaciona com os feminicídios.

Juntas, as partes se tocam e compõem um caminho narrativo mais claro para que se relacionem – como os personagens comuns, por exemplo –, ao mesmo tempo

³⁹ Cf. RIBEIRO, 2016.

que abrem possibilidades infinitas de se relacionarem por caminhos pressentidos, manuseados pelo leitor, de acordo com o próprio repertório cultural capaz de promover mediações. Graciela Ravetti, em “Roberto Bolaño: o segredo do mundo é óbvio – sobre ‘La parte de Amalfitano’”⁴⁰, fala um pouco da força das partes em conjunto antes de se dedicar à de Amalfitano:

Em todas as partes há vários fios de enredo, predominantes no meio de um conjunto complexo de uma miríade de pontas, que se desenvolve de modo nem sempre claro, como mapas em aberto: há a narração que sobrevoa sobre um estado de crise social dramática e violenta, que funciona não só como pano de fundo mas também como fator de intervenção nas tramas relativas a cada uma das personagens; há uma atmosfera que paira sobre cada episódio, como cifra de um desastre iminente, sem margem para a fuga, o que abre intervalos temporais ou fissuras espaciais semelhantes à irrupção de um espaço onírico ou de insanidade, e que, objetivamente, manifesta-se em eventos específicos como a escuta de vozes vindas do desconhecido, sonhos vívidos, ações incontroláveis ou, enfim, a imersão pessoal de sujeitos no universo aberto por obras de arte, muitas vezes a própria poesia ou algum tipo de *performance art*. (RAVETTI, 2016, p. 66)

Antes de se dedicar ao capítulo que trata do professor Oscar Amalfitano, Ravetti constrói um forte panorama a respeito de alguns dos movimentos narrativos que compõem a poética do livro. Ela resume brilhantemente a sensação incômoda advinda da leitura e que pode fazer o leitor se sentir lendo uma unidade ao mesmo tempo que uma infinidade de histórias pode chegar ao leitor como caos.

Ao se debruçar sobre o movimento das personagens por coordenadas geográficas localizadas em diversos lugares do mundo, Ruggieri aponta como a errância promove o fio narrativo que liga o emaranhado de histórias.

O movimento, portanto, que se intenta investigar aqui e que não se restringe ao território nacional, mas mobiliza continentes distintos e épocas distintas - é o da busca e do desencontro. Essa busca dispara os fios narrativos e a condenação dos personagens à errância, já que não encontrando o que buscam, continuam a procurar. Essa condenação, como veremos, é talvez uma possibilidade de emancipação, pois rompe o tédio e faz fluir o acaso. (RUGGIERI, 2013, p. 68)

Ruggieri aponta essa busca fundamental que, de antemão, não prevê o que geralmente é o objetivo dessa ação: o encontrar não se conclui. Vale lembrar que essa busca, assim como o movimento, a viagem, nem sempre será física, podendo se realizar internamente.

⁴⁰ Cf. RAVETTI, 2016.

Morini, um dos críticos obcecados pela obra de Archiboldi, possui uma particularidade e realiza seus movimentos por meio de uma cadeira de rodas. Um senso comum sobre uma vida que se vale dessa locomoção vai sendo desfeito à medida que o personagem faz os mesmos movimentos que os outros críticos realizam. No entanto, é acentuada uma viagem interna por onde ele conduzirá a si mesmo.

Morini teria podido fazê-lo [telefonar a Norton], mas a seu modo e antes que seus amigos empreendessem a busca de Archiboldi, ele, como Schwob em Samoa, já tinha iniciado uma viagem, uma viagem que não era em torno do sepulcro de um valente mas em torno de uma resignação, uma experiência em certo sentido nova, pois essa resignação não era o que comumente se chama resignação, nem mesmo paciência ou conformismo, mas era antes um estado de mansidão, uma humildade singular e incompreensível que o fazia chorar sem mais nem menos e em que sua própria imagem, o que Morini percebia de Morini, ia se diluindo de forma gradual e incontida, como um rio que deixa de ser rio ou como uma árvore que pega fogo no horizonte sem saber que está queimando. (BOLAÑO, 2010a, p.113-4)

Enquanto os outros três críticos – Pelletier, Espinoza e Norton – escolhem buscar uma pista um tanto precária sobre Archiboldi no México, Morini decide ficar em sua casa e o narrador apresenta alguns momentos dessa viagem interna pela qual ele passa. Aliás, entre as diversas histórias que atravessam a aventura principal de “A parte dos críticos” está a do pintor Edwin Johns, intrigante a todos pelo choque causado por seu autorretrato que contém a própria mão que cortou num episódio repleto de lacunas. Após o contato com o pintor, Morini assume um silêncio que preocupa muito seus colegas archiboldianos, mas que, em alguma medida, permite ao leitor percebê-lo vivendo uma nova inquietação, que também é pressentida por meio de diversos silêncios e passagens interrompidas de história que se movimenta de um crítico a outro.

Desse movimento como mola propulsora de vidas e de narrativas, surge também a temática do exílio e, de maneira consequente, a deriva que resultará em um desenraizamento universal que acomete um certo grupo populacional que vive à beira do abismo. “A parte dos críticos” já antecipa um pouco da história de Amalfitano e ali o leitor começa a perceber que ele vivera em exílio na Argentina por causa do golpe de Estado no Chile. Como já é sabido, a Argentina também sofreu um golpe militar e o chileno vai parar em Barcelona, como vários personagens de Bolaño.

— O exílio deve ser algo terrível — disse Norton, compreensiva.

— Na verdade — disse Amalfitano —, eu agora o vejo como um movimento natural, algo que, a seu modo, contribui para abolir o destino ou o que comumente se considera o destino.

— Mas o exílio — disse Pelletier — é cheio de inconvenientes, de saltos e rupturas que mais ou menos se repetem e que dificultam qualquer coisa importante que a gente se proponha fazer.

— É precisamente aí — replicou Amalfitano — que está a abolição do destino. E me desculpem mais uma vez. (IBIDEM, p. 123)

Nesse trecho é possível observar duas visões sobre o exílio: aquela que vê a perda da origem como uma fratura do ser, como Edward Said⁴¹ refletira em seu texto “Reflexões sobre o exílio”; além disso, a outra visão que diz que o exílio é libertador em alguma medida. Sobre a primeira visão, Bolaño coloca como possível de não ser válida a todos, pois não faria sentido sentir falta de uma origem que era fonte de sofrimento e ataques, mas reconhece que é uma postura comum. Já a perspectiva de Amalfitano, aquela que parece ser mais próxima do próprio Bolaño, vê o exílio como possibilidade de quebra de “destino”, ou seja, da abolição de um elemento cultural hereditário que chega com certa imposição a todos os indivíduos de uma sociedade. No já citado texto de Bolaño, “Exilios”, ele chega a dizer que as mãos de um escritor são a sua pátria e que a vida desse que cria pela escrita é, eminentemente, uma vida exilada, ou seja, uma vida que deixa a sua origem e vai em busca da criação da linguagem ou realidades diversas daquelas onde nasceu.

Ao voltar para a América Latina por algum problema na universidade onde trabalhava, não é ao Chile ou à Argentina que Amalfitano retorna. Não há um retorno previsto, por isso ele segue para Santa Teresa com a filha. É repleto de significado o fato de sua loucura, ou da voz que começa a falar com ele, dizer ser o fantasma do pai. Este sempre falava ao filho contra os chilenos e os chamava de “veados”, enquanto valorizava sua origem italiana, enquanto o filho lhe lembrava que os italianos é que seriam “veados” pela postura na Segunda Guerra Mundial. A voz que se apresenta como um possível pai é significativa, pois a figura paterna é um grande exemplo desse eco da origem hereditária da qual Amalfitano pode desejar se livrar ao abolir o destino.

A família de Amalfitano já carregava a história de exílio, por sua vinda à América Latina. A condição do pai de Rosa seria, assim, só uma continuidade de um movimento tradicional familiar que implica seguir se movimentando para sobreviver, como fizeram os italianos de sua família.

⁴¹ Cf. SAID, 2003.

Amalfitano chega a se desculpar por falar do exílio de uma maneira diferente daquela que os críticos esperam. Em alguma medida, ele imagina que falar do exílio como forma de se libertar das amarras da origem seja inconveniente. Pablo Gasparini reflete sobre a representação constante do exílio como o local onde se vive o sofrimento da perda da origem, onde se lamenta por estar longe de casa, uma representação frequente do exílio na literatura latino-americana do anos 80. No ensaio já mencionado aqui, “Exilios”, Bolaño conta uma história que o escritor Enrique Vila-Matas havia lhe contado que guarda semelhança com a configuração exilar vivida pelo personagem do romance.

Enrique Vila-Matas me contó una historia. Hace un tiempo él asitió a una conferencia sobre el exilio. Participaban en ella Mario Benedetti, Cristina Peri Rossi y Augusto Monterroso. Probablemente alguno más, no lo sé. El caos es que Benedetti y Peri Rossi hablaron del exilio como algo atroz, espantoso, etcétera y cuando le tocó el turno a Monterroso, éste dijo que para él el exilio había sido una experiencia alegre, feliz. (BOLAÑO, 2013, p. 55)

Gasparini⁴² utiliza o mesmo trecho da conversa do professor de Santa Teresa com Liz Norton citada acima para refletir sobre o que ele chama de “des-representação do exílio”. Segundo Gasparini, há uma maneira consagrada de representação do exílio na literatura latino-americana a partir dos anos 70, ligada ao sofrimento de ter que deixar seu país natal, bem como à impossibilidade de voltar a ele. No entanto, ele aponta uma des-representação do exílio em Roberto Bolaño e Pedro Lemebel, também escritor chileno. Na fala de Vila-Matas retomada por Bolaño, o espanhol cita Augusto Monterroso e vai um pouco além do ponto de Amalfitano, que sente alguma culpa por ver o exílio como ponto de alteridade: Monterroso assume a potência do exílio e chega a dizer que foi uma experiência feliz.

Uma das razões para que o exílio dos anos 80 tenha comumente a visão de uma experiência a ser lamentada, obviamente, está ligada às perseguições políticas. Entretanto, há motivos para não se confiar completamente nos processos democráticos que se seguiram os governos militares, principalmente no Chile, onde Augusto Pinochet deixa a presidência, para que alguém fosse eleito, mas o general permanece no governo. Além disso, há o fato, apontado por Bolaño, de que o trabalhador e o escritor têm as suas mãos como sua pátria, assim não deveria lamentar a perda de uma pátria que lhe explora sem oferecer o que merece em troca. O exílio

⁴² Cf. GASPARINI, 2011.

pode ser, sim, experimentado como potência, em relação ao destino e em relação à criação artística.

Os impactos de uma vida marcada pela opressão dos governos militares latino-americanos também vão ser vistos como ponto importante para se pensar características temáticas e formais na obra de Bolaño para um de seus tradutores para a língua inglesa, Chris Andrews, em sua obra *Roberto Bolaño's fiction: a expanding universe* (2014). No quarto capítulo, "Aimlessness"⁴³, o autor começa a chamar a atenção para o fato de muitos personagens na obra do Bolaño serem desenraizados, andarilhos, deslocados, exilados. Para tentar entender isso, ele volta à ideia de construção de identidade por meio de narrativa e segue desenvolvendo a ideia do filósofo Galen Strawson sobre "vidas diacrônicas" e "vidas episódicas"⁴⁴, categoria em que se encaixariam os personagens sem propósitos do Bolaño. Segundo ele, as circunstâncias históricas que cercam os personagens são como gatilhos para essa condição. A desorientação histórica/cultural advinda daí seria um dos motivos da vida descontínua que se segue, ou seja, da vida concebida de maneira episódica, sem conexões ligando a sequência evolutiva/temporal dos acontecimentos que marcam o percurso de uma vida.

Andrews discutirá uma tendência em diversos personagens de Bolaño sem propósito de vida e três possíveis causas serão defendidas ao longo de seu texto. Primeiramente, ele apresenta personagens vivem uma vida episódica, ou seja, eles não veem o presente como uma culminância do passado ou como se o presente não se fizesse parte do futuro que está por vir. Depois, há a presença do elemento histórico, pois muitos dos personagens passaram a viver uma vida desenraizada e desorientada após as turbulências políticas dos períodos ditatoriais da América Latina. Por último, é possível perceber ainda uma preferência estética pela descontinuidade, pela inconclusão e por narrativas à deriva, seja como resultado do caminhar a esmo de seus personagens ou pela constituição de tempos-espacos que estruturam a prosa.

⁴³ "Aimlessness" pode ser traduzido como falta de perspectiva/propósito.

⁴⁴ "Diachronic [D]: one naturally figures oneself, considered as a self, as something that was there in the (further) past and will be there in the (further) future; Episodic [E]: one does not figure oneself, considered as a self, as something that was there in the (further) past and will be there in the (further) future." Galen Strawson *apud* Chris Andrews, p. 98. [Diacrônico [D]: alguém naturalmente percebe a si mesmo, considerado como um "eu", como alguém que esteve no passado (distante) e estará presente no futuro (distante); Episódica [E]: alguém não percebe a si mesmo, considerado como um "eu", como alguém que esteve no passado (distante) e não estará no futuro (distante). TRADUÇÃO NOSSA]

O grande exemplo de vida episódica entre os personagens de Bolaño será a da personagem de a “Vida de Anne Moore”, do livro *Chamadas telefônicas* (2012a).

Anne Moore’s relationships follow a repetitive pattern; so do her jobs and her trips. Her life, it seems, is more and more of the same. Of people in real life who resemble Anne Moore, it is often said that they they never learn or that they go on making the same mistakes. And that is how, on occasion, she judges her own behavior: she laughs “at how naïve she [has] been with Rubén” (her Mexican lover), and she makes “what, from a certain point of view at least, she considers a monumental error” in accepting Charles’s proposal and working as a prostitute (86). But, from the reader’s point of view, it is worth asking whether her mistakes really are the same, because they can seem, provisionally at least, to be steps on the way to a vaguely intuited goal. (ANDREWS, 2014, p. 103)⁴⁵

Ela parece repetir o mesmo padrão de não se filiar a ninguém por muito tempo, seguindo a vida e se mudando para outra cidade, às vezes, países. Andrews analisa as rupturas que ela acumula em sua trajetória à deriva, do acaso como fonte de sofrimento e ela vê seus redirecionamentos como erros, uma vez que o padrão de vida das pessoas ao seu redor indica ser mais adequada à vida diacrônica, sequencial, em função da relação do presente com o passado e futuro. No entanto, Andrews diz que esse movimento é marcado por um objetivo vago: o de seguir em frente e à deriva. Não necessariamente, isso significa uma vida feliz. Ela precisa seguir em frente, sem ligações duradouras, mas isso lhe provoca sofrimento. Andrews diz que há a possibilidade dessa vida episódica representada nos personagens do chileno significar um pouco menos dor. Seria o caso de Auxilio Lacouture, de *Amuleto* (2008a), e Liz Norton, de *2666*, que, apesar de sustentarem uma vida episódica, veem florescer as ações e os afetos que experimentam em sua vida.

Por outro lado, há mais personagens de Bolaño como exemplos de vidas episódicas, desenraizadas e à deriva que estão ligadas à literatura, ao fazer literário: Cesárea Tinajero, Ulises Lima, ambos de *Os detetives selvagens*, e Benno von Archimboldi, de *2666*.

⁴⁵ Os relacionamentos de Anne Moore seguem um padrão repetitivo; assim como seus trabalhos e suas viagens. Sua vida, a princípio, é mais e mais do mesmo. Sobre pessoas cuja vida real se assemelha à de Anne Moore, é comum dizer que eles nunca aprendem ou que eles sempre cometem os mesmos erros. E é como, por vezes, ela julga seu próprio comportamento: ela ria “de quanto ingênua tinha sido com Rubén” [o amante mexicano dela], e ela “cometeu, visto de uma certa perspectiva, um erro monumental” (193-4) aceitando a proposta de Charles e trabalhando como prostituta. No entanto, do ponto de vista do leitor, vale a pena se questionar se os erros dela são os mesmos, porque eles parecem ser, pelo menos provisoriamente, passos em um caminho rumo a um objetivo vagamente intuído. [Tradução nossa do escrito de Chris Andrews. Os trechos do livro de Bolaño que estão na citação foram retirados da edição brasileira, traduzida por Eduardo Brandão.]

Os dois primeiros, de *Os detetives...*, são exemplares de uma vida à deriva, cujo desenraizamento, no limite, chega a questionar a instituição literatura, enquanto “arte sagrada” e importante fonte de cultura. Antes de se perder no deserto Cesárea deixa claro para o personagem de Amadeo Salvatierra que todos aqueles grandes sonhos dos grupos literários com os quais se relacionaram são máscaras de uma postura reacionária. Para ela, fazer literatura ou procurar um emprego como qualquer outra pessoa seria somente uma maneira de se alienar, questionando os motivos pelos quais escrever deveria ser visto como mais importante que exercer outra profissão.

Ulises Lima se movimentava aleatoriamente pelo DF, tendo como objetivo buscar os rastros de Cesárea, a escritora que, efetivamente, conseguiu se “perder” pelo deserto – local que também é conhecido pela dificuldade de se localizar. Apesar de Arturo Belano estar junto de Lima nessa empreitada, ao longo das entrevistas da parte intitulada “Os detetives selvagens”, o leitor vai experimentando a sensação de que Lima se perdeu mais radicalmente por vários países. Vale lembrar também que esse personagem é inspirado em Mario Santiago, amigo de Bolaño a quem este diz que não acreditava em fronteiras.

