



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Ana Rita de Sousa Reis da Silva

MECÂNICA DE UMA PERSONAGEM:
PAISAGEM, ESCRITA, AUTORIA

**Tese no âmbito do Doutoramento em Materialidades da Literatura
orientada pelo Professor Doutor António Sousa Ribeiro e pelo
Professor Doutor Paulo Meneses e apresentada à Faculdade de
Letras da Universidade de Coimbra.**

Outubro de 2019

Universidade de Coimbra

Faculdade de Letras

Mecânica de uma personagem: paisagem, escrita, autoria

Ana Rita de Sousa Reis da Silva

Título:

Mecânica de uma personagem: paisagem, escrita, autoria

Autora:

Ana Rita Sousa

Orientadores:

Doutor António Sousa Ribeiro (Universidade de Coimbra)

Doutor Paulo Meneses (Universidade dos Açores)

Doutoramento:

Materialidades da Literatura

Área Científica:

Teoria da Literatura

Data de realização das provas públicas de defesa

28 de janeiro de 2020

Júri das provas públicas de defesa

Doutor Manuel Portela (Presidente), Doutor Pedro Eiras (Universidade do Porto),

Doutora Francisca Nogueiro Jimenez (Universidade de Salamanca), Doutor Osvaldo

Manuel Silvestre (Universidade de Coimbra), Doutor António Sousa Ribeiro

Qualificação final

Aprovada com louvor e distinção, por unanimidade

À memória da minha avó Maria,
que me ensinou o sabor da vida e do café

Resumo

Esta investigação pretende debruçar-se sobre processos de ficcionalização da figura autoral em dois escritores contemporâneos, questionando assim as problemáticas por estes levantadas. Evitando uma simples análise positivista, o meu objectivo passa por questionar como se pode compreender o que definimos por autor de uma forma transversal, convocando para isso alguns trabalhos sobre a teoria da ficção (Bakhtin, Borges, Wood), as principais reflexões sobre o autor do século XX (Foucault, Booth, Chartier, Asensi), assim como algumas contribuições da sociologia literária (Bourdieu, Casanova).

Tomando por eixo o processo de retroação entre a construção de uma personagem ou de uma figura autoral com o próprio processo de construção da sua função-autor, são analisadas duas propostas diferentes desta ficcionalização, assim como as alterações a que as mesmas foram sujeitas ao longo da trajetória do escritor/a em causa. O *corpus* de análise, a partir do qual este projeto foi pensado, é composto por Roberto Bolaño (1953-2003) e Maria Gabriela Llansol (1931-2008), que traçaram percursos estéticos consideravelmente diferentes entre si e que, de distintas maneiras, resistem à análise narrativa tradicional, reivindicando constantemente novas abordagens sobre o que entendemos por romance em geral, e por autor, em particular. Pese à distância linguística, cultural e social que os afasta, o argumento desta tese constrói-se a partir de uma preocupação que os aproxima: a sua condição de autoria.

Para tal, este trabalho começa por realizar um aturado percurso pela recepção crítica de cada um dos dois nomes, assinalando os principais momentos de legitimação e consolidação das suas trajetórias no interior do campo literário. Esta revisão da imensa bibliografia já existente para cada um deles procura, por um lado, desfazer alguns equívocos que se foram gerando em torno das suas figuras, e, por outro, sublinhar a forma como, mesmo que discretamente, cada um deles se relacionava com a circulação das suas obras.

A esta primeira parte, segue-se um estudo sobre várias estratégias textuais que os dois foram desenvolvendo, realçando sobretudo os mecanismos ficcionais inerentes à construção de personagens. Os desafios de mecânica textual destas construções são analisados em estreita relação temática com as problemáticas do autor, evidenciando

que aspectos vão ganhando ou perdendo importância para cada um deles ao longo do tempo.

Elencadas as temáticas suscitadas pela ficção, a investigação parte para uma abordagem crítica dos dois escritores, apoiando-se na investigação especializada e no contexto sociológico-literário em que os mesmos estavam inseridos, o terceiro e último capítulo pretende refletir sobre a forma como, após a sua consagração literária, os dois autores decidiram ficcionalizar a condição autoral nas personagens de Aossê e Benno von Archimboldi.

Palavras-chave: Maria Gabriela Llansol, Roberto Bolaño, autor, personagem, campo literário, tradição literária, mercado literário.

Abstract

This research intends to address the fictionalization processes of the author figure in two contemporary writers, thus questioning the problems raised by them. Avoiding a simple positivist analysis, my aim is to question how one can understand what we have defined as being an author in a cross-sectional way by summoning some works on the theory of fiction (Bakhtin, Borges, Wood), the main reflections on the author of the 20 th century (Foucault, Chartier, Asensi), as well as some contributions from literary sociology (Bourdieu, Casanova).

Taking as its axis the process of feedback between the construction of a character or of an author figure with the process of constructing his own author-function, two different proposals of this fictionalization are analyzed, as well as the changes to which they were subjected throughout the trajectory of the writer.

The corpus of analysis, from which this project was conceived, is composed by Roberto Bolaño (1953-2003) and Maria Gabriela Llansol (1931-2008), who traced considerably different aesthetic paths and that, in different ways, resist to traditional narrative analysis, constantly claiming new approaches to what we mean by novel in general, and by author in particular. Despite the linguistic, cultural and social distance that separates them, the argument of this thesis builds on a concern that brings them closer: their authorial condition.

To this end, this work begins by making a scrupulous journey through the critical reception of each of the two names, marking the main moments of legitimation and consolidation of their trajectories within the literary field. This review of the already existing immense bibliography for each of them seeks, on the one hand, to dispel some misconceptions that have been generated around their figures, and, on the other hand, to underline how, even discreetly, each of them related to the circulation of their own works.

This first part is followed by a study of various textual strategies developed by the two authors, highlighting especially the fictional mechanisms inherent in the construction of characters. The challenges of textual mechanics of these constructions are analyzed in close thematic relationship with the author studies debates, showing which aspects gain

or lose importance for each one of them over time. After listing the themes raised by the fictional works, the research embarks on a critical approach of the two writers, relying on the specialized research and the sociological-literary context in which they were inserted. The third and last chapter intends to reflect on how, after their literary consecration, the two authors decided to fictionalize the authorial condition in the characters of Aossê and Benno von Archimboldi.

Keywords: Maria Gabriela Llansol, Roberto Bolaño, Author, character, Literary Tradition, Literary Field, Literary Market.

Índice

Resumo	5
Abstract.....	7
Índice	9
Agradecimentos	13
Introdução.....	17
1. Paisagem.....	35
1.1 Escrever <i>versus</i> Esperar	39
1.1.1 Copistas da modernidade	39
1.1.2 Obra menor: a escrita antes da literatura.....	49
1.2 Gabriela Llansol: fazer o pão, fazendo o livro.....	52
1.2.1 Dimensões de uma distância	54
1.2.2 Aproximações, contactos e fixação da crítica	73
1.2.3 <i>Livros de Horas</i> : reformulação do projecto llansoliano?	90
1.3 Roberto Bolaño: a epidemia de ser pobre.....	96
1.3.1 A crítica e o mito.....	97
1.3.1.1 A versão de Herralde	103
1.3.1.2 A versão do catálogo	113
1.3.2 Quando numa noite de inverno um poeta.....	119
1.3.3 Bolaño: o último latinoamericano?	135
1.3.4 A obra póstuma: consequências para a figura do autor.....	143
2. Escrita.....	147
2.1 Corpos/corpus: à sombra de Rimbaud	151
2.1.1 Arqueologia da figura llansoliana	160
2.1.1.1 Pelos <i>terrenos limítrofes</i> do realismo	161
2.1.1.2 E que não escrevia	174
2.1.1.3 Da personagem à figura.....	179
2.1.1.4 O incessante movimento de textualização.....	189
2.1.2 Bolaño: investigações sociológico-literárias.....	197
2.1.2.1 <i>Quem é que é valente?</i> Literatura = violência	199
2.1.2.2 Ficções de uma história crítica	209
2.1.2.3 O caso particular de Arturo Belano	228
3. Autoria.....	243

3.1 Instâncias de legitimação: quem faz um autor?	250
3.2 Instâncias textuais: o que faz um autor?	263
3.3 Instantes finais: para uma ética do autor?	287
Referências bibliográficas	293

Porque escribí no estuve en cada del verdugo
ni me dejé llevar por el amor a Dios
ni acepté que los hombres fueran dioses
ni me hicieran desear como escribiente
ni la pobreza me apareció atroz
ni el poder una cosa deseable
no me lavé ni me ensucié las manos
ni fueron vírgenes mis mejores amigas
ni a pesar de la cólera
quise desquebrajar a mi enemigo.

Pero escribí y me muero por mi cuenta,
porque escribí porque escribí estoy vivo.

Enrique Lihn

Agradecimentos

A tese é uma forma contemporânea de alguém se tornar eremita. A solidão da tese, os seus penosos momentos de pausa, o silêncio que impõe ao mundo é, no entanto, uma solidão protegida por todos aqueles que nos esperam do lado de fora. Eles formam a barreira de segurança indispensável ao nosso regresso, e, muitas vezes, nem se dão conta. Espero poder um dia agradecer e pagar a enorme paciência e valentia de todos os que, com humildade, sabedoria e amor, estiveram presentes neste trabalho. Entretanto, ficam estas brevíssimas palavras.

Começo por agradecer aos professores Jorge Deserto e Marta Várzeas da Universidade do Porto a capacidade de acreditarem no meu trabalho pese à enorme indisciplina com que passei pelas suas aulas de latim e grego.

Agradeço ao programa de doutoramento em Materialidades da Literatura, nas pessoas do prof. Doutor Manuel Portela, prof. Doutor Osvaldo Manuel Silvestre e prof. Doutor António Sousa Ribeiro, por terem acreditado e confiado nas minhas capacidades, concedendo-me a bolsa de doutoramento que tornou possível este trabalho.

Agradeço ao meu orientador, professor Doutor António Sousa Ribeiro pela confiança, pelo sentido crítico e pelo humor sábio com que acolheu este projeto e a minha presença de todas as vezes que a solicitei.

Agradeço ao professor Doutor Paulo Meneses pela excelente arguição a que expôs o projeto que esteve na origem desta tese, e pelo paciente e atento acompanhamento que fez dele desde então até hoje.

Agradeço aos meus colegas das Materialidades, pelas acesas discussões (teóricas) e por terem ideias tão diferentes, e por vezes tão divergentes, das minhas, que me enriqueceram a mim e a este trabalho.

Agradeço ao prof. Doutor Fernando Moreno (Universidade de Poitiers) pelos imensos conselhos e pelos muitos livros enviados. Agradeço ao prof. João Barrento e à prof. Maria Etelvina Santos por me abrirem as portas do Espaço Llansol, onde passei tardes a mexer em papéis e estantes como se estivesse em casa.

Agradeço a todos os que ajudaram a construir Coimbra como uma casa, aparecendo para ajudar ou para pedir ajuda, para dormir ou para dar tecto; em particular os que me ensinaram esse sentido de *casa* outro: Real República Pra-Kys-tão, Real República Ninho dos Matulões e Real República do RásTeParta.

Agradeço à Cecília pela generosidade e companheirismo com que me recebe em sua casa, com que me ensina a ler Cortázar, com que me inspira o exemplo no mundo académico, feminino e feminista.

Agradeço aos amigos a quem devo muitos encontros até hoje adiados, mas em especial à Pinto, pelos milhares de minutos em que me espera, e à Luísa, pela indiferença em que já nem conta esses minutos nem os anos. Agradeço à Manaíra pelas leituras e pelo apoio a tantos mares de distância e pelas caminhadas a muitos milhares de quilómetros de casa.

Agradeço à minha família porque passei a infância a entoar a música do “canta, canta, amigo canta” e com essas palavras me lançou para a vida.

Agradeço aos meus irmãos, ao Nuno porque dá utilidade à minha escrita usando-a para adormecer e os académicos temos sempre um complexo de sermos inúteis para a sociedade. À Catarina pela sua sabedoria muito singular, pela generosidade que se lhe derrama pelos olhos, por me fazer sentir sempre admirada, mesmo quando não mereço (quase sempre).

Ao meu pai, porque tinha e tem razão, embora nunca estejamos de acordo em quê, o meu muito obrigada. À minha mãe por me ensinar a defender-me do mundo, pelo olhar sério e decidido com que enfrenta a vida, muito obrigada pela inspiração. Aos dois, pelo exemplo de cumplicidade, companheirismo e coragem com que construíram uma casa onde sempre poderemos voltar, uma casa-barco que se adianta e vem buscar-nos, uma

casa-barco que não deixa ninguém atrás, uma casa-barco que não se mexe e chega a todo o lado, o meu mais sincero agradecimento.

Agradeço ao Rafael pela sua felina inteligência e astúcia em não criticar as minhas ideias frontalmente, remetendo o ruído do mundo para um suave ronronar, pela dedicação em recordar-me as horas de pausa, por aquecer os meus livros e os meus dias com o seu sono pesado.

Ao David, pela tenacidade com que todos os dias constrói uma mãe e uma mulher melhores para o mundo, pela alegria franca com que me felicita, pela severidade honesta com que me julga, obrigada, amor da minha vida, pela tua força de sonhar que nos tem levado tão longe. Enquanto dormes e escrevo estas linhas, sei que estás arrumar o mundo com o teu sorriso alegre, para que o caminho me seja mais fácil cada dia.

Ao Nuno, pelos dias de verão, mas também pelos dias de veneno, pelas muitas horas cinzentas, silenciosas, distantes em que a resistência se alça firme de uma sinceridade inabalável e de uma ternura que engole o mundo por *túneis e alçapões de luxo, a trezentos anos do amor, a trezentos da morte*.

Introdução

But that is not the question. I want to know what it is like
for a *bat* to be a bat.

Thomas Nagel

Em 2012, Philip Roth encontrou na *wikipedia* uma curiosa interpretação do seu romance *The Human Stain* (2000). Lia-se, então, no portal aberto do conhecimento, que o romance era inspirado na vida do escritor Anatole Broyard. Roth escreveu amavelmente à plataforma digital, explicando que se trata de uma obra de pura ficção, que não se “inspira” em nenhuma pessoa do mundo empírico. A 25 de agosto recebeu a seguinte resposta: “I understand your point that the author is the greatest authority on their own work,” writes the Wikipedia Administrator—“but we require secondary sources” (Roth 2012).

Do outro lado do Atlântico, Roland Barthes ri desde o túmulo: aparentemente, no século XXI, a *wikipedia* também não considera o “autor” como uma categoria analítica que mereça a nossa atenção. Para este anônimo administrador da *wikipedia*, o crítico francês estava certo: após publicado, o texto libertou-se totalmente de Roth, pelo que o mesmo não detém sobre ele qualquer direito de autoridade sobre a sua interpretação. No entanto, o episódio põe em evidência a condição autoral contemporânea: perdida já a sua tradicional fonte de legitimidade, a sua “autoridade” sobre o seu texto, o escritor procura ainda compreender a sua função no mundo, como faz o próprio Philip Roth ao escrever sobre o assunto na conceituada revista literária *The New Yorker*. Este trabalho pretende investigar como é que o escritor compreende a sua condição de autoria/autoridade na atualidade. Para isso, debruçou-se sobre a sua figura projetada na ficção contemporânea, procurando entender que modelos de escritor se encontram ficcionalizados na viragem do século XX e se ditos modelos, a existiram, nos podem ajudar a acrescentar algo à volumosa bibliografia que o assunto tem suscitado dentro da teoria literária.

A questão formulada por Foucault, em 1969, tem encontrado possibilidades de resposta em vários teóricos que têm, desde então, desenvolvido o seu trabalho a partir das reflexões do pensador francês. No entanto, antes das potenciais respostas, importa

perceber a pertinência da pergunta e o porquê da sua atualidade, meio século depois. O problema de Foucault surge numa das vagas de remodelação da linguagem crítica das ciências sociais, e as várias mortes anunciadas, como a do romance e a do autor, parecem indiciar mais o fim de uma certa forma de pensar, e do esvaziamento da importância de certos conceitos em detrimento de outros.

A contextualização histórica do debate da morte do autor não explica, no entanto, como é que entre tantas outras, a questão de Foucault continua a alimentar a curiosidade intelectual de tantos académicos. Quando afirma que a “função autor é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (Foucault 1992, 46), a palavra que não esgota o seu potencial de significado é “certos”. Na medida em que vivemos num mundo em aceleração vertiginosa de informação e no qual as tradicionais hierarquias do poder económico, político e cultural sofrem a ausência da estabilidade histórica da sua importância, torna-se cada dia mais importante continuarmos a definir o que é que queremos integrar nesses “certos” discursos e o que não. E é nesta batalha diária de compreender o que estamos dispostos a aceitar como arte, e dentro desta, o que é literário, que a figura do autor mantém viva a sua chama. Paralelamente, assiste-se a dois fenómenos que, como ocorrem em simultâneo, resultam curiosos: a perda de capital simbólico tradicionalmente associado aos escritores enquanto intelectuais dentro de uma sociedade, e o crescimento da tematização da figura do escritor na ficção. Quase se diria que o escritor contemporâneo se internou definitivamente nas suas páginas, tal como desejava Barthes há meio século, mas desta vez, de forma especificamente voluntária.

Esta aparente migração do escritor para o interior do livro é justificada por Don DeLillo nestes termos “Quanto mais livros eles publicam, mais nos enfraquecem. A força secreta que move o negócio dos livros é a compulsão para tornar inofensivos os escritores.” (DeLillo 2004, 64). A afirmação pertence a uma personagem do romance *Mao II* (1991) e insere-se num diálogo sobre aquilo a que Foucault chamaria “os modos de existência e circulação” de um romance e a sua relação com essa figura que lhes é anterior e, até certo ponto, exterior, que é o escritor. Foucault não podia citar *Mao II* para ilustrar a sua tese, mas podia ter citado outro texto literário que transmite mais e melhor esta problemática. Refiro-me a “Borges y yo”, composto por dois parágrafos e publicado pelo escritor argentino na coletânea *El hacedor* (1960):

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. (Borges 2018, 65)

Como fez notar Roger Chartier, este seria um excelente exemplo da “função autor” definida por Foucault (Cf. Chartier 2014, 10). O narrador, o autor empírico apresenta-se como testemunha de um “outro”, nome a que se atribui a responsabilidade de uma dada obra, nome que se vai diluindo nessa obra, nome que afinal se vai confundindo com a obra, autorizando expressões coloquiais como “acabo de comprar um borges”. Não apenas o autor empírico e a sua função-autor estão evidentemente separados neste texto, como, além disso, se encontram distantes: de Borges, o narrador apenas sabe notícias por correio ou por entradas bibliográficas em dicionários. Ou seja, as notícias chegam-lhe pelas instituições sociais e culturais que, mais tarde, Bourdieu estudará dentro do que define como “campo literário” (Bourdieu 1996).

Para falar sobre si, Borges “tem” de ser outro, os rastros da sua própria escrita reúnem-se numa entidade tratada na terceira pessoa, isto é, para poder falar de “Borges”, Borges objetifica-se. Narrar o “eu” através do outro parece, mais do que uma estratégia narrativa, a única forma do escritor contar a sua condição. Vejam-se a propósito os exemplos de escritores contemporâneos tão diferentes como J. M. Coetzee e Ricardo Piglia. O primeiro, ao escrever a sua autobiografia ficcional, utiliza a terceira pessoa nos dois primeiros volumes *Boyhood* (1997) e *Youth* (1998); já no terceiro, *Summertime* (2009), Coetzee adota a perspectiva de um hipotético futuro biógrafo da sua pessoa, que entrevista possíveis intervenientes na sua vida de escritor. Na terceira delas, o académico transforma a entrevista num relato que lê à pessoa entrevistada para conseguir a sua autorização, explicando que esse “ela”, é como um “eu” mas sem ser um “eu”. Ou seja, o narrador dá as instruções de leitura dos dois livros anteriores: aquele “ele”, de quem o narrador conta a infância e a juventude equivale a um “eu”, a quem se retira a primeira pessoa. Se em Coetzee esta autobiografia ainda é apresentada como “ficcionalizada”, permitindo uma flexível gestão das expectativas do leitor, o caso de Ricardo Piglia é ainda mais elucidativo desta estratégia textual de alteridade na ficcionalização de um escritor.

Há muito anunciados, os diários de Piglia começaram a aparecer em 2015, com o primeiro dos três volumes de *Los diarios de Emilio Renzi*. Muito além do simples

registro do calendário, os excertos diarísticos estão intercalados com contos e ensaios das mesmas datas, ou seja, a vida do indivíduo empírico vai sendo narrada ao mesmo ritmo que os pontos fundamentais da sua obra ficcional e crítica; dito por outras palavras, são narrados ao mesmo tempo que esses “certos discursos” que são caracterizados pela sua “função autor”. Ao dispô-los desta forma, Piglia reivindica a ficção que se esconde detrás da função do autor, uma vez que Emilio Renzi é, simultaneamente, uma das personagens mais conhecidas dos seus romances e o seu nome do meio: Ricardo Emilio Renzi Piglia. Uma parte da identidade do sujeito empírico encontra-se não antes nem fora do seu discurso literário, mas no interior do mesmo. Há aqui uma dupla e ambígua interpenetração: por um lado, parte da identidade do escritor migra para a ficção, por outro, é esse outro emigrado na escrita que protagoniza os diários pessoais do escritor.

A questão está em saber que parte desse sujeito empírico se identifica com o sujeito jurídico que caracteriza a função autor de Foucault. O que se coloca em evidência, aqui, como no próprio texto de Foucault, não é genealogia mais ou menos moderna do termo – genealogia essa que Roger Chartier reviu pertinentemente – nem a importância ou sequer possibilidade da sua definição precisa mas antes a incapacidade da teoria literária poder, sozinha, abarcar um problema que parcialmente lhe é externo. A função autor de Foucault deriva intencionalmente para um nível de abstração que a afasta de qualquer escritor empírico. Nas análise de Chartier:

Podemos dizer que a função autor não é somente uma função, mas também uma ficção, e uma ficção semelhante a essas ficções que dominam o direito quando ele constrói sujeitos jurídicos que estão distantes das existências individuais dos sujeitos empíricos. Disso decorre a ideia de uma função que conduz, de uma pluralidade de posições de autores, de uma diversidade de vozes nos discursos, a uma individualidade autoral única, ou, ao contrário, de uma função que é princípio de identificação do discurso e que pode ser possivelmente atribuída a diferentes indivíduos, concorrentes ou colaboradores. (Chartier 2014, 9–10)

O que estas ficções, como a de Borges, Coetzee ou Piglia, fazem, é tentar compreender a dimensão desta distância que a construção teórica inevitavelmente convoca em torno dos seus objetos. A função autor é aceite voluntariamente em Coetzee e Piglia – que foram, além de escritores, professores de literatura na universidade e grandes críticos literários– mas os seus textos ficcionais procuram ir mais além do que o exercício crítico lhes permite. Tal como no exemplo de Borges, os dois casos assinalam

uma certa alteridade responsável pela escrita, que procura distinguir-se do autor empírico. Escrevo “procura” porque essa pretensa alteridade nunca consegue separar-se cabalmente do autor empírico que lhe está naturalmente implícito, como se verá. Regressemos ao texto de Borges:

Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. (Borges 2018, 65)

Intencionalmente, o narrador assinala as suas preferências pessoais que coincidem cabalmente com as grandes temáticas borgeanas; ao partilhar essas preferências, a função autor “Borges” não apenas é produto desses discursos que as canonizam como ficção, como continua a alimentá-las, ele é um “ator”, representa um papel que alguém criou para ele. Esta encenação, que a terminologia foucauliana leva ao palco, tem vários diretores de espetáculo - em primeiro lugar, o autor empírico e cidadão argentino Jorge Luis Borges; em segundo, o mundo editorial que faz circular vários livros assinados por Jorge Luis Borges; em terceiro, a academia e a crítica que discorrem sobre estes textos que ele escreveu, fazendo equivaler as características deste discurso ao seu nome e à sua identidade, daí que se diga que algo pode ser “borgeano”. Mas para segundo o texto:

yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. (Borges 2018, 65–66)

Roger Chartier começou por assinalar, a propósito deste texto, a realidade existencial do sujeito como condição determinante da própria literatura, a dupla “desindividuação” que se opera pela remissão à tradição e à própria linguagem (Cf. Chartier 2014, 33), mas nada comentou sobre a última frase. Consciente da possibilidade de ser “falsificado” por Borges, o narrador sujeito empírico continua a

ceder-lhe tudo. Dito doutro modo, o sujeito empírico cede a essa falsificação no mesmo gesto em que a denuncia: o que se está a ler, o próprio narrador empírico que procura distanciar-se é já, inevitavelmente, uma ficção da função autor Jorge Luis Borges.

A distância implícita na definição de Foucault não desaparece, ela altera-se de acordo com as existências individuais, confunde identidades e funções, o que leva Borges a terminar o seu texto com um simples parágrafo que assinala: “No sé cuál de los dos escribe esta página.” Como sublinhou Roger Chartier na sua análise, Jorge Luis Borges:

introduz o que as nossas categorias analíticas são impotentes para realizar, ou seja, a dimensão metafísica, ontológica. (...) a função autor não é simplesmente pensada como uma função discursiva, um modo entre outros de atribuição dos discursos, mas como o que dá existência a uma ausência essencial. (Chartier 2014, 35)

Esta dimensão ontológica que a ficção autoriza parece-me mais útil no momento de compreender o que possa ser um autor, de procurar ferramentas para medir essa distância e essa ausência fundamental que está na origem do problema. Ao mesmo tempo, a ficção permite relacionar conceitos que a teoria mantém em compartimentos estanques, como a função autor, o autor implícito e o sujeito empírico. Ao criar uma personagem “escritor”, ao ficcionalizar rastros da sua forma de vida, o autor dá coerência à totalidade de um sujeito que sabemos existir, mas que não podemos, do ponto de vista da teoria, alcançar com plenitude.

A mesma dimensão ontológica era entrevista por Mikhail Bakhtin no início do século, nos ensaios coligidos postumamente na sua *Estética de la Creación Verbal* (1979). Num dos textos inacabados¹, que constam desta edição, “Autor y personaje en la actividad estética”, o teórico russo procura encontrar uma sistematização para os dois conceitos implicados na relação que produz e é produzida pela actividade estética. Afastando-se do pensamento formalista, centrado na imanência da obra literária, o teórico russo preocupa-se aqui com o vínculo indissolúvel entre o criador e a personagem, procurando mostrar como não se trata apenas de ‘dar vida’ a uma

¹ Para o projecto em questão, este ensaio não fornece tantas ferramentas teóricas como a sua *Poética – Problemas da Poética de Dostoiévsky* (1929, 1975) mas torna-se mais pertinente no sentido em que permite explorar caminhos que nesta já não são abordados, como a forma em que se condensa um dado discurso sem chegar a construir uma personagem, assumindo, apesar dessa incompletude, uma posição dialógica singular.

personagem mas antes de como ‘manter viva’ a cosmovisão da mesma no confronto direto com a obra, com os materiais discursivos que a compõem, e com a própria ideia do autor. É importante notar que esta relação é aqui abordada no âmbito de uma estética filosófica geral e que o ‘conceito de ‘herói’ não compreendia necessariamente uma personagem protagonista do enredo, embora essa seja a sua forma mais habitual. O herói é assim o meio pelo qual a ideia se personifica e entra em diálogo com outras, é a materialização mais estável, por um lado, e mais dinâmica, por outro, de um dado discurso. Nesta concepção bakhtiniana, o autor nunca é senhor absoluto, nem da actividade estética, nem de si mesmo enquanto tal: o processo criador individual não existe. Apenas do confronto entre as potencialidades do autor e do seu herói podem surgir tanto um, como outro. Este trabalho aceitou esta sugestão de Bakhtin, do herói como materialização estável e dinâmica de um dado discurso, procurando personagens que incluam na sua construção rasgos de temáticas associadas ao ofício literário da escrita. É neste sentido que a pergunta metodológica que iniciou este percurso consistia em compreender como é que o estudo de uma personagem autor nos pode ajudar a refletir sobre o conceito de autoria.