Por último, Benno Von Archimboldi apaga seu próprio nome, deixando de ser Hans Reiter que havia participado do exército alemão e também fugindo de possíveis investigações que pudessem aliá-lo ao assassinato de um oficial nazista. A negação da própria identidade e a apropriação da posição de escritor capaz de criar mundos apontam para a possibilidade de uma nova vida sem origens, uma existência desenraizada. Esse desenraizamento, como sugeria Amalfitano na conversa com os críticos, é vivido como algo libertador, como a possibilidade de reinvenção.

A ideia de falta de propósito construída por Andrews não coloca Archimboldi exatamente como Anne Moore ou Liz Norton, pois no caso do escritor é possível observar um impulso à disciplina da escrita. Andrews ressalta que a vida do soldado que não se preocupava com o futuro se organiza em torno do fio da escrita que, por mais que Archimboldi não aceite as propostas de seu editor para monetizar sua carreira, só aceita se enquadrar num plano para que haja o jogo pela busca de aventuras, mesmo quando já está com oitenta anos e aceita ajudar a irmã e o sobrinho no México.

É interessante pensar como a vida episódica é marcada por uma característica temporal específica, que implica num temperamento particular dos personagens assim construídos. Tais características podem ser aliadas à posição de deriva geográfica,

uma vez que ao escolher viver eminentemente no presente, apagando o passado e não se preocupando com o futuro, torna difícil a continuidade de relações, principalmente, das amorosas. O resultado disso é uma abertura maior ao acaso e, conseqüentemente, à movimentação. Assim, o desenraizamento e a vida à deriva passa a ser uma questão de espaço-tempo, em que há somente a constância da movimentação, que passa a ser vista como eventual possibilidade de reinvenção.

Por último vale mencionar que, em alguma medida, alguns personagens que vivem uma vida diacrônica, aquela temporalmente implicada, são tratados com certa ironia na construção de Bolaño, como é o caso de Sebastián Urrutia Lacroix ou o de Carlos Wieder, respectivamente de *Noturno de Chile* e *Estrella distante*.

Voltando ao capítulo de *Toda orfandade do mundo* escrito por Graciela Ravetti, é importante ressaltar o papel que essa literatura pode assumir para o contexto ao qual faz referência:

Embora impotentes para evitar a dor, tais irrupções artísticas [aquelas provocadas pelos objetos de arte que passam a viver na trama das personagens] funcionam como instalações conceituais no meio da catástrofe, como sinalizadores programáticos da criação possível de sentido e acabam revelando a crise geral de significação que acomete a América Latina no século XX; crise que se revela como um verdadeiro impasse tanto na tensão referencial que é constituinte essencial da arte, quanto ao que pode ser trazido para a reflexão na voz do narrador ou na das personagens sobre o andamento social, como dados em bruto. (RAVETTI, 2016, p. 66)

Não será capaz de evitar a dor ou de aplacá-la, porém essa literatura funciona como “instalações conceituais no meio da catástrofe”. Assim, o real tão presente na obra de Bolaño, vira matéria sobre a qual se reflete e a voz do narrador é capaz de sinalizar àqueles náufragos das catástrofes nem que seja com uma leitura possível da “tormenta de merda” que cerca tudo e todos.

É possível perceber várias características definidoras da vida episódica, apreendidas por Gale Strawson e trabalhadas na obra de Bolaño por Chris Andrews, também entre os personagens de João Gilberto Noll. Como foi possível ver na parte anterior deste capítulo, o personagem também segue suas aventuras fortuitas sem se fixar em lugar nenhum, parando quando necessário ou diante de uma promessa de sexo, fugindo da morte que o acompanha aonde vai e aproveitando as oportunidades, inclusive, para só assim definir qual caminho tomar. É significativo pensar como um ator, assim como o escritor, mesmo que seja em performance, vive outras vidas, sendo

capaz de habitar em outros mundos. O ex-ator, assim como o escritor, faz movimentos semelhantes de viver no presente com certo apagamento do passado, preocupando-se somente com o próximo passo a ser dado e quando for o momento de dá-lo. Essa deriva temporal se torna geográfica pelo movimento constante sem planejamento. Enquanto Archiboldi abandona o nome, entre outros motivos, para sobreviver à caça pelo assassino do oficial nazista alemão, o ex-ator, que outrora assumia diversas personas e agora apaga até a própria identidade, também precisa de estar à margem da lei para sobreviver. Bolaño e Noll constroem personagens que atestam a empatia por essa vida que vê potencial na abolição da origem. Se essa casa primeira pegou fogo, ou por eles foi queimada, pouco importa, mas o certo é que seguir tendo rompido com a origem significa, como diria Amalfitano, que é possível abolir o destino.

Uma das hipóteses de Andrews para o interesse por essa vida episódica pode ser a turbulência político-social vivida por esses personagens. Aqui é interessante pensar que para Bolaño e Noll, os governos militares seriam a materialização da catástrofe, mas no caso de Archiboldi, Bolaño buscará elementos da 2ª Guerra Mundial. As violências produzidas por esses eventos são como gatilhos para vidas que, em alguma medida, bloqueiam a possibilidade de conciliação com a História. Além disso, no caso dos dois autores, vimos que também falta perspectiva diante das possibilidades que se anunciam nos processos de redemocratização, assim como se imagina que eles acontecerão. Assim, para os dois, só resta seguir em movimento, nunca numa mesma direção, sempre ouvindo os sinais dos tempos.

2.3 A fuga (im)possível

No texto “Literatura + enfermedad = enfermedad”⁴⁶, de Roberto Bolaño, a princípio vemos que o que ele – o narrador que, no caso, coincide com o próprio Bolaño – chama de doença diz respeito à sua condição médica que exigia um transplante de fígado, para que houvesse alguma chance de sobreviver. No entanto, ao longo do texto, ao fazer uma leitura de Mallarmé, a doença a qual se refere pode ser vista como algo que vai além de uma condição fisiológica, “la enfermedad como *resignación*, resignación de vivir o resignación de lo que sea. Es decir [Mallarmé] está

⁴⁶ BOLAÑO, 2012.

hablando de derrota.” (Bolaño, 2012b, p. 145). Para a falta da vontade de ler e fazer sexo que advém dessa derrota, o narrador diz que Mallarmé deixa como única possibilidade a viagem: “navegar es necesario, vivir no es necesario”. A liberdade do viajante seria um passo importante ao aprendizado poético, um verdadeiro (e possível) antídoto contra a resignação. Chegado a esse ponto do texto, Bolaño lembra do poema de Baudelaire “Le voyage” que, segundo o chileno, pode ter sido a motivação para o soneto de Mallarmé. Bolaño aproxima o viajante do poema de Baudelaire ao condenado, que precisa renunciar a tudo para ser o verdadeiro viajante. Este não pode ter nada a perder para mergulhar em uma viagem até as últimas consequências.

A voz do poeta pergunta ao viajante o que ele viu e várias coisas são apresentadas. Segundo Bolaño, citando o poema baudelaireano, o viajante quer se salvar, mas só encontra:

Saber amargo, o que se tira de uma viagem!
 Monótono e pequeno, o mundo, sem remédio,
 Hoje, ontem, amanhã, nos faz ver nossa imagem,
 Um oásis de horror num deserto de tédio! (BAUDELAIRE, 2006, p. 419-21)

Para Bolaño, esse é o diagnóstico mais lúcido da enfermidade do homem moderno. O saber amargo adquirido na viagem, a revolução, a morte, o tédio e a fuga são algumas das causas dessa doença da qual, não apenas o homem moderno, também sofrem os poetas. O último verso dessa estrofe é exatamente a epígrafe da obra *2666*. Não é coincidência que um espaço nevrálgico desse livro de Bolaño seja literalmente um deserto, que parece abrigar o segredo do mundo, composto pelos piores efeitos de um capitalismo tardio, assim como por não ser uma solução contra esse tédio que assola o viajante. No romance são inúmeros personagens que se deslocam e todos passam por Santa Teresa – cidade fictícia inspirada em Ciudad Juárez. Horror e tédio se apresentam a todos os viajantes das cinco partes dessa obra de Bolaño.

Mas será que o horror que cerca a modernidade possibilitaria somente a vida como um zumbi, nesse deserto de tédio, ou mesmo uma conversão em escravizador de um outro? Outra opção é apontada na última estrofe do poema,

Queremos, tal o cérebro nos arde em fogo,
 Ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?

Para encontrar no Ignoto o que ele tem de *novo*! (BAUDELAIRE, 2006, p. 423)

Em parte afirmando a leitura de Baudelaire e já sabendo da derrota de antemão, Bolaño diz que Mallarmé sugere um novo começo,

Es decir, para el poeta de Igitur no sólo nuestros actos están enfermos sino que también lo está el lenguaje. Pero mientras buscamos el antídoto o la medicina para curarnos, lo nuevo, aquello que sólo se puede encontrar en lo ignoto, hay que seguir transitando por el sexo, los libros y los viajes, aun a sabiendas de que nos llevan al abismo, que es, casualmente, el único sitio donde uno puede encontrar el antídoto. (BOLAÑO, 2012, p. 156)

Só o caminho pelo desconhecido poderia trazer o *novo* do qual fala Bolaño a partir de Baudelaire e Mallarmé, que é o mesmo que dizer, poderia trazer a uma maneira de lidar com a derrota que, de antemão, é bem conhecida. Apesar do fim da viagem estar posto na iminência da morte, o caminho que leva ao abismo é a única possibilidade de evitar que se passe a viver a morte que já lhe fora anunciada. A viagem e a dispersão passam a ser lugares/não-lugares de busca, estações de parada do viajante que está à procura do novo no desconhecido. Após a modernidade artística, isso que se busca no desconhecido está além do novo que se exauriu nas buscas dos movimentos modernistas. A busca passa a ser por saídas, por uma espécie de fuga da morte e do real, seja pela violência ou pela literatura.

Esse desejo que impulsiona o movimento parece libertador em alguma medida. É preciso calibrar a medida do que isso significa, pois se a busca pelo novo passa a ser o objetivo, o encontro nunca vem. A cura contra a enfermidade – seja ela qual for – também não será alcançada. Ou seja, por mais que haja o impulso por seguir contra o horror e o tédio, por vezes, valendo-se daquilo que Ravetti chamou de “irrupções artísticas”, não há a possibilidade de triunfar.

Esse deserto ficcional de *2666*, que é inspirado no próprio deserto a que corresponde a faixa de fronteira do México com os EUA, não deixa dúvidas sobre os efeitos das grandes corporações multinacionais, da globalização, do grande fluxo de capitais, sobre a vida de trabalhadores dos países em desenvolvimento, que se tornaram chão de fábrica dos países ricos. A imagem que esse romance traz das fatias populacionais historicamente mais vulneráveis à barbárie não possibilita uma leitura redentora de qualquer construção estética em meio à catástrofe. As centenas de mulheres assassinadas apresentadas no livro impedem o sonho com a cura do que

quer que seja. Seguir em frente em busca do novo e de um possível antídoto significa, sim, encontrar mais horror.

Transformava um bárbaro relato de injustiças e abusos, um ulular incoerente sem princípio nem fim, numa história bem estruturada onde sempre cabia a possibilidade de suicidar-se. Transformava a fuga em liberdade, inclusive se a liberdade só servisse para continuar fugindo. (BOLAÑO, 2010a, 190)

O personagem de Amalfitano pensa em fuga como liberdade. Isso pode ser lido como um quebradiço impulso de sobrevivência. Como a epígrafe de Baudelaire, sabe-se de antemão o que o viajante encontrará. Com a enfermidade da linguagem, do corpo e de seus atos, a deriva se torna uma condição que não precisa ser construída, bastando o movimento e a consciência dos processos ou o contato com pessoas que, como seus narradores ou personagens icônicos, estejam à beira do abismo.

No caso de João Gilberto Noll, por mais que a execução seja particular, um movimento semelhante acontece. Como descritos anteriormente, os narradores vagam sempre à margem, lidando com pessoas nas mesmas condições de ruína do que um dia pareceu estabelecido. Em *Bandoleiros* (2008d), o personagem depois de uma briga em que seu oponente fica em estado deplorável segue seu caminho morro abaixo e diz “Já não quero dar em lugar nenhum. Mas eu tinha pernas, e precisava andar” (NOLL, 2008d, p. 107). Não lhe sobrou nenhum objetivo ou destino ao qual perseguir, mas ele precisa seguir.

A mesma busca parece ser executada pelo personagem de *A céu aberto* (2008f), de Noll, ou por outros personagens que percorrem a obra do gaúcho. Uma busca por seguir em frente que se apresenta como fuga. Uma espécie de defesa contra a morte que está sempre à espreita.

Dizia que eu não queria morrer, queria um espaço imenso por onde eu pudesse andar, onde o tempo ocorresse pela ação dos meus pés, o meu corpo existindo para percorrer, onde eu parasse também e na manhã radiosa prosseguisse, onde a vida fosse sempre um novo lugar. (NOLL, 2008f, p. 21)

Como aponta Ana Martins Marques⁴⁷, seguir andando, fugindo pode significar uma condição vivida ou uma deriva de si mesmo.

[...]“fora de si” também porque, ao se dispor a seguir as personagens em suas rotas imprevistas, em seus deslocamentos sem roteiro, essa escrita acaba se tornando ela mesma imprevisível, ela mesma sem roteiro, escrita que, como as personagens, por vezes parece alucinar, perder o controle, ficar fora de si. (MARQUES, 2019, p. 119)

Assim, também em Noll, observamos uma busca pelo novo, um impulso para a sobrevivência. Seguir à deriva, desenraizado, em movimento constante, mesmo que por vezes resulte em “ficar fora de si” é uma forma de sobrevivência. Ainda vale acentuar que Marques diz que o próprio texto assume, também, a posição sem coordenadas e a ausência de controle. É muito comum os personagens substituírem a realidade ao redor drasticamente e seguir como se estivessem virando uma esquina, fazendo com que o leitor tenha que acompanhá-los nesse movimentos. As possíveis alucinações que Marques acentua na obra de Noll são indícios claros de um desenraizamento que é resultado da enfermidade do “eu”, da realidade, do pensamento e até mesmo da linguagem.

Edu Teruki Otsuka também explica que o mundo que é representado na obra de Noll já não possui a coerência de um discurso que, mesmo disforme, dê conta de conferir sentido ao que se vê. Segundo ele, sujeito, por sua vez, sofre do mesmo esfacelamento, o que resulta na já referida deriva que é mais do que geográfica, é existencial, no nível do personagem, e poética, no nível narrativo.

O relato organiza-se como sucessão de momentos descontínuos, em que cada instante corresponde a um presente sem passado. O narrador de *Rastros*, como outros protagonistas na ficção de Noll, é um personagem à deriva, sempre arrastado pelos acontecimentos e lançado de uma situação a outra pelo simples acaso. (OTSUKA, 2008, p. 111)

Ana Cecilia Olmos, no já citado prefácio de *Toda orfandade do mundo*, diz que

Para Bolaño, a possibilidade da literatura não é outra senão a de sua condição de deriva, de trânsito entre línguas, culturas, tradições e discursos, vale dizer, a literatura como um movimento de exploração permanente que privilegie a fugaz surpresa do encontro e não a fixidez das formas e dos sentidos já dados. (OLMOS, 2016, p.10)

⁴⁷ Cf. MARQUES, 2019.

A literatura que se apreende a partir do trabalho de Bolaño encarna essa condição de deriva. Apesar de estar falando sobre o chileno especificamente, gostaríamos de marcar a elucidativa descrição que ela faz da literatura como um movimento de busca incessante e também extendê-la ao escritor brasileiro.

Há diferenças enormes entre a poética construída pelo chileno e pelo brasileiro. Entretanto, o processo de leitura comparativa das duas obras possibilita essa aproximação que não é só temática, mas conceitual. Os dois escritores latino-americanos têm o movimento inicial de concepção de suas obras marcado pelo exílio. O curso da literatura de cada um, em caminhos diferentes, parecem caminhar paralelamente sob este aspecto: a vida à deriva assume ponto central na literatura escrita pelos dois escritores.

Analisando a sequência dessas obras, pode-se pensar num novo estágio para essa condição. A degradação a que se segue na obra de Noll ou esse desenraizamento universal, na de Bolaño, podem ser comparados com um movimento de certa radicalização da deriva. A dispersão assume posição de alteridade, assim como as experiências de estar em casa ou fora dela passam a ser equivalentes, pois não há lugar de retorno. A própria concepção de sujeito pleno passa a ser questionada e, assim como os lugares vão se acumulando, máscaras vão sendo sobrepostas nos sujeitos presentes nas obras desses dois escritores.

CAPÍTULO 3 – “E ESSE CANTO É O NOSSO AMULETO”

3.1 A conversa, a verdadeira conversa

Há uma conversa entre Roberto Bolaño e Ricardo Piglia via e-mail, promovida pelo jornal *El País* e publicada em 03 de março de 2001, que começa com uma pergunta do chileno acerca dos desafios para os escritores latino-americanos contemporâneos.

ROBERTO BOLAÑO – Querido Piglia, que tal começarmos comentando algo que você disse em seu texto "O Romance Polonês"? "Como calar os epígonos? (Para fugir deles, às vezes é preciso trocar de língua.)" Tenho a impressão de que nos últimos 20 anos, desde meados dos 70 até o início dos 90 e, claro, durante a nefasta década de 80, vários escritores latino-americanos manifestaram esse desejo, expressando não tanto uma ambição literária, mas um estado espiritual de caminho cortado. Chegamos ao fim do caminho (na qualidade de leitores, é bom esclarecer), e, à nossa frente (na qualidade de escritores), se abre um abismo.