Desta forma, esta tese procura analisar a figura do autor através da forma como o mesmo é ficcionalizado, ou seja, através do modo como essa distância entre a função autor, o autor implícito e o sujeito empírico se aproximam e se afastam num texto, e das estratégias textuais que permitem a dita assimilação dos três conceitos. Neste sentido, vários escritores contemporâneos poderiam servir de base para este trabalho: os já citados Don DeLillo, J. M. Coetzee, Ricardo Piglia, ou ainda Philip Roth, David Lodge, William Gaddis, Paul Auster, Javier Marías, entre tantos outros. Em todos, apesar das diferenças de latitude, podemos encontrar tematizada em vários livros a tensão entre a autenticidade artística, as vicissitudes do ofício da escrita, a biografia civil e biografia literária.

Gostava de acrescentar um factor mais que parece precipitar a importância que este tipo de personagens vai conquistando na economia da ficção. Não sendo obviamente uma novidade, este tópico está tradicionalmente associado à literatura de raiz anglo-saxónica e, nos últimos anos, tem vindo a expandir-se a outras tradições dentro da literatura ocidental. Mais do que uma tendência meta-ficcional, tudo indica que estamos perante uma preocupação mais específica – a figura do autor - cujas fontes de angústia são bem diversas no mundo contemporâneo. Entre muitos outros motivos, a

voragem capitalista do mercado editorial pode ser um dos factos mais relevantes da viragem do século. A compra de casas editoriais por grandes grupos económicos tem como consequência direta a aplicação de um modelo de negócio que o mundo editorial da literatura não pode assimilar sem deixar cair, pelo menos, a literatura. Para isto chamava a atenção André Schiffrin, num livro publicado precisamente no ano 2000: *The Business of Books: How the International Conglomerates Took Over Publishing and Changed the Way We Read*. Explica o conhecido editor da New Directions que a imposição de estratégias comerciais, que privilegiam o capital económico perante o capital simbólico, tem consequências catastróficas não apenas para o mercado, mas para os próprios autores. Ao contrário do que na aparência se sugere, cada ano se publicam, paradoxalmente, mais e menos livros. Ou seja, mais livros e menos autores. (Cf. Schiffrin 2013, 24) A rápida profusão de títulos e traduções não deixa perceber, segundo Schiffrin, o que apenas quem está dentro da esfera editorial pode compreender: quanto mais se publica, na realidade, menos oportunidades têm os autores de vingar no meio literário. Como o sistema comercial acelerou, impulsionado por estratégias alheias ao mercado livreiro, não pode parar de imprimir muitos livros que já conhecemos, ao mesmo tempo que não tem tempo para ler e publicar autores novos. A figura do autor fica ao desamparo num mundo em que os editores são substituídos por gestores de *marketing*². Se é certo que a estabilidade económica nunca foi a marca dos todos quantos se dedicaram ao ofício da literatura, os últimos trinta anos têm-se pautado por uma competição feroz no interior do mercado, em que todos os agentes envolvidos, em particular os autores e editores, se sentem forçados a ceder aos padrões de vendas.

Tradicionalmente, os autores procuram afirmar-se diante dos seus pares, no interior do campo literário, conquistando o que, depois de Bourdieu, chamamos de capital simbólico. O mercado livreiro funcionava com zonas de tempo diferentes do resto do comércio: o editor sabia, ou apostava, que dado autor só iria conquistar leitores em número suficiente que justificasse o investimento ao fim de vários anos. Atualmente, a situação inverteu-se, os agentes tradicionais que construíam o capital simbólico – revistas, críticos, editores – foram substituídos pelo *top* de vendas. Dentro

² Um dos pontos mais interessantes do livro de Schiffrin é o facto de apelar à transparência e a uma maior abertura do mundo editorial tradicional, tipicamente opaco para quem lhe é externo. Schiffrin defende que os autênticos editores devem partilhar cada vez mais a sua experiência, na esperança de que esta solidariedade de grupo possa prevenir novas capitulações das editoras tradicionais face aos grupos económicos. É curioso constatar como o apelo de Schiffrin foi ouvido um pouco por todo o mundo. A prova disso é a quantidade de livros de editores publicados desde 2000, sejam eles memórias, ensaios ou entrevistas.

de uma editora que pertença a uma grande grupo económico, não há grande margem para erros. Isto vai contra a natureza do mercado livreiro: os livros, a leitura, os autores, sobretudo estes, precisam de tempo.

Se associarmos isto à perda progressiva do estatuto simbólico que um escritor podia chegar a desempenhar numa sociedade até ao século passado, percebemos que a configuração social e cultural da prática literária vigente altera o que, queiramos ou não, temos vindo a chamar de autor. Torna-se por isso natural que estas mudanças tenham consequências nos próprios autores, e que a reflexão sobre o seu lugar e a sua função no mundo ocupe mais espaço na ficção.

Tendo em consideração esta tendência generalizada, julgou-se, desde o primeiro momento, que este trabalho sobre autoria não se deveria limitar a um só autor, sob o risco de derrapar para um biografismo perigoso em torno do autor empírico ou, em sentido oposto, para a generalização abstrata de um autor particular. De entre os muitos autores disponíveis, a escolha de Maria Gabriela Llansol (1931-2008) e Roberto Bolaño (1953-2003) como guias de viagem nesta procura pela autoria merece, portanto, uma justificação particular. A pergunta de investigação que está na origem deste trabalho é de que forma a ficcionalização da figura autoral nos permite compreender o conceito de autor nos dias de hoje. Esta tese pretende, assim, compreender essa “personagem” a partir da perspectiva da própria ficção: que traços, características, temáticas surgem nos textos ficcionais sobre o próprio trabalho do autor, ou, melhor ainda, durante aquilo que, a modo simples, diríamos que faz dele um autor. Neste sentido, desde as primeiras leituras de Maria Gabriela Llansol, iniciadas com *Parasceve* (2001), que fui anotando várias passagens ou ideias que me ajudaram a refletir sobre o que pareciam ser as lacunas na teoria literária do autor. Da mesma forma, no meu primeiro confronto com *2666* (2004) de Roberto Bolaño, deparei-me com inúmeros aspectos do campo literário, teorizado por Bourdieu, que “transpostos” para o campo ficcional ganhavam, não apenas uma leitura de alguma forma mais próxima da realidade, como projetavam novas reflexões sobre essa estranha personagem que é o autor.

Paralelamente, sendo o meu objectivo que as análises realizadas a partir dos estudos de caso pudessem, *a posteriori*, adquirir um nível abstrato que incentivasse, não apenas a revisão de conceitos, mas igualmente uma possível aplicação num âmbito teórico o mais alargado possível, a escolha de dois autores com visíveis discrepâncias

estilísticas, afastados meios e vivências culturais, assim como um público leitor particularmente diferente, foi obviamente consciente no sentido de procurar alargar o mais possível o raio de aplicação dos conceitos utilizados nesta tese.

Recorrendo de novo à afirmação de Foucault que se citou no início, gostaria de me deter agora nestas três etapas fundamentais dos discursos que autorizam a função-autor: a existência, a circulação e o funcionamento, que foram decisivas na escolha do *corpus*. São três questões diferentes que merecem alguma reflexão. O que é que permite que existam textos que entendemos como literatura, por que é que há gente a escrevê-los, são perguntas que remetem diretamente para a esfera cultural de cada sociedade e para o que esta espera dos que escrevem. A circulação insere-se num campo da dinâmica social e económica, porque se preservam certos nomes em detrimento de outros, por que é que se leem alguns autores mais do que outros, como se inserem os autores nas prateleiras das livrarias ou como se replicam essas estantes no interior de certas casas, e não de outras. Todo este problema que Bourdieu abordou no seu *campo literário*, parece ter na afirmação de Foucault uma dimensão mais vasta que extravasa o núcleo duro dos *príncipes* da cultura. Por sua vez, o funcionamento recolhe argumentos dos dois anteriores e pretende, ambigualmente, fundi-los: o funcionamento de um dado discurso literário conjuga a sua existência com a sua circulação. Ao tematizar um autor, ao criar vidas de escritores, ao fixar cenas das suas vidas, a literatura individualiza e designa aquele que escreve, nomeia uma ideia do que o autor pensa sobre o autor.

Neste contexto, Maria Gabriela Llansol e Roberto Bolaño construíram ambas obras onde a dimensão do autor, o destino da escrita, os problemas de circulação se constituem como eixos fundamentais, praticamente desde os primórdios da sua escrita. Paralelamente, ambos cumprem um critério que parecia fundamental: possuem uma trajetória literária marcada pela instabilidade editorial, pelo atraso no reconhecimento público, pela distância aos centros irradiadores de capital simbólico. Ou seja, ambos sofreram a angústia da escrita solitária no anonimato, ambos tiveram a oportunidade de refletir sobre o seu ofício a partir uma posição marginal e, mais tarde, a partir uma posição interna ao campo literário - quer isto dizer, após a conquista de reconhecimento por parte do que se denomina de instituições literárias, no sentido específico em que lhes é reconhecida de forma implícita pela sociedade o poder de designar o que é literário e o que não. Maria Gabriela Llansol publicou o seu primeiro livro em 1962 e só em 1985 viu chegarem os primeiros reconhecimentos públicos pelo seu trabalho. O

ponto alto da sua trajetória deu-se em 1991, vencendo o prêmio da Associação Portuguesa de Escritores com *Um beijo dado mais tarde*, e a sua obra mais arriscada, *Lisboaleipzig*, aparece três anos mais tarde. Com Roberto Bolaño sucede algo muito parecido, embora em número menor de anos. O seu primeiro trabalho publicado na área da ficção³ aparece em 1984, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Só em 1998, Roberto Bolaño viu chegar o reconhecimento pela sua obra, vencendo o Prêmio Herralde de Novela, com *Los detectives salvajes*. Também a sua grande aposta ficcional, obra a todos os títulos arriscada, surge após esta conquista da esfera pública, *2666* (2004).

Esta coincidência nas suas trajetórias tem particular importância quando relacionadas com os seus “heróis” capitais, ambos autores: Aossê em *Lisboaleipzig* e Benno von Archimboldi em *2666*. Pensando nestas personagens, não de forma isolada, mas relacionando-as com outras que lhes são precedentes no interior das duas obras, percebemos que as diferentes construções de autores ficcionais mantêm uma relação profunda com as vicissitudes diárias dos dois autores empíricos. O interessante nestes dois casos, é que, como esta tese pretende demonstrar, essas vicissitudes não se transmitem como simples subjetividades artísticas, mas como reflexões intensas sobre como se deve relacionar o autor com o seu meio. Ou seja, o que parece estar em causa não se prende tanto com a ficcionalização de vivências pessoais enquanto autores, mas com a procura de uma compreensão mais sistemática do meio, com a construção de uma ideia, não *do se que foi* ou *do que se é* ou *será*, mas *do deveria* ter sido. Pela singularidade dos dois percursos, podemos observar que essa procura tem ainda a vantagem de encontrar os dois autores em duas posições bem diferentes face ao campo literário: como fiz referência acima, antes de uma certa consagração da sua trajetória – numa posição afastada e exterior ao campo literário - e no caso das obras magnas, após a inserção no mesmo. São duas perspectivas que encontram a sua formulação mais exaustiva nestas duas personagens.

Tanto em Maria Gabriela Llansol como em Roberto Bolaño, esta preocupação pela figura do autor, dos autores que são e dos que gostariam de ser, cruza-se, obviamente com vários tópicos que lhe estão próximos: a escrita, o género, a crítica, o livro, a obra, o editor, o mercado, o meio literário, a tradição. Esta última torna-se em

³ Ver-se-á, no decorrer do primeiro capítulo, que o primeiro livro publicado de Bolaño é na realidade um livro de poesia; uma vez que a sua tiragem é demasiado baixa para ter influência no mercado.

ambos o núcleo condensador das demais, o que leva a um contínuo questionar dos mecanismos que gerem a mesma, que consagram textos e autores, esquecendo outros. Esta dinâmica da tradição literária deve ser compreendida numa interrogação mais vasta sobre a História do mundo e de quem a escreve, num diálogo que entende a literatura como uma entidade em permanente confronto com as estruturas sociais e políticas. E, sobretudo, como um diálogo em que ambos defendem que a literatura tem ainda algo de importante a dizer no mundo.

Os dois aproximam-se por uma distância que lhes aguçou um olhar crítico, por vezes cínico e até impiedoso, perante o grande monumento da literatura. Esse edifício contemplado pelo olhar externo, inferior, que lhe observa as gretas na fachada e as ferrugens nas varandas, esse olhar que foi entrando pelas portas laterais, pelos corredores de serviço, pela cozinha de tectos húmidos. Se é certo, como escrevia Piglia que, para um escritor, a tradição é a própria memória, composta de citações, de fragmentos e de tons de outras escritas que aparecem como memórias pessoais (Cf. Piglia 2014, 147), os casos de Llansol e Bolaño são bastante elucidativos desta relação um pouco abaixo da cabeça, um pouco acima do coração, uma relação governada pela intuição mas nunca inteiramente inocente.

Esta tese inicia por isso com dois estrangeiros a olharem a fronteira da famosa república das letras. Dois estrangeiros à procura de passaporte de entrada. Dois estrangeiros que nunca se conheceram nessa espera e que provêm de origens bem diferentes, onde devemos atentar não apenas à nacionalidade – e isto é importante dado ambos serem emigrantes e terem escrito boa parte das suas obras longe dos seus países de origem – mas igualmente às respectivas tradições literárias, às influências, ao mercado literário e ao próprio campo em que pretendem ingressar. Por estes motivos, o famoso ensaio de Manuel Asensi *La maleta de Cervantes o el olvido del autor* (1996) pareceu-me particularmente pertinente para conduzir e organizar este percurso.

Asensi reflete sobre a condição do autor a partir de um episódio de *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, quando o barbeiro e o padre procuram explicar ao estalajadeiro que nem todos os textos escritos correspondem, naturalmente, à verdade empírica do mundo. A cena pertence à primeira parte da obra de Cervantes (I, 32), enquanto o cavaleiro da boa figura descansa de mais uma aventura numa estalagem. O estalajadeiro e a família confessam a sua paixão por ouvir histórias de cavaleiros, o

quanto as leituras lhes alegram a existência quotidiana de gente comum. Estas histórias provêm de uma mala que algum viajante deixou – esquecida?, perdida?, abandonada? – na estalagem. Dentro da mala estão três novelas, que, quando aparece algum hóspede que sabe ler, fazem as delícias de todos. Asensi relaciona essa situação de extravio da mala e ausência do seu dono como uma metáfora da condição geral de separação do texto do seu autor. O texto é sempre algo externo mas mantém com o seu autor uma relação similar à que uma mala de viagem mantém com o seu dono: carrega a sua essência, o que lhe é verdadeiramente necessário para sobreviver fora de casa. A mala implica a condição do viajante tal como o viajante implica uma mala. Da mesma forma que um texto implica um autor, que é o seu legítimo proprietário, o autor necessita de criar um texto para ser um autor.

A mala, entretanto, sendo do seu dono, passa por várias mãos, tal como um texto - leitores, críticos -, sofre apropriações de vários tipos, o que se deve ao facto de não conhecermos o seu dono, ou seja, Cervantes remete para a condição de anonimato do autor, própria dos séculos XVI e XVII. É certo que a propriedade autoral é uma ideia posterior à obra de Cervantes, que deriva da constituição de um sujeito jurídico que possa ser responsabilizado em caso de discursos transgressores, mas esta mala de viagem foi adquirida e singularizada por alguém que, no entanto, nunca chega a ser o seu único proprietário. A mala implica uma existência autónoma do seu dono, tal como o texto literário remete para um entidade separada dele próprio. Para Derrida, como para Paul de Man, o signo oral e escrito comportam, obrigatoriamente, o desaparecimento do seu usuário. Mas este desaparecimento é mais uma ambígua separação, uma vez que, o dono da mala, pode voltar. Para Asensi, o cerne da questão está em que o dono da mala “tiene una existencia fantasmagórica: no está pero puede estar en cualquier momento, y eso, de alguna forma, lo hace estar presente.” (Asensi 1996, 10)

Esta é precisamente a condição do autor: não está lá mas nada assegura que não volte. Isso é algo que o estalajadeiro faz questão de salvaguardar: apesar de se servir do seu conteúdo para uso lúdico, preserva-o para o caso do seu dono voltar. Esta mala muito particular é escolhida por Asensi uma vez que, no seu interior, há um título que chama a atenção, “Rinconete y Cortadillo” é uma das doze *Novelas Ejemplares* (1613), obra que Cervantes deu à estampa no período entre a publicação da primeira e da segunda parte de *El Quijote*. Sendo que ambas obras foram imprimidas com o nome do autor, Cervantes parece estar a ensaiar o seu desaparecimento como autor, embora

deixando atrás de si várias pistas, como anota Asensi: “Hay un hecho indudable: el dueño de la maleta se desvanece, pero son tantas las huellas de sí mismo que deja en el acto de irse y olvidar sus objetos que todo lo reclama y lo hace, curiosamente, presente.” (Asensi 1996, 20). Esta reflexão é tanto mais pertinente quando dentro da mesma mala - especificamente, no forro da mala, portanto na parte mais resguardada da mesma -, se encontram, também, várias páginas escritas à mão: rascunhos. Se a mala transporta o que nos é mais essencial além do próprio corpo, para o dono desta mala o mais importante eram estas três novelas e os rascunhos que, protegidos, constituem outras novelas em processo criativo, tudo a leva a pensar que pertencem ao mesmo autor, que, por sua vez, seria o dono do mala. Esta interpretação aporta outro possível rasgo do autor: a mão de quem escreveu está metonimicamente implicada nos rascunhos guardados. O autor empírico, o sujeito empírico que escreve, sem nunca aparecer, não deixa por isso de estar presente. Paralelamente, Cervantes arrasta o seu nome próprio, aquilo a que mais tarde chamaremos a sua função-autor, para o interior da sua ficção, num gesto discreto mas não inocente, se pensarmos que “Rinconete y Cortadillo” já se encontra ali, naquela mala, em versão impressa.

A particularidade da mala enquanto objecto constituiu assim uma alegoria do carácter interminável da escrita: na mesma mala, sob o nome do mesmo autor, podemos elencar diferentes objetos, diferentes textos. Assim parece funcionar a função-autor de Foucault, na mesma mala entendemos vários objetos que relacionamos a Cervantes e o aparecimento de um texto mais, nos dias de hoje, estaria condicionado a “caber” na mala. Ou seja, as provas de estilo, de comparação de manuscritos, de datação histórica, entre outros, que nos permitem atribuir certo texto a um certo autor estão intrinsecamente relacionadas com a escolha inicial que o próprio autor fez da sua mala. Isto leva-nos a concluir que, apesar da sua ausência ou do seu anonimato, há uma relação muito estreita entre cada viajante e a sua mala.

Ao mesmo tempo, esta metáfora de Asensi sugere também outra metonímia evidente: a relação com a viagem, que implica a desterritorialização do seu proprietário. O autor que publicou *Pájaro de Calor* (1976) é o mesmo Roberto Bolaño que nos deixou *2666* (2004), tal como a autora de *Os pregos na erva* (1962) é a mesma que nos deixou *Os cantores da leitura* (2008). São os mesmos, após uma longa viagem. Uma viagem onde certamente muitas impressões foram assimiladas do caminho, da paisagem, e onde os objetos no interior da mala, a estratégia textual, o estilo, os tópicos

da escrita se foram alterando. Neste sentido, interessa-nos assinalar e organizar este trabalho em dois eixos paralelos.

Num primeiro momento, sob o signo ambivalente de “Paisagem”, pretendo referir-me ao percurso nada fácil destes dois autores rumo à república das letras. Estes dois percursos, como já fiz alusão, são radicalmente diferentes mas os dois comungam na tenacidade dos seus protagonistas. Esta escolha não é fortuita: estamos perante dois escritores radicais, com ficções tendencialmente não comerciais, mas com destinos muito diferentes. Ninguém duvida da singularidade da posição de Maria Gabriela Llansol na literatura portuguesa. No entanto, ela permanece hoje (e permanecerá, provavelmente no futuro), como uma *autora de culto*, isto é, uma escritora profundamente admirada e lida por um grupo muito reduzido e concreto de pessoas. Maria Gabriela Llansol estará na estante dos grandes críticos, dos jovens escritores e de pouquíssimos mais leitores extremamente fiéis. Dificilmente esse ser que designamos por leitor comum comprará um livro de Llansol. Parece-me indubitável a importância do contributo de Llansol para a ficção nacional, sendo parte da sua influência sentida em escritores mais jovens como Gonçalo M. Tavares ou Patrícia Portela, mas muitos hábitos de leitura teriam de ser alterados para que a escrita de Maria Gabriela Llansol chegasse a um público mais alargado. Também Roberto Bolaño, quando consegue publicar *La literatura nazi en América* (1996) e *Estrella distante* (1996), parecia destinado a essa posição. E tal não aconteceu. A ficção de Bolaño, sem ceder ao facilitismo comercial, foi-se tornando ainda mais arrojada no mesmo movimento em que foi conquistando legiões de leitores por todo o mundo. Curiosamente, apesar de serem muitos os escritores que se reclamam herdeiros de Bolaño, é mais difícil encontrar a sua influência em qualquer um deles do que nos dois nomes mencionados a propósito de Llansol.

Estas diferenças no desfecho atual das suas trajetórias como autores, oriundos de tradições e experiências tão diferentes, são desafiantes e enriquecedoras no momento de refletir sobre a condição autoral: que aproximações e que semelhanças se podem encontrar ao final de tão longo percurso? Que pensava Roberto Bolaño sobre a sua condição de autor, antes de morrer, a ponto de converter-se num mito? Que pensava Maria Gabriela Llansol da sua condição de autoria, com o triplo de livros publicados, falecendo ao cuidado de alguns fiéis amigos e com esparsos recursos económicos? Certamente que as implicações éticas, sociais, literárias do seu ofício seriam diferentes,

e importa por isso voltar a realizar essa viagem e compreender que paisagens foram assimiladas nesse percurso.

Nascida numa família bibliófila, Llansol permaneceu muito tempo longe do contacto direto com a sua língua e com os seus contemporâneos de escrita. Esse afastamento teve consequências várias na sua escrita tão peculiar: as suas influências devem mais às leituras, em língua francesa, de filósofos e pensadores alemães que ao cânone português. O convívio diário e ininterrupto com a língua francesa na sintática llansoliana e no seu estilo nunca foi devidamente analisado, nem será o objecto desta tese, mas são importantes na hora de compreender um certo *transporte no tempo* que Llansol experienciou nos longos anos em que residiu na Bélgica. As suas influências ecléticas, assim como a pouca importância que Llansol atribuía aos códigos de leituras convencionais, são, em parte, consequência dessa posição de isolamento que autoriza e incentiva o contornar das convenções. A radicalidade da sua ficção não é, apesar de tudo, alheia às convenções literárias que a escritora observa e interroga profundamente. Neste sentido, veremos como a sua trajetória está marcada por dois desejos fundamentais: a vontade de romper com os paradigmas literários estabelecidos, em particular no meio português, e a ambição de integrar esse mesmo meio e ser reconhecida no seu interior.

Roberto Bolaño provém de uma família de classe trabalhadora, emigrante, e sem qualquer relação com o meio cultural. Na casa da família Bolaño não existia nenhuma divisão dedicada ao simples ordenar de livros, como acontecia com o escritório do pai de Maria Gabriela Llansol, lugar a que a sua ficção tantas vezes retorna. Esse espaço de iniciação na leitura e na escrita que Llansol possuía desde a infância, pese às restrições impostas à sua entrada, em Bolaño foi-se construindo nas ruas e nos cafés do Distrito Federal da Cidade do México. Em Roberto Bolaño, pode bem dizer-se que a sua identidade como escritor foi conquistada a pulso desde a adolescência, alimentada, primeiro, pela irreverência de querer ser diferente, e depois, e por muitos anos, pela tenacidade em ser fiel a essa mesma irreverência juvenil. A juventude, com os seus erros e acertos, constituiu em Roberto Bolaño o lugar próprio e único da autenticidade, o tempo em que se intuem os perigos das convenções sociais, ainda que de forma irrefletida, impulsiva; o único momento da vida em que ser temerário está ainda contaminado de ternura pelo mundo inteiro. É nessa etapa sempre controversa da adolescência que se afirma em Bolaño a vontade de ser escritor, abandonando o liceu

aos 15 anos para se dedicar a um ofício que mal conhecia. É importante compreender que esta atitude se deve ao ambiente muito próprio da capital mexicana nos anos 70 do séc. XX, como veremos no primeiro capítulo. Chegado a Espanha no final dessa década, Bolaño permanecerá por muito tempo à margem do mundo literário mas mantendo sempre a sua vontade inabalável de publicar – edita revistas, participa em concursos, corresponde-se com amigos e autores que admira.

A paisagem, longe de se referir a um espaço parado, pretende assimilar os pontos que me parecem essenciais nesta viagem para compreender estas duas trajetórias. Engloba, por isso, vários lugares dentro destas biografias, por vezes o mesmo lugar em tempos distintos. Procura refletir sobre as instituições literárias que foram ora rejeitando, ora reconhecendo, ora consagrando estes autores e o impacto que estas atitudes tiveram nos mesmos. Por instituições literárias entendo de forma intencionalmente ampla qualquer instância social que permita o acesso do autor ao espaço público, desde a publicação, em livro ou revista, ao reconhecimento do seu capital simbólico através de prémios e plataformas de contacto com o público, como conferências ou feiras do livro. Importa-me compreender a que nichos culturais concorriam Roberto Bolaño e Maria Gabriela Llansol, por que público queriam ver-se consagrados, por que instâncias lhes importava ou não sentirem-se reconhecidos, e quais entre elas, no final destes percursos, efetivamente os reconhecem como autores. Todas estas nuances me parecem fundamentais no momento de refletir sobre o que cada um deles valorizava ao considerar a sua condição, pois como ensinou Benjamin a partir do exemplo de Baudelaire, estes autores demonstram claramente conhecer a sua situação real de enquanto pessoas de letras, tal como o *flanêur* “(...) que se dirige ao mercado dizendo a si mesmo que vai ser o que se passa; mas na verdade já anda à procura de comprador.” (Benjamin 2017, 35).

A este eixo da *Paisagem*, em que procuramos a construção da função autor com as vivências dos sujeitos autores empíricos Maria Gabriela Llansol e Roberto Bolaño, vem juntar-se um segundo, *Escrita*, onde pretendo rastrear de forma diacrónica o momento onde se observam o ensaio e desenvolvimento de estratégias textuais da figuração autoral. As distintas fases das duas obras abarcadas pretendem construir uma argumentação que defende, como já disse, uma preocupação permanente, intensa e profunda sobre o lugar da escrita como a casa do autor. A construção da figura de Aossê e da personagem de Archiboldi, enquanto ideias dinâmicas de um certo discurso do

que deva ou possa ser um autor, só me parecem discerníveis como consequência de uma longa e aturada maturação, a que se juntam a experimentação de diferentes técnicas ficcionais e o aperfeiçoamento de um arrojado sistema de referências biográficas e bibliográficas. Todos estes elementos que constituem a “mecânica” destas personagens, Aossê e Archiboldi, assim como a de essas outras personagens da ficção teórica, que são Maria Gabriela Llansol e Roberto Bolaño.

A extensão destes dois capítulos, que deliberadamente incorrem nalgum pendor descritivo, parece-me justificada pela imensa bibliografia passiva em torno de ambas as obras. Em certos momentos, parece-me que esta tese deve preocupar-se por colmatar algumas lacunas da fortuna crítica, noutros, ela procura distanciar-se, movendo argumentos claros, de certas interpretações que se tornam dominantes – pode mesmo dizer-se *clichés* -, e das quais este trabalho não partilha. A conjugação destes dois eixos dá-se na *Autoria*, para a qual concorrem, de forma conclusiva, os argumentos esgrimidos, portanto, nos dois primeiros capítulos.

Por outras palavras, e bebendo da argumentação de Manuel Asensi, pode dizer-se que, metodologicamente, num primeiro momento, vamos repetir os itinerários destes dois viajantes; em seguida, vamos extrair das suas malas objetos muito específicos e, por último, vamos refletir sobre o que ficou dessas viagens na última versão dessa mala. Pois, como diz alguém em Maria Gabriela Llansol: “evidentemente que eu estou no decorrer de uma viagem de comboio. A palavra forte não é viagem de comboio mas *no decorrer de*.” (Llansol 2003b, 13).

1. Paisagem

Todos andamos al otro lado de la vida.

Roberto Arlt, *Los siete locos*

Nosotros que fuimos muchachos,

Ahora somos una epoca.

Octavio Paz

1.1 Escrever *versus* Esperar

O labirinto é o caminho certo para aquele que, apesar de tudo, chega suficientemente cedo ao seu objectivo. Esse objectivo é o mercado.

Walter Benjamim

1.1.1 Copistas da modernidade

Neste primeiro capítulo pretendo argumentar, recorrendo a diferentes fontes, que pelo menos numa coisa se parecem Roberto Bolaño e Maria Gabriela Llansol: a resiliência. Como já foi ventilado na introdução, observaremos percursos de vida muito distintos, em contextos socioculturais diferentes e distantes, onde uma certa paciência para resistir à pobreza seria, à primeira vista, o único traço que os aproxima, eles que seguramente nunca se leram, que não frequentaram sequer as mesmas línguas, os mesmos autores, os mesmos lugares. Que redes, que fios, que estranhas linhas de leitura poderão então ter conduzido a intuição deste trabalho nos seus momentos iniciais, juntando na mesma linha estes dois nomes tão díspares?

Sendo a figura do/a “autor/a” na sua ficcionalização textual o objecto por excelência desta tese, este primeiro capítulo pretende esgrimir precisamente os fios e as imagens que aproximam estas duas formas de escrita. Ver-se-á como a capacidade de resistência face ao meio cultural, conduzirá cada um deles a ensaiar, por um lado, estratégias para problematizar os seus cânones pessoais e, por outro, as suas próprias realidades práticas como escritores, num mecanismo que estabelece uma relação dialéctica determinante com a distância a que se encontram dos respectivos meios literários. Dito de outra forma: argumento que tanto Bolaño como Llansol coincidem na forma como construíram a singularidade das suas ficções, através de mecanismos de desconstrução de distâncias e alusões, em boa medida possíveis em virtude desta longa espera para ingressar na república das letras. Neste sentido, apesar das diferenças culturais e temáticas, nas quais sem dúvida, os dois estarão muito distantes, observa-se como é constante em ambos uma reflexão frequente sobre o cânone, que nos dois acaba por construir um cânone alternativo, heterodoxo.

Por cânone não me interessa aqui introduzir uma discussão teórica sobre as variações terminológicas e conceptuais que o termo foi assumindo, mas encará-lo na essência do que representa neste campo de estudos, na esteira de Rafael Rojas:

La palabra latina *canon*, aplicada tradicionalmente a la música y la religión, significa regla, precepto, modelo. Las normas que establece algún concilio de la Iglesia sobre el dogma o la disciplina son *canónicas*. Las voces que en una composición musical se superponen, reiterando el mismo canto, forman un canon. Sea un principio o una voz, lo canónico alude a cierto orden o jerarquía que se desea aplicar a un conjunto de valores o signos. (Rojas 2000, 8)

Encarando portanto o cânone como esta ordem hierárquica de valores que se procura impor como tendencialmente universal, o que se assiste nas duas obras é uma tentativa de introduzir descontinuidades de vários tipos, mantendo mais ou menos evidentes as referências culturais, para a partir dessas desconstruções provocar uma intensa reflexão sobre os princípios basilares da cultura em geral, e da literatura, em particular. Tome-se como exemplo o texto “Laberinto” de Roberto Bolaño e uma secção do livro *Da sebe ao ser* de Maria Gabriela Llansol. Neste último, como mais detalhadamente se verá no segundo capítulo, a reflexão sobre os mecanismos da ficção torna-se propositadamente mais evidente. Entre os vários comentários do narrador principal, lê-se:

Soube assim que

tempo e livre arbítrio são sinónimos e,

que dizer que o livre arbítrio teve o seu primeiro encontro com a voz equivale a dizer que foi com o tempo que esse primeiro encontro se deveria ter dado. Ninguém nasce com a sua voz. (Llansol 1988, 84)

A aparente discordância com o tempo verbal do segundo termo desta equivalência é sinédoque do projeto llansoliano: esse encontro do humano com a sua liberdade, culturalmente assumido como certo a partir da modernidade, ainda não se realizou. Até *Lisboaleipzig*, Llansol aposta por “uma contra-visão da história da Europa e da história humana em geral.” (Barrento 2011b, 16), construída a partir de “uma dinastia de vencidos que se perfila como linha promissora mas sempre reprimida por toda a espécie de poderes.” (Barrento 2011c, 89). Esta visão contra-histórica e

profundamente politizada orienta boa parte da obra llansoliana, em particular nas duas trilogias dos anos 80, e na qual se impõe:

A necessidade de sondar onde o poder sofre e nos dói

é tão imperiosa como a de ver, porque tenho o desejo intenso de que esta cosmogonia narrativa nunca seja um império, e que nela abra brechas a minha liberdade humana.

Contra mim, também. (Llansol 1988, 39)

No segundo capítulo, analisarei como a construção das figuras llansolianas segue uma linha que pretende questionar e reinventar vários mecanismos de legitimação, seja anulando marcas temporais, seja procurando nos vários nomes do cânone convocados uma abordagem pela sua história menos conhecida, secundária, marginal. Estas zonas dos sujeitos mais afectadas pelo uso e abuso dos vários poderes constituem a geografia humana possível para ler as “vontades” suprimidas, onde Llansol entende que o livre arbítrio se poderia ter encontrado com o tempo. O facto de não terem coincidido no seu marco temporal historicamente considerado, não impede a escritora de projetar esses impossíveis encontros, recriando assim uma “cosmogonia narrativa” que não seja conquistadora e imperativa como a história da Europa ocidental. Em poucas palavras, poder-se-ia portanto dizer que a revisão do cânone se opera recuando até aos auspícios da modernidade, os séculos XV e XVI, e atropelando propositadamente os eventos ou épocas historicamente mais determinantes - como poderiam ser a Revolução Francesa ou o Iluminismo – para resgatar aspectos marginais que a história não guardou. Por isso se deseja que esta “cosmogonia” alternativa nunca chegue a ser um império, pois é justamente a necessidade conquistadora, e portanto, aniquiladora que comanda o império, que bloqueia a possibilidade de liberdade de espírito, inclusive nas almas dos “conquistadores”. Em Llansol, o poder oprime não apenas os que dele são vítimas, mas também os que estão ao lado dos que o exercem, numa visão junguiana do poder.

A história, a cultura e a literatura estão em Llansol profundamente compenetradas, não sendo por isso discerníveis as suas leituras isoladamente. A sobreposição intensa que daí resulta, e que torna “difícil” a sua obra, é claramente programática: ao anular as fronteiras disciplinares tradicionais, Llansol rompe com a legitimação própria dos diferentes centros de poder: o político, o social e o cultural. Esta autoridade culturalmente consagrada anula-se não apenas tematicamente, mas também

na própria estrutura formal que a sua escrita vai adquirindo. Desfazendo as regras próprias do género narrativo e repensando a configuração tradicional do romance, o texto llansoliano permite-se escutar essas vozes que, como se via no excerto acima referido, não nascem sozinhas. Se “ninguém nasce com a sua voz”, esta voz é uma construção mais social do que orgânica, e na cosmovisão llansoliana só uma orientação essencialmente estética, que apenas o texto alcança, permite “escutar” os ecos dessas vozes que nunca se emitiram, porque o “tempo”, leia-se portanto, o poder, nunca permitiu. Esta forma de questionamento e reflexão sobre os distintos mecanismos de legitimação social, nomeadamente os literários, percebe-se melhor ao observar a forma como Llansol se relacionou com a publicação, recepção e crítica dos seus livros, ou seja, com os mecanismos do campo literário que a legitimaram a ela.

No caso de Bolaño, essa relação conflituosa com o poder é igualmente um eixo central da sua obra, mas neste caso o mecanismo utilizado é o da paródia frente aos ícones culturais e, muito especificamente, os literários. No caso de “Laberinto”, texto publicado postumamente em *El secreto del mal*, assiste-se a uma leitura de Arturo Belano de uma fotografia a preto e branco, onde se encontram, entre outros, Julia Kristeva e Philip Sollers. Entre outros membros e amigos do grupo *Tel Quel*, o conto consiste num dilatado comentário a partir dessa modalidade estática da história de um dos grupos mais influentes na cultura ocidental do século XX. A descrição dos rostos parados cruza-se com várias insinuações do narrador de natureza íntima, sugerindo promíscuas e eróticas relações entre alguns dos respeitáveis intelectuais, pensamentos perversos ou inseguranças de todo o tipo. A fotografia⁴ aparece num livro que Arturo Belano, latino-americano, lê, sentado algures em África. É impossível não retirar simbologias deste triângulo geográfico entre Europa – na fotografia, a África – onde decorre o conto, e a América Latina, representada pelo próprio Belano e por uma estranha personagem que orienta o conto para uma tensão de novela *noir*. O mal denominado “terceiro mundo” observa e admira uma cultura paralisada simbolicamente na fotografia. Esta última personagem, denominada como “Z”, apesar de não constar da fotografia, é observada por duas das figuras que constam da imagem, fora do cenário que o retrato permite captar, e observam-na com medo:

⁴ O texto foi igualmente publicado na revista *The New Yorker*, a 15 de janeiro de 2012, e está acompanhado pela famosa fotografia do grupo, disponível também na versão *online* <https://www.newyorker.com/magazine/2012/01/23/labyrinth-roberto-bolano> .

Él podría fácilmente convertirse en un asesino. Tal vez, de regreso a su país en Centroamérica, lo haga, pues no aquí, donde la única posibilidad sangrienta que estará al alcance de su mano es el suicidio... Este Pol Pot no matará a nadie en París. Lo más probable, sin embargo, es que de vuelta en Tegucigalpa o en San Salvador, se dedique a la enseñanza universitaria. (Bolaño 2013, 85–86)

A referência ao líder cambojano arrasta também a Ásia e conjuga portanto uma geografia de dominadores tementes e dominados temerários, uma geopolítica dominante, na qual a cultura ocidental, europeia, se impõe pela força da sua canonização aos restantes padrões culturais. Os rostos da estática imagem, pese embora a enorme influência que ainda exercem – por isso está um jovem com a sua fotografia na mão -, são tratados como figuras medíocres que, apesar da elevada cultura, temem o estrangeiro; o humanismo e o progressismo intelectual desfaz-se na presença dos rasgos físicos da América Latina, desse centro-americano que a História oficial, simbolizada na fotografia, não capta. Não casualmente este está fora do interesse do fotógrafo, e é o olhar do excluído, do também latino-americano, que o vê além do que a fotografia permite alcançar. Bolaño reivindica assim a pertinência de um novo olhar sobre a cultura, no que Oswaldo Zavala chama de “descentramento da tradição ocidental”. Tal como em Llansol, opera-se uma sobreposição dos estratos político, social e cultural, mas desta feita pela breve referência sarcástica do discurso oral que guia este conto. Fora portanto da imagem oficial, Belano e “Z” rompem com a consagração e a paz deste emblemático grupo advogando por uma abordagem menos hierárquica e menos centralizada da mesma, apesar da genuína admiração que se tece de triste ironia “La literatura passa junto a ellos, criaturas literarias, y les besa en los labios sin que ellos se den cuenta.” (Bolaño 2013, 86). A respeitável intelectualidade francesa vê-se assim escrutinada pelo olhar do escritor latino-americano, como bem aponta Zavala:

Desde su espacio literario, Bolaño articula una mirada condescendiente con el influyente grupo *Tel Quel*, convirtiendo a sus miembros en personajes de una ficción en la cual la “literatura” – es decir, la literatura de Bolaño – les concede la gracia de acercárseles pese a su incapacidad de estar conscientes de ello. En otras palabras, Bolaño se auto designa el poder de *autorizar* la condición literaria del

círculo intelectual francés más relevante de la segunda mitad del siglo XX. (Zavala 2015, 50)⁵

Neste conto, como noutros momentos da obra de Bolaño, observa-se a sobreposição de estratos, como já se fez referência, mas, ao contrário de Llansol, aqui a literatura é entendida como um microcosmos da relação de poderes existente na história do mundo. Tal como refere o narrador de *2666* “Archiboldi pensaba que la historia, que es una puta sencilla, no tiene momentos determinantes sino que es una proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstruosidad.” (Bolaño 2004a, 933). É exatamente a mesma arbitrariedade que a ordem cultural procura desmentir que norteia o discurso ficcional dos narradores de Llansol: “Eu vim aqui para me esquecer de como se contam histórias e se constroem narrativas, porque recorrer sempre a essa escrita enfraquece a vigilância da memória e apaga a imaginação do espírito.” (Llansol 1988, 68).

Essa “escrita que enfraquece a vigilância da memória” corresponde, em Bolaño, à função das palavras:

Todo pasaba por el filtro de las palabras, convenientemente adecuado a nuestro miedo. ¿Qué hace un niño cuando tiene miedo? Cierra los ojos. ¿Qué hace un niño al que van a violar y luego a matar? Cierra los ojos. Y también grita, pero primero cierra los ojos. Las palabras servían para ese fin. (Bolaño 2004a, 337–38)

Se essa “escrita” em Llansol, e as “palavras” em Bolaño apenas servem para enfraquecer a memória e fechar os olhos, para ambos impera uma cosmovisão benjaminiana da história, da cultura como documento da barbárie e impõe-se, portanto, reinventar uma nova escrita, que mais que redentora de uma certa forma de escrever o passado, seja promotora de uma visão mais abrangente e hospitalária do mundo. Assim, a escrita reconfigura-se:

A escrita

era as vozes

em coro

⁵ Esta ficcionalização do paradigma francês, que está presente em vários momentos da obra de Bolaño, pode ser relacionada com a recepção pouco auspiciosa que Bolaño recebeu em França, quando visitou pela única vez a Feira do Livro, poucos meses antes de falecer.

dos 30 mil camponeses

que depois de abolirem os juízes
se dirigem para o massacre de Frankenhusen

e cujas pegadas se vêem longo do areal de combate,

no espaço imenso deste caderno

ermo.

Todos os ermos semelhantes estavam dobrados sobre a parte superior da página. Muitos dos que chegavam à praia,

renascidos das gotas de sangue,

entregues às areias pelos

corpos em luta, vinham da restante vida e eram rostos. (Llansol 1988, 133)

Note-se que as vozes dos camponeses que marcham rumo a uma batalha perdida constituem um “coro”, um grupo de vozes que se sobrepõem como num cânone. Marcharam na história mas é o “caderno”, este caderno de *Da sebe ao ser* quem recolhe os seus passos, este caderno solitário, despovoado, como o adjetivo isolado numa linha sublinha. Estes espaços solitários – estas “diferentes solidões” como se lê noutro texto – não estão, no entanto vazios, estão marginalizados muito simbolicamente sobre uma dobra de página. Llansol faz assim equivaler a realidade histórica à realidade textual e gráfica da escrita, desierarquizando a importância do que nos foi contado. Por esse motivo, já não se quer aprender a contar Histórias, com inicial capitalizada ou não, palavra que de resto é estranha ao texto llansoliano. Atente-se, por último, a que os corpos dos camponeses que caminham para o seu massacre, são descritos com a palavra latina, sugerindo a aproximação semântica entre os “corpos” humanos e “corpus” textuais, ou seja, os muitos textos deixados à margem, na marginália dos livros, no *litoral do mundo*.

João Barrento entende que as duas operações fundadoras do texto llansoliano são a hospitalidade⁶ e a atenção. Da primeira, alega Barrento:

⁶ A ideia aparece inicialmente pela mão de Silvína Rodrigues Lopes embora não conceptualmente enquadrada nas filosofias de Jabès ou Derrida. (Cf. S. R. Lopes 2013b, 23 e seg.s).

(...) a hospitalidade tornar-se-á uma primeira regra da Comunidade sem regra. O texto recebe as figuras e estas acolhem-se umas às outras, na sua deambulação pelos lugares que o texto tem de percorrer, convivem, partilham vivências, configuram uma história diferente do humano. A *hospitalidade* - que Edmond Jabès e Derrida viram, de um modo que também serve à comunidade llansoliana, como postura que anula o estatuto do «estrangeiro» e como fundamento de uma «política da amizade» - é o gesto que permite a circulação do fluxo vital e da energia própria aos textos de MGL: a dos afectos, do amor e da dádiva sob todas as formas e dimensões. (Barrento 2011a, 17)

Esta «política da amizade» que em Llansol permite o fluxo da energia vital pode facilmente extrapolar-se à obra de Bolaño⁷: a cumplicidade que une Arturo Belano e Ulises Lima em *Los detectives salvajes*, que une o jovem narrador com Sensini, no primeiro conto de *Llamadas telefónicas*, que conecta os quatro críticos europeus em 2666, ou a confiança que o chileno Amalfitano deposita no jornalista norte-americano Oscar Fate, entre outros exemplos possíveis, fundam um princípio da hospitalidade que rompe as fronteiras nacionais e culturais na sua obra. Ao mesmo tempo, como haverá oportunidade de analisar, tal como em Llansol, este princípio impera em Bolaño em personagens afastadas dos centros do poder, personagens à margem dos centros de decisão, que através da amizade e de uma certa camaradagem criam uma forma de resistência à realidade que os oprime.

No que se refere à atenção, Barrento baseia-se numa compenetração disponível e atenta do olhar sobre o outro, no que toca à constituição das figuras, mas que facilmente se pode aplicar a toda a gestação do texto llansoliano, à forma como as suas imagens se juntam e como constituem verdadeiros instantes de epifania. Paralelamente, como se verá, deve incluir-se neste gesto de “atenção” a curiosidade pelo pormenor, pelas formas menos consagradas no cânone, pelas margens de que não reza a história. Este gesto decisivo de paixão pela meticulosidade dos seres e das coisas pode ser aproximado, na sua essência, ao que em Bolaño se entende como a influência decisiva do *Factor Borges*⁸: a pormenorização. Esta ideia da leitura coaduna-se bem com o que se afirma em *Amar um cão* (1993):

⁷ Vale a pena anotar que Oswaldo Zavala dedica todo um capítulo a esta noção, lendo esta «política da amizade» como particularmente relevante nos contos de Roberto Bolaño. (Cf. Zavala 2015, 101–22)

⁸ A ideia não é nova entre a crítica argentina, mas é bem sintetizada no ensaio de Alan Pauls: “En Borges no hay lectura que no comprometa una sensibilidad microscópica, una atención escrupulosa a los detalles, una avidez por esas semillas ínfimas, casi imperceptibles, donde las páginas de los libros depositan sus cargas de sentido.” (Pauls 2004, 76)

É esta relação de *alma crescendo* que se estabeleceu entre nós; é esta relação, fora da luz comum, que estabelece as diferenças que desempenham o papel dos elementos perturbadores nos *hábitos de servir os afectos*: eu ia a dizer que, nesta ordem de ler, ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a sequência coercitiva das frases, e das páginas. Uma frase, lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é uma *alma crescendo*. (Llansol 2000a, 45)

Os “elementos perturbadores” que refere Llansol são essas “ínfimas sementes” onde Pauls entende residir o processo de leitura borgeano, transporte para a escrita. Esta apetência pelo pormenor tem consequências decisivas na obra de Borges, segundo a teoria de Alan Pauls, uma vez que:

(...) es una toma de posición contra do Grande, las Mayúsculas, el Todo - categorías graves y rígidas, fijas - , se trata de profesar el culto a lo menor, es decir: atender a lo pequeño, al temblor, al estremecimiento, a la dinámica propia de lo menos. Y lo menor, en Borges, debe entenderse en sus dos sentidos: más chico, sí, pero también, y sobre todo, inferior, desplazado, marginal. Así, cuando Borges “pormenoriza”, lo que hace es cambiar de eje, de perspectiva, de clave de pertinencia. Lee lo Mayor *desde* lo menor (...) (Pauls 2004, 79)

Esta alteração da perspectiva concretiza-se em Llansol pela anulação das instâncias autorais, entrecruzando as fontes - como se assinala em *Causa Amante* “(...) transcreverei com a pesada fragilidade de quem lê” (Llansol 1996a, 88), frase que certamente agradaria ao próprio Borges. A propósito deste método particular, aponta Silvina Rodrigues Lopes que o texto de Llansol desierarquiza os saberes:

Esquecendo nomes, sistemas, o texto entra em circuitos do anónimo, oferecendo-se num gesto não sacrificial mas seminal. Nos livros de Maria Gabriela Llansol, a citação segue uma lógica da errância dos textos. Nada de os assinalar, de lhes respeitar a autoria ou de lhes construir um sistema. (S. R. Lopes 2013b, 27)

A forma como se opera o trânsito da leitura à escrita no texto llansoliano recorda muito a reflexão de Walter Benjamin sobre o copista. Em *Rua de sentido único*, o pensador alemão comparava a diferença entre ler e copiar um texto à mesma distinção que existe entre sobrevoar uma estrada ou percorrê-la por terra. A “força do texto” só é sentida com mais intensidade por quem o trilha, copiando-o com as próprias mãos, tal

como as pedras e curvas do caminho são algo apenas tangível para quem o pisa. Assim, para Benjamin:

(...) só quando copiado o texto comanda alma de quem dele se ocupa, enquanto o mero leitor nunca chega a conhecer as novas vistas do interior, que o texto - essa estrada que atravessa a floresta virgem, cada vez mais densa, da interioridade - vai abrindo: porque o leitor segue docilmente o movimento do seu eu nos livres espaços aéreos da fantasia, ao passo que o copista se deixa comandar por ele. (Benjamin 2004, 14)

Pode bem dizer-se que esta relação mais tangível com os textos, evidente na obra de Llansol e facilmente sugerida na obra de Bolaño, tem como consequências evidentes uma maior atenção e hospitalidade ao detalhe, à proliferação decisiva do “menor” sobre o “Maior”, para usar a expressão de Alan Pauls, que produzem na ficção cortes e desconstruções do cânone cultural. Ao copiar um excerto de um texto, além de captar a “alma” do texto – expressão que Llansol teria seguramente aprovado -, cercando-o de outros excertos aparentemente alheios, subtraindo-os à aura da ‘autoridade’, tanto Bolaño como Llansol marcam posição por um modo de ver não hierarquizado, ou pelo menos disposto a remodelar a estrutura das suas hierarquias, um modo que questiona na sua origem as motivações profundas dos textos e dos seres.

Esta abertura cria por isso um novo espaço residual, onde se acumulam os vencidos da História, os que “são a gente-própria do nosso território,/ pois, por direito,/ nós herdamos as margens; acolher os marginais nas margens, que estão sempre em perigo” (Llansol 1996a, 30). Esta “restante vida” na obra de Llansol, corresponde, em termos de motivação temática, aos inúmeros poetas menores, prostitutas, pequenos ladrões, traficantes de pouca monta, velhos alfarrabistas homossexuais, entre outros da imensa galeria de personagens de Bolaño. Neste sentido, tanto pela construção de personagens e de figuras, como pelas alusões e referências que necessariamente comportam, os projetos ficcionais de Maria Gabriela Llansol e Roberto Bolaño como escritas de ruptura programática convidam, na viragem do século XX, a um olhar textualmente comprometido com um sentido de modernidade que recupere as ambições, pelos séculos, naufragadas.

1.1.2 Obra menor: a escrita antes da literatura

Em 2666, quando Archiboldi, ainda o cidadão Hans Reiter, vai alugar uma máquina de escrever para copiar o seu primeiro romance, estabelece-se entre ele e o comerciante de antiguidades, um estranho diálogo, no qual o segundo afirma que as “obras menores”, na realidade, não existem:

Quiero decir: el autor de una obra menor no se llama fulanito o zutanito. Fulanito y zutanito existen, de eso no cabe duda, y sufren y trabajan y publican en periódicos y revistas y de vez en cuando incluso publican un libro que no desmerece el papel en el que está impreso, pero esos libros o esos artículos, si usted se fija con atención, no están escritos por ellos. (Bolaño 2004a, 982–83)

Quem escreve então essas obras menores, se como se afirma, os familiares podem testemunhar que viram o escritor menor aplicadamente a escrever a sua obra menor durante semanas, meses, anos, vidas? Estas obras, como explica o ex-escritor agora, simbolicamente, vendedor de artefactos para escrever, são escritas pelos mestres em potência, os mestres que nunca conseguem atravessar na mirada alheia um sentido mais profundo. Ou seja, quem quotidianamente assiste a essas milhares de tentativas de uma grande obra que culminam no que a cultura considera uma “obra menor”, na realidade só observa uma parte superficial desse gesto:

Pero lo que ha visto es sólo la parte exterior. El cascarón de la literatura. Una apariencia –le dijo el viejo ex escritor a Archiboldi y Archiboldi recordó a Ansky–. Quien en verdad está escribiendo esa obra menor es un escritor secreto que sólo acepta los dictados de una obra maestra. (Bolaño 2004a, 983)

Recorde-se que Ansky é o verdadeiro autor da obra assinada pelo escritor Ivanóv, na última parte de 2666, é o nome que não fica na história, apenas recuperado por uma alusão, num caderno deixado para trás, no decorrer de uma fuga. Este “escritor secreto”, em potência, alude claramente à estrutura hierárquica e elitista do meio cultural, a como as diferentes épocas julgam, apreciam ou desprezam diferentes obras, numa conjugação de vários factores sociais e maioritariamente alheios à obra em si. Como se verá no último capítulo, 2666 aposta por diferentes tipos de romance em cada uma das suas cinco partes, e uma das consequências determinantes desta aposta ganha por Bolaño é o que fica da “literatura” quando a colocam paralelamente a outras formas

de escrita, como é o caso evidente do jornalismo, mas não é único. O que temos vindo a chamar de literatura constrói-se a cada ato de escrita, e por isso não é estranho que tanto Bolaño como Llansol reivindicuem a proeminência da escrita sobre a literatura. Enquanto a primeira remete para um gesto de resistência ao tempo, um ato que, por muito pequeno, conquista um pequeno espaço, a segunda está indissociavelmente ligada a processos de construção social, afectos, portanto, a uma estrutura dominante. Paralelamente, registre-se que os dois géneros potencialmente dominantes nos escritores aqui analisados são o ensaio e o romance, que, não casualmente, com Michel de Montaigne e Miguel de Cervantes, remetem para os auspícios da modernidade. O que Bolaño e Llansol parecem traçar, cada um de uma forma distinta, é um caminho pelo gesto da escrita antes desta se converter em “literatura”. Como notou Silvina Rodrigues Lopes, a propósito da obra de Llansol, e que me parece ajustável também a Roberto Bolaño: “Do que se trata afinal é que a literatura sempre esteve enredada num dicotomia útil/fútil, brincadeira /seriedade, técnica/verdade, método/verdade, etc. Pelo contrário, a escrita sempre esteve associada a uma paixão pelo conhecimento.” (S. R. Lopes 2013b, 30).