RICARDO PIGLIA – Trocar de língua é sempre uma ilusão secreta, e às vezes não é preciso deixar o próprio idioma. Tentamos escrever numa língua privada, e talvez seja esse o abismo a que você se refere: a beira, a borda depois da qual está o vazio. (BOLAÑO; PIGLIA, 2004)⁴⁸

Após esse início em que Bolaño se refere a um texto de Piglia, o assunto parte para a questão da identidade latino-americana, que aparece como um fardo ou como sinônimo de herança ruim. A ideia de “latino-americano”, inclusive, é imprecisa e leva à outra, a de falso europeu exilado na América – o próprio Piglia se vê nessa condição, também motivado pelo fato de estar vivendo na Califórnia.

No entanto, toda a conversa inicial, marcada por um artificialismo esperado que parece impedir que um assunto engate o diálogo, é interrompida pela esperada pergunta sobre o que se está lendo feita por Piglia. Bolaño responde que está lendo *La aventura del tocador de señoras*, de Eduardo Mendoza, e retorna para fazer um adendo sobre William Henry Hudson, só citado anteriormente por Piglia.

A conversa segue até os escritores de outras nacionalidades que escreveram estando na América Latina e as traduções, de como elas são importantes para a

⁴⁸ Preferi utilizar a tradução feita por Sérgio Molina, para a *Folha* (<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1209200404.htm>), mas o original pode ser consultado num blog, que contém alguns dos textos de Roberto Bolaño, *Archivo Bolaño* (<https://garciamadero.blogspot.com.br/2012/06/conversacion-entre-ricardo-piglia-y.html>), uma vez que não está disponível na página do *El País*.

literatura e merecem um capítulo próprio na tradição literária das línguas. Citam alguns tradutores – alguns tradutores de ofício, outros grandes escritores que em algum momento fizeram importantes traduções: Constance Garnett, Consuelo Berges, Javier Marías, Julio Cortázar, Sergio Pitol, Nicanor Parra, Aurora Bernárdez – e suas importantes colaborações até Bolaño chegar à pergunta sobre a opinião do outro sobre a literatura argentina: “Tenho muitíssimo interesse na sua visão da literatura contemporânea argentina, com esses quatro pontos de referência que são Macedonio Fernández, [Jorge Luis] Borges, [Roberto] Arlt e [Witold] Gombrowicz.”

Piglia começa a responder falando de Macedonio, mas isso o faz lembrar do compositor francês Eric Satie, que não abria as cartas que recebia e as respondia mesmo assim. As outras referências da literatura argentina sobre as quais inquiriu Bolaño ficam para trás na conversa, uma vez que Piglia não responde e Bolaño segue a falar sobre a deferência de Satie para com os interlocutores e de como esse caso reflete a impossibilidade do diálogo em alguns casos.

As perguntas e respostas seguem e, a partir do movimento de Satie sempre responder aos amigos, falam da amizade e da poesia. Piglia lista algumas amizades entre escritores como: Alfonso Reyes e Borges; Samuel Beckett e William S. Burroughs; Hannah Arendt e Mary McCarthy; Witold Gombrowicz e Carlos Mastronardi.

A breve troca de e-mails termina aí. Bolaño faz uma pergunta sobre a necessidade de se trocar de língua para enfrentar o abismo que se descortina aos escritores contemporâneos posteriores aos epígonos e Piglia responde rapidamente, sem problematizar. Piglia pergunta sobre a leitura atual de Bolaño e constrói uma pergunta diplomática acerca da importância das traduções. Bolaño retorna à questão sobre o impacto da tradição na produção literária contemporânea, especificamente, na Argentina e fica sem resposta. A partir daí a curiosidade sobre Eric Satie, levando à colocação do chileno sobre a impossibilidade do diálogo, e a questão das amizades intelectuais são os dois últimos tópicos da conversa.

Não por acaso, a troca de e-mails se encerra nos dois pontos que dizem respeito, diretamente, à própria conversa que acontecia ali: os dois não aparentam a amizade daqueles listados por Piglia, nem o diálogo, de fato, parece ter acontecido.

No texto citado por Bolaño, “O romance polonês”, localizado no livro *Formas breves* (2004), Piglia inicia uma análise do romance *Trans-Atlantik* (1953), de Witold Gombrowicz. Especificamente, começa em uma cena na qual se pode ver um escritor

polonês, que poderia ser Gombrowicz, sendo despojado de originalidade a cada fala por um escritor argentino. Piglia diz gostar da cena por aglutinar características da ficção argentina: “os problemas da inferioridade cultural é que são postos em jogo e ficcionalizados” (PIGLIA, 2004, p. 64). Um artigo⁴⁹ de Borges é utilizado para dizer que as literaturas não-europeias teriam a possibilidade de construir um tratamento próprio à literatura.

Povos de fronteira, que se movem entre duas histórias, em dois tempos e muitas vezes em duas línguas. Um cultura nacional dispersa e fraturada, em tensão com uma tradição dominante de alta cultura estrangeira. Para Borges (como para Gombrowicz), esse lugar incerto permite um uso específico da herança cultural: os mecanismos de falsificação, a tentação do roubo, a tradução como plágio, a mescla, a combinação de registros, a barafunda de filiações. Essa seria a tradição argentina. (IBIDEM, p. 64-65)

Na sequência do texto, é detalhado como Borges se insere nesse debate do cruzamento dos pensamentos que atravessam mais de uma língua. Piglia menciona que o espanhol de Borges guarda influência do francês Paul Groussac, que se muda para Buenos Aires e passa a adotar o espanhol em sua escrita – assim como de Lugones: “Borges leva à perfeição um estilo construído a partir de uma relação deslocada com a língua materna” (IBIDEM, p. 66).

Piglia escreve sobre a tradução de Gombrowicz do próprio livro, *Ferdydurke* (2006), para o espanhol. Ou de como o reescreveu.

Gombrowicz escrevia primeiro um rascunho, vertendo o romance para um espanhol inesperado e quase onírico, que mal conhecia. Um escritor que escreve numa língua que não conhece, ou mal conhece, e com a qual mantém uma relação exterior e fascinada. Ou, se preferirem: um grande romancista explora uma língua desconhecida, buscando traspor para o outro lado os ritmos de sua prosa polonesa. (IBIDEM, p. 67)

Realizado esse processo, Gombrowicz se insere, segundo o crítico de Adrogué, nas linhas mestras do romance contemporâneo argentino, cruzando seu estilo com o de Roberto Arlt e Macedonio Fernández, a quem o polonês é comparado.

O estilo do romance argentino contemporâneo seria, assim, fruto de um grupo de conspiradores – Gombrowicz e os frequentadores de um café de Buenos Aires que não falavam polonês – que, ao traduzirem um romance polonês em um “espanhol do futuro”, influenciam retrospectivamente a tradição literária argentina, desenhando

⁴⁹ Cf. BORGES, “O escritor argentino e a tradição”.

perspectivas de estilo para os escritores contemporâneos de forma que não percam a “música da língua”, aquela que, muitas vezes, está longe da língua literária consolidada: “toda verdadeira tradição é clandestina, se constrói retrospectivamente e assume a forma de um complô” (IBIDEM, p. 69).

Não é aleatório o fato de Bolaño apontar para o texto do Piglia que fala de Witold Gombrowicz. Muito menos o é que se lembre de uma breve resposta para a questão sobre como “calar os epígonos”: “Para fugir deles, às vezes é preciso trocar de língua”. O escritor polonês radicado na Argentina e a ideia de que é preciso trocar de língua para “calar” a tradição são dois pontos importantes para a obra do escritor chileno.

Em 2002, na conferência “Derivas de la pesada”, publicada postumamente em *Entre paréntesis* (2003), Roberto Bolaño faz uma reflexão sobre a literatura argentina, especialmente aquela posterior a Jorge Luis Borges. Segundo o chileno, a morte de Borges interrompe bruscamente o desenvolvimento significativo da literatura que sua obra iniciou. A partir dessa interrupção, Bolaño diz que surgiram três referências para a literatura argentina, de certa forma, todas antiborgeanas.

A primeira se fixa com Osvaldo Soriano. Segundo Bolaño, ele escreveu romances vagamente policiais e atingiu reconhecimento pela sua concisão na adjetivação. É apresentado de maneira negativa pelo chileno por exemplificar que não é preciso escrever romances originais para atingir reconhecimento.

A segunda referência que ele aponta remonta a Roberto Arlt, que diz ser mais complexa. Arlt é comparado a Borges, evidenciando-se a distância entre os dois e, conseqüentemente, o caráter antiborgiano de Arlt.

[Arlt] Es un contemporáneo de Borges. Éste nace en 1899 y Arlt en 1900. Pero, al contrario que Borges, la familia de Arlt es una familia pobre, y cuando él es adolescente no se va a Ginebra sino que se pone a trabajar. El oficio más frecuentado por Arlt es el periodismo, y a la luz del periodismo es dable ver muchas de sus virtudes, pero también muchos de sus defectos. Arlt es rápido e arriesgado, moldeable, un sobreviviente nato, pero también es un autodidacta, aunque no un autodidacta en el sentido en que lo fue Borges: el aprendizaje de Arlt se desarrolla en el desorden y el caos, en la lectura de pésimas traducciones, en las cloacas y en las bibliotecas. (BOLAÑO, 2013, p. 26)

A sequência do texto, antes de tratar da terceira referência para a literatura argentina pós-Borges, Bolaño discute o papel de Ricardo Piglia na elevação da importância de Arlt na tradição literária após a sua morte – que poderia ter se acabado

como acontece a muitos escritores –, bem como do papel que Gombrowicz poderia alcançar.

Pero no se acabó todo, porque, al igual que Jesucristo, Arlt tuvo su San Pablo. El San Pablo de Arlt, el fundador de su iglesia, es Ricardo Piglia. A menudo me pregunto: ¿qué hubiera pasado si Piglia, en vez de enamorarse de Arlt, se hubiese enamorado de Gombrowicz? ¿Por qué Piglia no se enamoró de Gombrowicz y sí de Arlt? ¿Por qué Piglia no se dedicó a publicar la buena nueva gombrowicziana o no se especializó en Juan Emar, ese escritor chileno similar al monumento al soldado desconocido? Misterio. Pero en cualquier caso es Piglia quien eleva a Arlt dentro de su propio ataúd, sobrevolando Buenos Aires, en una imagen muy pigliana o muy arltiana, pero que, en rigor, sólo sucede en la imaginación de Piglia y no en la realidad. No fue una grúa la que bajó el ataúd de Arlt, la escalera era lo suficientemente ancha como para maniobrar, el cadáver de Arlt no era el de un campeón de los pesos pesados.

Con esto no quiero decir que Arlt sea un mal escritor, al contrario, es buenísimo, ni tampoco pretendo decir que Piglia lo sea, al contrario. Piglia me parece uno de los mejores narradores actuales de Latinoamérica. Lo que pasa es que se me hace difícil soportar el desvarío -un desvarío gangsteril, de la pesada- que Piglia tiende alrededor de Arlt, probablemente, el único inocente en este asunto. No puedo estar, de ninguna manera, a favor de los malos traductores del ruso, como le dijo Nabokov a Edmund Wilson mientras preparaba su tercer martini, y no puedo aceptar el plagio como una de las bellas artes. La literatura de Arlt, considerada como armario o subterráneo, está bien. Considerada como salón de la casa es una broma macabra. Considerada como cocina, nos promete el envenenamiento. Considerada como lavabo nos acabará produciendo sarna. Considerada como biblioteca es una garantía de la destrucción de la literatura.

O lo que es lo mismo: la literatura de la pesada tiene que existir, pero si sólo existe ella, la literatura se acaba. (IBIDEM, p. 27-28)

Bolaño parece cuestionar algunas escolhas, principalmente, aquelas feitas por Piglia. Ao definir a literatura de Arlt como “da pesada”, ele afirma que ela tem seu valor, mas que não deveria figurar como pilar da literatura argentina. Bolaño não dirige essa crítica a Roberto Arlt, ele a faz a Piglia, que erigiu esse lugar de culto a obra do outro.

A terceira referência da literatura argentina, segundo Bolaño, é Osvaldo Lamborghini. Este é definido como uma pequena caixa a qual se guarda bem, no sótão, mas que quando se abre é o próprio inferno que se vê. César Aira foi apontado como o discípulo mais querido, chegando a publicar algumas das obras de Lamborghini.

Ao fim do texto, Bolaño parece querer dizer que, após tudo o que Borges fez pela literatura argentina e latino-americana, ninguém conseguiu sustentar o patamar de importância da obra que ele deixou. Não que se exigisse uma continuidade da obra

borgeana, mas que seria necessário refazer a leitura da obra de Borges para se construir uma que seja uma escola possível “Hay que releer Borges otra vez.” (IBIDEM, p. 30). Como se tivessem entendido mal alguma proposição da obra de Jorge Luis Borges, ele sugere que a se faça outra leitura, para além da releitura já feita.

Mais uma vez, o polonês é convocado como alguém que poderia ter conseguido calar os epígonos, inclusive, pelo fato de ter inventado outra língua ao deixar o polonês e passar a usar o espanhol, idioma que desconhecia.

3.2 Sem raízes

Vilém Flusser utiliza o termo “bodenlos” como título do seu já citado livro, que apresenta sua autobiografia filosófica. Tal termo pode significar a falta, a perda do chão, da terra, mas, estendendo o sentido a partir das reflexões do livro, podemos atribuir o sentido de “falta de fundamento”. Sua genealogia filosófica trata, necessariamente, também sobre o processo de perda dos sentidos que ligam o ser às mais diversas formas de raízes, inclusive, aquelas que são capazes de fundamentar uma vida. Da condição de judeu dedicado aos estudos filosóficos à de fugitivo que escolhe se recriar, é possível pensar sobre a condição do intelectual que reflete sobre os processos de exílio, da perda da origem, bem como da deriva como elemento de alteridade.

Que foi a gente própria que se arrancou do seu fundamento (dos fornos) ao ter fugido, e que “com razão” o abismo sem fundo era o único futuro possível. Doravante a vida passou a ser diabolicamente sagrada. Vivia-se doravante com nossas próprias forças, não com as forças que vinham da seiva fundante. E isto significa, conforme os mitos, ver-se diabolicamente. A gente virou titânica, mas, absurdamente, por fuga, não por opção positiva. A falta de fundamento tinha se iniciado. (FLUSSER, 2007a, p. 32)

É importante enfatizar a noção de que se trata de um “renascimento” a partir da fuga como resposta à iminência da morte nos fornos nazistas. Ou seja, há, como acontece na poética de Bolaño e Noll, um motivo histórico que força esse movimento inicial de deixar a origem. Flusser chega a colocar a possibilidade de se matar, mas ele escolheu aprender a viver de outra forma. Além disso, as marcas da falta de sentido e da negatividade acompanham a fuga, mas o fugir aponta para um abismo

como única possibilidade ao mesmo tempo que faz sentir a vida “diabolicamente sagrada”.

A gente se transcendia a si própria constantemente, e via-se a si própria, constantemente e mesmo em momentos mais corriqueiros, “inserida no seu contexto”. Tal visão distanciada problematizava a inserção, e era, na época, diagnosticada como falta de fundamento. O fato: a gente não era estritamente problema para si mesma. O problema era a inserção da gente no contexto. Não no sentido da pergunta: “como posso inserir-me no contexto?”, mas no sentido de: “onde estou, quando me vejo a mim próprio inserido no contexto?”. Não era, pois, estritamente, o problema de orientar-se no mundo, para poder engajar-me novamente nele. Era o problema de sintetizar a contradição “engajamento-distanciamento”. Era tal contradição, e não propriamente a contradição entre a gente e o mundo, que se apresentava como desafio. (IBIDEM, p. 55)

Assim ele segue na investigação acerca dos desdobramentos de uma nova vida que se edificava em novo contexto de língua, sem os fundamentos que construíram a vida outrora vivida. Uma nova vida se apresentava ao filósofo poliglota que, apesar do “coração sangrento” – ele que perdera a família nos campos de concentração nazistas –, lançava-se de “espírito aberto” ao abismo que se descortinava diante de seus olhos.

Flusser foge do nazismo e permanece na Europa por algum tempo, seguindo depois para a América do Sul, no Brasil onde se casa, tem filhos e chega a se naturalizar brasileiro. O suicídio aparece como opção, mas a possibilidade de uma vida sem fundamentos era a única saída para viver uma nova vida, um novo engajamento. A sobrevivência dependia de uma vida que significasse o abandono de si mesmo. Há bastante ênfase na ideia de que a vida, capaz de refletir acerca dos fenômenos que a compõem, só é possível se for desenraizada de pátria e de sistemas.

Uma das maneiras de abraçar essa nova vida e de responder às perguntas que se fazia sobre o novo contexto que o envolvia foi a absorção da nova língua, o português, por esse filósofo que já transitava pelo alemão, tcheco, latim, grego, hebraico e inglês. É por meio da apropriação dessa nova língua que ele se colocará em diálogo com importantes pensadores também localizados na Língua Portuguesa.

O lançar-se, mais uma vez, para uma nova língua será, em si, ponto importante para que Flusser se voltasse para a tentativa de fundamentação sobre uma certa filosofia da linguagem. Isso não quer dizer que a “nova língua” será capaz de salvar, o que há é, talvez algo mais próximo do personagem Sensini, de Bolaño. Em seu livro *Língua e realidade* (2007b), ele constrói uma teoria sobre a relação entre esses dois

elementos que compõem o título. Ele trata do comum entendimento do real como um conjunto de dados brutos e o conjunto das palavras seria responsável, assim, para levar tais dados brutos ao intelecto. Uma vez que os dados brutos são transmitidos por meio das palavras, a realidade seria constituída por palavras.

A língua é o conjunto de todas as palavras percebidas e perceptíveis, quando ligadas entre si de acordo com regras preestabelecidas. Palavras soltas ou palavras amontoadas sem regra, o balbuciar e a "salada de palavras", formam a borda, a margem da língua. São os extremos caóticos do cosmos da língua. O estudo da língua tal como é percebida equivale à pesquisa de um cosmos. (IBIDEM, p. 41-2)

A língua corresponderia, assim, a um cosmos. A cada nova língua, haveria todo um novo cosmos ordenado segundo as regras preestabelecidas por uma gramática normativa ou de uso. Acessar um novo universo linguístico é o mesmo que acessar um novo lugar. Por conseguinte, um novo espaço só poderia ser completamente acessado por meio do acesso ao cosmos da língua que ordena determinado lugar.

A matéria-prima do intelecto, a realidade, portanto, consiste de palavras e de dados brutos a serem transformados em palavras para serem apreendidos e compreendidos. As palavras são símbolos significando algo inarticulável, possivelmente, 'nada'. O conjunto das palavras forma o cosmos da língua. Esse cosmos é regido por regras que variam de língua a língua. (IBIDEM, p. 48)

Intelecto, língua, ser, realidade... Aos poucos, Flusser vai traçando uma linha argumentativa para definir cada um desses elementos e como eles se relacionam.

O intelecto, participando da conversação, se 'realiza'. Torna-se real no sentido de participar do tecido da conversação que o corte horizontal da correnteza da língua. Se considerarmos a língua como conjunto de palavras, isto é, dados brutos realizados, como o cosmos do *ser* surgido do caos do *poder ser*, e se considerarmos que estas palavras aparecem em nós, chamados *intelectos*, e em fios entre os nós, chamados *conversação*, somos obrigados a dizer que um intelecto em conversação está realizado. A língua como um todo é a soma das conversações e dos intelectos em conversação através das idades. O intelecto em conversação enriquece a língua em dois sentidos. Propaga-a em direção ao futuro.[...] O intelecto em conversação conserva e aumenta o território da realidade. (IBIDEM, p. 53)

Na sequência do texto, o tcheco tenta dar um fim à dualidade que se apresenta entre intelecto e dado bruto, apontando que é no universo da linguagem que tudo se realiza.

A imagem retificada é, agora, a seguinte: o intelecto e os dados brutos podem realizar-se de diversas formas, isto é, em línguas diferentes. Cada língua por si é o lugar onde dados brutos e intelectos se realizam. Ou, descrevendo a mesma situação de maneira diferente: toda língua tem dois horizontes, a saber, os dados brutos que tendem a realizar-se nela, e os intelectos que nela pensam. Entretanto. *Dado bruto e intelecto* não são reais, não estão realizados senão dentro da língua. (IBIDEM, p. 58)

Ao traduzir algo o intelecto iria além do mundo de determinada língua, dissolvendo a realidade que tal língua possui. De uma língua a outra, passaria-se, assim, a outro horizonte linguístico. A realidade será, em consequência disso, o próprio conjunto das múltiplas línguas existentes. Mover-se entre línguas é mover-se entre lugares ou, talvez, entre o mais fundo dos abismos que sempre aguardam aqueles que investem em seguir.

3.3 “Príncipe na terra incerta”

A partir de Flusser, as ideias de que é por meio da linguagem que se concebe toda a realidade ao redor e de que a língua, com toda a sua história político-social, é o lugar de realização do intelecto de um ser humano pode ajudar a entender como o narrador de Noll se constrói e de como ele apresenta esse mundo onde parece estar à deriva.

“Ele não falava inglês”, (NOLL, 2002, p. 9). A terceira pessoa inicia a obra *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll, mencionando que o protagonista não falava o idioma do lugar onde se localiza a Berkeley University. “Ele não falava inglês e se perguntava se algum dia arranjaría disposição para aprender mais uma língua além de seu português viciado, com cujas palavras já não conseguia dizer metade do que alcançava até tempos atrás” (IBIDEM, p. 9). O narrador repete ainda uma vez que o personagem ainda não falava aquela língua estrangeira e acrescenta que seu português está limitado e não dá conta de dizer coisas que um dia conseguiu.

O personagem vai andando sem um objetivo claro quando “porra, ele dizia, porra, mas porra para o quê ou quem? Falava com o Brasil ou com aquela porção sombria de natureza a lhe servir então como uma espécie de refúgio contra a língua inglesa?” (IBIDEM, p. 10). O personagem se encontra no *campus* da universidade e murmura algumas palavras em português e, ao fazê-lo, abriga-se no português: uma

espécie de afirmação, dizendo que enquanto ele falar o português estará confortável no universo conhecido e não acessará este outro mundo, o da língua inglesa.

[...] preferiu parar para ter certeza de que nenhum mal-estar lhe ocorreria enquanto estivesse numa terra estranha sem falar a língua do lugar. Claro, sabia pedir um sanduíche, uma coca, algo assim, mas no mais falava com seus alunos de cultura brasileira em português [...]. Todos queriam saber mais a respeito de Caetano, e vinham de fins de semana em Los Angeles com autógrafos de camarim do baiano que acreditava ter-me lido em algum livro do qual não lembrava o nome: lhe ocorria, sim, vagamente, uma cena que um aluno tentava relatar pelos corredores do Dwinelle Hall ao fim de uma aula, num estrepitoso português por onde se via sua língua toda em ínfimas cavidades, pequenas erosões. (IBIDEM, p. 11)

O personagem apresenta um mal-estar por estar numa terra estrangeira, sem saber se comunicar na língua local. No entanto, o personagem ainda possui o refúgio do português e da cultura brasileira. O estudante de outra nacionalidade que tenta falar o português se apresenta pela “margem da língua”, da qual trata Vilém Flusser. Nesse momento, o personagem do escritor brasileiro – que, pelo menos em potência, liga-se ao próprio Noll – começa a vislumbrar sua língua se desfazendo e sente a necessidade de cruzar essa borda: “precisava mesmo era ir à ação, falar inglês, testemunhar nessa língua a todos que pudessem se interessar por sua vida” (IBIDEM, p. 11).

Caminhando por um bosque, o escritor oscila entre a realidade da vegetação, entre o passado próximo em que teve uma queda no banheiro e seu namorado, enfermeiro o ajuda, e outras possibilidades para o momento como uma orgia na qual o desejo seria tão forte que teria a capacidade de tirá-lo daquela realidade. O gozo, talvez, seria capaz de transportá-lo para fora das experiências do português viciado ou do inglês incompreendido.

Na sequência, ele se encontra com uma antropóloga brasileira, com quem já tivera uma pequena relação, e ela comenta de um curso sobre a Escuela de las Americas, instituto que formava ditadores para a América Latina: informação posta sem que fosse explorada. O encontro dos dois traz à superfície um desejo latente que o narrador diz que não pede palavra alguma: era uma corrente submersa posta a latejar. O narrador deixa a impressão de que o desejo latente seria algo anterior à linguagem, o prosseguimento dessa vontade representaria um tornar-se linguagem.

Há uma troca de voz que merece ser investigada na narrativa que merece ser investigada. O narrador em terceira pessoa, que vinha contando a história desse

escritor convidado a dar aulas em *Berkeley* sobre cultura brasileira, some. A narrativa passa a se desenvolver em primeira pessoa.

Quando *ele* chegou aos Estados Unidos, tinha menos de cem dólares. A chefe do departamento de Espanhol e Português de Berkeley *o* esperava no aeroporto de San Francisco, toda de preto, loira, sorrindo meio culpada por tantas as atribuições que o consulado americano em São Paulo tinha *me* causado por não ser um cara de altas formações acadêmicas, por estar desempregado, sem endereço fixo [...]. (Grifo nosso. IBIDEM, p. 16)

O escritor assume a voz de sua própria história. A fala sobre a própria vida para que começasse a se interessar por ela. Estendendo ainda esse recurso: o leitor passa a ler a história que está escrevendo sobre si mesmo e sobre a experiência dele no exterior. Seria o escritor começando a tomar parte nesse cosmos anglófono? Talvez, pois ele começa a contar da aluna que olhava para a região de seu púbis, insinuando um desejo, mas que ele vê como parte de um jogo para que se tirasse dele algum segredo do Brasil que pudesse ser utilizado num futuro quando ela, acreditando-se capaz de acabar com a fome desse país latino-americano, fosse embaixadora capaz de milagres com o desenvolvimento proposto por seu país. “Todos ali simulavam, faziam um jogo para extraírem de mim as melhores notas, jogo duro de sedução onde eu ainda era muito incipiente para dominar” (IBIDEM, p. 18). Ele começa a compreender alguns detalhes do trato daquela relação entre professor e aluno.

Tal incipiência apresenta certa iniciação nesse novo universo, inclusive, porque ele já começa a se ver estando fora, questionando as ideias que tinha sobre seu país de origem.

Enquanto eu sentia o banzo vago de uma coisa que certamente eu não tinha vivido nem no Brasil nem em lugar nenhum, fabricada com certeza pela minha ideia recorrente do país, bem mais embebida talvez no cinema feito no Rio do que na matéria da bruta realidade – um banzo, sim, dessas imagens que talvez nem existissem mais com esse jeito assinalado, assinaladas como se delas emanassem uma unidade nacional, o magma de uma identidade artística exemplar... (IBIDEM, p. 18)

Ele está distante o suficiente para reconhecer que nunca vivera algo que fundamentasse esse banzo ao qual se refere. Há, ainda, a ideia de união nacional imposta também pela esquerda⁵⁰, nesse aspecto, colocando-a em paralelo à direita.

A terceira pessoa aparece mais uma vez como se estivesse a confidenciar ao leitor algo que o protagonista se furtaria a escrever na apresentação de sua vida.

Ele não queria lembrar, queria tão-só estar nos bosques de Berkeley diante da brasileira que o fez pela primeira vez vibrar com uma fêmea na cama eternamente redemoinhada de cobertores, travesseiros, lençóis... Mais uma vez perguntava-se a si mesmo se voltando a seu país teria teto, emprego, as famigeradas refeições ou aquela mulher para acompanhá-lo na desdita. (IBIDEM, p. 19)

É o mesmo narrador impessoal capaz de confidenciar a hesitação do escritor brasileiro em perder a língua portuguesa.

Na verdade passou a medir sua pressão quase todo santo dia, dizendo que ia embora de vez do Brasil – estratégia para acender no cara [gerente de uma farmácia de Porto Alegre que o narrador antecipa ser o encontro da volta do protagonista à capital gaúcha] a ideia de aventura: se ele o seguisse, conheceria a bem-aventurança de viver num país estrangeiro mais qualificado, de aprender uma nova língua, sim, todos pareciam querer sair do abrigo da língua portuguesa, menos ele, escritor, temia se extraviar de sua própria língua sem ter por consequência o que contar. (IBIDEM, p 20)

A situação depauperada do Brasil impulsiona muitos quererem sair do abrigo de sua língua materna. Ele sente a ameaça dessa perda, mas acaba cedendo e permanece fora do país. Repentinamente, desse lugar que é o bosque de *Berkeley*, com as lembranças de Porto Alegre, as palavras compõem uma nova realidade para o escritor. Nesse momento da narrativa ele passa a Bellagio, nas proximidades de Milão, junto do Lago de Como, convidado para trabalhar no seu novo romance por um período financiado por uma fundação americana responsável por uma residência, outrora uma catedral, para artistas e líderes.

O escritor é apresentado nesse novo ambiente e sai para conhecer um pouco do vilarejo de Bellagio. Ele continua fazendo comparações entre as produções da linguagem artística e a realidade por meio dos filmes *Cinema paradiso* e *O carteiro e*

⁵⁰ Lembremos que Bolaño também lembra que há certa imposição pela esquerda da América Latina e que, caso tivesse permanecido no poder, seria capaz de fuzilá-lo.

o poeta na cabeça, “não via como dali poderiam sair história autenticamente pessoais, dramas, humor, malícia, tédio” (IBIDEM, p. 21).

Na oscilação entre a segurança da língua materna e adentrar em outro cosmos linguístico, correndo risco de perder aquela, o narrador ainda marca a capacidade de memória que uma língua pode guardar.

Ele não ficaria ali um dia além do período reservado pela Fundação americana para a sua estada que seria impressionantemente longa para os cânones desses mecenatos internacionais. Ele só tinha mesmo o que olhar na sua Porto Alegre, nessa cidade por onde a cada caminhada costumava descobrir, por entre as ruas de história ainda incipiente, novos focos de resistência da memória, fosse como fosse a sua – esta mesma, cuja nascente quase se dissolve de uma vez por toda ao levar choques insulínicos na adolescência, por não querer passear com outros jovens, por não querer ao menos estudar, frequentar uma escola com seus calendários viris de futebol, brigas, socos, muito, muito mais.[...] Quem era ele afinal, por que se roía a ponto de o levarem para o Sanatório para ali se revolver impregnando-se de choques insulínicos, como se só na convulsão pudesse remediar um erro que ainda não tivera tempo de notar dentro de si? (IBIDEM, p. 22)

O resultado dessa hesitação é comum às obras do escritor gaúcho: o protagonista é apresentado voltando a si mesmo, às suas questões existenciais. No entanto, esses choques que supostamente teriam a capacidade de fazê-lo assumir as questões de um homem como todos os outros não produziram os efeitos esperados e só restava ele ali em Bellagio com os olhos que não reconheciam nada, símbolos de certo esvaziamento de sentido. Vazio reiteradamente preenchido com o desejo sexual que povoava a realidade de potência para uma relação sexual com qualquer pessoa que estivesse próxima. Talvez se desse prosseguimento ao desejo latente, pudesse voltar a escutar sua memória que agora apenas “lhe fincava o cenho”.

A simples conversação banal que ocorria durante as refeições com o grupo dos outros financiados pela instituição, ou a “Catedral americana”, fazia-lhe suar frio. Aqueles sons sem sentido, a prevista pergunta sobre seu trabalho, o livro, não eram capazes de o tirar da realidade do pensamento no texto que resistia algumas vezes.

Sua oralidade, mesmo em sua própria língua, não vinha de uma necessidade genuína: ao falar, expressava não bem a forma daquilo que pensava ou sentia, e sim parecia interpretar uma voz além das proporções, que assim o representava limpo, estruturado, já muito longe do caos a que pretendia aludir: esse mesmo – o seu. (IBIDEM, p. 24-5)

O narrador enfatiza que a linguagem daquele homem está aquém daquilo que ele pretendia exibir: o próprio caos deveria receber uma estrutura que fosse a própria mensagem que ele visava transmitir. Antes mesmo de terminar esta análise já se antecipa a questão sobre se essa língua literária desejada seria, por acaso, aquela língua acerca da qual Bolaño e Piglia conversavam? A estrutura, onde habitam tempos e espaços diversos, sobrepostos, sem a noção de caminhada rumo ao futuro, não seria ela mesma a mensagem feita numa língua própria capaz de falar desse caos que é a aproximação do sujeito em relação ao abismo, para a borda do nada da experiência contemporânea? Sem explicações que sejam, verdadeiramente, as razões que compõem o sentido sobre algo, sigamos pensando que esse realismo apresentado na obra de Noll não dá conta da realidade, mas do interstício entre a linguagem e o real, que também é linguagem.

Sabia mesmo que até ao falar fazendo alguma coisa que exigisse sua atenção, como lavar pratos, estender o lençol na cama, sentar na privada e nada conseguir, ir até o armário onde lhe esperava o supositório de glicerina diário, o que o fazia correr de volta ao trono –, sim, mesmo ao falar com alguém durante esses afazeres, quando parecia conseguir fugir por uns instantes do seu alheamento convulso, impertinente até, como se o encarcerasse numa masmorra anterior à lógica da frase – mesmo aí o que tentava fazer não era bem sair dessa masmorra, pôr-se em liberdade, mas espiar por uma fresta o fio infinito, claro, retilíneo, cujo sentido unânime para a prática do convívio ele, friamente, não consegui alcançar. (IBIDEM, p. 25)

A prática do convívio não é alcançada, uma vez que não se busca a fuga completa dessa “masmorra anterior à lógica da frase”. Nesse momento em que o narrador apresenta essa característica do escritor, este se senta ao lado de uma chilena que trabalha na ONU e confessa as dificuldades no inglês e que, na sua língua materna, as coisas não são melhores, chegando a afirmar que é devido ao próprio déficit linguístico que se tornou escritor.

Na sequência do texto, há duas novas alternâncias das vozes narrativas enquanto o escritor de meia-idade, com sobrenome alemão, pergunta-se sobre quem será ele e sobre a imagem que ele, porventura, causará naquele lugar cercado por um grupo de *scholars*.

Ao sair de um desses momentos de grupo, o escritor encontra algum funcionário da fundação americana que também só se vale de sua língua materna, o italiano. Com o *ragazzo*, como é denominado esse funcionário, o escritor se esquivava

para um lugar escondido aos olhos do público e lhe faz sexo oral. O narrador marca o fato de que aquele sêmen que desce pela garganta do escritor não cumpre a função de fecundar ninguém, mas apenas de ser uma liturgia.

Feliz, furtando-se a voltar para a cama como todos os outros residentes da casa, ele segue pelo bosque na noite até ouvir um piano onde alguém tocava Liszt. Neste instante, ele para como que hipnotizado pela música. É dito que aquele escritor, apesar de escrever romances, não mais os lia. Preferia a música aos livros, mas nem por isso deixava de buscar a palavra.