Abandonar estas e outras dicotomias associadas ao gesto literário, enveredando por um projeto, apenas aparentemente, mais humilde, de escrita, contribuiu igualmente para nivelar os vários registos da linguagem que provêm do mundo. Simultaneamente, estes rastros de escrita que Llansol recolhe dos místicos, que Bolaño entrevê em tantos escritores fracassados, esta escrita “outra” porque nunca chegará a ser “una”, pode ser igualmente entendida como a genuína história da literatura que realmente nos interessa, como sugere Ricardo Piglia num dos seus diários:

La historia literaria es siempre una condena para el que escribe en el presente, allí todos los libros están terminados y funcionan como monumentos, puestos en orden como quien camina por una plaza en la noche. Una «verdadera» historia literaria tendría que estar hecha sobre los libros que no se han terminado, sobre las obras fracasadas, sobre los inéditos: allí se encontraría el clima más verdadero de una época y de una cultura. (Piglia 2017, 200)

O que verdadeiramente nos chegou duma época não é claramente o que mais a representa mas provavelmente o que mais a dominava, e para dominar, exigem-se dominados, sejam estes sociais, políticos ou culturais. Na sua variação orgânica da

teoria da leitura, Maria Gabriela Llansol apresenta uma ideia similar em *Paresceve – puzzles e ironias* (2001):

(...) a teoria da evolução das espécies – selecção por adaptação revela, na sua contrapartida, um enunciado radical. Se cada espécie se adapta às circunstâncias do meio, cada espécie representa uma leitura das virtualidades desse meio. Cada espécie é uma leitura. a viabilidade de cada espécie é sobrevivência específica porque representa, de facto, uma descrição específica do real. Tantas quantas as espécies. Cada uma delas é, se bem entendo, uma história consistente do meio terrestre. Há, desta Terra, infinitas descrições possíveis... desde que escritas. Mais, dentro de cada espécie, há várias leituras. Tantas quantos os desvios evolutivos. (Llansol 2001b, 37)

Se cada uma das possíveis espécies constituiu uma leitura possível, desde que escrita, muitos são os registos que aguardam, sob o pó das épocas, potenciais leituras. É esta visão crítica, hospitalária, a-fronteiriça cultural e politicamente que as obras de Roberto Bolaño e Maria Gabriela Llansol procuram instaurar na viragem do século, inquirindo os dados consagrados e trabalhando uma técnica ficcional dialéctica. As muitas escritas que aguardam, no entanto, não estão à espera, precisamente porque, como esclareceu Bolaño, na sua última entrevista, “Escrever é o contrário de esperar.” (Bolaño 2004c, 332). É sobre esta escrita como resistência e as circunstâncias específicas de cada um dos escritores que se constrói este primeiro capítulo. Esta *paisagem* demonstra como os vários mecanismos de legitimação da literatura influenciaram esses autores, quando ainda eram “escritores menores”, assim como os efeitos que tiveram as mesmas instâncias na construção de uma imagem pública de ambos após a sua morte.

1.2 Gabriela Llansol: fazer o pão, fazendo o livro

Não admito que os meus pães valham mais que os meus
livros, e sejam pagos com maior pontualidade.
dezembro 1978

(Llansol 2010, 273)

No ano que decorre, 2019, onze anos volvidos sobre a morte de Maria Gabriela Llansol, podem encontrar-se em Portugal 33 livros da autora⁹, excluindo todas as reedições e as obras que Llansol traduziu¹⁰. Comecei por organizar, por motivos estratégicos e de arrumação conceptual para o assunto em causa, a trajetória literária da autora em três fases distintas. Como é vulgar acontecer em autores abundantemente estudados, as divisões projetadas na obra refletem mais das inclinações temáticas ou programáticas dos próprios investigadores do que da obra em si. No que a este trabalho respeita, a divisão procura, de forma humilde, demonstrar a graduação de uma das variantes centrais da temática autoral: a relação com a escrita publicada. A dita relação pode ser aferida no interior dos próprios textos enquanto conteúdo objectivável, pela variedade ou intensidade de perspectivas e modalidades de tratamento e igualmente na forma como exteriormente todo o processo de escrita é apresentado: publicações (ritmo, importância e recepção das mesmas), relações com os pares e atividades mais ou menos ligadas ao meio literário através das suas instituições. Esta arrumação que em seguida proponho não pretende portanto “catalogar” ou simplificar a complexidade, sumamente comprovada, de tal obra, mas destina-se tão só a servir de estratégia formal a um roteiro

⁹ Destes, seis são volumes do projeto *Livro de Horas* que Llansol partilhou com João Barrento e Maria Etelvina Santos nos últimos meses de vida, tendo, segundo os mesmos, definido os critérios de fixação e ordenação do texto no primeiro volume, que deixou pronto. Deixarei, por agora, de parte a discussão sobre se estes volumes póstumos podem, ou não, integrar a obra enquanto Texto, na linha do Texto contínuo de Llansol. Esta questão será discutida na última secção desta parte.

¹⁰ O percurso de tradutora de Maria Gabriela Llansol inicia-se em 1990, sob o pseudónimo de Ana Fontes, com o qual assina cinco traduções na Colares Editora: *O Sol minguante* (1990), de Gustave Flaubert, *O Príncipe Feliz* (s/d) de Oscar Wilde, *Saha, a Gata* (1994), de Colette, *Cartas íntimas a Sackville West* (1994), de Virginia Woolf, e *Bilhetinhos com Poemas* (1995), de Emily Dickinson. Na Colares, Llansol traduz ainda *Diotima*, de Friedrich Hölderlin, sob o pseudónimo de Maria Clara Salgueiro. A partir de 1995, passa a traduzir para a Relógio d'Água, assinando com o seu nome as versões portuguesas de *Sagueza* (1995), de Paul Verlaine, *Frutos e Apontamentos* (1996), de Rainer Maria Rilke, *O Rapaz Raro. Iluminações e Poemas* (1998), de Arthur Rimbaud, *O Alto voo da Cotovia* (1999), de Thérèse Martin de Lisieux, *Mais Novembro que Setembro* (2001) de Guillaume Apollinaire, *Últimos Poemas com amor* (2002), de Paul Éluard, *As Flores do Mal* (2003), de Charles Baudelaire e *O Sexo de Ler Bilitis* (2010) de Paul Louys.

de constituição de Maria Gabriela Llansol enquanto escritora singular no panorama das letras portuguesas.

Neste sentido, nestas três fases interessa a este trabalho sobretudo a segunda, para a qual as restantes servem de baliza e contrapeso, e sem as quais não se entenderia cabalmente a sua importância. A primeira, que compreendo entre 1962 e 1984, abrange uma publicação pouco regular num período em que a escritora residia no estrangeiro, o que a impedia de acompanhar de forma próxima as suas publicações e contactar mais facilmente com os diferentes agentes literários. Esta fase compreende-se por isso como um demorado compasso de espera, ao longo do qual Llansol se debatia entre a necessidade de ver os seus livros a circular e a angústia que lhe provocava a sua recepção, e/ou a ausência desta. É neste período que a escritora termina praticamente todos os livros saídos na década de 80, e em que reflete sobre as vantagens e os inconvenientes de escrever num país no qual não escuta a língua em que escreve. Esta aproximação à língua e à literatura portuguesa a partir de uma periferia distante, será, como veremos, determinante na forma como a escritora decide abordar e editar os seus escritos sobre a figura de Aossê/Fernando Pessoa. Se durante esse período, Gabriela Llansol se deprimia por se sentir afastada do meio literário português e não encontrar um ponto de estabilidade na sua vida editorial, é a partir do momento em que regressa a Portugal, em janeiro de 1985, que essa situação se inverte, por duas razões principais: a publicação de um diário, que como veremos constitui um ponto de inflexão na recepção à sua obra, e a conquista da confiança de uma editora que publicará a sua obra, com a regularidade almejada pela escritora, durante uma década.

Esta segunda fase, marcada, portanto, pela estabilidade editorial, é sumamente importante porque se verá como através da candidatura a prémios e da conquista de um certo núcleo de leitores, Llansol poderá adentrar-se, ainda que discretamente quando comparada com os seus pares, no universo literário na sua dimensão institucional. Esta imersão, como argumenta esta tese, terá consequências na forma como autora moldará a figura de Aossê, e é rastreável nos temas e na sua abordagem, nos livros saídos desde *Um Falcão no Punho – Diário I* (1985) até ao último volume dos diários *Inquérito às Quatro confidências* (1996). A partir desse momento, dessa viagem ao coração da república das letras lusitanas, Llansol volta a retrair-se, procurando aproximar-se dos seus leitores através de estratégias independentes que não estejam diretamente vinculadas ao meio literário. Por sua vez, o próprio conteúdo dos seus livros sofrerá

também uma alteração que deriva, em parte, da sua experiência mais próxima com o público leitor, e da sua compreensão desse mesmo público.

1.2.1 Dimensões de uma distância

A primeira fase de Llansol inicia-se então com a publicação de *Os Pregos na Erva* (1962)¹¹ até ao ano de 1984, data da publicação do terceiro volume da trilogia “Geografia de Rebeldes”, *Na Casa de Julho e Agosto* e de *Causa Amante*. Incluem-se aqui, portanto, os seis primeiros livros da autora, saídos muito esparsamente – 1962, 1973, 1977, 1983, 1984 - ao longo de um período de duas décadas.

Embora temporalmente ainda muito próxima dos anos de ouro do neorealismo português, a década de 60 é decisiva na (des)construção de todo o paradigma realista herdado de Eça, com a exceção intermitente até então, de um Raul Brandão. Os dois livros considerados decisivos porque premonitórios para esta ruptura, *A Sibila* (1953), de Agustina Bessa Luís e *Aparição* (1954), de Vergílio Ferreira, tinham vindo a lume ainda nos anos 50. Como nota Óscar Lopes, na sua *História da Literatura Portuguesa*, este período da literatura nacional caracteriza-se pela “(...) tendência para transformações mais ou menos radicais da própria ficção narrativa, em correspondência com uma crise de concepção de vida que questiona as tradicionais categorias da novelística” (Ó. Lopes e Saraiva 2011, 1097). Esta “crise” que encontra no romance o diagnóstico de “morte” ou “fim” do género – e que não é exclusiva da situação intelectual portuguesa – é, portanto, o contexto em que surge a primeira obra de Maria Gabriela Llansol.

Entre as expressões desta inquietude geral que mais interessam ao nosso contexto particular, conta-se o existencialismo francês, que conquista adeptos na nossa literatura, em nomes como Urbano Tavares Rodrigues e Vergílio Ferreira. Da França chega-nos também, com efeitos talvez nunca profundamente analisados, o designado *nouveau roman* que parece exercer, sobretudo na década de 60, algum fascínio sobre a prosa nacional, como de resto os dois autores vão anotando nos diferentes prefácios que vão

¹¹ Esta é a primeira publicação em livro de Maria Gabriela Llansol, embora antes tenha publicado cinco contos entre 1952 e 1957, no *Ad Lucem* (Jornal do Centro Universitário da Mocidade Portuguesa) e um no *Diário de Notícias*.

redigindo nessa década¹². É portanto um contexto de mudança cuja evidência, como é corrente nestes casos, apenas se torna notória aos olhos do futuro, que surgem *Os Pregos na Erva*. Mudança essa que, na narrativa¹³, é particularmente sentida no tratamento do tempo. A voz narrativa, administradora do tempo, simula uma perda do controlo sobre este e, é neste sentido, que boa parte dos romances desta década, de *Rumor Branco* (1962) a *Maina Mendes* (1968), exploram novas estratégias ficcionais. Deste período do romance português, experimental e inovador a vários títulos, os seus autores poderiam reivindicar, parafraseando o narrador de *Aparição*, que *o tempo não passa por nós, é de nós que ele parte*.

Pese embora às mudanças em curso, *Os Pregos na Erva*, editado numa coleção de livro de bolso da Portugália, não foi muito acarinhado pela crítica, o que talvez explique o silêncio de uma década que lhe segue. Trata-se de um livro de contos, composto por treze “trechos de prosa”, como os definiu Armando Ferreira, na sua recensão para o *Jornal Comércio*, a 1 de setembro de 1962¹⁴. Se para alguns a “subtil alusão poética” conjugada com um fundo realista permite um “efeito literário” de “uma inesperada e convincente força” (Álvaro Salema) de uma “escritora de uma originalidade solitária” (Natércia Freire), para críticos como Mário Dias Ramos, estes contos “mergulham num psicologismo ambíguo, numa confusão de conceitos (mais diríamos, de complexos) que, fundamentalmente, pouco traduzem (pouco interessam).”

As críticas mais ferozes surgem pela mão de Alexandre Pinheiro Torres e João Gaspar Simões e são as que mais interessam por refletirem bem a resistência que as esferas mais conservadoras exerceram sobre as mudanças que ocorriam na narrativa da

¹² A título de exemplo, Vergílio Ferreira admite no prefácio a *Rumor Branco* (1962) que “(...) formalmente Rumor Branco tem que ver com o «novo romance»: ele não é, com efeito, uma verdadeira «história». Diria eu que é sobretudo uma voz; e que mais do que uma voz é sobretudo o seu tom” e Urbano Tavares Rodrigues assinala a mesma influência no prefácio a *Os Chapéus de Chuva* (1961), de Fíama Hasse Pais Brandão.

¹³ Para Eduardo Lourenço, esta mudança inicia-se já na década anterior, concretamente entre *A Sibila* e *Rumor Branco*, e relaciona-se sobretudo numa “adesão” à realidade portuguesa, que se reveste formalmente de vários estilos, “máscaras” dos “(...) comportamentos viscerais da alma portuguesa, dos seus tabus milenários, do seu medo de si mesma”. Defende o ensaísta que apesar das enormes diferenças (idade, estilo, temática, etc.) que separam escritores como Agustina, Almeida Faria, Artur Portela ou Fernanda Botelho, entre outros, é neste período que a narrativa adquire uma força e uma propriedade a que “(...) não estávamos habituados. Sem contestação possível, somos nós quem fala nesses livros, quem aí vive”. (Cf. Lourenço 1993d, 255 e seg).

¹⁴ As referências aos jornais desta época citadas encontram-se num anexo à segunda edição da obra, em 1987 pela Rolim, coligidas, aparentemente, por Augusto Joaquim. Todas as restantes, alusivas a outras obras, foram consultadas no arquivo de imprensa do Espaço Llansol. Recentemente, o Espaço Llansol deu a conhecer os registos desse arquivo através da publicação de *LLANSOLIANA Bibliografia Activa e Passiva (1952-2018)*, com organização de João Barrento e Maria Etelvina Santos (Lisboa: Mariposa Azul, 2018).

época. Para o primeiro, apesar de reconhecer algum mérito no que apelida de “experimentalismo” da autora, a experiência estética é mal sucedida, acusa falta de conteúdo e mau gosto na escolha das imagens, terminando mesmo por afirmar que o livro “Pode constituir até um bom exemplo de como não se deve escrever”. Já para Gaspar Simões, desencontram-se a técnica com o lirismo e a falta de subjetividade, a autora “agarra-se com unhas e dentes a um “estilo” de que espera tudo, inclusivamente o molho de emocionalidade que falta ao mais”, o que, assevera o crítico, “traduz o que de mais vazio e retórico subsiste nas nossas letras”.

A confusão quanto ao género e à designação de contos é o denominador comum a todas as recensões da obra saídas na imprensa desse ano. Sendo certo que cada uma das peças do livro recusa à sua maneira o clímax próprio do conto, designação que parece ser atribuída apenas pela extensão destes relatos de estados de alma e paisagem, obras similares surgem no mesmo período que não provocam tanta confusão na crítica. Fiama Hasse Pais Brandão publica, em 1959, *O Aquário*, prosa poética cuja indefinição de género se vê suprida muito pelo facto de ser apresentada na coleção “A Palavra”, série de poesia orientada por Casimiro de Brito, que contava já com dois volumes anteriores, um de António Ramos Rosa e outro do próprio Casimiro de Brito. Em 1963, vem a lume um dos livros mais importantes da segunda metade do século, *Os Passos em Volta*, de Herberto Helder, que é apresentado como uma coletânea de contos, numa coleção de contistas e também não colhe o espanto generalizado. Mais emblemática talvez é a obra *Rumor Branco*, de Almeida Faria, publicada no mesmo ano, que, à semelhança das anteriores, é publicada numa coleção indicativa do género “Novos romancistas”. *Rumor Branco* conta ainda com dois elementos de consagração fundamentais: é-lhe atribuído o Prémio de Revelação Prosa da Sociedade Portuguesa de Escritores, e é prefaciada por Vergílio Ferreira.

Em suma, em parte devido ao contexto literário, em parte devido ao tratamento editorial do próprio livro, *Os Pregos na Erva*, volume de bolso nº 33 da Portugália, numa coleção que integrava indistintamente «romance, conto, novela, teatro, biografia, obras de cultura, história, ciência, arte, ensaio, divulgação, livros de viagens», como se lê na primeira página, parecia destinado, juntamente com a sua autora, a integrar a lista de nomes em esquecimento progressivo pela história, ao lado de Maria da Graça Freire, Patrícia Joyce, Celeste de Andrade ou Ester de Lemos, Mário Ventura, António Rebordão Navarro, Altino Tojal, entre tantos outros.

A fraca recepção e o desaparecer da autora por dez anos, terão certamente contribuído para o apagamento deste livro. Nos diversos estudos sobre a autora, esta obra ocupa apenas o lugar da referência indispensável que o rigor académico ou ensaístico de uma bibliografia ativa exige. O único estudo dedicado a este trabalho fica a dever-se a Augusto Joaquim, num posfácio intitulado “O limite fluído” que acompanha a segunda edição, pela Rolim, em 1987, e a que voltarei mais adiante. Uma das consequências diretas desta situação é que, para a grande maioria dos estudiosos, que chegaram, pelo menos, a ler esta obra, se torna muito difícil analisá-la sem o filtro adquirido pelas leituras da obra posterior¹⁵. Tal parece evidente na síntese que Isabel Allegro Magalhães faz da ficção da década de 60, na qual Maria Gabriela Llansol aparece incluída mais por uma obrigação que a história posterior criou, do que pelo significado da obra na sua década (Cf. Magalhães 2002, 382).

Entre este livro e o seguinte, muitas coisas se passam nas letras portuguesas e certamente na vida de Maria Gabriela Llansol. No entanto, este é o período mais obscuro da vida da escritora. Os muitos cadernos donde vão saindo os *Livros de Horas* iniciam-se em 1972¹⁶, quando a escritora já se encontra na Bélgica, o que é muito significativo numa autora cuja relação com a escrita, é, quase se pode dizer, compulsiva. Datada de 4 de Março de 1972, encontra-se esta passagem no *Livro de Horas I : uma data em cada mão*:

Gosto perdidamente de escrever (e de perder-me aí).
Não gosto de ler.

Gosto de ouvir música como se eu própria escrevesse nela.

Já não consigo dissociar a leitura da escrita (se conseguisse olhar o texto enquanto ele se produz chegaria de novo a gostar de ler).

¹⁵ Anote-se que Miguel Real, em *Geração de 90*, assinala Maria Gabriela Llansol, juntamente com Almeida Faria e Herberto Helder como os três autores cujas obras “(...) não só estilham as antigas categorias absolutas do tempo e espaço, como as pulverizam de todo, alterando radicalmente a imagem literária construída pelo romance português do século XX.” (Real 2001, 40). Descontando a análise talvez exagerada, cumpre-me sublinhar que o investigador classifica as três obras em causa – *Os Pregos na Erva*, *Os Passos em Volta* e *Rumor Branco* – como “romances”, classificação com a qual só posso discordar, dada a divisão formal e temática marcada, tanto em Llansol, como em Herberto Helder.

¹⁶ Parece ser a partir desta data que Llansol consegue finalmente criar uma rotina de escrita, que procura, em diferentes ocasiões, materializar num diário. Existem no entanto, tentativas anteriores, que o espólio deu a conhecer num trabalho publicado com o apoio da Junta de Freguesia de Campo de Ourique - que acolhe actualmente o dito espaço, situado na Rua Saraiva de Carvalho, n.º 8, a poucos metros da casa onde a escritora nasceu e passou os primeiros anos de vida -, com o título *Llansol, uma vida de escrita – De Campo de Ourique... ao Infinito* (Lisboa: Espaço Llansol/Junta de Freguesia de Campo de Ourique, 2018). O livro interpõe passagens da escritora, muitas inéditas, organizadas tematicamente por João Barrento e intercaladas com breves introduções da autoria do mesmo.

Já não consigo ler senão escrevendo.

Se desejo ser reconhecida como escritor, não é por soberba. É para que os outros possam testemunhar que escrever é fonte do meu prazer. (Llansol 2009, 24)

Esta obsessão pela escrita, mais adiante designada pela autora como *corp'a'screver*, comprovada em quase três dezenas de originais publicados em vida e nos mais de 60 cadernos que deu a conhecer aos atuais curadores do seu espólio, contrasta ferozmente com o silêncio e a ausência que tanto a biografia como os cadernos traduzem. Note-se inclusive que o material publicado em *Os Pregos na Erva* foi escrito, como nos informa Augusto Joaquim, entre 1956 e 1960 (Cf. Joaquim 1987, 192). Ou seja, há um hiato de vida e de escrita, que, em Llansol, me parece muito difícil de justificar e cujo único indício de explicação parece residir neste primeiro confronto com o meio literário: seco, duro, talvez ingrato. Paralelamente, observa-se que a ambição em ser reconhecida no mundo das letras é genuinamente confessada e registrada nos cadernos, no momento em que se prepara a edição do seu segundo trabalho, vindo a lume em 1973. Sobre este silencioso período, talvez o diálogo com Eusébia no livro de ensaios *O Senhor de Herbais* (2002) possa trazer algumas luzes. Explica Llansol que:

Quando cheguei àquela casa difícil, não escrevi a ninguém a queixar-me dela, como se ela fosse um inexistente erguido tijolo a tijolo. Não, era a minha planta. Era com ela que eu tinha de conversar, mesmo que longamente. Entender-me com ela de vontade a vontade, de linguagem a linguagem, tomando o risco de que me passasse por cima. Compreende, era preciso instaurar ali uma outra literatura, uma que não tendo sido escrita antes nos criasse um território de entendimento e de encanto. (Llansol 2002, 21)

Se se entender esta *casa difícil* como o edifício literário enquanto instituição, que Llansol rapidamente converte em planta, ou seja, se lhe retirarmos a componente social da construção para pensá-lo por uma vertente orgânica de crescimento, cumpre retirar consequências: trata-se de um período de profunda reflexão cujo único testemunho se encontra no seu segundo livro publicado. Paralelamente, para confrontar esta casa difícil não basta implantar uma nova escrita no vazio: a mudança exige todo o ser do escritor, toda a sua forma de vida, confirmando, uma vez mais, que escrever é o duplo de viver:

Sei que criar um outro modo de significar é muito mais do que uma questão de escrita, envolve uma mudança radical do modo de vida. É preciso desejar ardentemente – é praticamente uma questão vital - um outro mundo que se acrescente aos demais. É preciso deitar fora parte das armas e das bagagens que herdámos da literatura, do pensamento, da cultura e do meio social. (Llansol 2002, 160)

Voltando um pouco atrás, à citação do *Livro de Horas* de '72, atente-se ainda a um pormenor que não é de somenos: Llansol ambiciona ser reconhecida como “escritor”. A questão de género numa sociedade largamente conservadora e patriarcal, características que, sem dificuldade, imperam também no meio literário – onde a grande voz romanesca no feminino, Agustina, é essencialmente patriarcal¹⁷ – é sem dúvida um problema que não deve ser desconsiderado. Llansol assume o singular masculino como designação de uma profissão cujo correspondente feminino não apenas já existia, como, de resto, começava ganhar peso no campo literário.¹⁸

Doze anos mais tarde, em *Na Casa de Julho e Agosto* (1984), Plantin, o copista, permite que a narradora escreva numa sala próxima das oficinas porque “embora eu fosse mulher (...) mais vale o livro que o sexo, e que o livro torna o sexo invisível” (Llansol 2003a, 32). João Barrento retira daqui que a “(...) categoria texto neutraliza a de *gender*, absorvendo as diferenças de sexo” (Barrento 2016, 59). Assumindo o ensaísta que a sua tese é controversa, com o qual concordo, o argumento peca também por deliberadamente menosprezar: (i) o facto de boa parte das narradoras de Llansol serem, isso mesmo, narradoras, no feminino, com a exceção extraordinária por elucidativa do texto “E que não escrevia” que abre o segundo livro, como veremos em continuação; (ii) a ideia de que uma autora minimize a sua condição de género não a retira das circunstâncias e contingências que a mesma condição implica, (iii) a nossa tradição literária em particular¹⁹ carece de antecedentes de relevo que permitam à

¹⁷ Como de resto já constatava Fátima Maldonado, em artigo de 1966, “o mundo de Agustina Bessa-Luís é irrevogavelmente masculino (...) o seu modelo é o modelo masculino do século XIX” (Maldonado *apud* Barrento 2016, 70).

¹⁸ Para Eduardo Lourenço, o emergir de uma escrita no feminino dessas décadas constitui o fenómeno cultural mais importante a registar, defendendo mesmo que “Nenhum fenómeno ético e sociológico mais decisivo que a ruptura do universo erótico milenário do macho ibérico”. (Lourenço 1993c, 278).

¹⁹ Os *Livros de Horas* permitem uma aproximação mais concreta às leituras de Maria Gabriela Llansol, e neste âmbito é pertinente anotar que nos anos de 78-79, após publicar *O livro das comunidades*, a escritora leu obstinadamente diários de outras escritoras, nomeadamente o de Virginia Woolf e o de Katherine Mansfield. A propósito destas duas autoras, Llansol anota a 2 de janeiro de 1978 “Um pouco fora de moda, a forma de sentir destas mulheres? Eu encontro-me, no entanto, com elas, um século depois. Eram seres múltiplos num único ser, num mundo de convencionais durezas «machas», elas deram em sua casa com a escrita que, ao ritmo da sua coragem e medo, lhes permitiu erguer a voz.” (Llansol 2010, 122), demonstrando uma consciência aguda dos problemas inerentes à sua condição de mulher

mulher escritora “encontrar a estrutura da sua frase”, para usar a célebre expressão de Virgínia Woolf, uma vez que os modelos, as técnicas narrativas, os valores da sociedade que cada frase de cada romance traduzem, foram criados por homens. Neste primeiro impacto, como reflete Woolf, a mulher que procura escrever tem de construir de raiz a estrutura das frases que se adequem ao seu pensamento, sem o esmagar ou distorcer (*cf.* Woolf 2014, 291).

No mesmo ensaio, a escritora inglesa advertia que, muitas vezes, as alterações técnicas e formais são consequência direta de uma escala de valores socialmente diferente para ambos os sexos que, por isso mesmo, é (in)compreendida pelos críticos do sexo masculino, que ficam “genuinamente confundidos e surpreendidos”, interpretando a simples mudança de perspectiva como fraqueza ou sentimentalismo. Ora, este ensaio de Woolf data de 1929, na época das sufragistas e contando já a literatura inglesa com mais de cem anos de textos consagrados escritos por punho feminino. Em 2011, na 17ª edição da *História da Literatura Portuguesa*, Óscar Lopes reconhecendo que o desenvolvimento de uma ficção de autoria feminina constituía uma das “feições mais notáveis do pós-guerra” (Ó. Lopes e Saraiva 2011, 1100) e notando, inclusive, que a celebração de várias autoras nas décadas de 50 e 60 constituía, por si só, uma evidência da transformação social em curso, resumia ainda assim o panorama das letras no feminino:

Algumas das melhores revelações femininas podem ligar-se àquela tendência subjetivamente demolidora que procura atingir a mola íntima, existencial, de liberdade, através de uma *nauseada*, ou angustiada, negação genérica, afinal muito semelhante à teologia negativa dos místicos. (Ó. Lopes e Saraiva 2011, 1101)

Admitindo que muitas autoras não passaram de um único livro ou, para usar novamente as palavras de Óscar Lopes, “nele passaram todo o seu recado”, o mesmo aconteceu com muitos homens na década de 60 que não mereceram por parte do crítico semelhante comentário.