Quando sentia agora a necessidade da palavra, ia direto a algum poema. Para ele, a poesia era verbo em estado musical, se algum sentido ela expressava este não vinha de outra coisa que não da melodia deslizante pelas entrelinhas feito um veio d'água que mal, mal se percebe. Nesse elã que sentia pelo que não se fixara em norma do sentido –, esse algo tateante que vinha lhe escapava sem o apoio de cordas, sopros, bemóis, nessa sutileza do significado que não o levava a parte alguma, daí vinha o sinal de que seu tempo interior se esterilizava a ponto de ele não ver mais como se desenredar: quisesse ou não, já se aventurava sem retorno por essa louca deserção. (IBIDEM, p. 32)

Esse impulso alheio à cristalização do sentido parece ser a busca contínua do escritor. Diante do pianista que se assustou com a presença dele, é lembrado que Liszt, com sua amada, já havia passado um tempo em Bellagio. Uma mulher com vestes anacrônicas aparece do lado de dentro da cabana ao lado do pianista. Parece haver uma sobreposição de tempos. As vozes do narrador em terceira pessoa e do escritor – em primeira – se alternam várias vezes até que o escritor se proclama o bispo e filósofo George Berkeley estando ali em Bellagio.

Muito conhecido na história da filosofia, o idealismo de Berkeley nega a materialidade das coisas, que precisariam de um espectador que as presenciassem e as construíssem em sua mente.

Eu era Berkeley, o célebre filósofo sensualista que acreditava, dizem, que a subsistência das coisas dependeria da qualidade da percepção e não da feitiçaria da linguagem –, e qual percepção eu poderia ter de mim mesmo naquele vão noturno que quase me engole num repente? Quem me responde, e já, se o fato de eu estar aqui andando pelo bosque em plena madrugada me confere alguma garantia de que eu não seja um outro que de fato sou, um estrangeiro de mim mesmo entre norte-americanos (embora em solo italiano)? Sou alguém que se desloca para me manter fixo? (IBIDEM 36)

Mas ele volta a ver Cosima, de *A dama das camélias*, quem ele já tinha relacionado ao pianista que tocava Liszt junto de uma mulher de vestes anacrônicas. O homem e a mulher na cabana na floresta poderiam estar ensaiando uma ópera ou podiam representar o, outrora vivido em Bellagio, amor de Liszt por Madame D'Agoult. “Toda irreal, quem sabe inexistente”, mas vista por ele. Ao voltar à Catedral, o escritor vê todos acordados naquele mobiliário, que apesar de ser acusado pela própria percepção, ele questiona e afirma que nunca saberá se, de fato, existe mesmo. Seria ele Berkeley em Bellagio? Estaria ele questionando a inferior capacidade da linguagem como foi definida pelo bispo filósofo? De fato, a busca pela palavra, pela linguagem inalcançável ou por aquilo que precedia à linguagem é tema de sua ladainha que jorra nesse e nos outros livros do autor.

Na sequência, outro idioma aparece: o francês, misturado no inglês rudimentar, em que uma tcheca contava, a todos ao redor, que havia conversado – também em francês, já que o pontífice só lia em tcheco – com Papa João Paulo II após receber dele um prêmio. Francês que o escritor compreendia, ao contrário de todos os americanos. Enquanto o escritor repetia que, finalmente, achava-se em melhor posição ali naquela reunião, começava a pensar que não fora tão inteligente estudar o francês, uma vez que o inglês já havia assumido a posição de idioma importante internacionalmente e que, no Brasil de situação financeira muito ruim, ele havia perdido tempo.

Então, aproxima-se do escritor um “guapo tipo bem latino” equatoriano que falava português perfeitamente. O assunto se dirige à política do continente de ambos.

Já não existia ideologia suficiente para encarar a construção de um projeto nacional. A realidade é um jogo. Há ética?, perguntei. Ética, sim, mas dentro de uma vastidão amoral. Se os poderes venais puderem contribuir, que venham. Descartar?, só essa gente como os protagonistas da minha ficção que ele já tinha lido quase toda –, homens desadaptados ao circuito social, caminantes à procura de um lugar onde a sociedade não pudesse alcançar. Seres sem cidadania, sem qualificação, ele se apressou a dizer. Sim, respondi, é isso mesmo. Todos devem jogar seu jogo até o fim, ele insistia, essa a razão de estarmos aqui. O aperfeiçoamento das regras desse jogo? – ah, a única promessa. Posso conceder, ele se apressa, que, de certa forma, entrará na roda até esse teu eterno desajustado, como você mesmo diz, também o criminoso, o traficante, de drogas, o mercenário, o louco, todos jogam o seu papel e é bom que seja assim. Só o seu protagonista pensa não jogar, coitado, talvez seja o que mais joga, e sem tirar nenhum proveito desse *match*. (IBIDEM, p. 40)

No diálogo dos dois, há um rico panorama reflexivo sobre questões postas pelo protagonista da obra, bem como sobre a estrutura de que se constitui. No fundo, pode-se dizer que a ideia que se desenvolve nesse trecho seja importante para toda a obra nolliana. Sem muito se deter nesse ponto, certa noção sobre os projetos nacionais latino-americanos é colocado em xeque: não havia ideologia no que foi instaurado. Segue-se somente as regras do jogo que, carente de moralidade, possuiria uma ética limitada. Nesse contexto, só ficaria de fora os modelos semelhantes aos protagonistas da obra do escritor que o equatoriano já havia lido quase toda. A descrição, que é feita pelo latino, é bastante adequada para conceituar os protagonistas da obra do brasileiro. A falta de cidadania ou qualificação para o prático convívio social, aliada ao movimento de caminhar em busca de um lugar inalcançável é o motivo de toda a obra do escritor gaúcho. Qual a disposição do espírito desses personagens e como eles se relacionam com a sociedade são questões que norteiam a pulsão desses desajustados. É por meio da linguagem que se erige essa vida em limbo ao sabor do acaso, avulsa à “promoção social dos povos”.

A beleza do português sem “sedimento de outra língua” do jovem latino-americano, mesmo promovendo esse desenvolvimento latino-americano não-crível aos olhos do escritor, foi capaz de seduzi-lo ao ponto de excitá-lo. Precisou se refugiar em outra ficção, em “A noviça rebelde”, lembrou-se do casal para aplacar o teso que declarou sentir. Assim ele segue sem se dar vazão ao desejo pelo equatoriano e segue a narrativa daquilo que (não)faz “já nem sei que faço nem que digo, se é que digo, já nem sei se sonho” (IBIDEM, p. 44), deixando o leitor em dúvida se o personagem age ou não, se aquilo que ele enuncia, de fato aconteceu ou se o que foi enunciado para o leitor foi, de fato, enunciado por ele, como ele diz que foi. “corro, grito, faço que vou despencar no precipício, morrer no fundo do lago di Como, tudo é mentira, me refaço[...].” (IBIDEM, p. 44).

Ao chegar ao no porão, onde se localiza o cemitério dos monges, ele focaliza o facho de luz da lanterna sobre os nomes. Pergunta-se sobre a natureza de um nome, ele que acabara de chamar a atenção para o seu próprio nome, “Joao”, na porta de seu quarto, junto do músico que viu na cabana da floresta. No cemitério, os nomes marcando ossadas, ele vê essa ação como uma “liturgia ao avesso”. Ao contrário do nome na lápide, a busca da linguagem, que seria a busca também geográfica, seria, em si, a própria vida. Assim, o sentido da busca por um caminho sem objetivo pré-

definido, experimentando uma voz, que se apresenta como uma língua literária para o leitor, seria uma liturgia na ordem direta.

Após o momento em Berkeley, na Califórnia, o personagem apareceu em Bellagio, em uma fundação americana localizada na Itália. Universidade americana com nome de filósofo, que defende que a “subsistência das coisas dependeria da qualidade da percepção” (IBIDEM, p. 36); na Itália, uma fundação americana que promove o mecenato cultural de pessoas do mundo todo; a não compreensão da língua estrangeira mundializada, o inglês; a língua materna que já não alcança dizer o que conseguia antes... A errância do personagem em meio a lugares com suas coordenadas apagadas se mistura a línguas diversas que se perdem e brotam inesperadamente. Errar é a própria liturgia da construção da literária que, por sua vez, é o próprio texto que escreve.

No porão do palácio da fundação, ele se encontra com o mordomo italiano novamente, mas já não tem desejo. Como tocado pelos mortos sepultados ali e pelo “Senhor Morto” que paira naquela Sexta-Feira Santa, ele fala para o *ragazzo*, como ele se refere ao mordomo, ir embora e esquecê-lo. “Não interessa o que tenho pra dizer na língua morta, eu mesmo já estou morto” (IBIDEM, p. 50) sem vontade, como um morto ele fala o latim aprendido no colégio.

Sentei e percebi que tinha perdido meu próprio fio de história, como se acordasse, num repente, fora da cápsula que me sustentara por anos; pensei na minha idade, vi que isso para mim já não dizia nada, nem o nome que me deram na pia batismal lembrava, se é que alguém algum dia me deram um nome, um corpo definido, uma imersão do tempo, se é que o tempo ainda corre para esse ninguém que acabei sendo em meio à Fundação americana. (IBIDEM, p. 51)

Vai se completando o apagamento de coordenadas que o definem em um contexto específico, com uma língua na qual elabora a sua escrita. O fio de história que ele é ou que ele concebe via literatura foi perdido e o levará até onde a linguagem permitir. Ele se pergunta sobre se fora idealizado por alguém e sugere que, então essa pessoa o exponha em um museu. Pensa numa exposição no Museu Guggenheim, em Nova Iorque: um “corpo vazado”, que não faz nada. Imagina uma pessoa indo até a exposição, uma pessoa quase cega que se dirige a uma guia filipina:

Pergunta à guia filipina o nome dessa obra que ela não enxerga direito, na verdade é quase cega se já não o for inteiramente, mostra a bengala fina e esbranquiçada para a guia filipina que arrisca um espanhol estropiado com

a figura cega que já confessara ser de São Paulo; a guia filipina responde numa frase quase cubista em castelhano, a bem dizer sem pé nem tronco, mas a visitante brasileira entende tudo porque foi feita para isso, para entender os que não querem mais ser entendidos, os que já se retiraram do convívio de expressão, são como mudos, vivem do que lhes assoma dentro dos miolos, dizem o necessário pra ganhar o seu sustento, nenhuma palavra entra em seu lazer, se é que suas vidas ainda o comportam. (IBIDEM, p. 52)

“Os que não querem mais ser entendidos” criam essa língua literária privada. Essa voz que conjetura – ou conjura pela linguagem – uma exposição de si mesmo em Nova Iorque, estando em Bellagio. Na exposição ele se alheia a tudo e todos e assim fica por um tempo. Ao voltar a atenção para a o público, diz que para eles passou um eternidade inteira, pois houve um tempo dentro de si que independe de todas as coisa: o tempo do corpo vazado que não tem princípio ou fim.

Repentinamente, ele se vê em Bellagio novamente. Essa narrativa, que se constitui à deriva, ao sabor da busca literária que o personagem empreende para escrever o próprio romance com o qual o leitor se depara, chega ao momento em que o narrador-escritor simplesmente começa a falar inglês:

It's ok, it's ok, me surpreendi parlando desse jeito num repente. Virei-me, olhei para cima e vi a “Catedral” da Fundação americana plantada no alto da colina da Villa Solti, como o local ainda é chamado nas publicações turísticas expostas pelas ruelas de Bellagio. Virei-me, olhei para a “Catedral” americana, vi que ela continuava ali com toda a sua pompa, não importa, o que importava de fato naquele instante era que eu já pensava em inglês, já não conseguia processar um pensamento que não fosse em inglês, se perguntassem de onde tinha vindo a repentina fluência nessa língua, um cínico que me ouvia aqui dentro responderia que eu fora iluminado durante o meu longo, longo sono pelo Espírito Santo – *Holly Ghost*, é lógico, tudo em inglês (IBIDEM, p. 55).

A língua inglesa o domina, como um programa que se instala contendo a nova língua. Cada vez mais, a busca por uma língua é o grande motor dessa história sem o fio de Ariadne. O enredo se esgarça até quase o desaparecimento, enquanto a busca que a língua empreende assume papel principal, assume a própria história que o leitor tem nas mãos.

Ele vê uma foto sua em um Fórum Social Mundial em Porto Alegre. Lá está ele mesmo na fotografia, em uma passeata contra a Alca – Área de Livre Comércio das Américas. Ele amassa o papel e o coloca no ânus. Enquanto ele não defecasse, o papel permaneceria ali. Sua participação política não mais importa. A esquerda da qual participava em mobilização antiamericana, pós-ditadura militar, parece não

importar quando uma ideia de América Latina que ela tentou criar não foi o suficiente para os afetos que sua vida mobilizava. A busca que realmente parece importar é pela língua que dê conta desse vazio.

Ele aceita o novo idioma e se imagina fazendo parte do circuito literário globalizado. Nesse novo contexto hipotético, poderia novamente estar em uma passeata no próximo Fórum Social Mundial, mas agora com um cartaz em inglês, para que todos fossem capaz de entendê-lo. No entanto, há outra posição marcada contra a esquerda. É preciso que se marque uma coisa, a direita nem é considerada, mas as referências de posicionamentos acerca para os povos por vir apontam para o espectro da esquerda, sendo vista como fonte de angústias.

[...] Com um cartaz em inglês, é óbvio, para que ninguém perdesse a minha mensagem pelos povos que ainda estava por vir: não os esqueçam, estão para ser paridos a qualquer momento, não os deixem sozinhos, mas não colonizem demais suas consciências mesmo que a favor de sua permanência e honra, não! Deixem que eles venham à tona com alguma autonomia, vão ver que talvez nem mostrem muito entusiasmo pelas indústrias de consciência de vocês, não, não, talvez não, lhes interesse mais vingar sua existência à força, talvez queiram apenas continuar molhando os pés no Guaíba ou no di Como [...] (IBIDEM, p. 57).

Há, mais uma vez, a hesitação sobre as posições assumidas pela militância de esquerda seguido de um voltar-se a si mesmo e a suas vontades ou suas demandas individuais.

É o que acontece, pois um escritor de Chicago, Lovell, chega para ser o novo residente – e é marcado que não mais haverá problema para falar na língua deste – e o protagonista João percebe que aquele tem o “*physique du rôle*” de seu protagonista, ou seja, volta-se ao seu romance. Inclusive, novamente, como ocorreu com o equatoriano, o contato com o outro gera um discurso metalinguístico que, ao mesmo tempo, promove uma discussão com o escritor-narrador e com o próprio leitor.

[...] ele pergunta sobre o que que eu escrevo, vou lá filosofando em torno do meu personagem de sempre que aparece em cada livro; ele pergunta meio irritado o que acontece nos meus livros, digo que não sei contar porque nada acontece de fato nessas minhas histórias, mas conte, conte o que de fato acontece nesse não-acontecer [...] (IBIDEM, p. 57).

Esse não-acontecer é comparado à maneira de ação e do movimento em progressão comum aos americanos até que a acusação marca o lugar de escrita, o remete de volta à América Latina: para o americano é importante o que acontece “o

resto é ninharia para enrolar a fome intelectual dos povos subalternos” (IBIDEM, p. 58).

[...] os meus romances então não passam de sequelas do subdesenvolvimento, esses personagens um tanto crônicos que faço, que não sabem nem para onde ir, se for verdade que procuram algum caminho; ainda não encontraram nem ao menos a técnica mais elementar da vida, ou seja, não sabem como lançar a intenção num gesto claro, soberano, preciso – só assim, diz ele, o cara se destaca da natureza e passa a cavar seu próprio enredo. (IBIDEM, p. 58)

Não parece ser verdade que procuram algum caminho: a busca, em si, é pela própria busca. Um vazío foi identificado, assim, a escrita anseia uma língua que consiga dar conta do que a mente forja, uma vez que para os seus personagens não possuem cidadania ou preparo, são desajustados e estão cercados de pela falta de moral na sociedade. Eles seguem o ritual de enunciar o mundo e um tempo diferentes de um realismo tradicional: um realismo cerebral, que sobrepõem a realidade sensível e o que se edifica na sua mente. Além disso, há a busca pelo êxtase, a culminância dessa liturgia.

Eu me debato agora, corro pelo quarto como se numa dança afro, bato com a cabeça na parede porque só consigo pensar em inglês, o que treino pra dizer no imaginário para alguém já sai corrido nessa língua como se o idioma tivesse pressa de chegar para vencer meu português, matar o meu ofício, a minha ocupação. (IBIDEM, p. 62)

A possibilidade da perda língua significa, assim, perder o ofício de escritor. Significa perder a ocupação, sua forma de ocupar o tempo, sempre lembrada como uma preocupação por vários de seus narradores. Perder a língua, significa ainda, perder um espaço, pois ele voltaria a Porto Alegre e não mais reconheceria aquela cidade, como ele diz.

Essa elucubração é interrompida pela visão de Lovell, que se aproxima. Ele lembra que quando foi tirar uma fotografia do escritor, por encarnar a aparência de seu personagem, ele percebe a umidade da ejaculação do outro, segundo João, pelo seu “inglês em riste”. A língua é o meio de conceber personagens, ideias, tempos, lugares e desejo. É com essa língua que ele se depara na escrita de seu livro. A mencionada liturgia da construção dessa literatura, que, por vezes, aproxima-se de um falar mentalmente as ações que realiza ou imagina, é o próprio livro que o leitor tem nas mãos.