Na mesma edição, a última que se conhece pela mão de Óscar Lopes e António Saraiva, o segundo livro de Llansol nem sequer é mencionado, o que diz muito da

escritora, condição essa que, nessa altura, procura compreender para ultrapassar “Leio KM e VW sem cessar, procuro-lhes os textos. Eles são aspectos do feminino, do feminino que eu não consigo aceder, nem classificar.” (Llansol 2010, 152).

fortuna pouco feliz do mesmo. Publicado em 1973, *Depois de Os Pregos na Erva* inaugura a coleção “Contradizeres”, da jovem editora portuense Afrontamento, o que explica também o facto de se tratar, antes de mais, de uma edição de autora, como é indicado na quarta página. Antes de me referir à diminuta recensão crítica a que este livro foi sujeito, quero deter-me nalguns aspectos específicos do próprio livro em si, enquanto objecto.

Na capa, abaixo do título, aparecem dois subtítulos: “E que não escrevia” e “Dez anos de escrita”. Entre eles, lê-se o nome da autora. No entanto, ao abrir o livro, percebemos que o primeiro se refere a uma das partes que o compõem, já o segundo título, desaparece enquanto tal. Na página onde habitualmente se encontra o *copyright*, um bloco de texto quase sem margens ocupa toda a página, ajustado à volta de um rectângulo vazio no centro. Trata-se de um prefácio, no qual se lê:

Escreve-se em torno do título deixado em branco. (...) Escrita que cerca o rectângulo. Abismo e fossa que alinha a escrita. Trata-se, pois, de um prefácio. Um pretexto que introduz neste ânus ou vagina, rectoangularosa. É a sobreposição, à posteriori, de três textos: 10 anos de escrita textual.

E assim por diante...

Há ainda um nome: Maria Gabriela Llansol, depois de os pregos na erva. (Llansol 1973, s/p)

Na publicação anterior, a contracapa apresentava uma fotografia da juventude de Llansol. Aqui, opta-se por um rectângulo em branco que, no entanto, não é um espaço vazio²⁰. O título, por sua vez, faz questão de reafirmar a continuidade com o trabalho anterior ainda que, ao nível do conteúdo, nada conecte estes dois textos. O que os une é *ainda* um nome. O advérbio é aqui a pedra de toque da mensagem de Llansol: por um lado, à volta de um retrato vazio há um nome que assume a responsabilidade por esta obra; por outro, e sobretudo, *ainda* existe esse nome e, concomitantemente, o seu autor. Dez anos de escrita, como se anuncia na capa e se reafirma no prefácio, não resumem apenas o conteúdo do livro ou a contabilidade dos anos, antes se dirige para fora deste,

²⁰ No texto que acompanha a segunda edição de *A Restante Vida*, com evidente inspiração benjaminiana, “O Pensamento de Algumas Imagens”, Llansol traça um percurso etnográfico que ajuda o leitor a compreender o seu trabalho e no qual também se repete este mecanismo do quadrado aparentemente vazio. O texto é acompanhado de 19 fotografias e um quadrado em branco em cuja legenda se lê “fotografia perdida” (Cf. Llansol 2001a, 120).

para o universo literário de críticos, leitores - e porque não? - editores, que durante dez anos pudessem ter imaginado que autora já tinha deixado *o essencial do seu recado*.

Voltando ao prefácio, seguindo precisamente o ponto em que o deixei na citação anterior, transcrevo a parte que se segue, destacando um pormenor que o meu texto não permite captar: é a partir deste parágrafo que o texto está dividido pelo rectângulo que ocupa o centro, o que faz com que o nome da autora apareça precisamente por cima dele:

Nome e texto solidários: trata-se de História. Daquela história que a escrita, desconstruindo-se e reconstruindo-se, compôs.

Não: «era uma vez». Antes: «ele era eu».

Para: «eu fui uma vez estorvo, texto decadente, e que não escrevia»²¹.

Em vez de texto acabado (necessariamente retórico), escrevem-se textos a que a forma livro atribui a ilusão de continuidade: é uma ilusão. Aqui são três momentos de uma escrita a braços com uma história que, em português, o é de expropriação inexorável de um presente que não pode ser gerido pelo indicativo. Começa em 31 e vem até 72. (Llansol 1973, s/p)

Dá-se, portanto, uma fusão não apenas entre a autora e o texto, uma simbiose que se opera entre a própria pessoa física e a escrita: note-se que '31 é o ano de nascimento de Llansol, e '72 o ano em que se prepara a publicação, vinda a lume em agosto do ano seguinte. A fase de escrita, como se destaca na página seguinte termina em 71, ou seja, que o processo de preparação para publicação, tantas vezes menosprezado, é tomado em consideração nesta comunhão determinante. Paralelamente, insinua-se pela primeira vez aquilo que a crítica tem vindo a reafirmar sem contabilizar este livro: o texto llansoliano constitui-se como uma “continuidade” da qual cada livro é um fragmento.

A fortuna crítica deste livro, de uma editora bem mais pequena do que a Portugália, mostrou-se ainda mais indiferente do que antes. Sempre atento, Fernando Assis Pacheco faz a recensão do livro para o jornal *República*, a oito de novembro desse ano, assinalando o “carácter eminentemente renovador” duma técnica de “amálgama”,

²¹ O livro compõe-se de três textos dispostos por ordem oposta à que foram escritos: “E que não escrevia” (Lovaina, 1968-1971), “Um texto decadente” (Lisboa, 1964 – Lovaina, 1968) e, por último, “O Estorvo” (1961-1963). Destes três, apenas o último encontrará uma reedição integral em *Cantileno* (2000).

que traduz uma mundividência que é “um desapiedado corte com a pequena burguesia”. Já Fernando Luso Soares dedica uma página inteira a este “livro inquietante” no *Diário de Lisboa*, de 22 de novembro do mesmo ano, analisando o que interpreta como uma “ironia da ordem” que este livro programadamente reflete, inserindo-o no conceito de “obra aberta” de Umberto Eco e terminando, em tom algo desencantado, com a ideia deixada por Pacheco dias antes, de uma dinâmica experimentação.

A estas duas recensões da época vem juntar-se apenas mais uma sobre este livro, saída em 1980, na secção de Crítica do *Expresso*, onde Isabel da Nóbrega²² categoricamente afirma “É tempo de falar de Gabriela”, começando precisamente por salientar o silêncio que rodeia Maria Gabriela Llansol:

O silêncio que a rodeia é maciço, indisfarçável. Dura desde 1973, quando, dez anos depois do seu primeiro trabalho, surge **isso** a que me é difícil chamar displicentemente segundo livro, porque é, acima de tudo, **lugar de deslocação interior**. O silêncio dura, e prolonga-se, e, com o passar do tempo, autojustificam-se os responsáveis, voluntários ou inconscientes, uns e outros aproveitando o que for de aproveitar sem escândalo excessivo.

Ora «local de deslocação interior» parece-me uma das melhores formulações, não apenas para este livro, mas igualmente para o conjunto de publicações de Llansol, já que conjuga em si o sentido de continuidade do texto através do movimento e a cosmovisão já assinalada anteriormente, segundo a qual a mudança de texto arrasta consigo uma mudança de vida. Este local, onde já se pode vislumbrar a construção do espaço edénico, abriga e obriga de certa forma o leitor a instalar-se pese embora o desconforto inicial. Mas o que talvez aqui mais importe salientar é a contínua reivindicação do lugar de Maria Gabriela Llansol nas letras portuguesas que Isabel da Nóbrega exerce ao longo de todo o artigo: “Por isso direi, mais claramente dizendo: onde estão os estudos críticos da obra de Maria Gabriela Llansol, sequer o anúncio, a referência, os avisos de bronze que há tantos anos se merece?” e chega mesmo a intitular a última parte da sua secção “Quem aceita o desafio”, terminando em tom quase provocativo “já me apercebera de que com certos livros acontecem coisas assim”.

²² Isabel da Nóbrega terá conhecido pessoalmente Maria Gabriela Llansol durante as curtas viagens que esta realizava a Portugal para visitar a família e procurar editor. Em dezembro de 1980, num período em que não conseguia publicar, Llansol anota que Lúcia Lepecki e Isabel da Nóbrega procurarão através de Jacinto Prado Coelho conseguir-lhe editor. Na mesma entrada, encontram-se os apontamentos para o livro *Da Sebe ao Ser*, que só será publicado no final da década (Cf. Llansol 2018, 33).

Este artigo é de singular importância pois testemunha vivamente a fraca recepção da primeira parte da obra de Llansol, inclusive do famigerado *O Livro das Comunidades*, a que Nóbrega chega a aludir brevemente, confirmando como a sua singular posição no cenário da literatura contemporânea se fica a dever a um discurso legitimador que surge *a posteriori*. Como já foi referido antes, Óscar Lopes nem sequer menciona este livro. Por sua vez, Cristina Robalo Cordeiro, responsável pela ficção dos anos 70 na *História da Literatura Portuguesa: as correntes contemporâneas*, consegue perfeitamente atravessar toda a década sem se referir uma única vez a Maria Gabriela Llansol (Cordeiro 2002). Na secção seguinte do mesmo volume, “Ficção Anos 80”, Clara Rocha dedica-lhe um parágrafo de sete linhas (Cf. Rocha 2002, 478)²³.

Voltando de novo à recepção da obra llansoliana, vê-se pela imprensa da época que o apelo de Isabel da Nóbrega era justificado. De facto, o nome de Maria Gabriela Llansol merece a atenção apenas de Eduardo Lourenço que o usa, em '79, para iniciar e para fechar “Contexto Português e Novo Texto Português”. É sintomático que logo no título o ensaísta empregue “texto”, pois o breve ensaio remete para a circularidade recorrente dos textos cuja concretização apenas pode situar-se no seu horizonte cultural específico. Neste sentido, Lourenço questiona-se sobre o espaço cultural português e o seu reflexo na ficção, procurando perscrutar-lhe as raízes do que classifica como “insólita re-mitificação iconoclasta”, defendendo inclusive que toda a nova ficção desse então só encontra catalogação sob uma vasta bandeira de “imaginação mítica” (Lourenço 1993a, 283). O mais curioso deste breve ensaio de Lourenço é que tudo parece dispor-se como uma introdução ao parágrafo final, no qual se refere a Llansol com visível admiração e espanto:

A esse título, talvez livro algum seja mais interessante e significativo que o inclassificável *Livro das Comunidades* de Maria Gabriela

²³ A mais longa referência encontrada sobre este volume fica a dever-se, uma vez mais, a Miguel Real, em *Geração de 90*, no qual Maria Gabriela Llansol, e este livro em particular, são entendidos, a par de Rui Nunes, como exemplos emblemáticos da manutenção exaustiva do que o crítico entende por uma fase de “Desconstrucionismo” – a terceira de quatro na sua história do romance português – que segundo o mesmo se caracteriza pela experimentação formal a vários níveis, e onde inclui nomes como Nuno Bragança (*A noite e o riso*) ou Lídia Jorge (*O Dia dos Prodígios*). “Ultrapassada” pela maioria dos escritores nos anos '80, esta etapa “crítica e desconstrói, mas não refaz, não procura uma outra unidade senão a que na mente do leitor nasce da fragmentariedade” (Real 2001, 86). O problema desta abordagem é que, primeiro, isola este livro da restante obra quando o mesmo, como fez notar Pedro Eiras, não é sinodóquico de toda a escrita da autora (Cf. Eiras 2005, 541), e segundo, a sua análise centra-se sobretudo em aspectos formais, como o uso anormal da pontuação, a divisão por tempos ou o tratamento conjugado do espaço da página, menosprezando a relação entre os três textos, assim como as personagens e ações que migram de uns a outros.

Llansol, onde confluem, com originalidade de visão e escrita, acaso sem precedentes desde Sá-Carneiro, as sombras e as aventuras, à primeira vista inconciliáveis, de Tomás Munzer, São João da Cruz e Nietzsche. Que *Cultura* corresponde a tal *Texto* não é fácil dizê-lo. Ou melhor: é impossível. É justamente por isso que este texto, contemporâneo por excelência, ainda incircunscrito e enigmático como o «obsuro bloco» invocado por Mallarmé, me parece apto como nenhum outro a suscitar e a provocar uma nova interrogação no interior da única e dupla interrogação que todo o texto dirige à cultura que nele se diz ou a cultura comunica ao texto que fala. Contentemo-nos, no limiar da terra fascinante e incógnita com a alegria do conquistador Ponce de León: *Gracias Diós. Hemos visto algo nuevo*. Saboreemo-lo e maravilhem-nos, antes que o nosso devastador «exercício crítico», o converta em *algo viejo*. (Lourenço 1993a, 283)

Arriscava mesmo argumentar que todo o texto de Eduardo Lourenço parece ser motivado por esse novo questionamento do qual o próprio fala. Tal hipótese não é absurda se se pensar que a epígrafe é precisamente retirada do livro em questão, esse lugar para o qual o ensaísta não alcança a vislumbrar o tal “espaço aleatório, sem perfil definido, de Desejo e da Vontade de Poderio sem sujeito próprio, da civilização anónima a que pertencemos” (Lourenço 1993a, 282) que exprime o cultural na sua dimensão existencial.

O devastador exercício crítico, tardou, no entanto, a chegar, ao contrário do que Eduardo Lourenço prognosticava então. Até à publicação de *Causa Amante* (1984), o nome de Maria Gabriela Llansol passa quase despercebido pelos jornais portugueses e a sua espaçada e difícil fixação inicial fica a dever-se a três nomes: João Gaspar Simões, Maria Regina Louro e Maria Lúcia Lepecki. Para o primeiro, no único artigo da época sobre *O Livro das Comunidades*, o célebre crítico interpreta a ficção de Llansol como uma atitude perante o realismo que descreve como “uma evasão alegórica”, aparentemente já sem a “retórica” e o “vazio” que caracterizavam o seu primeiro livro de contos. Fazendo um ponto da situação atual do que possa ser o realismo, João Gaspar Simões começa por inscrever a cosmovisão llansoliana numa linha que a aproximaria mais do surrealismo europeu²⁴, na sua vertente mais “profética” do que revolucionária, mas que, dado o seu “pendor místico” o leva a classificá-lo mais como “realismo-irrealista”. Neste sentido, tentando buscar raízes na tradição de dito livro, aproxima-o de Raul Brandão e de Teixeira de Pascoaes, embora admita que a sua escrita está muito

²⁴ Vale a pena anotar a reação de Maria Gabriela Llansol a esta crítica: “J. Gaspar Simões remete para W. Blake e Durer. Mais do que os outros, os velhos compreendem o meu livro, e eu queria compreendê-los a eles, não como quem vai de encontro a quem morre, mas como quem apresenta um espelho de reflexões eternas.” (Llansol 2010, 264)

mais próxima de outras artes, como a pintura, do que da nossa literatura. Pese embora o esforço hermenêutico de situar e compreender o lugar desta obra, Gaspar Simões admite que “Dizemos que compreendemos este primeiro painel do tríptico sob título tão obscuro, seria imprudência. Realmente não atingimos a simbologia da obra”.

Note-se que, à semelhança de Eduardo Lourenço, este também não é um artigo inteiramente dedicado a Llansol. Publicado no suplemento literário do *Diário de Notícias*, a 19 de outubro de 1978, “Do realismo e do irrealismo” serve-se de *O Livro das Comunidades* e de *A Chancela*, de Sá Coimbra, por serem dois livros que indicam “o princípio e o fim” de uma “atitude perante o realismo”. Quer isto dizer que, na época, o livro levanta algum interesse e curiosidade por parte da crítica, mas não os suficientes para que se possa falar sequer de uma recepção. No entanto, a crítica de Gaspar Simões foi importante para Llansol. A 18 de março de 1979, a escritora medita numa expressão do crítico, anotando que “O que torna Gaspar Simões intragável é o retorno constante à preocupação de que não pode enganar-se. Quanto ao que diz, diz melhor do que a maioria dos críticos portugueses que, com perseverança, não dizem nada.” (Llansol 2013, 58). Como se deduz desta passagem, Llansol leu demoradamente a crítica de Gaspar Simões e compreendeu bem o medo, a consternação e o desconforto gerado pela sua obra numa figura tão relevante para o universo literário. Não partilha da visão categorial que o anima, mas não deixa por isso de se sentir simultaneamente insegura e orgulhosa da sua obra e da necessidade de críticos como ele:

É estranho; enviei o meu último livro, *O Livro das Comunidades*, a João Gaspar Simões, e espero continuar a enviar-lhe outros livros; talvez a sua opinião me interesse mais do que eu julgo, talvez eu o demova e o salve da sua infabilidade. Salvar Gaspar Simões de imaginar que a literatura portuguesa tem limites, caminhos e espaços próprios, representações destinadas a manter-se sempre.

Apesar de tudo, ele reflecte com constância sobre a literatura portuguesa. (Llansol 2013, 58)

Transmite-se aqui, por um lado, a conivência e a necessidade dos leitores, em particular, de certos leitores mais qualificados na literatura, e por outro, o desejo de surpreender e transformar esses mesmos leitores, alterar, portanto, o paradigma da crítica.

No ano de '78, *O Livro das Comunidades* é recenseado pela imprensa em notas breves²⁵, muito elogiado, mas em todas se percebe, pelo laconismo e pela repetição exaustiva do termo “inovador”, a perplexidade que a sua leitura causou²⁶. Ou seja, o famigerado livro-fonte, ainda hoje o que mais fascina a crítica, não teve, na época, um único artigo na imprensa portuguesa dedicado exclusivamente a ele.

Os anos seguintes não revelarão um acréscimo significativo de curiosidade por esta autora. Nos registos compilados nos *Livros de Horas*, em particular no terceiro volume, *Numerosas Linhas*, e no sexto, *Herbais foi de Silêncio*, em várias ocasiões Llansol lamenta o pouco contacto com o universo literário português, alegra-se sempre que alguma correspondência lhe chega interessando-se pela sua obra: “Recebo cartas frequentes de Portugal, suscitadas pelo meu trabalho de escrever. Aproxima-se a hora dos frutos e eu ainda semeio” (Llansol 2018, 25). Nestes anos, e até publicar na Rolim, em 1985, Llansol desdobra-se procurando editor²⁷, já que ninguém parece interessar-se por publicar a sua obra e, da sua parte, a edição da Afrontamento não lhe trazia os leitores que julgava merecer. Nessa época, anota “Escrever sem publicar é um acto reforçado de solidão” (Llansol 2013, 154). O volume de *Causa Amante*, que abre a segunda trilogia, vindo a lume em 1984 pela Regra do Jogo, só é publicado por ganhar um concurso de edição patrocinada pelo Estado. Reiteram-se as respostas negativas da Moraes, da Portugália, das Edições do Templo, e multiplicam-se as cartas procurando editor. Pelas páginas dos jornais o seu nome vai aparecendo devagar, como mera referência a essa autora que se deve ler, que os críticos querem mostrar que leram, mas do qual ninguém se atreve a falar extensamente. Nos seis livros que compõem esta etapa, não se encontram, além do “prefácio” analisado de *Depois dos Pregos na Erva*,

²⁵ Todos os artigos desta época foram consultados no espólio Llansol. Muitos não vêm assinados pelos autores. Embora se possa deduzir, em muitos casos, a sua autoria, pelo conhecimento de quem trabalhava em tais publicações, o objectivo desta secção é transmitir um panorama do espaço gráfico que a autora merecia na imprensa e, nesse sentido, não se julgou pertinente, no caso destas pequenas notas breves, averiguar o nome do autor para todas elas.

²⁶ O *Diário de Notícias* anota, a 16 de fevereiro desse ano, que “ficou-nos uma impressão de um trabalho profundamente inovador no nosso meio literário”. A revista *Extra*, a 23 de março, fala de “Um livro louco, louco, louco: propõe-se um discurso que é, pelo menos, desconcertante.” E procura justificá-lo citando o prefácio e texto de apresentação da coleção “Contradizeres” que aparecia nas dobras da capa e contracapa. A frase citada é a única original de todo o artigo: dois parágrafos onde claramente o crítico responsável se encontrava incapaz de acrescentar qualquer dado mais à sua leitura deste livro “louco”. É na *Página Um*, de 13 de maio de 1978, que se encontra a mais longa referência que, no entanto, não ultrapassa as dez linhas: “Maria Gabriela Llansol igual a um livro denso de ficção reflexiva e rebelde. (...) Um livro estranho e raro. Agressor e transgressor. Rimbaudiano. E herança de um certo ocultismo filtrado pelo surrealismo, discurso continuado de Zaratustra, cifrado e questionador.”. Desse ano, são apenas 6 as referências a este livro, excluindo a já analisada de Gaspar Simões.

²⁷ A escritora procurou durante algum tempo publicar também em francês. Em novembro de 1980, anota a recusa de *O Livro das Comunidades* pelas Editions Minit. (Cf. Llansol 2018, 27).

grandes reflexões sobre a sua trajetória. As mesmas, que existiam no silêncio dos muito cadernos que agora vão vindo a lume, não encontravam interlocutor e permaneciam, repetindo-se, por páginas e páginas que só mais tarde integrarão a obra publicada, desde logo por *Um Falcão no Punho – Diário 1*.

Recusando um certo mito da escritora afastada, reservada, imperturbável perante a recepção da sua obra, este trabalho constrói-se, também, no desfazer dessa ideia preconcebida. Verifica-se, através dos cadernos, a preocupação pelas notícias da recepção, que são escassas e a contradição em que a sua situação de afastamento geográfico e literário a coloca: por um lado, permite-lhe uma “decantação da língua”, à qual se vai aproximando como de uma língua estrangeira, através dos mitos, ao mesmo tempo que a protege de pressões alheias:

Para mim, o exílio faz parte da escrita, e não quero perdê-lo; dá-me o afastamento de pressões, a distância para poder querer sem entrar o imaginar; por vezes, o sofrimento é aquele sentimento que me impele no trabalho como uma necessidade: eu continuo a existir porque escrevo. (Llansol 2013, 208)

Esta passagem aparece num rascunho de uma carta a João Décio, professor brasileiro que tinha publicado um ensaio sobre a sua obra²⁸. O exílio permite-lhe uma distância de conforto e segurança cujas vantagens, pese embora, não pagam o preço de estar afastada de Portugal: “Origem. É à origem que eu desejo regressar porque me parece bela, e conhecida, e a conhecer.” (Llansol 2013, 29)

Por outro lado, do ponto de vista da publicação, os livros não se tornam “operacionais”, como Llansol refere, o que a impede de ser reconhecida, como confessa a 26 de janeiro de 1979, precisamente terminado o ano em que o seu livro-fonte não prosperou como atrás ficou comprovado.

Tal como no comentário registado à crítica de Gaspar Simões, intui-se o desejo de que a sua escrita se abra para transfigurar o panorama português, através, nesta passagem específica, da sua figura enquanto autora da mesma. A identificação com os pares é também fruto de problematização. Se por um lado, se regista a alegria desses contactos pessoais, nomeadamente com Isabel da Nóbrega, Ana Hatherly ou Casimiro

²⁸ Trata-se do artigo “A ficção e o lugar da escritura. O texto de M. G. Llansol”, publicado na *Revista Brasileira de Línguas e Literatura*, Ano II, nº 5, de 1980, págs. 65-66.

de Brito, por outro, a proximidade dessas leituras não cobre a distância que Llansol sente em relação a eles, distância que se estabelece pela sua posição periférica no meio literário: “Estão, pela sua leitura dos meus textos, próximos de mim; mas eu não sou escritor como eles, a escrita conduz-me; e eu devo, para o leitor a quem vai dirigida, dar-lhe a forma de livro.” (Llansol 2018, 64)

A identificação pela leitura que a constituição de um livro permite parece anunciar-se como meio. No entanto, analisando a escrita desses anos de forma diacrónica, percebe-se que as passagens selecionadas para o diário publicado em vida, sofrem uma rasura intencional que afasta a questão do ser do problema do livro. A problematização do diário, de que falaremos em seguida, surge no interior de uma discussão maior que tem como cerne as razões de ser do livro. Maria Gabriela Llansol escrevia vários fios temáticos em simultâneo, que se iam agrupando à volta de títulos. Percebe-se, pela leitura dos cadernos publicados, em confronto com os diários já conhecidos, que o projeto de Llansol procurava a formulação do livro sem que o mesmo ficasse restringido à finitude que naturalmente possui. A investigação sobre o que é, o que possa ou deva ser um livro, ocupa profundamente o trabalho de Llansol nestes anos. Não por acaso, a narradora de *Na Casa de Julho e Agosto* visita a casa de Plantin Moretus:

Devo pernoitar na casa de Plantin, o tipógrafo para nos anos e anos da minha curta estadia na Antuérpia, conhecer como os meus dedos e rendas tudo o que se relaciona com o Livro, incluindo os trabalhos do manuscrito. (Llansol 2003a, 30–31)

Nos registos diarísticos que correspondem à escrita deste livro, encontram-se anotados, com data de 21 de agosto de 1977, os elementos que o objeto livro transporta consigo ao longo da história das suas mutações (Cf. Llansol 2010, 65–66). Ou seja, que Llansol estudou demoradamente as evoluções que o livro foi sofrendo de forma a compreender que tipo de livro queria que fosse o seu e para que futuro se encaminhava. É neste âmbito que o livro como modalidade do ser, que mais tarde, terá como consequência o livro enquanto figura, que a reflexão de Levinas²⁹ se enquadra e que deve ser contextualizada dentro do impacto que o meio literário português teve na

²⁹ A influência de Emmanuel Levinas em Maria Gabriela Llansol é geralmente associada à questão filosófica do “Há”, que surge sobretudo no *Inquérito às Quatro Confidências* (1996). Sobre este assunto vide Barrento, João, «Identidade e literatura: O Eu, o Outro, o Há (Pessoa, Celan, Llansol)», *Diacrítica* (Revista da Universidade do Minho), Vol. 26/nº 3, 2012, pp. 9-39.

autora. Em *Ética e Infinito*, único livro de Emmanuel Levinas que consta da biblioteca Llansol, o filósofo francês afirmava:

Penso que, no grande medo do livresco, se subestima a referência «ontológica» do humano ao livro que se toma como fonte de informações, ou como um «utensílio» para aprender, como um manual, quando é, na verdade, uma modalidade do nosso ser. Com efeito, ler é manter-se acima do realismo - ou da política - da preocupação por nós mesmos, sem desembocar contudo, nas boas intenções das nossas belas almas, nem na idealidade normativa do que «deve ser» (Levinas 2013, 11)

A passagem encontra-se integrada no diário *Um Falcão no Punho* (Cf. Llansol 1985, 81–82), copiada do original em francês, com data de 16 de junho de 1982. Às palavras de Levinas, Maria Gabriela Llansol acrescenta, na mesma entrada do diário, no interior de uma reflexão sobre este e o livro que “A minha maior responsabilidade é contribuir para que um livro seja um ser” (Llansol 1985, 83). Um ano depois, a 7 de novembro de 1983, encontra-se esta passagem:

Para que se publica um livro?

Para lhe dar uma vida humana?

Para lhe dar uma vida estranha? Ou para dar aos homens uma vida estranha? (Llansol 2018, 259)

Creio que esta construção ontológica do projeto do livro deve, por isso, ser compreendida, não como uma problemática filosófica, como sugere o diário, mas antes como parte da construção da imagem que a escritora projeta sobre a sua escrita e sobre o seu lugar no panorama literário português. Nesse sentido, a construção do livro como modalidade do ser que surge no diário não está, como aí se sugere, isenta da contaminação do meio literário português, como se denota pelas reflexões do ano de 1981 não incluídas no diário³⁰ mas agora conhecidas em *Herbais foi de silêncio - Livro das Horas VI*:

Não sei o que poderia fazer em face da dispersão (floresta?) de ideias que me ocorre ao penetrar na aventura e no realismo absoluto do

³⁰ Em *Um Falcão no Punho* estão incluídas 24 entradas do ano de 1981, entre 23 de janeiro e 15 de dezembro.

mundo literário (oficial); há os poetas, há os críticos, há as correntes, há os ensaístas, há as Escolas, há as revistas literárias, os encontros, os testemunhos, a sociologia da literatura, os estudiosos que dedicam a vida a uma perspectiva, ou um autor, os livros de sonoridade diferentes, como as moedas. (Llansol 2018, 67)

O meio literário ‘oficial’ é o do realismo absoluto, realismo esse que, como veremos, Llansol procurará fragmentar através de descontinuidades textuais e literárias que a afastem do paradigma da ‘narratividade’ em função da ‘textualidade’. Não é, portanto, inocente o uso da mesma palavra, que é sempre depreciativa na perspectiva llansoliana. Ao elencar os diferentes agentes do meio, fazendo equivaler as respectivas sonoridades a moedas, a autora coloca a questão comercial afecta ao negócio dos livros no qual não consegue entrar mas põe igualmente em evidência a falta de singularidade de cada um deles: podem ter um som diferente mas não deixam de ser produto de câmbio, cuja troca constante lhes retira o carácter singular de cada um. A reflexão continua numa mistura de admiração, espanto e sarcasmo:

O que me fascina? Não só uma das partes, mas o conjunto, que tem algo de substância negra e de flutuação de sentidos. Fico apaixonada a olhar esta turba, em que me incluo, quando alguém me tomar por mim. Os autores ainda vivos, os livros que se apagam, os que sempre brilham, mas apesar de tudo, num tempo relativo; os que deram a energia das suas vidas à tarefa de querer reter, num tecido sólido, a transumância da literatura. Os mil e um pontos de vistas das publicações literárias, e dos textos de estudo, e de crítica que só perduram quando se tornam autónomos «da obra dele» (Llansol 2018, 67)

O uso do termo transumância, que remete para o ambiente campesino, mas igualmente para a ideia de massas, questiona a própria natureza de literatura e do que a faz circular e impor-se pelo mundo. Já as asas colocadas pela autora indicam a referência ao estudo de um autor específico, que neste caso, em função da data, 12 de abril de 1981, parecem referir-se à obra de Fernando Pessoa, cuja aproximação se dá pelo trabalho de João Gaspar Simões *Vida e Obra de Fernando Pessoa – História duma*

*geração*³¹. É provável que esta reflexão esteja imbuída das leituras de Gaspar Simões, leituras sobre Fernando Pessoa e sobre ela própria, como sugere a passagem seguinte:

A mim, o que me alicia é o movimento destas possibilidades, que depois se transformariam numa figura. Eu queria poder ver, no mesmo instante, todas as hipóteses que se colocam no campo do meu trabalho. Toda esta narrativa simultânea, conhecê-la a fundo, tal qual era. Transpareceriam as qualidades humanas, a profusão das mentes, com suas datas. sei que, nesta perspectiva, é fundamental, por exemplo, a «errata a uma perspectiva literária de há quase um século». em fusão, todos estes aspectos criam uma textualidade apaixonante,

cuja memória,

como exprimir a maior capacidade e eficácia da memória?

A minha pergunta final é «o que eu poderia fazer?». Queria afastar as perguntas idealizadas, as que não têm uma resposta na acção. se desejo embrenhar-me no estudo, também minucioso, das literaturas, nos aspectos ínfimos especialmente da portuguesa, é para que nada me seja inerte / fechado na apresentação da língua. Não é a erudição que me interessa, é o sinal da passagem. (Llansol 2018, 67–68)

É portanto a sobreposição de todas as perspectivas sobre a literatura, neste caso sobre uma figura autoral, que Llansol pretende captar para o seu texto. A técnica de sobreimpressão que aproxima épocas e personagens históricos distantes nas duas primeiras trilogias, torna-se mais difusa e subtil de captar quando a escritora inicia estes novos fios temáticos “que se transformariam numa figura”. A narrativa ‘simultânea’ encontrará solução na concepção do texto llansoliano, e na reflexão constante que Llansol fará através da publicação dos seus livros e das conversas que vai estabelecendo com privilegiados leitores. Este desejo de imersão nos detalhes ínfimos justifica-se pela necessidade de que nada lhe seja inerte, ou seja, que o conhecimento sensível do mundo em que se propõe entrar é uma tomada de posição estética e ética, que traduz e alimenta a necessidade de um sentido para a escrita. Esse sentido da escrita, e concomitantemente o ofício de escritora, entre o porquê e o para quê, sofrerá como veremos, várias reformulações ao longo da obra.

³¹ Exemplar existente na biblioteca Llansol. A primeira anotação sobre este livro surge a 11 de Maio de 1978, por várias vezes a escritora retorna a esta obra à medida que vai desconstruindo a figura do poeta português. (Cf. Llansol 2010, 198)

1.2.2. Aproximações, contactos e fixação da crítica

É quando regressa a Portugal, em 1985, e sobretudo quando consegue alguma estabilidade na edição da sua obra, que as reflexões de Llansol sobre a sua trajetória como escritora, sobre a forma como entende o seu trabalho, tanto no sentido biográfico como no sentido social e literário do termo, partem dos cadernos para a ficção. E passam, sobretudo neste primeiro momento, por uma dilatada necessidade de autorreflexão e aproximação; tornam-se assim, causa e consequência dessa ansiedade, que a distância ambigualmente vai gerindo.

Por outras palavras, argumento que um contacto mais próximo com os agentes literários – através da candidatura a prémios, da comparência em sessões culturais, do acompanhamento da recepção crítica *in loco* -, permite à escritora, não apenas compreender os mecanismos do meio literário português, como transformar criticamente esse contacto através da ficção, em figuras como Luís de Camões, Jorge de Sena e, sobretudo, Fernando Pessoa. Observe-se como a paisagem europeia se vai paulatinamente deslocando até Lisboa nos livros que compõem a segunda trilogia, alcançam o lugar primeiro da infância – a casa de Domingos Sequeira, no coração de Lisboa, em *Um beijo dado mais tarde* (1991) – e volta a regressar ao centro da Europa, Leipzig, na segunda parte de *Lisboaleipzig*. Tendo em consideração, como já foi referido, que a escrita dos livros é, quase sempre, muitos anos anterior à publicação dos mesmos, não deixa de ser sintomático que as passagens seleccionadas para *Lisboaleipzig* conduzam Aossê para longe do seu contexto histórico, cultural e geográfico. É depois de contactar e frequentar a crítica que Llansol opta por esta via, como desenvolverei detalhadamente no último capítulo.

Simultaneamente, a construção da figura de Aossê, objecto por excelência desta tese, é acompanhada pela introdução na ficção publicada de várias reflexões meta-ficcionais que caracterizam esta etapa da trajetória literária de Maria Gabriela Llansol. A sua integração na obra pode ser entendida, em particular em *Um falcão no punho*, como uma procura de aproximação junto do público, mas sobretudo, junto dessa crítica que parece sempre reticente na hora de se alongar sobre o seu trabalho. Neste sentido, a publicação do primeiro volume dos diários cumpre um papel fundamental de mediador entre a obra e a crítica.

Nesta etapa, que dura 12 anos, Llansol publica 10 livros³², que permitem no seu conjunto observar certos traços que autorizam a considerá-la como uma fase distinta das outras: do ponto de vista do sistema literário, notamos que a publicação é muito mais frequente, tendo a escritora encontrado por fim a estabilidade editorial almejada³³. Verifica-se a fixação de um conjunto reduzido mas importante de leitores em torno da sua obra como Eduardo Prado Coelho, António Guerreiro, Maria Alzira Seixo, Silvina Rodrigues Lopes, esta última com o primeiro livro dedicado à obra llansoliana – *Teoria da (Des)Possessão* (1988). Em 1990 aparece o primeiro dossier literário dedicado em exclusividade à autora, o *Letras & Letras*, sob a direção de Joaquim Matos, com textos de Alberto Augusto Miranda, Fernando Pinto do Amaral, Augusto Joaquim, João Minhete Marques, as já referidas Paula Morão e Silvina Rodrigues Lopes, e ainda os tradutores franceses Pierret e Gérard Chalendar³⁴. Ou seja, são anos de consagração e consolidação literária por parte dos pares.

Todo este percurso, que tem como ponto alto o ano de 1991, no qual Llansol conquista o Prémio da APE, está pautado pela curiosidade e imersão da autora no campo cultural português, mas deve também ser compreendido por uma vertente mais pragmática: Maria Gabriela Llansol não conheceu nunca uma vida financeira estável, e os livros nunca lhe renderam o suficiente para que pudesse dedicar-se inteiramente à escrita, como era seu desejo desde a publicação de *O Livro das comunidades*. Quando este finalmente se publica³⁵, a escritora confessa “(...) ainda bem que, lá em baixo, o livro já existe e me lembra que eu também posso vir a ser alguém que descansa de fazer o pão e das pressões da Quinta, escrevendo.”(Llansol 2010, 155). Este ser “alguém que

³² Incluem-se aqui os dois volumes da segunda trilogia *O Litoral do Mundo*, que iniciou na Bélgica, os três volumes dos diários – *Um Falcão no Punho* (1985), *Finita* (1987) e *Inquérito às quatro confidências* (1996) –, o livro que a consagrou ficcionalmente através do prémio da APE, *Um beijo dado mais tarde* (1991), e ainda os dois volumes de *Lisboaleipzig* (1994). Além desses, não são menos importantes dois *livrinhos* que tiveram uma edição diferente das restantes: *Amar um cão* (1990) e *Holder, de Holderlin* (1993), que na sua primeira aparição, eram livros-carta. A materialidade destes dois pequenos textos, de pequeno formato para caberem num envelope, que de resto vinha incluído dentro do próprio livro, nunca foi tomada em consideração. Publicar um livro é já um reforço de um acto profundamente social como é a escrita em si, mas neste caso, esse desejo de participar no mundo intensifica-se nestas duas edições, que são simultaneamente sociais - são livros -, e particulares, - porque são cartas. Também o facto de serem livros de baixo custo para o leitor, pode ter sido um factor entendido como favorável no contacto com o público.

³³ A primeira reedição de um livro seu – *Os Pregos na Erva* (1987) - pode ser igualmente entendida como sintoma desta estabilidade editorial.

³⁴ A obra traduzida ao francês foi *Um Falcão no Punho, Un faucon au poing*. Trad. de Alice Raillard, Paris, Gallimard, 1993.

³⁵ Para se ter uma ideia das dificuldades deste processo, a 7 de janeiro de 1974, o *Artes e Letras* publica um excerto de *O Livro das Comunidades* como pré-publicação e o mesmo só vem a lume no final de 1977.

escreve” deve entender-se nas suas implicações sociais e financeiras: Llansol depende do seu trabalho na cooperativa para viver, o que lhe rouba tempo de escrita, e simultaneamente não encontra no mesmo o significado que procura para a sua realização pessoal, tal como anota a 24 de março de 1982:

O pior para o escritor que não publica, ou para o operário que não tem trabalho – o que é frequente neste fim de século – é a imagem repulsiva que, pouco a pouco, ele de si mesmo cria; as perguntas como

quem é,

de quem é,

para que é,

tornam-se frequentes,

o todo esmagado pela pergunta final, de que vive? (Llansol 2018, 144)

Paralelamente, a escritora vai-se dando conta das adversidades que se colocam à sua entrada no mercado literário, percebendo que dificilmente a sua escrita lhe renderá o suficiente para viver. Para que o fizesse, ela ver-se-ia forçada a alterar o seu paradigma literário para um modelo mais comercial, assumindo que “Escrever não pode ser a base económica da minha vida. Prefiro a escravidão à Quinta que a escravidão à escrita. Nada deve ser invertido.”(Llansol 2010, 129). Mas o facto de não ceder ao paradigma mais comercial do mercado, não a impede de refletir criticamente sobre a retribuição monetária do seu trabalho, assim como de reclamar o que lhe parece justo pela sua escrita. A publicação dos *Livros de Horas* veio mais uma vez trazer algumas luzes sobre a situação difícil em que a escritora se encontrava no estrangeiro, a angústia pelas edições que demoraram anos em sair, a dificuldade em conseguir editor e em ver o seu nome fixado no panorama das letras portuguesas. Neste sentido, a participação em prémios literários pode estar relacionada com a necessidade de promover os seus livros e de ver recompensado monetariamente algum do seu muito tempo de escrita.

Por todas as razões assinaladas, a consagração conquistada com o prémio da APE, longe de ser fruto espontâneo de uma crítica atenta, é produto de um esforço contínuo da escritora por se integrar no campo sem que essa integração implique uma cedência aos cânones de legibilidade do romance dito tradicional. Para que esta fixação do seu nome no campo se concretizasse, concorrem vários factores durante esta segunda

fase, permitindo a consolidação do nome de Maria Gabriela Llansol e a consagração da sua obra na esfera da literatura portuguesa. Esta consagração não teve, nunca, um correlato em número de leitores e antes se traduz pela criação e manutenção de uma crítica reduzida mas altamente especializada e influente no meio. A fixação desta crítica inicia-se, como já foi referido, em 1985, ano em que crescem significativamente o número de resenhas e a extensão das mesmas, com os livros *Na casa de Julho e Agosto* e *Causa Amante*³⁶. Ou seja, Llansol ocupa literalmente mais espaço na imprensa portuguesa, registo esse que é reflexo da sua posição nas letras portuguesas.

Um dado significativo para este crescimento do interesse pela sua obra pode bem ficar a dever-se, ao facto de *A Casa de Julho e Agosto* ter sido candidata ao prémio da APE em 1985, pois a mera candidatura, implica, diretamente três coisas: (1) Deliberadamente a escritora opta por integrar um sistema literário, sendo portanto conivente com o seu sistema de consagrações sociais e monetárias; (2) a sua candidatura requer automaticamente que o nome da obra e da autora sejam referência obrigatória nos jornais – grande parte das referências desta ano são precisamente relacionadas à sua candidatura ao prémio, que é mencionado a par de outros autores já consagrados - como José Saramago, Mário Cláudio, António Lobo Antunes, entre outros - o que incrementa a percepção de igualdade diante dos pares aos olhos do público em geral e suscita, inadvertidamente, uma estratégia de publicidade gratuita; (3) por ser simples concorrente, a sua obra será obrigatoriamente lida por alguns dos críticos mais influentes em Portugal: os júris do concurso. Ou seja, não me parece que o interesse generalizado que em 1985 a sua obra desperta seja meramente casual, dadas as características do nosso sistema literário de então: pequeno, fortemente controlado por poucos nomes. Esse terceiro volume da "Geografia de Rebeldes" não ganha o prémio APE, que é atribuído a *Amadeo*, de Mário Cláudio, mas classifica-se também como finalista no Prémio PEN, que vence José Saramago com *O ano da morte de Ricardo Reis*. Este esforço em penetrar o universo literário, neste caso através dos prémios, não está isento de dúvidas existenciais em relação ao significado dos mesmos:

Os prémios, o que seriam em relação à minha Obra, não à de qualquer outro? São demónios, escadas, perspectivas de precipícios, há entre

³⁶ *Causa Amante* deveria ter sido publicado no ano de 1983, Llansol vai anotando com ansiedade o facto de A Regra do Jogo não estar a cumprir o contrato estipulado pela edição patrocinada pelo Estado (Cf. Llansol 2018).

ambos uma inadequação de sentido que faz sorrir de temor – olhai a minha fraqueza terreal...

O livro torna-se um rosto – o do autor, o seu perfil de vaidade.

(...)

O escritor de almas/o eu que repercute no meu e tem de ter sempre uma lâmpada e estar atento: o erro não está na recompensa que me poderiam dar, está em recompensar alguém para se alimentarem indirectamente dele. (Llansol 2018, 443)

Ou seja, se por um lado se confessa a consciência de uma vaidade humana, por outro Llansol mostra-se agudamente céptica em relação à literatura como instituição, compreendendo que receber um prémio implica estar de acordo com os padrões propostos pela crítica, que retroactivamente se vê recompensada ao premiar os critérios que ela própria estabelece. Viu-se atrás, nos comentários que Llansol tecia às considerações de Gaspar Simões, o desejo não de agradar à crítica mas de a confrontar de forma a alterar o seu paradigma. Neste sentido, a procura de reconhecimento através destes prémios, pode também ser compreendida como uma procura de confronto evolutivo com a mesma crítica, o que reitera a dimensão reflexiva que Llansol nutria sobre o meio literário.

Por sua vez, como se tem vindo a afirmar, a publicação dos diários nesta fase é causa e sintoma desta aproximação. Tradicionalmente, os diários desempenham na economia de uma obra um papel subsidiário, ou seja, publicam-se quando o autor se encontra numa fase de baixa produção literária, destinando-se aqui a suprir o mercado enquanto se esperam outros livros, ou, como curiosidade póstuma, para os curiosos e investigadores que se debruçam sobre a obra. No caso do contexto português, este género aproximado à escrita autobiográfica, conheciam, à data, os *Diários* de Miguel Torga, e os *Conta-Corrente* de Vergílio Ferreira. Estes dois exemplos cimeiros, apesar das edições necessárias para a transformação em livro, constituem um modelo tradicional do diário, que obedece à organização temporal dos dias, dos meses e dos anos, cronologicamente dispostos para que o leitor se sinta a acompanhar mais de perto o processo de criação e a cosmovisão do escritor. O diário, termo intrinsecamente ligado à biografia, sofre em Llansol várias inflexões que o conectam a ideia de figura, uma vez que ambos procuram esquivar o entendimento da escritora sobre este conceito “imensa tristeza, aprender em vida a sentir-se morto” (Llansol 2018, 438). É neste sentido que o

projeto do diário, como em seguida se verá, procura esquivar o modelo tradicional e aproximar-se do modelo ficcional, que, no entanto, não é completamente assimilado.

Entre a escrita e a publicação de um diário, vários factores devem ser tomados em consideração. Se é certo que a escrita dos diários surge aqui, como em muitos escritores, “da crise profunda da não publicação dos meus livros” (Llansol 2018, 28), a perseverança em mantê-los permite construir uma distância entre a autora e a ficção que mantenha intacta a sua liberdade. Llansol sente que se não escrever no diário, parte das suas reflexões migrarão de forma inconsciente para os livros (Llansol 2018, 63). Ou seja, o diário funciona na realidade como o primeiro mediador entre a escritora e a obra. Isto é, temos o diário como mecanismo primeiro da edição que se vai retroalimentando da sua própria reflexão, que constrói sozinho a necessidade da sua própria organização. No primeiro volume dos *Livro de Horas*, encontra-se a primeira reflexão extensa sobre a motivação dos 76 cadernos que constam do espólio, entretanto publicados seja em diários, seja nestes volumes póstumos. Com entrada de 12 de novembro de 1974, lê-se:

*Comprei este caderno para que, de certo modo, a experiência do tempo possa ser recuperada. E também porque a leitura de *Fragments d'un Journal*, de Mircea Eliade, me deu tal prazer que pensei que, um dia, ler estes textos acumulados em estreita relação com «a minha tensão em esvair-me e acumular-me em metamorfoses» me poderia proporcionar um prazer semelhante. E também por uma curiosidade intelectual: deter e desenvolver o que vem ao meu encontro, o que me desperta e eu transformo na escrita de metáforas. (Llansol 2009, 60)*

Como já foi referido, durante o ano de 1978, Llansol lê incessantemente os diários de Virginia Woolf e Katherine Mansfield, leituras que permitem a identificação com modelos de vida e de escrita que admira e que a ajudam a compreender como construir o seu próprio modelo de escritora. Em janeiro desse ano, confessa: “Cada vez desejo mais escrever um Diário” (Llansol 2010, 128–29). Já a ideia da publicação de um diário surge, inicialmente, a partir da correspondência com Casimiro de Brito, nos anos 80. A partir daí, Llansol vai desenvolvendo reflexões sobre o “papel criador da memória” (Llansol 2018, 341) que questionam e propõem modelos e títulos para um diário publicado porque, apesar de não saber exatamente que género de diário quer publicar, a escritora sabe bem o que não quer, ou melhor, teme, publicar. Numa viagem a Lisboa em 1981, Llansol compra o primeiro volume dos *Conta-Corrente* que lhe

provoca a seguinte reflexão, pese embora a enorme admiração sobejamente conhecida que nutre pela figura do autor que será mais tarde *o mais velho*, companheiro filosófico:

Com a leitura de *Conta Corrente*, de Vergílio Ferreira, extingue-se em mim qualquer veleidade de atingir a glória, sobretudo a glória nacional. Como é possível crer-se que, através de tão pequenos episódios se possa vir a ser imortal? Todos os dias, na competição, eles emulam parcelas dessa glória dentro da qual hão-de tornar-se visíveis, e não incandescentes. O verdadeiro enxofre desta multidão de sedentos é a intriga, e belo só seria o triste drama que com ela se fizesse. (Llansol 2018, 64-65)

Transmite-se aqui a perplexidade pelo valor de mercado dos episódios narrados pelo autor de *Aparição*, mas sobretudo o espanto de comprovar o próprio Vergílio Ferreira a prestar-se a esse papel. As pequenas intrigas literárias das quais hoje já ninguém se recorda, entre prémios, conversas e publicações, constituem o universo do que Llansol preferiria não conhecer. E, no entanto, todos os volumes do *Conta-Corrente* constam da biblioteca Llansol. A leitura de diários de outros escritores pode entender-se como parte de um processo de formação de Maria Gabriela Llansol da sua própria personalidade como escritora. Neste sentido, ao dar a conhecer uma parte desses escritos, a função de primeiro editor que o diário cumpria na rotina da escritora amplia-se com a função de mediador entre a obra e a crítica. Este não é um diário que simplesmente recolhe o quotidiano da autora ao longo de três anos, as passagens selecionadas apontam para momentos chave do seu processo criativo, auxiliando o leitor na penetração do texto. Como sublinhava Augusto Joaquim, no posfácio à segunda edição de *Finita*, do diário surge-nos, não a escritora ela-própria mas “(...) uma mulher que escreve, que não é parte de nenhum facto histórico-social marcante, que não é *leader*, nem personalidade, que se pode explicar sem ela ou, melhor dito, sem o seu eu.” (Joaquim 2005, 238). Por outras palavras, os diários publicados em vida não se acomodam simplesmente ao decorrer autobiográfico dos dias mas apontam para a essência da obra, marginalizando, sempre que podem, o ‘eu’ mais genuíno da escritora que o leitor comum procura neste tipo de publicações.

Um Falcão no Punho, inicia-se a 27 de março de 1979 com a seguinte frase:

Tal como sou acompanhado pelos lagos - águas adormecidas naturais e duráveis - , de igual modo deve fazer parte da sombra,

que se desloca comigo,

inscrever os dias estendidos por longo período de tempo (Llansol 1985, 7)

Na primeira edição, vinha impresso na capa “Diário 1”, o que apelava deliberadamente a uma certa expectativa do leitor que se via defraudada logo na primeira entrada citada: o sujeito que escreve apresenta-se no masculino, afastando-se portanto da identidade que a capa do livro e o nome da escritora prometem. Llansol rompe o pacto autobiográfico, e coloca o texto a escrever. Ou seja, não se trata de um diário de Maria Gabriela Llansol mas de um diário do Texto de Maria Gabriela Llansol, aproximando-se portanto, de uma escrita não autobiográfica, mas auto-ficcional, cujo enquadramento diarístico se procura imediatamente explicar:

No seu calendário deve impôr-se imediatamente a noção de noite - uma semana, um mês, um ano de noites. Sem o calendário, o fluir do tempo deve parecer-lhe incomensurável, e tornar-se um obstáculo à separação clara entre as figuras que voltam em períodos (perigos) regulares, ao mesmo ponto da abóbada. Se geralmente os meses começam com a lua nova, ela atravessa épocas em que não tem outro sonho senão o de conhecer, e todos os livros, limites e indícios da vida quotidiana lhe parecem pequenos microcosmos justapostos com o mesmo fim, ou a mesma origem. É por isso particularmente importante a organização de um calendário que traga estabilidade ao meio, e dê protecção à Casa que, com um sentido abissal, podia tornar-se o universo, e desaparecer.(Llansol 1985, 7–8)

Na primeira passagem o texto apresenta-se como sujeito, e, logo a seguir, é convertido em objecto, que se subentende pelo pronome possessivo. O que se apresenta com esta justificação ao leitor é o facto de o “Texto” se encontrar desamparado do paradigma temporal. Mas também esse paradigma temporal não corresponde ao convencional, senão que deve ser balizado pela “noção de noite”. A noite, adiante, a "metanoite", é precisamente o momento de metamorfose das figuras, quando atravessam a "metanoite", as figuras deparam-se com encontros das quais saem modificadas, no que Augusto Joaquim definia como processo semelhante ao de uma conversação espiritual. Uma vez que estes encontros que tutelam a vida das figuras e do próprio texto podem suceder-se nos mais variados momentos, não concedendo hierarquias entre os limites ou indícios da vida quotidiana, o calendário é o que vem trazer estabilidade ao “meio”, palavra por de mais significativa em função de tudo o que se tem vindo a dizer na

relação de Llansol com o campo literário. A estabilidade do meio arrasta a proteção necessária à “Casa”, paradigma do universo literário de Llansol, onde a mesma inclui a física casa onde reside e reflete cada dia, onde guarda os livros, onde “cria” e escreve as figuras e onde abriga o “Texto”. Em suma, quebram-se logo na primeira entrada do diário as expectativas do género e aposta-se por um diálogo franco, um “encontro espiritual” entre o Texto e o leitor.

Que o registo ficcional invada e surpreenda o leitor nesta primeira incursão diarística em nada dificulta, contudo, o papel tradicional que os diários cumprem na economia de uma obra. João Barrento é o primeiro a assumir que os diários se constituem com uma compensação generosa para o leitor llansoliano:

À medida que a autora ia construindo um espaço estético singular e poderoso, nomeadamente durante as primeiras duas trilogias, procurou, de certo modo, compensar o profundo envolvimento a que se sentia chamada, com textos mais próximos do humano e da vida quotidiana. É pois, nos Diários que a autora, Maria Gabriela Llansol, vai ganhando distância relativamente ao «espaço Llansol». Talvez, por esse motivo, esses textos costumam ser considerados como mais acessíveis, do ponto de vista dos leitores principiantes. (Barrento 2007, 7)

E em 1985, pode dizer-se que todos eram leitores principiantes de Maria Gabriela Llansol. Neste sentido, é fácil verificar como a partir desta publicação, na qual se concedem múltiplas pistas ao leitor, como o famoso texto “Génese e Significado das figuras”, o papel da literatura portuguesa, a construção de Pessoa/Aossê onde se aponta o problema fundamental da obra llansoliana naquele ponto “desfazer o nó de água que na língua portuguesa é muito forte”, a crítica se debruça com outra segurança na sua obra, compreendendo desde logo alguns dos problemas de análise que a mesma lhes colocaria.

Nesse ano, Llansol ganha o prémio D. Dinis Casa de Mateus, e no ano seguinte volta a concorrer com o mesmo livro ao Prémio da Associação Portuguesa de Escritores no que constituiu a sua primeira pequena polémica: é desclassificada por, na capa, incluir o subtítulo de “Diário”. A justificação provocou a indignação de Eduardo Prado Coelho, que no *Expresso* de 10 de maio 1986, se perguntava:

Será que *Um Falcão no Punho* não é premiável pelo facto de se dizer «um diário»? Ainda recentemente, Robbe-Grillet explicava a propósito de *Le Miroir Qui Revient*, uma suposta autobiografia, que essa autobiografia já tinha começado nos romances que os leitores supunham serem apenas romances, e fazia notar que muito desses romances reapareciam agora no texto dessa aparente autobiografia. Poderá um escritor fazer uma autobiografia ou um diário que **não sejam ao mesmo tempo ficções**? E não poderá fazer **a ficção de um diário**? Será que a crítica deve enviar previamente delegados do arquivo de identificação para saber se os papéis estão em ordem, se as declarações correspondem à verdade, se os lugares e os móveis têm a dimensão que o texto sugere, ou se as pessoas que nele se fala existem na realidade? Ou ainda: *O Livro do Desassossego*, o que é?

O excerto é importante por três motivos fundamentais: primeiro, a expressão ficção de um diário, resume as considerações anteriores a propósito desta obra; em segundo lugar porque coloca em evidência um certo preconceito da crítica portuguesa para com as obras autobiográficas, em terceiro destaca que Maria Gabriela Llansol concorre com um diário a um prémio de ficção, propositadamente jogando com os paradigmas do campo literário. O que se deve retirar, neste momento, desta passagem, é que a escritora, como se viu anteriormente, já tinha recebido várias renúncias por parte dos meios literários, mas agora, e a partir de agora, conta com o respaldo, nada menosprezável, de alguém como Eduardo Prado Coelho.