A sequência narrativa apresenta uma situação distópica em que todos seriam avulsos, isto é, não sobrariam laços sociais. As pessoas se frequentariam por instantes, por questões de necessidade, mas seguiriam sua vida. Ampliando o cenário, o narrador chega a crianças que seriam forçadas a se tornarem adultas aos onze anos, em algum momento gerariam filhos e, por sua vez, também os abandonaria. O resultado é uma imagem de devastação, que cercaria as ilhas de resistência como a fundação.

A premência de atos sexuais apareceu por diversas vezes até aqui: com desconhecidos com quem conversava, com o equatoriano que falava português perfeitamente, com o músico do Bronx, o escritor de Chicago... Além disso, houve o sexo oral que ele fez no garçom italiano. Ele menciona uma única mulher, a única que o fazia sentir desejo pelo sexo oposto: a antropóloga brasileira, quem o fazia vibrar de desejo. Em outros, todos são homens. Ele menciona isso mais uma vez quando conta do encontro com a fotógrafa lésbica num bar temático sobre *A divina comédia*, de Dante.

Nos encontrávamos justamente no purgatório –, onde mais apropriado seria para nós dois?, pois ambos vivíamos procurando alguém que nos desse razão para estancar compulsão por praticamente todos os outros corpos iguais ao nosso – esse alguém que esperávamos acontecer e assim de súbito nos conduzisse ao pomar da cama, um outro alguém do mesmo gênero, é certo, pois essa adição dos mesmo nos inspirava mais a pele, nossa fonte arcaica de afeição, desde o dia longínquo em que tocamos nosso púbis pela primeira vez sem a intenção de usá-lo para mijar, quando o gozo que até ali não viera na plenitude nos arrebatou justo da nossa própria forma para outra idêntica. (IBIDEM, p. 70)

Na sociedade atual, com o assustador número de denúncias contra violência e preconceito de gênero, que gira em torno de 2000 mil por ano⁵¹ – sem conseguir imaginar dados subnotificados –, é possível pensar que a busca pelo mesmo sexo possui intenção específica. Seria difícil definir quais seriam essas motivações, porém é possível tentar pensar sobre. A militância política é recusada em alguns momentos, vale lembrar, mesmo pensando nisso como significado possível. A busca pelo sexo igual ao seu, diante de uma heteronormatividade social, pode ser vista como uma busca pela própria identidade. A “adição do mesmo” ou a “forma idêntica” podem ser

⁵¹ Cf. <http://dapp.fgv.br/dados-publicos-sobre-violencia-homofobica-no-brasil-28-anos-de-combate-ao-preconceito/>

entendidos como a busca de si mesmo, esse sujeito que quer estar de fora dos ajustes sociais.

João começa a pensar em uma nova fuga. Pensa em voltar a Porto Alegre. Lá não teria mais o português, o que o impediria de se comunicar com a maioria ao seu redor. Será que seu apartamento ainda estaria lá ou não passava de um “pensamento desejante”, ele se pergunta. Reflete sobre a possibilidade de recomeçar, de conseguir emprego em uma livraria, de voltar a ser o que era antes de ir a Berkeley e Bellagio.

[...] um cara a viver sem realidade maciça a não ser para alguns leitores, que vinha e ia de lá para cá pelo centro da cidade sem antever o endereço que queria alcançar, se é que esse endereço algum dia estará pronto, o que é bem pouco provável, aceito: mas *ando, ando* para encontrar em Porto Alegre em mais essa manhã o garoto bonito que *serve* meu café e para quem já dei todos os meus livros; ele *comenta* discreto suas leituras, não sei se realmente leu ou quanto, o que *careço* mesmo é de *levá-lo* para casa, perguntar o que quer que eu traga, fatia de torta, champanhe, sanduíche, pastel, um sonho... [Grifo nosso] (IBIDEM, p. 74)

Vale marcar a presença dos verbos no presente na imagem que o narrador desenha enquanto ainda está em Bellagio, mas já pensa como se estivesse em Porto Alegre. Afinal de contas, ele se vê como um “cara a viver sem realidade maciça”, ou seja, como se esse personagem vivesse na linguagem no livro e no texto do livro.

João se vê voltando com seu inglês e pensa que isso poderia lhe proporcionar um emprego, uma vez que no mundo o inglês é sempre requerido. A língua anterior é o português, o idioma que carrega toda a realidade brasileira com suas desigualdades sociais de que em muitos momentos ele se lembra: ele conseguirá trabalho quando voltar? O inglês pode ser uma língua de possibilidade econômica. O romance americano busca a ação, o idioma falado por lá está mais perto do pragmatismo que renderia algum dinheiro. Já o português de suas obras seria a “sequela do subdesenvolvimento” latino-americano. Sua busca crônica é o próprio não-acontecer que acompanha a ausência de um “gesto claro”.

[...] ah, faço o *check-in*, digo pra moça que estou voltando pra casa, sempre que for a Porto Alegre me avise, estarei no aeroporto na hora combinada, quero prestar favores nem se os impor à força, não faz mal, sou um serviçal, além das minhas próprias malas quero carregar agora o mundo inteiro às costas, um Atlas desvalido, tudo bem, mas com uma boa vontade que lhe assoma tão forte de repente que ele só tem tempo mesmo de tentar levar o mundo às costas, entende? (IBIDEM, p. 77)

Novamente há uma troca de narradores e João passa a ser apresentado em terceira pessoa. Isso se dá exatamente no momento em que embarca de volta ao Brasil. Depois de uma oscilação no início do romance, ele assume a voz do texto enquanto segue ocupando seu tempo com palavras, fazendo disso a composição de sua própria vida e literatura. Essa alternância depois de permanecer narrando em primeira pessoa enquanto esteve em Bellagio dura pouco. No avião de volta ao Brasil, há pessoas a caminho do Brasil que parecem fugir de seu lugar de origem. Depois de ficar muito tempo isolado na Fundação ele se pergunta sobre os motivos para haver tantos “peregrinos do além-fronteiras”. Porto Alegre concedeu asilo a essas pessoas depois de um desastre que não é apresentado detalhadamente num primeiro momento, visto que João conta, no presente, o que começa a entender à medida que lê o jornal em inglês.

[...] é isso mesmo, levas de migrações, “depois do desastre” (?), rumo a Porto Alegre, “extremo sul do Brasil”, cidade que costuma sediar o Fórum Social Mundial e que passará a ouvir mais e mais línguas: afegãos, palestinos, hindus, africanos darão novo molho à algaravia das minhas velhas artérias de arrabalde, tentarão quem sabe no início abocanhar o sustento com seus cânticos de origem pela rua da Praia, Borges de Medeiros, Largo Glênio Peres. (IBIDEM, p. 78)

A referência ao Fórum aparece novamente, agora junto da chegada de cidadãos de outras nações que, por algum motivo, estão vulneráveis. Outro anúncio importante ao qual o narrador faz questão de fazer é sobre a multiplicidade de línguas que farão parte da sua cidade natal.

Melhor que eu abra os olhos, depressa, que procure saber um pouco de cada cidadão em volta, sim, ligeiro e sem receio porque a vida sempre está com pressa, essa é a sina, correr atrás do tempo, tentar fazer mais laços, porque do contrário volto a Porto Alegre e vou morrer sozinho com meu inglês saindo aos borbotões inutilmente; ninguém virá com tradutor em minha casa, mesmo que eu esteja em meu leito de morte; e depois de que adianta dormir em minha cama se quando acordo não tenho ninguém pra quem dizer bom-dia, até amanhã talvez? Armo um sorriso para a menininha afegã ou avizinhada, ela não responde, eles são sérios, não digo sérios, mas vive no semblante essa tensão de mudança de país; serei um guia para ela, um pai se ela não o tiver, ou pelo menos um tio mais velho, carregado de sabedoria e que lhe dirá coisas como pode ir, cuidado, não exagera! A menininha não responde; como não conseguir ler o pensamento de uma criança tão novinha? (IBIDEM, p. 79)

Para além dos encontros fortuitos pelo desejo ou com laços que não se sustentam por muito tempo, ele verbaliza a necessidade de buscá-los. É uma criança

que aparece nesse alvo de um cuidado que João parece assumir: como se buscasse uma responsabilidade como parte dessa busca de ocupar o tempo. Não sem motivo, a atenção destinada é para uma criança que não age como geralmente as crianças fazem quando adultos brincam com elas e também há razões para se dirigir a alguém que está indo para uma terra estranha, parecendo temer os estrangeiros. Ele se dirige aos iguais, estrangeiros que não falam a língua do destino, para encontrar a si mesmo.

A mistura das línguas volta a aparecer quando ele começa a descrever uma realidade hipotética em que ele visitaria a garotinha aos domingos até uma vez que iria até a casa dela para contar que encontrara uma vaga numa escola. Ele a levaria, junto da mãe, até a escola e as apresentaria para a professora, uma amiga antiga.

Os olhos arregalados, temerosos, a professora alisando o seu cabelo para deixá-la confiante, a mãe me agradece misturando o português com sua língua exasperada, o dia é quente, azul, eu me despeço da mulher toda de preto, os cabelos já soltos: digo que a guriazinha está bem encaminhada agora, será uma brasileira como as outras, falará o português tão bem quanto eu que já esqueci o inglês que me tomara inteiro. (IBIDEM, p. 80-81)

Nessa realidade alternativa, a mulher mistura sua língua ao português, João se esquece do inglês que o invadira e retoma seu português e a garota estará entre esses mundos linguísticos. Ao retornar à sua língua materna ele se tranquilizaria sabendo que haverá o que escrever. Entretanto, ainda pensa em inglês.

[...] olhando o imediato a mim, apenas pensar se a coisa era como eu via de fato, se não estava vendo tudo deformado ou do avesso, embora ali parecesse que não, que estava definitivamente na estrada certa, que não havia o que temer, que uma certa paz que se procura não morde, é mansa, já chegou; eu era um brasileiro a pensar em inglês o tempo todo, eu era outro em mim, não tinha importância –, quando chegasse a Porto Alegre iria para um curso de português para estrangeiros no meu próprio torrão natal, isso acontece nesses dias, um cidadão qualquer se impregna de uma forma tão fulminante da língua de outro povo, que tal marco traumático faz com que se esqueça completamente a sua língua de nascença. Vi numas revistas americanas, se bem me lembro, o depoimento de vários cidadãos que já não falavam a língua materna que usavam com exclusividade até a idade adulta –, súbito, geralmente o inglês lhes arrombava inteiramente o aparelho fonético, como se alguém fizesse neles a conversão para outro registro, mais útil, mais capaz para que ele se manuseie tudo, de tudo se saia bem, sem confusão, mal-entendidos. (IBIDEM, p. 82-83)

Há a ideia de que a língua inglesa acompanha o modo americano de ser, com seu quadro sócio-econômico-histórico, capaz de muitas coisas, de gesto práticos, de ações. Como o escritor de Chicago afirma será que ao latino-americano só caberia

usar uma voz que acompanha o não-acontecer da sua vida? Em meio a esse questionamento, surgem dúvidas sobre se a realidade que lhe cercava era a verdadeira ou sua percepção era falha e haveria outra. É possível lembrar da teoria da de Berkeley, ele foi Berkeley em Bellagio em alguma medida, assim, chega a questionar a precisão de sua percepção.

Além disso, Flusser também pode vir à luz para tratarmos desse momento. João está saindo de um horizonte linguístico em direção a outro. Em algum momento o personagem substitui um pelo outro e chega a pensar justamente nas características pragmáticas do inglês. A alternância de língua é alternância de horizonte linguístico, do próprio cosmos que o cerca. Agora, a caminho de Porto Alegre, de seu “torrão natal”, a oscilação entre as possibilidades daquele solo, que lhe oferece identificação e lembranças, e daquele outro que ficou para trás quando o avião decolou pode ser, também, responsável pela dúvida acerca de sua realidade.

É justamente percorrendo as ruas de sua cidade que espera recuperar o português perdido: “[...] comece a rever cada canto da cidade, tentando nesse método recuperar o português que com o calor úmido que faz deve estar escorrendo pelas paredes, muros, a sua língua-mãe padece com seu extravio[...].” (IBIDEM, p. 83); “[...] pega o primeiro táxi, quem sabe ao sentar no carro e indicar o rumo pro motorista a língua de Drummond lhe volte à cabeça, assim, num verdadeiro *Blow up*, tão de repente, que você se reconverterá de um golpe à sua realidade [...]” (IBIDEM, p. 84).

Ele retorna a sua casa, lá estava Léo, com quem tinha um relacionamento antes de ir, e a filha que teve com uma norueguesa. Ele repele o companheiro e segue em direção ao quarto, onde encontra a menina Sarita. Ela desperta, chorando e ele canta “Las mañanitas” para ela, canção que a mãe da garotinha também cantava para ela.

Meu coração bate contra seu ouvido... Será que nesse escuro ela sabe que não sou o seu pai?, que é outro homem que afaga e canta?; não sei, não consigo dizer nada, sou eu que começo a entender de novo o português pela voz dessa criança que acabei de acalmar em castelhano, sou eu que sinto a mão passando pelos meus cabelos, é a mão de Léo, conheço-a de cor ainda, não, não a esqueci como não esqueci de fato o português, tudo me volta nessa escuridão aqui do meu quarto em Porto Alegre. (IBIDEM, p. 86-87)

É na escuridão do quarto escuro, com uma criança que, apesar de aprender a linguagem dos adultos, inaugura a sua própria comunicação com o mundo que a cerca, que seu português retorna. Retorna também o afeto por Léo, que tentou calar enquanto esteve fora. O nascer da criança inaugura um mundo porque o novo ser inaugura uma linguagem, um novo horizonte linguístico que também contém o dos adultos que lhe amparam, como diria Flusser.

Começo a compreender na alma onde estou, com quem estou, há quanto tempo, não faz muito eu sei, alguns minutos, devagarinho vou ganhando lembrança do meu português, a língua sai de mim em pedacinhos, escorrega de repente, apanho-a cansado, devolvo-a à minha boca, a palavra ecoa novamente, vibra mais alto agora, o seu sentido como que sacode a cabeleira, me encolho para disfarçar esse momento, penso que logo recomeçarei a trabalhar no romance, onde eu estava mesmo? (IBIDEM, p. 87)

A recuperação da língua passou por compreender onde se está. Além disso, a língua é a possibilidade de retomar a escrita de seu romance. Ao se perguntar sobre onde estaria com a construção de seu texto, ele volta ao bosque de Berkeley, exibindo as engrenagens de sua ficção: quase nula de enredo, preenchendo o tempo com palavras que descrevem o não-acontecer das coisas. Diante da impaciência do escritor de Chicago por querer saber o que era esse não-acontecer que escrevia, é possível ver lampejos de história e uma enxurrada de palavras que misturam a realidade do intelecto e que cerca o personagem João. O que se tinha era a busca por caminhos não imaginados antes, compostos pelo próprio fôlego capaz de enunciar as palavras.

Eram assim meus dias, e eu avançava no meu livro, encontrava nele caminhos insuspeitados, atalhos, trilhas abertas a machadadas, e de repente perdia o fôlego, ele, este que em mim chamavam de livro refluía exaurido para a concha da pausa, e eu antes do descanso acabava sempre tocando com cuidado nesse seu retiro todo em musgo e que amanhã vicejaria se eu soubesse tratá-lo como hoje. Tocava ali em seu recesso até me contagiar de sono. (IBIDEM, p. 91-92)

Depois da garotinha do avião, de retomar seu português junto de Sarita, a filha de Léo, é novamente esta que provoca outra postura no percurso da vida literária de João.

Sabe o que mais?, chuto uma lata só de raiva da balela com que explicam tudo, não importa, importa o trânsito entre a memória se formando e o que está prestes a ocorrer ali na bucha, parece que vivo nesse hiato, ao ocorrer a coisa ainda não tenho o suficiente para socorrer-me em sua identidade, e

depois é como se eu nunca pegasse o tempo a tempo, sempre é tarde para tanto, ele já mergulhou nas águas da memória, e aquilo que o completará depois já estou vivendo sem saber, sempre achando que errei de capítulo, que estou fora de hora. (IBIDEM, p. 95)

Esse hiato em que ele vive não lhe permite a apreensão do que aconteceu, acontece ou vai acontecer. É um entretempo linguístico na realidade. Uma busca impossível de atingir seu objetivo. Seu (não)narrar que flutua entre o que se passa em sua mente e o que consegue formular na realidade diante de si passa a ser a sua matéria literária. Como será dito um pouco adiante, essa realidade que não possui substância clara ‘já que vivíamos em eterno deslocamento’.

João relata para Sarita um pouco da história daqueles que vieram fugidos de uma guerra e de uma garota com quem se assemelha em idade. Ele pergunta se gostaria de conhecer essa pequena estrangeira e Sarita se anima. Ela deveria ensinar português para a nova colega. Ao chegarem, presenciaram esse caos de um outro universo linguístico tentando se encaixar naquele ali, nas imediações e Porto Alegre. “Tudo em volta era feito de sons que valiam por si mesmos, a língua nova, nenhum fonema tinha serventia para se entender o que as imagens do mundo por si só não davam conta de fazer” (IBIDEM, p. 101).

A menina que outrora não quisera saber do narrador desde o aeroporto, agora lhe dá atenção porque com ele vem uma garota que até se parece com Sarita.

Soltei a mão de Sarita, deixei-a que andasse a caminho da outra. Sarita disse oh, assim mesmo, oh, como se ainda não soubesse falar, virgem de semântica. É que ela descobria naturalmente como ensinar uma língua para um ser estrangeiro –, isso não se aprende, é puro dom, assim, oh, OH!, como se estalasse o primeiro sentido da espécie, o espanto!, espanto diante do outro com o meu corpo, que podia estar aqui onde eu estou, e eu naquele espaço preciso que ela ocupa agora, oh!, é mais que espanto, ou menos, melhor, bem menos[...] (IBIDEM, p. 103).