O caso particular deste eminente crítico na sua relação com a obra llansoliana vem enfatizar a importância do diário nesta altura da trajetória literária de Llansol. O seu primeiro grande texto sobre a obra da escritora é precisamente dedicado a *Um Falcão no Punho*, “Maria Gabriela Llansol: o Texto Equidistante”, saído no Expresso a 21 de dezembro de 1985, no qual o crítico encontra neste livro “um foco irradiante de inteligibilidade”, foco esse que o autor saúda com alegria assumindo que:

(...) há um significativo conjunto de leitores que tem vindo a afirmar intransigentemente a qualidade e a originalidade de Maria Gabriela Llansol, e nesse grupo me incluo, mas todos nós sentíamos até hoje como que uma névoa, uma reticência, um enredamento interior a retardar o instante mágico da partilha absoluta.

A partir desse artigo, o autor de *Os Universos da Crítica* escreverá regularmente sobre cada livro saído de Llansol, começando imediatamente com o título que se lhe seguiu, *Contos do Mal Errante* (1986), desta vez explorando a questão amorosa em “Gabriela Llansol: o Amor Ímpar”, saído no *Expresso*, a 12 de outubro de 1986. No

entanto, analisando a imprensa da época, nota-se, como ele mesmo assume, que o interesse por falar desta obra vem de antes: a 6 de agosto de 1983, na sua resenha “Muitos Livros tem um ano”, desenhando um panorama de livros a ler no verão, Prado Coelho destaca o nome de Llansol como “um nome a fixar (cada vez mais enigmática)”; no ano seguinte, desta vez para o *JL*, na sua crónica de diapasão para que o público português afine as suas leituras, “A escolha de Eduardo Prado Coelho”, publicada a 14 de fevereiro, assinala que “um dos livros mais interessantes recentemente surgidos entre nós: *Causa Amante*, de Maria Gabriela Llansol. Não é para entender como ficção, antes como um vazio de ficção que se retrai, e nesse retraimento nos atrai para a espessura duma escrita que nos inicia em esquecidos rituais”; no mesmo ano, a 13 de setembro, na mesma crónica, desta feita a propósito do panorama editorial, enfatiza o papel da jovem Regra do Jogo já que “ela publica um livro de que ninguém fala mas de que muitos gostam? *Causa Amante*, de Maria Gabriela Llansol?”; noutra ocasião, ainda no mesmo espaço de imprensa, a 3 de abril de ’84, tratando aí da proliferação de prémios literários, o eminente crítico pergunta-se o porquê de livros como *Causa Amante*, a par de *As máscaras de Sábado* (1984), de Mário Cláudio e *Bardo* (1984), de José Amaro Dionísio, não serem galardoados quando não lhes falta o mérito de outros, asseverando, em jeito de explicação, que são trabalhos que “não parecem ter a dosagem de romanesco que o mercado, e o correspondente sistema de prémios tende a exigir”. Ou seja, por estes breves exemplos³⁷ chega-se à conclusão de que Eduardo Prado Coelho meditou muito antes de se aventurar a escrever sobre a obra de Llansol, e a dita aventura só se materializa após a publicação do diário, o que vem enfatizar o papel dialogante que este livro constituiu entre a obra e o mundo. “Inteligibilidade” é de resto palavra usada e comum a críticos como António Guerreiro e Francisco Vale, juntos na alegria de encontrarem por fim pistas de leitura que lhes permitam alargarem horizontes no seu contacto com a obra.

³⁷ Neste ano de 1984, Eduardo Prado Coelho refere também *A Casa de Julho e Agosto* por duas ocasiões na mesma crónica já aludida (27/11/1984 e a 18/12/1984), e não hesita em defender Llansol de uma crítica de Miguel Esteves Cardoso, que na sua recensão de *Causa Amante* para a “Revista de Livros” do *Diário de Notícias*, a 8 de abril, argumenta que “Maria Gabriela Llansol escreve bem, às vezes muito bem, e só aqui e ali, menos mal”, no entanto, este livro “(...) não deixa de sofrer da trágica indefinição em que caiu, entre nós, o romance” já que, apesar dos pontos positivos “(...) tudo isto é pouco, não chega e por fim condena o romance a ser apenas um livro – de apontamentos”. Para MEC, “(...) é uma pena que se desperdice um talento real nestas acções de escrita” embora acredite que “*Causa Amante* poderia ter sido um livro bonito, e se não o é, talvez um dia (...) possa vir a sê-lo”. Dois dias passados, Eduardo Prado Coelho responde, no espaço da sua crónica, recomendando a Miguel Esteves Cardoso que “(...) procure, descubra, leia, mas não cometa o desatino de supor que se trata de um romance, nem tenha o mau gosto de insinuar que até podia ser bonito”.

Já o segundo volume do diário, *Finita* (1987), escrito anteriormente ao primeiro, procura explicitar a relação da leitura com a escrita, selecionando passagens que remetem para o processo de assimilação das leituras por parte da escritora, apontando influências, dívidas e gostos literários. O importante a reter desta publicação é que permite compreender a sobreposição de épocas e figuras, contribuindo, juntamente com o anterior, para que os críticos se sintam mais confiantes na hora de se expandirem com relação aos seus livros. É precisamente este livro que permite a Silvina Rodrigues Lopes entender que “A experimentação na escrita surge em Maria Gabriela Llansol como trânsito da leitura à escrita, ordenação do caos textual no corpo em transe, dionisíaco, capaz de presentificar e amar o distante.” (S. R. Lopes 2013b, 13), apesar de, teoricamente, este diário não entrar na lista de obras analisadas ao longo do mesmo.

Por sua vez, o terceiro diário, *Inquérito às Quatro Confidências*, vem acentuar esta ponte iniciada pelos dois volumes anteriores, da obra para o mundo, tratando-a, apesar de tudo, num registo bem diferente: aqui, o analisado, é a estrutura da ficção e o destino da narrativa através dos diálogos – pessoais, literários, filosóficos – com a figura de Vergílio Ferreira, falecido então. O tom pessoal da relação entre ambos, as suas relações com mundo real e o mundo ficcional, sublinham os paralelismos com a literatura enquanto instituição social.

Em 1986, a escritora volta a concorrer ao prémio da APE, desta vez com *Um Falcão no Punho*, obra já atrás referida como desclassificada por se tratar de um diário, mas vence depois o Prémio Inasset '87 com *Contos do Mal Errante* (1986). Em 1988, com *Da Sebe ao Ser* renova a candidatura ao referido prémio, atribuído a *Gente Feliz com Lágrimas*, de João de Melo. Nesse mesmo ano, integra a comitiva de escritores *Belles Étrangères* que se desloca a Paris, por ocasião da Feira do Livro, o que volta a colocá-la nas páginas dos jornais, em especial porque o seu discurso surpreendeu os jornalistas que cobriram o evento, colocando-o ao lado do de Eduardo Lourenço. É publicado em Portugal o trabalho de Silvina Rodrigues Lopes ao mesmo tempo que sai em França a tradução de *Um Falcão no Punho* pelas edições Gallimard, como é sabido, a maior casa editorial francesa. Todos estes dados, revelam que a escritora não vivia isolada nem escondida do mundo literário, e que o prémio APE, atribuído em 1991 ao livro *Um beijo dado mais tarde*, implicou uma longa e meditada incursão pelo sistema, apenas possível pela sua proximidade física a Portugal. As amizades então estabelecidas

com escritores como Vergílio Ferreira, Eduardo Prado Coelho, Hélia Correia são fruto também dessa incursão pelo meio.

Por tudo isto, não posso concordar com o texto de Maria Alzira Seixo, publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, a 23 de novembro de 1994, com o título “Maria Gabriela Llansol: A Literatura como Instituição”, no qual a autora se espanta perante a inclusão dos vários textos que Llansol acrescentou no livro *Lisboaleipzig I – O encontro inesperado do diverso* (1994) sob o título geral “Dedico-vos estes textos”. Diz a autora de *A Palavra no Romance* que pela primeira vez encontra neste livro uma relação da literatura de Llansol à literatura como instituição. Esta afirmação diz muito da forma como a literatura é entendida pela crítica em Portugal, como se a tradição literária consagrada pelo cânone não fosse, por si mesma, uma das facetas da literatura como instituição, e como se o mesmo cânone português, não fosse o tema principal da obra de Llansol nos livros que se publicaram entre '85 e '94. Cânone esse que é tratado precisamente na sua relação com as instituições: a coincidência temporal de Sena com Camões em da *Sebe ao Ser* questiona precisamente como estes dois autores tão importantes foram, em vida, menosprezados pelas instituições que hoje tanto os acreditam (Camões morre na pobreza, e Sena no exílio, e a obra deste último só ganha importância em Portugal a partir da década de 80). Paralelamente, já em *Falcão no Punho*, o problema do mar como mitologia literária nacional encontra as suas primeiras teorizações, ao mesmo tempo que a própria identidade nacional e cultural de Portugal é questionada na figura singular de Dom Arbusto, D. Sebastião, rei que inspirou muitas páginas da nossa literatura, incluído Fernando Pessoa. Diz Alzira Seixo que:

De facto, dificilmente imaginamos esta escritora a dialogar com os interesses editoriais, a ficar dependente de juízos críticos ou afins, a calcular-se ensinada nas escolas ou a verificar o índice de vendas dos seus livros. Pode até ser que isto aconteça, mas o conhecimento integral que tenho da sua obra não me sugere tais atitudes.

Este “conhecimento integral” inclui certamente a única edição de *Depois dos Pregos na Erva*, na qual se encontra o prefácio anteriormente analisado, que, como vimos, reitera uma resposta à crítica que vem impressa no título. E integra, certamente, o conhecimento de todos os prémios a que a sua obra concorreu, prémios esses cujo regulamento implica diretamente a participação da autora nesse paradigma da “Literatura como Instituição”, como Alzira Seixo bem sabe, já que foi júri de muitos

deles. E como se a mesma participação, não fomentasse, como vimos, a projeção social e literária a que já nos referimos. Curiosamente, neste mesmo artigo, confessa-nos Alzira Seixo, entre parêntesis que:

(A propósito, talvez MGL não saiba que parte do grupo de leitores e críticos que menciona na segunda parte de Lisboa Leipzig I de forma simpática e em jeito de lembrança amiga e de maneira mais uma vez muito dialogante com a instituição, foi em grande parte motivado – sem ele próprio talvez se dar conta disso – pelo actual director da Colóquio/Letras através de referências, de incidências sucessivas em professores, alunos e amigos. David ocupa realmente um lugar cimeiro na lista daqueles que canonizam literariamente MGL).

Ou seja, confirma-se pela palavra de um dos membros responsáveis por esta canonização que de facto, esta lista de poucos mas importantes críticos responsáveis pela divulgação de Llansol tem, no nosso país, uma importância decisiva que prescinde do aval do público em geral. A consagração pelo meio, que é pequeno, fez-se, segundo Seixo, sobretudo pelo “boca a boca” de uma figura preponderante como David Mourão Ferreira. A escrita de Llansol nunca foi consumida e integralmente assimilada pelo mercado – as suas edições dificilmente esgotam –, apesar de a Rolim reiterar, em comunicado à imprensa, que os seus livros eram dos mais procurados nas feiras do livro de 1988, 89, 90, e 91. Ao mesmo tempo que torna manifesto este esquema íntimo de canonização literária, ela mesma, produto das instituições e, portanto, dependente das pessoas que nelas trabalham, como Alzira Seixo ou David Mourão Ferreira, a ensaísta surpreende-se pela inclusão dos ditos textos que, como assume, foram escritos “para falar em sessões dependentes do sistema cultural”, entendendo tal facto como a primeira grande aproximação da autora à literatura como instituição. Ora o simples facto de Llansol concorrer a ditos prémios, e se prestar a fazer a um discurso de agradecimento dos mesmos, assim como a participação enquanto escritora nos encontros de Paris, já deviam dar prova, mais do que uma aproximação, de uma instalação, mais esporádica é certo que noutros autores, mas presença em qualquer caso. Como assinala João Pedro George, no seu trabalho sobre *O meio literário português (1960/1980)*:

Ao receber um prémio ou a fazer parte de um júri, o escritor está a assumir uma condição institucional directamente responsável pelos laços de produção, legitimação e autonomização dos valores literários.

(...) Na medida em que são espaços de agregação, os prémios garantem também uma certa solidariedade de grupo, estabelecendo hierarquias no interior do meio e ritualizando uma determinada prática institucional que coloca em relação os agentes, as instituições e os critérios de consagração. (George 2002, 16)

É justamente esta “solidariedade de grupo” que Alzira Seixo enfatiza sem nomear no seu texto, através da “confissão” enunciada. No entanto, parece a ensaísta estabelecer aqui uma divisão estanque entre a obra publicada e os mecanismos de consagração da mesma, que implicavam, já nesse então, alguma participação ativa do sujeito escrevente. Esta compartimentação subentendida, não apenas nesta ensaísta, como na crítica portuguesa em geral, parece descender de um entendimento da literatura como “essência”, ou seja, a mesma que defende Harold Bloom ser universal e independente das circunstâncias históricas e sociais que a geraram e consagraram. Como se tem vindo a defender, esta tese não partilha dessa “literariedade” tão intrínseca como inconfessável mas julga, pelo contrário, que a qualidade literária está maioritariamente dependente de um sistema cultural que a propõe e vigia. Neste sentido, e sem qualquer objectivo de subvalorizar o poder de atração e a qualidade literária que a obra de Llansol possui, o que aqui se pretende questionar, como em parte alguns textos de Llansol e de Bolaño fizeram, é o peso que os agentes literários, nas suas fragmentações atuantes: críticos, imprensa, prémios, sessões culturais, significou, não apenas na avaliação da obra, mas sobretudo no interior da mesma. Sobre este lado interior debruçar-me-ei com mais pormenor no avançar deste trabalho.

A inclusão destes textos não era, na altura, uma novidade em Llansol. Na reedição que fez da sua primeira obra, *Os Pregos na Erva*, em 1987, foi incluído um posfácio que ajudasse não apenas a situar aquela obra no seu tempo mas também a interpretar as metamorfoses operadas nos livros que se seguiram. Além deste texto, da autoria de Augusto Joaquim, inclui-se igualmente um apartado com excertos de recensões da obra no ano da sua publicação original. Tudo isto sugere uma tentativa de aproximação do público leitor e uma atenção particular à crítica especializada, algo que põe em causa o argumento de Alzira Seixo. Não significa isto que a autora estivesse absolutamente dependente dos críticos ou das vendas, mas não se pode com rigor afirmar que os mesmos não lhe interessassem, por tudo o que temos vindo a expor neste subcapítulo. Na primeira página do segundo volume de *Lisboaleipzig*, uma breve nota volta a guiar o leitor sobre o ponto de situação da Obra e o que se seguirá. Assim, o

importante a reter desta fase, é que para questionar uma instituição social da envergadura da literatura, é preciso estar dentro dela, compreender-lhe os mecanismos, as complicitades, as alavancas que determinam o sucesso ou insucesso de um escritor.

Neste sentido, propõe-se que a terceira fase de Llansol se inicie com *Ardente Texto Joshua* (1998) e com a reedição pela Relógio d'Água das obras antes publicadas pela Afrontamento e depois pela Rolim. Uma vez mais, do ponto de vista da ficção, a partir de *Lisboaleipzig*, o próprio texto passa a ser uma personagem, ou uma figura, e será essa vertente, em que o texto assume a palavra sobre o seu próprio destino que a escritora prosseguirá com *Ardente Texto Joshua* (1998), *Onde vais Drama-Poesia?* (2000) e *Parasceve. Puzzles e Ironias* (2001). O dom poético irá prevalecer e subordinar definitivamente o pendor narrativo, convocando colóquios entre todas as figuras dos textos anteriores que se reúnem como que para confrontar as experiências, as expectativas e as viagens a que foram sujeitos nos livros anteriores. A linguagem poética, sempre presente no texto llansoliano, torna-se nestes volumes o centro da escrita, e destaca-se inclusive na disposição da mesma no espaço da página. A organização dos livros e das secções de cada um dão clara preferência ao ritmo da frase, quebrando-a nas linhas até atingir a forma mesma do verso, em *Os Cantores da Leitura* (2007).

Ao mesmo tempo surge aqui um livro propositadamente de ensaios, palavra que lhe vem impressa no título *O Senhor de Herbais – Breves Ensaios sobre a Reprodução Estética do Mundo e as suas tentações* (2002), trabalho que se propõe como uma discussão entre a autora e as suas figuras num plano que as situa paralelamente e que sugere ser uma sùmula do seu pensamento e da sua produção criativa. Consuma-se, de forma objectiva, a anulação da hierarquia entre autora e figuras, entre criador e criado.

É igualmente importante referir nesta fase as reedições dos seus trabalhos anteriores, que aparecem todas acompanhadas de textos teóricos, tanto da própria autora, como de alguns estudiosos da obra. Esta variação é sintomática, por um lado, do interesse dos críticos pela sua obra que provoca a reedição dos livros que, na realidade, não estavam esgotados, e por outra, da dificuldade de aceitação destes mesmos livros pelo público, convocando a necessidade de apetrechá-los com aparato crítico que facilite a sua leitura. Esta necessidade já tinha sido entendida por Francisco Vale, editor da Relógio d'Água, quando em 1987, na esteira de Eduardo Prado Coelho, classificou o

aparecimento do primeiro volume dos diários como “um acréscimo de inteligibilidade”, palavra chave para o público em geral. São sempre as reedições, e não as primeiras edições, as que vêm acompanhadas dos ditos estudos, o que também pode sugerir que a autora preferia que os textos novos circulassem sem os constrangimentos que um posfácio necessariamente coloca à sua leitura mas que, em contrapartida, compreendia a dificuldade de venda dos seus livros para um público mais generalizado que não estava, apesar dos seus esforços, predisposto a aceitar os pactos que a própria obra sugere para a sua leitura a cada passo. Somando a isto, depois da crítica especializada, consolida-se nesta fase a crítica académica, ou seja, começam a proliferar as teses de mestrado e doutoramento sobre a autora, provavelmente amparadas na fácil comunicação que Llansol sempre propiciou a quem a quis contactar, e pelos textos teóricos que se foram adensando em torno da sua obra.

Na última fase da sua vida, após a morte de Augusto Joaquim, que foi sempre o seu primeiro e grande leitor, Llansol criou o espaço físico Llansol, originalmente em Sintra, onde convocava leituras e discussões sobre a sua obra, às quais assistia quase sempre em silêncio. Desses encontros surgiram os Cadernos Llansolianos, que cada ano editam os curadores do seu espólio, através de um encontro anual que mantém vivo o desejo da escritora. Foi também nestes últimos anos, que a escritora manifestou vontade de publicar os seus muitos cadernos, sob o título geral de *Livros de Horas*. Este último desejo de publicar o que antes não cabia nos livros, vem demonstrar, uma vez mais, o interesse de Llansol em ser conhecida, apreciada, discutida por um público mais amplo do que a aquele que, até hoje, a lê. Os *Livros de Horas* são também evidência de uma imensa generosidade da autora por dar-nos a conhecer o seu universo de criação, permitindo que a sua obra seja histórica, social e literariamente mais enquadrada na tradição e no sistema literário português. É muito provável que só à luz destes cadernos uma tese como esta encontre sustentação onde antes só encontrava sugestões. No entanto, isto não significa que as sugestões e os acenos não estivessem já lá, no texto que se fez voz e no livro que almejou sempre transformar-se em ser.

1.2.3 *Livros de Horas*: reformulação do projeto llansoliano?

A escrita das páginas anteriores poderia fundamentar, por si só, a importância que vão adquirindo os *Livros de Horas* no estudo de Maria Gabriela Llansol. Estes livros, que vão saindo dos muitos cadernos acumulados numa vida, materializam publicamente o desejo expresso em várias das suas páginas, com diferentes formulações ao longo dos anos, de dar a conhecer o seu processo de escrita, mote fundamental que alimenta a constância dos mesmos “Gostaria de poder ensinar como nasce a escrita; é por isso que tomo estas notas.” (Llansol 2018, 57). No entanto, o que importa neste trabalho é compreender de que forma estas publicações podem ser incluídas na Obra da autora e de que maneira a sua publicação altera ou, pelo contrário, reitera o projeto llansoliano, sobretudo porque se trata, até onde sabemos, do primeiro trabalho académico escrito após a sua publicação, não podendo portanto, esquivar-se de dita pergunta.

Como se lê na introdução ao primeiro volume, os organizadores explicam que estes livros surgem da “concretização de um projeto que nasceu das nossas últimas conversas com a escritora” (Barrento e Santos 2009, 11), ao longo das quais Maria Gabriela Llansol terá dado a conhecer setenta cadernos de escrita, dos quais desejava transcrever por ordem cronológica, todos os registos diarísticos que integrariam o livro que daria continuidade a *Os Cantores da Leitura* (2007). O dito projeto teria então o título genérico de *Livro de Horas*. A publicação dos cadernos constituía assim uma intenção da autora antes da morte, embora os diferentes subtítulos que foram surgindo sejam da responsabilidade dos organizadores.

A organização cronológica dos cadernos permite compreender e observar, de perto, o processo de escrita da autora, uma vez que o primeiro volume *Uma Data em cada Mão*, foi ainda transcrito pela própria, deixando indicações precisas sobre como editar os excertos que já tinham sido incluídos em livros anteriores. Neste sentido, repetem-se com frequência várias partes da obra já conhecida, ainda que com algumas variações, o que, na perspectiva ordenada pelas datas, amplifica o contexto em que cada parte surge no processo de escrita.

No entanto, e apesar dos organizadores prometerem não desvirtuar “o carácter de escrita diarística espontânea” (Barrento e Santos 2009, 11), negando-se a “construir «sínteses» ou «totalidades» onde elas não existem” (Barrento e Santos 2009, 11) e

evitando toda a espécie de “cirurgias editoriais”, o facto é que a ordem cronológica se perde a partir do quarto volume. Os três primeiros volumes – *Uma data em cada mão* (2009), *Um Arco Singular* (2010) e *Numerosas Linhas* (2013) – transcrevem na referida sequência os cadernos entre 1972 e 1980. Já o quarto volume, *A palavra imediata (Os papéis avulsos de Llansol)* (2014), é presidido por um critério editorial diferente: constitui-se a partir dos papéis avulsos encontrados no espólio, assim como da marginália de alguns livros pertencentes à biblioteca da autora. Coloca-se de imediato o problema de saber se a publicação de ditos papéis estaria presente nas intenções da autora com este projeto ou não. A pergunta agudiza-se neste caso uma vez que os três primeiros volumes reiteram a ideia de Llansol em publicar o conteúdo dos cadernos mas não transmitem qualquer informação em relação ao destino destes avulsos. A publicação póstuma é sempre motivo de polémica uma vez que o autor não se encontra presente para defender o critério que preside a edição da obra, recolocando, no centro do debate onde termina e acaba esta. Diante desta pergunta, Foucault fazia a conhecida reflexão em relação à obra de Nietzsche:

Quando se empreende por exemplo, a publicação das obras de Nietzsche, onde é que se deve parar? Será com certeza preciso publicar tudo, mas que quer dizer este 'tudo'? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, sem dúvida. Os rascunhos das suas obras? Evidentemente. Os projectos de aforismos? Sim. As emendas, as notas de rodapé? também. Mas quando, no interior de um caderno de aforismos, se encontra uma referência, uma indicação de um encontro, um recibo de lavandaria, obra ou não? Mas por que não? (Foucault 1992, 38)

No entanto, à data da morte, apenas um ano depois da publicação deste texto, o próprio Michel Foucault deixou registado o que podia, na sua ausência, ser publicado ou não. Ou seja, estabeleceu ele próprio os critérios de onde começa e onde termina a sua obra. Não é exatamente este o caso de Maria Gabriela Llansol. Se é certo que todos os avulsos integrados em *A Palavra Imediata* são sem dúvida pertinentes na hora de nos aproximarmos da sua obra, é igualmente comprovado que uma edição dos mesmos altera o critério estabelecido antes da morte pela autora, colocando o problema de saber, primeiro, se os teria editado, e segundo, de que forma o teria feito.

A este problema de ordem material na publicação dos inéditos, o quinto volume vem acrescentar outro: *O Azul Imperfeito. Pessoa em Llansol (1972-2008)* organiza-se

em torno de um fio temático, a figura do poeta Fernando Pessoa. Pedro Eiras defendia no seu trabalho a existência de “livros semânticos” na obra llansoliana, argumento que parece estar na origem do critério editorial, que é retomado no volume seguinte «*Herbais foi de silêncio*» (1980-1985), com o “Livro de Uriel” que ocupa a terceira parte do mesmo – sendo as duas primeiras cronologicamente ordenadas pela escrita diarística interrompida no final do volume 3.

Em função da trajetória da escritora que analisamos até aqui, é fácil perceber que a publicação destes volumes e o seu enquadramento na Obra, não derivam tanto da sua natureza póstuma mas do facto de, à primeira vista, anularem o projeto llansoliano do livro, cedendo a autora no seu último desejo, ao paradigma da crítica quando fala do “livro contínuo”. Se é certo que a natureza do seu trabalho apela a uma leitura extensa dos muitos volumes que nos deixou, tal não implica necessariamente negar a totalidade que cada livro da escritora transmite. De resto, são precisamente os muitos registos agora conhecidos nos *Livros de Horas* que demonstram e reiteram a importância singular de cada um dos livros. Talvez a questão não se colocasse se os diferentes fios semânticos estivessem organizados em torno dos títulos, tal como a escritora os trabalhou toda a vida, ou se a sua concepção de diário apenas registasse o vagaroso passar dos dias, como se viu que não era o caso.

A obra de Maria Gabriela Llansol tem como principal adversário teórico as instâncias do poder, é uma obra que se constrói contra as convenções, as instituições, os núcleos sociais que os poderosos impõem aos restantes como “naturais”. A criação das figuras, a deslocação de personagens históricos a outras épocas, as fusões de paisagens distantes e dissimiles, etc., tudo são recursos para subverter os núcleos de poder, e essa subversão passa, obrigatoriamente, por subverter o próprio tempo. A marcação temporal, como principal marca da civilização – palavra que lhe é estranha, como confessa na entrevista a João Mendes (Cf. Llansol e Mendes 1995, 141) –, é objectivo nuclear da obra, para a qual a autora foi empregando distintos recursos. Neste sentido, o livro adquire particular importância porque sintetiza na sua unidade temática o pequeno núcleo da *restante vida* que Llansol logrou subtrair ao tempo. O “livro” e a “escrita” apresentam-se, assim, como estratégias que resistem e (ainda) combatem conceitos de raiz marcadamente mais social, como a “obra” e a “literatura”. É por tudo isto que a publicação cronologicamente ordenada dos cadernos parece contrariar ou pelo menos modificar a trajetória llansoliana. Tudo sucede como se a autora, após tão insistente

combate por mais de quatro décadas, tivesse desistido dessa façanha e nos entregasse todos os registos desse esforço para que cada um, por sua conta e sentido, a julgasse.

Assim, cabe questionar: ter-se-á a escritora resignado a um certo entendimento da crítica, preferindo, na sua obra póstuma, anular a sua procura anterior por não lhe encontrar saída, ou será esta opção, pelo contrário, um último esforço por demonstrar explicitamente a sua concepção de “livro” e “escrita”, reafirmando, portanto, essa mesma procura?