Em meio à perda da língua, ao oscilar entre lugares, à mistura de culturas e universos linguísticos, o ponto culminante do livro se dá na última página com o nascimento de um novo cosmos linguístico, resultado de um entre línguas. A busca por sua língua literária, por seu romance, alcança a possibilidade de uma nova língua nascida do encontro de duas crianças.⁵²

⁵² Em *Harmada* (2003), romance seguinte a *Berkeley em Bellagio*, também é possível ver as crianças nesse papel de criador, capaz de ensinar uma nova língua. O protagonista começa, repentinamente, a falar em língua de sinais com um pequeno garoto que encontra ao fim de suas andanças pelo presente.

Essa última parte do livro, a volta a Porto Alegre, pode ser lida aceitando o pacto da ficção como em toda a obra. No entanto, é possível ler esse momento da narrativa com certa desconfiança direcionada ao narrador. Essa nova língua que pode surgir pelo encontro das duas crianças pode ser vista como possibilidade construída pelo narrador como em um de seus devaneios que perpassam as formulações da realidade imediata que o narrador formula enquanto segue em seu caminho. Pode ser vista como uma variação, na literatura, para borrar o horror que está em todos os lugares. Se a viagem segue sempre, se os lugares são equivalentes e não há cura, casa e fora de casa são equivalentes e é impossível ter uma vida autêntica, com identidades bem definidas, afinal, reconhecer se torna contraditório quando é a descontinuidade uma definição possível para a narrativa.

3.4 O idioma privado

Oswaldo Zavala, em seu livro *La modernidade insufrible* (2015)⁵³, conta de um encontro com Bolaño e um editor francês no Salão de Paris, na década de 90, em que o editor pergunta ao chileno uma sugestão de escritor latino-americano que deveria ser traduzido na França. Bolaño recomenda *Como me tornei freira* (2010), de César Aira, promovendo uma inserção de um livro do escritor argentino na França. Em alguma medida, o chileno diz que aquele livro deveria ser lido por lá, sendo ele um escritor em franca ascensão na Europa.

Nesse livro de Aira, um menino ou menina, pois o gênero é flutuante, cujo pai assassina o sorveteiro que o vendeu um sorvete “estragado”, conta um pouco de um período de sua vida na nova cidade, de como se desenvolveu. Em determinado momento da narrativa, sem ninguém com quem trocar, muito fechado(a) em torno das próprias histórias que criava, a personagem se imaginava dando aula a 42 duas crianças na própria linguagem que cada uma delas possuía, “cada qual com seu sistema hieroglífico particular” (AIRA, 2010, p. 92). Cada diferença na linguagem das crianças de sua escola imaginária era somente mais uma diferença a ser vivida. Esse jogo mental chega ao momento em que se torna prazeroso, mas, então, alcança um limite, levando a outro jogo: a arte de falar, dando instruções sobre a vida.

⁵³ Cf. “Introducción”. ZAVALA, 2015.

Dava-as a ninguém, a seres impalpáveis que existiam dentro de minha personalidade, que nem assumiam formas imagináveis. Eram ninguém e eram todos. (IBIDEM, p.94)

E

‘Faça-o assim... nunca faça assim... uma vez eu fiz assim... tenha precaução de... há gente que prefere... deste modo os resultados são tão... (IBIDEM, p. 95)

Que linguagens novas sairiam dessa escola que concede um diploma de si mesmo a cada aluno? Que língua é essa que se materializa em ação e elimina a narrativa que carrega experiência?

O(A) narrador(a) de Aira que quer fazer florescer as línguas de cada estudante imaginário, guarda, também, relação com o encontro, em *Berkeley em Bellagio*, das duas garotas no campo em que os estrangeiros estão provisoriamente instalados: momento em que nasce uma nova língua em meio a mundos distintos. Além disso, lembremos do florescer que há no fim de *Harmada*, em que outro garoto mudo que tenta usar a linguagem de sinais com o narrador, repentinamente, vê este que narra a dominar o idioma de sinais e inaugura uma comunicação nova para si.

No entanto, apesar de Aira fazer esses questionamentos acerca dessa narrativa que conseguiria, somente, dar instruções para a própria vida, Noll radicaliza esse processo. Nesse romance de Aira, ainda há uma narrativa da formação dessa personagem. Quase a totalidade da obra nolliana parece viver a impossibilidade narrativa que dê conta da experiência, restando somente a possibilidade de preencher o tempo com as palavras do agora, que são como o espelho das ações mais imediatas da vida presente que parece se desconectar do passado ou do futuro. Ou seja, a narrativa de Noll não só fala sobre uma nova língua literária, ela se constrói por meio dessa forma instrucional ou dessa enunciação que se dá simultaneamente às ações urgentes da vida do personagem, como é possível observar no trecho do início de *Harmada*.

Algo se choca com o meu ombro. Levanto a cabeça, me viro de barriga para cima. Ao meu lado, uma bola de futebol. Logo ali, um garoto — sim, o dono da bola.

Com urgência pego a bola. Olho para o garoto sem a menor vontade de me levantar. Estou ali, deitado na terra, todo enlameado, e olho para o garoto que vê a sua bola de futebol presa nas minhas mãos. (NOLL, 2003, p. 7)

O que significa a apresentação, por parte de Roberto Bolaño, desse livro de César Aira para o leitor francês? Por que Aira? Por que esse livro? A tentativa de

deslocar o cânone na obra de Bolaño é recorrente: os autores sobre os quais fala estão à margem do cânone; há a tentativa de “violentar” figuras canônicas – lembremo-nos de construções de *Os detetives selvagens* (2006), quando os real-visceralistas “sequestram” Octavio Paz na Cidade do México; ou de Cesárea Tinajero, a autora esquecida no deserto que poderia contribuir para a afirmação da identidade artística de um grupo de poetas.

César Aira seria algum desses escritores que tentaram calar os epígonos ao tentar inventar um idioma próprio por meio dessa personagem que faz florescer linguagens diferentes? Noll seria, assim, alguém como Aira, que reinventa o seu idioma literário no seu idioma latino-americano, um português que não seria mais capaz de formular a própria experiência, transmitindo o mais banal do gesto cotidiano? Esse idioma próprio de Aira e Noll estaria se encaminhando ao abismo do qual fala Bolaño? Por último, como a obra de João Gilberto Noll se insere nesse contexto de rearranjo canônico latino-americano, proposto por Bolaño no contexto pós-borgeano?⁵⁴ É preciso reler Borges, é preciso reler as estrelas, sabendo disso, o caminho se encontra cortado, pois adiante há um abismo.

Bolaño, o autor latino-americano radicado na Europa, gozando de reconhecimento pela literatura produzida, é capaz de compor um eixo de leitura; ele, desse mesmo lugar, carregando uma história que se confunde com a do continente a partir das ditaduras militares do Cone Sul, é capaz de concorrer com o cânone construído por Ricardo Piglia, escritor argentino, herdeiro da grande literatura argentina cujo principal nome é nada mais nada menos do que Jorge Luis Borges. Da mesma maneira que Bolaño sugere um livro de César Aira, participando da seleção de obras latino-americanas a serem lidas na França, ele questiona Piglia acerca das escolhas que havia feito para a literatura argentina, sugerindo o nome do polonês Witold Gombrowicz.

Por sua vez, esse polonês radicado na Argentina, ao mesmo tempo em que sua obra começa a ser traduzida ao espanhol e começa a ser conhecido, oferece uma conferência em uma livraria de Buenos Aires, na qual faz proposições contra uma

⁵⁴Os escritores argentinos contemporâneos, em alguma medida, prestam contas a Borges, o que não necessariamente acontece com Noll. A comparação com Aira é pontual e parte, especificamente, de *Como me tornei freira*. Além disso, essa triangulação dos autores é livre e parte também de um comentário de César Aira em que, numa entrevista, diz que a força da literatura nolliana pode se comparar àquela de Gombrowicz, por exemplo, e que gostaria de ter escrito determinadas obras de Noll. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2017/08/cesar-aira-nao-gosto-da-literatura-do-eu-que-esta-na-moda-9868792.html>.

forma de literatura que era produzida, bem como sobre a maneira de os poetas conceberem a sua própria poesia. No dia 28 de agosto, na livraria Fray Mocho, ele lê um ensaio – que, posteriormente, é publicado na Revista Ciclón, de Havana –, conhecido atualmente por “Contra os poetas”⁵⁵.

Seria mais razoável de minha parte não me meter em temas drásticos porque me encontro em desvantagem. Sou um forasteiro totalmente desconhecido, careço de autoridade e meu castelhano é uma criança de poucos anos que mal sabe falar. Não posso fazer frases potentes nem ágeis, nem distintas, nem finas, mas quem sabe se essa dieta obrigatória não será afinal boa para a saúde? Às vezes gostaria de mandar todos os escritores do mundo ao estrangeiro, fora de seu próprio idioma e fora de todo ornamento e filigranas verbais, para comprovar o que restaria deles então. Quando se carece de meios para realizar um estudo sutil, verbalmente bem amarrado, sobre, por exemplo, as rotas da poesia moderna, começa-se a meditar acerca dessas coisas de modo mais simples, quase elementar e, quem sabe, demasiado elementar. (GOMBROWICZ, p. 01)

Em seu castelhano assumidamente precário, ele se desloca em direção à necessidade do escritor se libertar da língua cristalizada, criando para si mesmo uma outra língua literária. A partir das leituras da obra de Bolaño, bem como de seus críticos, não há qualquer referência a uma possível leitura desse texto do polonês. No entanto, esse deslocamento pode se apresentar como uma forma de calar a tradição, inventando uma língua e enfrentando o abismo que se apresenta diante do escritor que está lidando com coisas demasiadamente elementares e que deseja construir uma literatura cujas fronteiras estão se diluindo perante a própria vida.

A condição de escritor no estrangeiro, sugerida por Gombrowicz, é a condição do próprio Roberto Bolaño e do João Gilberto Noll. O primeiro se estabeleceu na Espanha depois de estar à deriva pela Europa; o segundo se valeu de bolsas para escritores estrangeiros em diversas vezes, estando nos Estados Unidos, Inglaterra e Itália. Inclusive, “essa dieta obrigatória” é ponto de reflexão do já discutido *Berkeley em Bellagio*.

Há um ensaio, publicado originalmente em 2007, “O escritor como leitor”⁵⁶, no qual Piglia volta a falar de Witold Gombrowicz. Inicia o texto também tocando no assunto da conferência. Piglia explica que aquele fora o ano da publicação da sua tradução de *Ferdydurke* e de uma peça ao espanhol, que, somando à conferência,

⁵⁵ Texto disponível em português nos Cadernos de leitura das edições *Chão da feira*, disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno17/>

⁵⁶ PIGLIA, 2017, disponível em: <http://www.revistaserrote.com.br/2017/01/o-escritor-como-leitor-por-ricardo-piglia/>.

mostravam que ele estava em busca de visibilidade e a alcançava em certa medida. Não opta por fazer a conferência em francês, como muitos faziam em Buenos Aires. Não tem grande fluência no espanhol ou, nas palavras de Piglia, “O castelhano de Gombrowicz é o idioma da desposseção” (PIGLIA, 2017). Optando por esse lugar de enunciação que lhe é desconfortável, da linguagem que lhe falta, ele faz com que o assunto de sua conferência seja a própria forma que ela assume, uma vez que o polonês fez “uma crítica à linguagem estereotipada, cristalizada na poesia. Uma crítica à sociabilidade implícita nessas linguagens falsamente cultas”(IBIDEM).

Foi no espanhol que o grande escritor, que se dizia tão grande quanto Kafka, consegue atingir o que almejava encontrar: “uma língua para expressar nossa ignorância” (GOMBROWICZ *apud* PIGLIA, 2017).

Em Buenos Aires ele encontrou essa linguagem. A língua como expressão de uma forma de vida. A pobreza da língua replica a falta de dinheiro, a precariedade em que vive. O conde como mendigo tem uma relação simétrica com o grande estilista que não sabe falar. A desposseção como condição da grande literatura. (PIGLIA, 2017)

O crítico argentino segue no texto tratando sobre como o castelhano também representava uma língua à margem da circulação cultural daquele período. Ele escolhe não utilizar o francês na sua conferência de 1947, mesmo momento em que Sartre desenvolvia questões semelhantes sobre a literatura na França. Isso mostra a importância do que estava sendo anunciado ali, naquele café de Buenos Aires, em castelhano, muito mais avançado ainda se comparado ao diferente ritmo de circulação cultural, que é marca de uma língua fora dos grandes circuitos de difusão.

Outro ponto da conferência de Gombrowicz é sobre o fato de o literário ser definido pela motivação de se ler algo com a intenção de que o que se lê seja poesia, ou seja, depende da motivação do leitor. Piglia lembra que Borges dizia algo semelhante também na mesma época: “E agora, no ano 2000, estamos próximos do modo de ler que Borges e Gombrowicz definiam no final da década de 1940. A literatura é uma maneira de ler, e essa maneira de ler é histórica e social, e se modifica” (PIGLIA, 2017).

A partir da fala do polonês, duas conclusões são apontadas por Piglia. Primeira, aludindo ao texto borgeano “Kafka e seus precursores”⁵⁷, diz que o presente

⁵⁷ Cf. BORGES, 1999.

é capaz de construir – e até modificar – o sentido sobre o passado. A segunda trata da não-existência de algo intrínseco ao texto para lhe definir como literário.

Outras interpretações podem ser construídas a partir desse texto de Piglia e do contexto de diálogo ele se insere. Primeiramente, vale chamar a atenção ao fato de que o texto aparece em uma coletânea de ensaios publicada posteriormente à morte de Roberto Bolaño, mas uma pergunta, sem resposta definitiva, precisa ser posta: em que medida essa nova investigação da obra de Gombrowicz não continua a conversa iniciada na troca de e-mails entre o argentino e o chileno? Tocando no assunto do “idioma da despossessão”, vemos a análise da invenção de um língua literária privada por parte do polonês e do efeito na sua concepção de literatura.

Por outro lado, seguindo a conhecida frase “Hay que releer a Borges otra vez” de Bolaño, a alusão ao “Kafka e sus precursores” parece também ser parte do repertório do escritor chileno, uma vez que sempre esteve concorrendo com o cânone outrora estabelecido na América Latina: há que se reconstruir o passado para ressignificar o presente. Ricardo Piglia, nesse texto, também parece ter construído um novo sentido sobre o passado, já que dá um destaque à inovação daquilo que era proposto por Gombrowicz, muito antes da uma conversa que aconteceria por e-mail e seria uma reflexão sobre a necessidade de fazer literatura a partir/despeito da tradição e de empreender sua língua literária.

3.5 “Estado espiritual de caminho cortado”

A impressão da troca de e-mails entre Bolaño e Piglia não era a de disputa pelo legado de Borges nos anos seguintes à sua morte, mas de “caminho cortado”. Para os leitores, seria o fim do caminho; para os escritores, haveria um abismo à frente. O chileno tem sua atenção focalizada nesse problema, aponta diversos autores de fora do cânone literário latino-americano e diz sobre a possibilidade de inventar um idioma próprio.

João Gilberto Noll, por sua vez, fala por sua literatura, apontando para a busca de uma linguagem que, além de se apresentar como tentativa de construção de uma ponte sobre esse abismo enfrentado pelo escritor, seria capaz de conceber um sujeito diverso em um meio que se apresenta como um realismo que não identificamos como familiar. Esse sujeito, fruto de linguagem literária própria, vive uma dispersão espaço-temporal misturada às formulações cerebrais que lhe acometem. É preciso acentuar

que, além de buscar a invenção do próprio idioma, há também uma construção que tenta dar conta desse sujeito fragmentado da contemporaneidade.

Ao falar de *A céu aberto* (2008a) Reinaldo Laddaga define o êxtase, o ritual, a busca como uma “liquefação terminal do humano”.

He aquí el trance o el éxtasis que se fabula en estos textos: el paso de un sujeto a una existencia que ya no es la de una persona localizada de manera determinada en un medio de cosas y personas, la desistencia (para usar una expresión de Lispector) de la voluntad de identidad, de fijeza, de constancia, para convertirse en una cosa (una fluctuación) expuesta a la impresión de lo que cada vez, para ella, aparece, la extinción en sí de la voluntad de expresión y de organización de las manifestaciones, y la conquista de un modo de ser de radical pasividad. Estos textos son, al mismo tiempo, los textos de un escritor que concibe el arte, el cine o la literatura como artefactos de inducción de un cierto éxtasis, y el éxtasis como una reabsorción en la materia; todos ellos vinculan la crítica a la narratividad a la construcción de estructuras resueltamente disipativas (disipativas, digo, más que fragmentarias: un imaginario de la liquidez, de la licuefacción, más que de la ruptura enérgica, domina estos proyectos); todos ellos proponen un arte o una literatura que se dispongan como sitios donde se desplieguen apariciones vacilantes, figuraciones abolidas, “esbozos que abortan” y que, al hacerlo, participan a la vez del esplendor hierático y de la pobreza de un “trapo impregnado de viento”. (LADDAGA, 2007, p. 89-90)

Laddaga chega a chamar essa linguagem de Noll de “linguagem invertebrada”, que define como:

Un lenguaje sin “viga maestra” y que “no quiere ir a ningún punto”. Y ¿qué quiere decir, en el caso de un lenguaje, “no querer ir a ningún punto”? Que quien lo habla, lo hace sin proyecto, en todo caso, de comunicar significados estabilizados, estados de ánimo fijados o estados de cosas substanciales. De este lenguaje estrictamente errático podría decirse que cada una de sus frases se presenta como si estuviera bañada en una “especie de formol que la protege del vaho de las previsiones”. Pero ¿qué quiere, entonces, quien lo habla? Explorar “sonidos remotos”, que a medida que se emiten se disuelven en corrientes de delicia. (IBIDEM, p. 83-84)

Quando o narrador de *Berkeley...* começa a dizer sobre o ninguém que acabou sendo diante da Fundação que o recebe, sobre se render sem saber exatamente a quem ou a quê, percebemos uma exposição de si que aponta a “extinção da vontade de identidade” e uma busca por aquelas forças elementares da matéria.

No entanto, ao fim desse romance específico, observamos uma retomada de algo impreciso que se localizaria entre o rompimento da “radical passividade”, apontada por Laddaga, e certo movimento provocado pelo espanto diante do outro que se dá na presença das duas garotas estrangeiras entre si, mas portadoras de algo

novo capaz fazer o narrador experienciar algo, não só ocupar o tempo. Esse seria o vislumbre do novo do qual falou Baudelaire, Mallarmé, Bolaño e, por fim, João Gilberto Noll.

3.6 Teorema da deriva

Roberto Bolaño e João Gilberto Noll parecem apresentar algumas proposições sobre a vida ou de apresentar leituras possíveis sobre fatos da vida. Seja por meio de seus personagens ou dos autores em primeira pessoa falando, é possível compreender que as origens do sujeito nos legam dores que não aceitaríamos se tivéssemos escolha. Mas é impossível romper completamente com a herança cultural. O exílio se apresenta como um nível de escolha e ruptura. Uma vez tendo deixado o ponto de partida, o viajante encontra em seu caminho aquilo que o eu lírico baudelaireano encontrou em sua viagem, “um oásis de horror/ num deserto de tédio”. A barbárie é reconhecida por onde se caminha, mas não há possibilidade outra senão seguir viagem, encontrando sempre a iminência do abismo e se deparando com pessoas que também têm coragem de seguir viagem e de caminhar à beira do indizível.

Teorema é uma proposição que pode ser demonstrada por uma sequência lógica. Em *Canção de amor para João Gilberto Noll* (2019), livro-canção, que vai além da crítica literária e se assume também homenagem, Luis Alberto Brandão constrói um pequeno poema, em homenagem ao Noll, intitulado “Teorema do desejo” que diz: “modos de flutuar/ no abismo” (BRANDÃO, 2019, p. 36). Ao falar de Noll, Brandão faz uma proposição illogicamente e poética que afirma que o desejo é buscar, viver maneiras de flutuar no abismo, já que caminhar sobre ele não é possível.

Estar à beira do abismo aparece amiúde na obra de Bolaño, mas vale lembrar um momento que é capaz de dialogar com todos os outros. Em *Amuleto*, Auxilio Lacouture, após ficar escondida e resistir na universidade enquanto os militares invadiam o *campus*, está num vale e vê, como fantasmas, a representação da juventude em toda a sua beleza, inocência e dor.

Assim, pois, os rapazes fantasmas cruzaram o vale e despencaram no abismo. Um trânsito breve. E seu canto fantasma ou o eco de se canto fantasma, que é como dizer o eco do nada, seguiu marchando ao mesmo passo que eles, que era o passo do destemor e da generosidade, em meus ouvidos. Uma canção apenas audível, um canto de guerra e de amor,

porque os meninos sem dúvida se dirigiam para a guerra, mas faziam isso recordando as atitudes teatrais e soberanas do amor.

Mas que classe de amor eles puderam conhecer?, pensei quando o vale ficou vazio e só seu canto seguia ressoando em meus ouvidos. O amor a seus pais, o amor a seus cães e a seus gatos, o amor a seus brinquedos, mas sobretudo o amor que tiveram entre eles, o desejo e o prazer.

E embora o canto que escutei falasse de guerra, das façanhas heroicas de uma geração inteira de jovens latino-americanos sacrificados, eu soube que acima de tudo falava do destemor e dos espelhos, do desejo e do prazer.

E esse canto é o nosso amuleto. (BOLAÑO, 2008a, p. 131)

A juventude sacrificada seguia em direção ao abismo no delírio de Auxílio. Há um evidente elogio ao espírito da juventude diante da guerra que lhe é iminente. Tudo isso chega como um canto para a personagem, esse canto é como um amuleto que, por magia, seria capaz de conferir proteção. Noll, num dos poucos escritos em que fala sobre a sua literatura, também vai trazer a música para relacioná-la a sua obra.

[...] quando escrevo a palavra tem aos meus ouvidos uma vibração mais musical que semântica. Uma coisa prestes a materializar uma ideia mas que por enquanto ainda relampeja tão-só a sua verve física como se fosse pura melodia, para num segundo momento então se inserir numa ordem narrativa – podendo aí sim irromper o encontro cabal dessa espécie de veia túrgida e insone da escrita com a suculenta vigília do leitor. (NOLL, *Blog do IMS*)

O estado de pré-materialização dessa ideia, em forma de música, também está à deriva perto do abismo mais próximo. A literatura de Bolaño e Noll, por mais que em alguns momentos desta pesquisa eu tenha pensado diferente, definitivamente não é redenção, cura ou alívio. A literatura não protege efetivamente. Fazer literatura é, como qualquer outra atividade que ocupe uma vida, uma forma de viver em meio ao terror e ao tédio que a vida lhes apresenta. Além disso, a literatura se apresenta como forma – mesmo que seja uma estrutura descontínua, fragmentada e pouco coerente – de uma vida à deriva. Ao escrever, eles viveram um imperativo de vida, mesmo que a literatura não cure, não aplaque as enfermidades e até os aproxime do horror. É um imperativo de seguir vivendo e escrevendo, o que, para os dois, são duas ações que se misturam.

Assim, flutuar sobre o abismo é uma proposição sobre o desejo intransitivo, pois seguir caminhando sempre os levará para o precipício e há que se ter ganas para viver nessa condição e ouvir aqueles que também se encontram nessa condição. Além

dos protagonistas de Noll, há um personagem de Bolaño já citado anteriormente: Mario Santiago, por vezes ficcionalizado como Ulises Lima.

Los gordos le informan de que ellos fueron los últimos discípulos de Ulises Lima (lo expresan así: *discípulos*). Le hablan de su muerte, atropellado por un coche misterioso, un Impala negro, y le hablan de su vida, una sucesión de borracheras sin cuento en las cuales fue dejando su impronta, como si los bares e los cuartos en donde Ulises Lima se sintió mal y vomitó fueran los diversos volúmenes de su obra completa. También, sobre todo, hablan ellos mismos: tienen un grupo de rock llamado El Ojete de Morelos y tocan en discotecas de los suburbios del DF. Han grabado un disco que las emisoras de radio oficiales se niegan a poner debido al contenido de sus letras. Las pequeñas, por el contrario, están todo el día pinchando sus canciones. Somos cada día más famosos, dicen, pero seguimos siendo rebeldes. La senda de Ulises Lima, dicen, las balas trazadoras de Ulises Lima, la poesía del más grande poeta mexicano. (BOLAÑO, 2014b, p. 169)

Bolaño, por mais de uma vez, faz um elogio ético a Mario Santiago por permanecer fiel a si mesmo ao fugir e a não se enquadrar. O trecho acima é de um pequeno texto ficcional de *El secreto del mal* (2014), no qual são retomados os protagonistas de *Os detetives selvagens*, Arturo Belano e Ulises Lima, num momento em que Belano volta ao México com mais de quarenta anos. Ele já sabia da morte de Ulises Lima, mas vai em busca de informações e encontra outros jovens que, como ele, entendem a deriva em que viveu Lima como elemento de alteridade e como potência de criação. No fundo, toda a vida de Ulises é parte de sua obra poética.

Portanto, toda a construção literária dos dois autores centrais a este trabalho parte de um momento histórico latino-americano, com suas ditaduras civis e militares que reprimiram violentamente todo um corpo de pessoas e ideias, e o exílio surge como saída. Desse espaço-tempo nasce uma poética específica em cada um deles, mas ambas apontam, a seu modo, para o desenraizamento completo que deixa claro que essa é a vida possível diante do horror. Por último, as experiências de equivalência entre origem e o que há fora deixam claro que não há mais casa para onde voltar e uma vida à deriva é potência para a abolição do destino. Por vezes, até aquela ideia de América Latina é apagada. Assim, o que ainda se tem é a voz que entoia a canção que sobrevoa o abismo e que é levada pelo ar do vale. Entretanto, esse eco propagado nunca é emitido por fontes oficiais. A literatura, a verdadeira literatura, se é que isso existe, estaria ligada ao resistir mesmo diante da violência histórica, da impossibilidade de subjetivação que ameaça a todos. Essa literatura, mesmo que saibam que isso pode não se confirmar, aparece como possibilidade de reinvenção. A

deriva em que o texto passa a ser concebido deixa claro que não deve ser vista somente como negatividade, pode ser uma forma de se propor novamente, de variar, de viver um outro (mas não se trata de um caráter ético imediato, ele não quer viver o outro para saber o que o outro vive), porque é impossível a concepção de um sujeito pleno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Roberto Bolaño

BOLAÑO, Roberto. *2666*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2008a.

BOLAÑO, Roberto. *As agruras do verdadeiro tira*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2013a.

BOLAÑO, Roberto. *Chamadas telefônicas*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

BOLAÑO, Roberto. *Cuentos: Llamadas telefónicas, Putas asesinas e El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2014a.

BOLAÑO, Roberto. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2012b.

BOLAÑO, Roberto. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2014b.

BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2013b.

BOLAÑO, Roberto. *Estrela distante*. São Paulo: Coleção folha; MEDIAFashion, 2012c.

BOLAÑO, Roberto. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 2008b.

BOLAÑO, Roberto. *Nocturno de Chile*. New York: Vintage Español, 2010b.

BOLAÑO, Roberto. *Os detetives selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOLAÑO, Roberto. *Putas assassinas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008c.

BOLAÑO, Roberto. *Tres*. New York: New Directions, 2011.

BOLAÑO, Roberto; PORTA, A.G. *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Acantilado, 2008.

BOLAÑO, Roberto; PIGLIA, Ricardo. Histórias extraordinárias. Trad. Sérgio Molina. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 de set. 2004, Caderno +mais.

Obras de João Gilberto Noll

JOÃO Gilberto Noll. Porto Alegre: IEL, 1989a (Autores Gaúchos, v. 23).

NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. Rio de Janeiro: Record, 2008a.

NOLL, João Gilberto. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008b.

NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Record, 2008c.

NOLL, João Gilberto. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Record, 2008d.

NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002a.

NOLL, João Gilberto. *Harmada*. São Paulo: Francis, 2002b.

NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989b.

NOLL, João Gilberto. *A máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Record, 2008e.

NOLL, João Gilberto. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

NOLL, João Gilberto. *Quiet creature on the corner*. Trans. Adam Morris. Two Lines Press, 2016.

NOLL, João Gilberto. *Rastros do verão*. Rio de Janeiro: Record, 2008f.

NOLL, João Gilberto. *Solidão Continental*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

Referências críticas e teóricas

AGAMBEN, Giorgio. “Política do exílio”. Trad. Marcus Vinícius Xavier de Oliveira. In: DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (Orgs). *Temas de Filosofia Política Contemporânea* [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. “Política del exilio”. Trad. Dante Bernardi. In: _____. *Archipelago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*. Barcelona, n. 26-27, 1996, pp. 41-52.

AIRA, César. *O dia em que me tornei freira*. Trad. Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

AIRA, César. César Aira: "Não gosto da literatura do eu que está na moda". *GaúchaZH*. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2017/08/cesar-aira-nao-gosto-da-literatura-do-eu-que-esta-na-moda-9868792.html>. Acesso em 16 de dezembro de 2019.

AMÉRY, Jean. *Além do crime e castigo: tentativas de superação*. Trad. Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ANDREWS, Chris. *Roberto Bolaño's fiction: an expanding universe*. New York: Columbia University Press, 2014.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

AVELAR, Idelber. “João Gilberto Noll e o fim da viagem”. In: *Travessia: Revista de literatura* 39, p. 167-192, 1999.

BATISTA, Cristiano R. “Bernardo Carvalho e a poética do artifício”. In: *Kaliopé*: PUC-SP, v. 12, n. 23, 2016.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. *Obras completas* (Volume II – 1952-1972). São Paulo: Globo, 1999.

BORGES FILHO, Oziris. “Sob o signo de Caronte: Hotel Atlântico de João Gilberto Noll”, In: *Anuário de literatura*, vol. 15, n. 1, 2010.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Canção de amor para João Gilberto Noll*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007a.

FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2007b.

GASPARINI, Pablo. Sobre a perda da grandiloquência na literatura hispano-americana pós-noventa: notas sobre a des-representação do exílio em Lemebel e Bolaño. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.38, jul./dez. 2011, p. 97-107.

GOMBROWICZ, Witold. *Contra os poetas*. Trad. Clarisse Lyra e Rodrigo Lobo Damasceno. Chão da Feira Edições. Série Caderno de Leituras n. 17.

GOMBROWICZ, Witold. *Ferdydurke*. Trad. Tomasz Barcinski. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

LISIAS, Ricardo. “Análise: João Gilberto Noll percebeu cedo que o Brasil não superaria estruturas autoritárias”. In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 de março de 2017 (Caderno Cultura). Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,analise-joao-gilberto-noll-percebeu-cedo-que-o-brasil-nao-superaria-estruturas-autoritarias,70001718544>.

MARQUES, Ana Martins. O encontro no teatro ou de como não conheci João Gilberto Noll. In: BRANDÃO, Luis Alberto. *Canção de amor para João Gilberto Noll*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

- MARTÍN, Francisco Carrillo. *Excepción Bolaño: crisis política y reescritura de la derrota*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2014.
- MELLO, Jefferson Agostini, “Imobilidade e fluxo: personagens, sentidos e leitores na obra de João Gilberto Noll”. In: *Crítica Cultural*, volume 3, número 1, jan./jun. 2008 .
- NANCY, Jean-Luc. “La existencia exilada”. In: _____. *Archipelago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*. Barcelona, n. 26-27, 1996, p. 34-39.
- OLMOS, Ana Cecilia. Tese de livre-docência.
- OLMOS, Ana Cecilia. “Prefácio”. In: PEREIRA, Antonio Marcos; RIBEIRO, Gustavo Silveira (Orgs.). *Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- PEREIRA, Antonio Marcos. ““Baseado em fatos reais’: Sensini, de Roberto Bolaño”. Disponível em: <https://negaufba.wordpress.com/2015/05/05/baseado-em-fatos-reais-sensini-de-roberto-bolano/>: acesso em 18 de julho de 2019.
- PEREIRA, Antonio Marcos; RIBEIRO, Gustavo Silveira (Orgs.). *Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.
- PIGLIA, Ricardo. Escritor como leitor. Trad. Heloisa Jahn. In: *Blog da Revista Serrote*, 2017, disponível em: <http://www.revistaserrote.com.br/2017/01/o-escritor-como-leitor-por-ricardo-piglia/>. Acesso em 10 de janeiro de 2019.
- PIGLIA, Ricardo. O romance polonês. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. In: _____. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PINHEIRO, Tiago Guilherme. *A literatura sob rasura: autonomia, neutralização e democracia em J.M. Coetzee e Roberto Bolaño* (Tese de Doutorado). Faculdade de Letras – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

- PLOTINO. *Tratado das Enéadas*. Trad. Americo Sommerman. São Paulo: Polar, 2000.
- RAVETTI, Graciela. “**Roberto Bolaño: o segredo do mundo é óbvio** – sobre ‘La parte de Amalfitano’”. In: PEREIRA, Antonio Marcos; RIBEIRO, Gustavo Silveira (Orgs.). *Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. “Catálogo dos mortos: a cultura latino-americana contemporânea e os inventários do horror”. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 18, p. 81-98, 2016.
- RUGGIERI, Mariana Peceguini. *De um lugar a outro via 2666* (Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- SAER, Juan José. O conceito de ficção. In: *Sopro: Panfleto político-cultural*. Desterro, v. 15, Agosto de 2009. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>. Acesso em: 30 de Junho de 2019.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA, Cristina Maria da. “Etnografia ficcional ou ficções da vida social”. In: _____ *Rastros de socialidades: conversações com a literatura de João Gilberto Noll e Luiz Ruffato*. São Paulo: Annablume, 2014.
- SPERANZA, Graciela. *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- VIDAL, Paloma. “Um escritor pulsional: *João Gilberto Noll*”. In: Revista Letra Freudiana. *Lugar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- ZAVALA, Oswaldo. *La modernidad insufrible: Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporânea*. Chape Hill: University of North Carolina Press, 2015.

Referências cinematográfica

ANDREI Rublev. Direção de Andrei Tarkovsky. Federação Russa, 1966. (205 min)

CINEMA paradiso. Direção de Giuseppe Tornatore. Itália e França, 1988. (124 min)

O CARTEIRO e o poeta. Direção de Michael Radford. Itália, 1994. (100 min)

LA BATALLA de Chile (Trilogia). Direção de Patricio Guzmán. Chile, 1975-1979.

NOSTALGIA de la luz. Direção de Patricio Guzmán. França, Chile, Espanha, Alemanha, Estados Unidos, 2010. (90 min)

NUNCA fomos tão felizes. Direção de Murilo Salles. Rio de Janeiro: Morena Filmes; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1984. (100 min)