O famoso ensaio “A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica”, de Walter Benjamin, talvez possa aportar alguma luz à visão llansoliana da escrita e do livro. Quando Benjamin fala da arte moderna que perdeu o seu valor de culto, a sua “aura”, o teórico alemão procura rastrear uma diferença de natureza na sua concepção: ao contrário da obra de arte única, cujo valor se encontrava na sua exibição privilegiada, no facto de existir num único espaço específico para um público restrito, cuja aproximação à mesma cumpria um ritual de culto de onde deriva o seu valor, a obra de arte profana é pensada noutras matizes. O exemplo usado é o do cinema, mas o ensaio não é de todo sobre o cinema, como muitos críticos quiseram entender. Benjamin refere-se antes ao facto de esta arte ser pensada, e sobretudo, só poder ser pensada, para ser reproduzida várias vezes. O cinema é inconcebível para uma única visualização, a sua natureza técnica segue uma lógica capitalista de reprodução a larga escala. Se para Adorno, esta nova atitude, ampliando o espectro artístico às massas, tem como objectivo apoderar-se delas com a única finalidade de as subjugar, Benjamin entrevê aí a possibilidade de revolução. A revolução para Benjamin não se encontra na técnica, mas no aparecimento de um novo público. Para Adorno esse público era produto desta nova técnica, enquanto para Benjamin era ainda o reivindicante da mesma. Na análise do ensaio que faz Bolívar Echeverría:

Son masas que tienden a menospreciar la singularidad irrepitible y la durabilidad perenne de la obra de arte y a valorar en cambio la singularidad reactualizable y la fugacidad de la misma. (...) buscan por el contrario la cercanía profana de la experiencia estética y la apertura de la obra a la improvisación como repetición inventiva. Son las masas de tendencia revolucionaria que proponen también un modo completamente nuevo de participación en la experiencia estética. (Echeverría 2010, 148–49)

Ou seja, o que é revolucionário para Benjamin não é técnica mas uma nova forma de compreender e disfrutar a experiência estética, uma cosmovisão que Benjamin entende como a consolidação das massas revolucionárias e anticapitalistas durante mais de um século. Essas massas resistentes e agora conscientes do seu sujeito político reclamam e anunciam uma nova forma de apreciar a arte, uma forma mais aberta, mais dinâmica, socialmente horizontal que dissolve a hierarquia tradicional no mundo artístico, tal como se supunha que deveria dissolver no mundo social³⁸.

Proponho que essas massas proletárias entrevistadas por Benjamin nos seus últimos momentos, e em particular, a sua forma revolucionária de entender o mundo, e dentro dele, a arte, se identificam no texto llansoliano com os habitantes da terceira morada, os que constituem a *restante vida* ou seja, com as vozes em coro dos 30 mil camponeses que compõem a escrita (Cf. Llansol 1988, 113). O excerto de *Da Sebe ao Ser* (1988) onde os bandos de errantes confluem na praia para novo recomeço exprime bem o sentido revolucionário do texto llansoliano que no entanto não pretende ser um resgate histórico dos muitos bandos de renegados que vagueiam pelos livros. Se o sentido que Llansol imprime em cada livro constrói “A necessidade de sondar onde o poder sofre e nos dói” (Llansol 1988, 39), essa sondagem tem uma vocação de futuro, melhor se diria, uma vontade de futuro, pois o (re)encontro com as vozes esquecidas pela História não se dá pela simples invocação das suas potenciais ausências documentais, mas pela procura do momento preciso em que essas vozes pudessem verdadeiramente surgir. Ao coincidirem o livre arbítrio com o tempo, leia-se a consciência com a possibilidade de se realizar, então uma nova oportunidade de conceber o mundo humano poderia apresentar-se. Essa cosmovisão, latejando em potência pelo texto, corresponde à visão revolucionária de Benjamin: uma nova forma de disfrutar do mundo artístico que fosse reivindicada por uma voz plenamente livre. Um mundo onde as convenções e as instituições apresentadas como certas encontrassem uma resistência ativa que as desconstruísse conscientemente. É neste sentido mais amplo que a convenção narrativa e a literatura como instituição sofrem insistentes

³⁸ É importante notar que Benjamin escreve este ensaio em 1936, pensa-o no interior da história do comunismo europeu, um processo para o qual o nazismo consistiria numa contra-revolução. É sobretudo nesse sentido que o ensaio de Benjamin deve ser entendido, no momento crítico exatamente anterior à queda, derrota e desamparo de um longo processo revolucionário. Quando Horkheimer e Adorno escrevem sobre “A indústria cultural” essa visão, hoje utópica, de Benjamin, já se tinha convertido em pesadelo. As massas proletárias sonhadas por Benjamin não vencem nem forçam um novo paradigma social, são reduzidas a uma massa amorfa de capital humano submetido a um estado autoritário e genocida.

intervenções críticas na escrita llansoliana até regressarem a um certo momento inicial: a escrita. É também nesta direção que cada livro projeta e reafirma uma nova forma de leitura que cria a necessidade do legente, como leitor mais do que ativo, reivindicante desta visão.

Dito isto, o próprio título escolhido por Llansol para os seus muitos cadernos ganha uma nova significação: as muitas horas dedicadas a este projeto, registadas em cadernos, reafirmam essa vontade de poder imprimir um novo futuro pela simples, mas sintomática, conversão em livro. De alguma forma, é como se a autora nos abrisse, por uma última vez, a porta para integrar o seu projeto, que já nem as balizas temporais de datas e lugares da sua vida podem deter. Quem lê Maria Gabriela Llansol, lê “para (...) esquecer de como se contam histórias e se constroem narrativas” (Llansol 1988, 68), porque “Ler é ser chamado a um combate, um drama.”(Llansol 2000b).

1.3 Roberto Bolaño: a epidemia de ser pobre

La poesía no es un tema, no es una discusión, es un estar ahí (¿cómo, cuándo, dónde?, éste es el misterio sin misterios...)

José Revueltas

Num documentário produzido pela TV2 espanhola, emitido em 2011, *Imprescindibles Bolaño: el último maldito*³⁹, Santi Serramitjana, proprietário de uma loja de jogos de estratégia de tabuleiro que o escritor frequentava em Blanes, recordava a primeira vez que Roberto Bolaño lhe comentou que escrevia. O escritor mudou-se para a pequena cidade costeira a meio da década de 80, e quando o seu nome chegou aos *tops* de vendas, já a povoação o tinha adoptado como filho da terra. Ao longo desses frios anos de anonimato, Bolaño apresentava-se sempre, inabalável, como escritor, ao que Santi Serramitjana, em clave de humor lhe terá perguntado: “Mas então tu jogas na segunda liga B, não?”. O escritor chileno terá então respondido: “Sim, mas um dia vou jogar na *Champions*”. Quem frequentou assiduamente a obra de Roberto Bolaño, percebe, sem dificuldade, que o episódio anedótico reflete bem o humor inteligente do escritor e a sua perseverança obsessiva em vingar no meio literário⁴⁰. Bolaño procurou sempre, mesmo pelas estratégias mais modestas, subsistir a partir da literatura, e os vários ofícios que foi exercendo mais não serviam que para trazer algum dinheiro. Dinheiro “para comprar tempo”, como se lê numa carta a Antoní Garcia Porta (*Cf. Bolaño e Porta 2013, 11*).

Javier Cercas testemunha também este orgulho, entre o estoico e o resignado, com que Bolaño encarava o seu ofício. Cercas cruzou-se com Bolaño a primeira vez em Girona, no início dos anos 80, quando ambos eram ainda perfeitos desconhecidos, e impressionou-o fortemente que o jovem emigrante que tinha à frente, sem qualquer

³⁹ Documentário disponível no youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=r2RvO7dcdeg>>.

⁴⁰ As metáforas desportivas são muito correntes nas entrevistas de Bolaño. No programa “La Belleza de Pensar”, com Cristián Warnken, da *Estación Mapocho* por ocasião especial da Feira do Livro do Chile em 1999, Bolaño referia-se a António de Benedetto nestes termos “Como era possível que um crack da primeira liga andasse a jogar por campos pelados das províncias?”. Curiosamente, também Jorge Herralde, seu principal editor, se serve frequentemente de metáforas associadas ao desporto rei para explicar a sua política de edição – compara o método de selecção e publicação da Anagrama com o Barcelona treinado por Pep Guardiola, enquanto que a contratação de grandes estrelas pelas grandes editoras as entende como a política de Florentino Perez para o Real Madrid. (*Cf. Herralde 2009*).

trunfo ou triunfo literário em que sustentar-se, assumisse sem qualquer pudor o seu projeto de romance futuro, e o discutisse perante outros (Cf. Cercas 2013, 59).

1.3.1 A crítica e o mito

Os dois exemplos confluem na ideia do jovem emigrante pobre que nunca deixou de perseguir o seu sonho, apesar das múltiplas dificuldades com a que a vida o tentou travar. A este fundo de verdade, a crítica, o mercado, a publicação póstuma⁴¹ de obras como *El secreto del mal* (2006) e *La Universidad Desconocida* (2007) vieram acrescentar, cada uma à sua maneira, leves pitadas de sal para aprimorar a imagem do ‘maldito’, - no qual Bolaño acabava por ser um adicto à heroína, ou um membro da resistência chilena -, sempre emolduradas pelas fotografias do eterno adolescente. A imagem do escritor ‘maldito’, isolado do sistema mas obstinado na sua escrita, que só atingiu o sucesso com um pé na tumba, corresponde a uma parte do mito que tem alimentado a figura de Bolaño a par da sua obra. Quando a Farrar, Straus & Giroux publica *The Savage Detectives*⁴² nos Estados Unidos, a capa do livro apresenta uma fotografia de Bolaño com 19 anos, cabelo comprido, camisa esfarrapada, num terraço da Cidade do México, fazendo corresponder a figura do autor com a dos poetas adolescentes personagens do seu livro. A estratégia comercial cumpre-se com sucesso, transformando Bolaño no “Kurt Cobain das letras latinoamericanas” (Pollack 2009, 358) que se coaduna perfeitamente com a atração americana pelo “glamour trágico de James Dean” (Epler 2013, 121), lendas urbanas que estimulam a identificação dos leitores jovens, público essencial no mercado norte-americano.

Quando esta investigação se iniciou, e se elencaram os numerosos trabalhos críticos sobre a obra de Roberto Bolaño, julgou-se, nesse primeiro momento, que a reconstrução desta paisagem para o caso do escritor chileno se faria facilmente a partir

⁴¹ Sobre este ponto discorrerei na última secção.

⁴² As primeiras obras de Roberto Bolaño nos Estados Unidos surgem na New Directions, sob a direcção de Barbara Epler, e com tradução de Chris Andrews. Para a publicação das suas obras maiores, Herralde explica que, na tentativa de assegurar as melhores condições financeiras para os herdeiros, optou por uma editora com “maior músculo empresarial”, como a gigante FSG (Cf. Herralde 2009, 281). As duas editoras trabalharam juntas na campanha de promoção da obra de Bolaño, no que a editora da New Directions denominou de “impresionante maquinaria de publicidad”. (Cf. Epler 2013, 119–24). Sobre a recepção da obra nos Estados Unidos ver ainda o artigo de Sarah Pollack 2009. «Latin American Translated (Again): Roberto Bolaño’s *The Savage Detectives* in the United States». *Comparative Literature* 61 (3): 346–65 e Wilfrido H. Corral 2011. *Bolaño traducido: nueva literatura mundial* (Madrid: Ediciones Escalera).

das principais referências da crítica, e que muito não poderia acrescentar ao já dito, e repetido. No entanto, à medida que se procedeu à análise das múltiplas fontes, concluiu-se que, inclusive nos trabalhos académicos, são muitas as imprecisões, os erros, as contradições factuais (por vezes, dentro da mesma publicação). Nalguns volumes aparecem elencados livros de poesia que Bolaño nunca publicou, enquanto noutros se transformam em livros pequenas revistas, fanzines ou projetos editoriais. Tudo sucede como se uma parte da crítica não resistisse à tentação de continuar a ficção que supostamente está a analisar. Além destas imprecisões, notou-se igualmente que não são poucos os exemplos em se procura, quase inconscientemente, fundir a vida do escritor com a sua obra. Os próprios títulos de alguns volumes são disto evidência, como *Bolaño salvaje* (Barcelona: Candaia, 2008), que recolhe vários ensaios com organização de Edmundo Paz Soldán e Gustavo Patriau, onde o título exprime uma simbiose entre o nome do autor e o nome da obra. Já Chiara Bolognese em *Pistas de un Naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño* (Córdoba: Alción Editora, 2010) não hesita em juntar o destino ‘trágico’ do escritor com a obra e até o poeta e crítico chileno Jaime Quezada entra na corrida, com *Bolaño antes de Bolaño* (Santiago do Chile: Catalonia, 2007), onde dá a conhecer cartas pessoais e circunstâncias mais íntimas de Bolaño nos anos 70, antes que o seu nome correspondesse à ‘obra Bolaño’, como sugere o título. Desta forma, a crítica corrobora muitas vezes o mito que se reivindica de denunciar, sem se aperceber que amplia ainda mais o fôlego de certa estratégia editorial.

Trabalhos como os de Bolognese e de Montserrat Madariaga - *Bolaño Infra. 1975-1977: Los años que inspiraron los detectives salvajes* (Santiago de Chile: RLI Editores, 2010) podem constituir uma boa introdução ao universo do escritor mas pecam por traçarem um aturado percurso biográfico que promete, mas ao final não tem, consequências práticas na obra⁴³. Se estas duas primeiras investigações se enquadram na recepção e vivências do modelo hispano-americano, mais recentemente uma vertente da crítica tem procurado expandir o universo Bolaño ao paradigma de ‘literatura mundial’ de Pascale Casanova. Wilfrido H. Corral analisa vários textos da crítica jornalística nos Estados Unidos no seu trabalho *Bolaño traducido: nueva literatura mundial* (2011) e Héctor Hoyos procura demonstrar a validade da tese de Vargas Llosa sobre a novela

⁴³ Neste sentido, ambas se aproximam muito do trabalho jornalístico de Monica Maristain, última pessoa a entrevistar Bolaño em vida, *El hijo de Mister Playa. Una semblanza de Roberto Bolaño* (Oaxaca: Almadía, 2012), onde se recolhem e organizam vários testemunhos em torno do escritor e da sua obra. O livro e a jornalista são actualmente alvo de processo judicial movido por Carolina López, viúva do escritor, por “danos morais à honra e intimidade familiares”.

total na obra do chileno em *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel* (Nova York: Columbia UP, 2015). Na esteira de Oswaldo Zavala, entendo que nos dois casos está presente a tensão entre centro e periferia que, por ser entendida sob esquemas de identidade regional, nunca acaba por ser superada (Cf. Zavala 2015, 121)

Para Christopher Domínguez Michael as primeiras críticas reticentes à qualidade da obra do chileno - às quais se juntam, mais recentemente, as vozes que questionam a publicação de vários inéditos não preparados para edição pelo autor -, assim como os possíveis *misreadings* que se foram gerando, estão neste momento, completamente ultrapassados:

Pasó el momento, también, de la incredulidad suspicaz ante Bolaño. Ya no se oyen las voces estridentes de quienes se sintieron desplazados por la irrupción de escritor genial en el último minuto (autores de su generación en ambas orillas del Atlántico) o de los profesores perezosos ante la evidencia de que el canón tendría que ser alterado por culpa del chileno. Tampoco cosechan demasiado crédito quienes (...) adjudican la posteridad de Bolaño a una siniestra operación del mercado editorial. (2016, 9)

A incisiva declaração surge no prólogo do primeiro inédito publicado com selo da Alfaguara, *El espíritu de la ciencia-ficción* (2016), e a autoridade intelectual de Christopher Domínguez destina-se precisamente a dar credibilidade à passagem dos direitos de publicação da Anagrama para a gigante Alfaguara, numa operação que também não esteve isenta de polémica. A idoneidade do intelectual mexicano face às diatribes entre o editor Jorge Herralde e a viúva Carolina Lopez propõe-se recuperar o capital simbólico de qualidade para a literatura de Bolaño, e legitimar a publicação da obra inédita, comparando-a, para isso, à famosa arca de Fernando Pessoa (Cf. Michael 2016, 9).⁴⁴

Não é, portanto, inocente que seja um crítico afastado da esfera mais próxima das relações de Bolaño quem apresenta esta nova fase da publicação do escritor chileno, reafirmando que se trata sem dúvida do narrador que marca a passagem do século XX ao XXI na tradição latino americana (Michael 2016, 13) mas não, pelos motivos usualmente assinalados. Para Christopher Dominguez:

⁴⁴ Apesar do seu empenho em defender o valor dos inéditos de Bolaño, o próprio Christopher Domínguez admitiu que nunca tinha tido qualquer contacto com o espólio do escritor, quando questionado sobre o assunto na apresentação do livro na FIL de Guadalajara em 2016.

La gran aportación de Bolaño a la literatura mundial no fue, desde luego, cerrar el realismo mágico (cerrado estaba tiempo atrás), ni volver a los clásicos latinoamericanos ignorados, peor para ellos, por la academia anglosajona, como los padres de Borges, un Oliverio Girondo o un Macedónio Fernandez, quienes demostraban que nuestra madurez, ignorada desde lejos, ya tenía sus años, sino variar la noción de futuro en la literatura moderna. (2016, 15)

Esta ideia de “variar a noção de futuro”⁴⁵, que se pretende como sùmula superada da crítica até então, aporta uma perspectiva importante a este trabalho. Muito se tem falado do estilo prosaico que supera sem artificios⁴⁶ a ficção associada aos autores do *boom*, assim como se tem começado a desenvolver uma interessante reflexão sobre as dinâmicas pelas quais a obra do chileno desloca os paradigmas estanques do cânone latino-americano. Nesta última linha de reflexão, o trabalho de Oswaldo Zavala apresenta-se como o mais estruturado, analisando a recuperação do paradigma de modernidade por Bolaño *com e a partir* de Jorge Luís Borges. A ideia essencial de *La modernidad insufrible. Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporánea* (2015) é que para o autor de *Los detectives salvajes* o capítulo do *boom*, e toda a euforia da crítica em relação a alguns dos seus autores, constitui uma interrupção do cânone da modernidade que se estava a formar com Borges, após as vanguardas do princípio do século. Enquanto os diferentes autores do *boom* conduziam o cânone até ao centro da sua obra, a escrita de Borges opera múltiplas discontinuidades na leitura do *boom* como síntese da história literária latinoamericana (Zavala 2015, 29). Mais concretamente:

Esto produce una diferencia fundamental: mientras que los autores del boom buscaban a su manera *representar* las principales vertientes del proceso de modernización de sus respectivos países, la obra de Borges dispone de ese proceso para *significar* críticamente la modernidad literaria, supeditándola al tejido literario que al mismo tiempo introduce una compleja red de referencias filosóficas, históricas, científicas y aun biográficas para generar formas de conocimiento específico inmanentes a la obra literaria (Zavala 2015, 30)

⁴⁵ Christopher Dominguez aponta para tal a importância da ficção científica, género que Bolaño frequentou desde cedo. Voltarei à importância deste género na obra de Bolaño noutra parte deste trabalho.

⁴⁶ Na sua introdução a *The Savage Detectives*, a tradutora Natasha Wimmer sublinha isso mesmo: “Algunos jóvenes escritores de los 90, como los mexicanos Jorge Volpi e Ignacio Padilla, ubican sus novelas en Europa o en países imaginarios que se parecen a los europeos. Otros, como el chileno Alberto Fuguet, se apropian excesivamente de escritores estadounidenses como Bret Easton Ellis y se concentran en latinoamericanos de la clase media alta perdidos en el bajo de la cultura popular americana. Por lo general, estas eran rebeliones programáticas y se notaba. Les faltaba la vida nueva, la libertad de imaginación, y necesitaban producir obras que fueron urgentes y activas, en vez de reactivas” (Wimmer *apud* Corral 2011, 81–82).

Se para Bolaño, Borges “é ou deveria ser o centro do nosso cânone” (Bolaño 2004c, 312) a irrupção do *boom* e as suas consequências no campo literário, provocando a avalanche de imitadores que travam a possibilidade de uma nova ressignificação literária, alterou a direção do cânone. Neste sentido, ao invocar constantemente nomes menos acarinhados pela crítica, dirigindo as suas leituras e influências para as obras e os modelos literários não reivindicados, quando não absolutamente esquecidos pela sua geração, Bolaño faz tábua rasa da história, reinventa um novo modelo de polifonia discursiva que tem como consequência última a alteração do paradigma temporal na sua ficção. A obsessão pelo cânone, que pauta toda a obra do Bolaño, nasce desta cisão provocada pelo surgimento do *boom* que produz o panorama atual:

En realidad la literatura latinoamericana no es Borges ni Macedonio Fernández ni Onetti ni Bioy ni Cortázar ni Rulfo ni Revueltas ni siquiera el dueto de machos ancianos formado por García Márquez y Vargas Llosa. La literatura latinoamericana es Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez, un tal Aguilar Camín o Comín y muchos otros nombres ilustres que en este momento no recuerdo. (Bolaño 2004b, 170)

Como afirma no mesmo ensaio, “Los mitos de Chtulhu”, “la perdurabilidad ha sido vencida por la velocidad de las imágenes vacías.”(Bolaño 2004b, 176) E, neste sentido, há que compreender como surgem e como se produzem estas imagens. Daqui urge o profundo interesse do escritor pelos mecanismos próprios do campo literário. A crítica tem referido a importância da vanguarda mexicana estridentista na obra de Bolaño mas passa por alto uma das principais características deste movimento mexicano do princípio do séc. XX: a intersecção entre reivindicação poética e os meios de produção⁴⁷. O interesse de Bolaño por este grupo em particular, que nos anos em que viveu no México já estava praticamente esquecido, procura precisamente compreender os mecanismos de produção da obra e da sua inserção no campo.

⁴⁷ Segundo Elissa J. Raskhin a aproximação à importância dos estridentistas perde a sua eficácia quando não se considera esta vertente essencial dos principais membros desta vanguarda: “Centrase tan sólo en la literatura ocultaría el carácter diverso de producción del movimiento, pues un texto estridentista a veces era un libro artesanal, en ocasiones, un manifiesto pegado en los muros; otras, una pintura colgada en un café; a veces, un cartel o una pancarta que se sostenía durante una manifestación (...) Con frecuencia sus realizaciones se dirigían a los medios de comunicación, aunque éstos no siempre siempre respondían. (...) El papel de los estridentistas como editores fue también crucial; a diferencia de otros escritores, ellos solían tener control de cada aspecto de su obra, desde el primer borrador hasta el producto final. Las decisiones que tomaran en ese sentido son – desde el punto de vista histórico – tan importantes e interesantes como sus estrategias poéticas.” (Raskhin, 2014: 35). À interpretação de Bolaño dos estridentistas voltarei mais adiante neste trabalho.

Jorge Herralde afirma que as múltiplas e variadíssimas leituras de Bolaño “dibujan una cartografía precisa, de incluidos y excluidos: de una parte, el fervor de la literatura, de otra, (...) la guerra contra el cliché” (Herralde 2005, 27). Ora, este trabalho constrói-se sobre o argumento de que essa mesma cartografia não era tão precisa quanto à pureza desse “fervor literário” nem definida na guerra contra o *cliché*. Pelo contrário, entende que a reflexão de Bolaño que atravessa toda a sua obra ficcional trata precisamente da fronteira violentamente porosa entre a grande obra e o seu *cliché*, cujas causas podem estar no campo literário ou nas posições assumidas pelo próprio autor. Este foi o caso, sem ir mais longe, dos próprios estridentistas, cujo movimento se dissolveu quando os jovens rebeldes aceitam cargos diplomáticos e abandonam o país e a literatura. Em suma, a obra de Bolaño está marcada a ferro e fogo sobre o destino da literatura, pergunta que ficcionalmente se estrutura a partir da construção da figura do escritor.

Por todas as questões levantadas nesta breve introdução, compreendeu-se que seria crucial para este trabalho realizar a sua própria reconstrução deste percurso, esgrimindo as suas próprias razões para compreender como é que o que prometia ser um escritor de culto em *La literatura nazi en América* (1996) ascendeu, em menos de sete anos, a escritor de massas, a um *best-seller* em todo o mundo. Se é certo que nem tudo se deveu a uma ‘sinistra operação de marketing editorial’⁴⁸, não é de menor importância a figura do editor Jorge Herralde para a promoção dessa obra, nem o capital simbólico associado a uma editora como a Anagrama. Precisamente por isso, procedeu-se num primeiro momento, a recuperar a trajetória de Bolaño através de um texto de Herralde e seguidamente a contrapô-la com a apresentada na exposição do arquivo do escritor, dez anos após a sua morte. A análise e discussão das duas versões contribui, igualmente,

⁴⁸ Que o próprio Christopher Dominguez admite no mesmo texto ao falar da “preguiça mental” dos que julgaram que seria necessário vender a imagem do maldito e adicto à heroína para promover a obra de Bolaño (Cf. Michael, 2016: 10) aludindo claramente à estratégia utilizada pelo mercado editorial a partir de um ‘involuntário’ erro de interpretação do texto “Playa”. O mesmo crítico já tinha manifestado o seu desagrado com a polémica em torno da vida de Bolaño noutro texto. O conto “Playa” conta a história na primeira pessoa de um toxicod dependente que se encontra em reabilitação. O problema surgiu porque o texto foi inicialmente solicitado ao escritor pelo diário espanhol *El Mundo*, e publicado a 17 de agosto de 2000, sob o tema “El Peor Verano de mi vida” (Cf. Echevarría 2004b, 353). Sendo que a maioria dos outros relatos pedidos eram inquestionavelmente autobiográficos, muitos meios norteamericanos fizeram correr o rumor de que a falência hepática que provocou a morte de Bolaño era devida à sua suposta adição à heroína, extraíndo-a, portanto, do conto em questão, como bem mostra a recensão “The departed” que o escritor Jonathan Lethem publicou no *The New York Times*, a 9 de novembro de 2008. O rumor agrava-se uma vez que o mesmo conto é incluído por Ignacio Echeverria na volume de *Entre Parentesis* (2004) que, segundo o mesmo, consistiria numa “autobiografia fragmentada” (Echevarría 2004b, 16). O agente literário Andrew Wylie explicou em nota aclaratória ao *The New York Times* em 2008 o erro de interpretação (Cf. Zavala 2015, 218–21).

para diluir a dicotomia poesia/prosa na escrita de Bolaño que não é, como deixa entender Herralde, e como tem insistido a crítica, uma questão de género literário em Bolaño, como é bem patente na figura de Benno von Archimboldi que “tinha os olhos de um poeta”.

Num segundo momento, procurou sublinhar-se a importância do período em que o escritor disfrutou de reconhecimento, período razoavelmente curto em comparação com os longos anos de escrita isolada. Nos anos que decorrem entre ‘97 e 2003, Bolaño manteve inúmeras amizades literárias, colaborou em várias sessões públicas de promoção da sua obra e pode experimentar na primeira pessoa o intercâmbio literário e cultural. A forma como se encontrou entre os seus pares e como entendia o sistema literário, agora que conhecia em primeira mão os seus corredores principais, fica patente na última conferência que deu em vida, num encontro cuja compreensão é fundamental tanto para o percurso de Bolaño como para o testemunho do impacto que a sua obra já tinha então.

Por último, tratarei sumariamente da publicação póstuma dos inéditos e da forma como a mesma deliberadamente contribui para a construção da figura do escritor, assim como na promoção de reinterpretações necessárias sobre a sua ficção tardia.

1.3.1.1 A versão de Herralde

Nas primeiras jornadas de homenagem a Roberto Bolaño, realizadas em Barcelona em 2004, Jorge Herralde dá uma conferência intitulada “Vida editorial de Roberto Bolaño”⁴⁹. Nessa exposição, considera o editor que a partir de *Los detectives salvajes* se produziu uma “explosión cualitativa y cuantitativa” que inaugura “una tercera etapa en la vida editorial del autor” (Herralde 2005, 41). A existência de uma terceira etapa pressupõe a existência de duas anteriores, cujo factor diferenciador, Herralde atribui à celebração de um contrato com uma editora, como aconteceu, em 1996, no primeiro e único contrato editorial de Bolaño com a Seix Barral, e no final do mesmo ano, com a Anagrama.

⁴⁹ O texto aparece compilado nas actas do colóquio e num pequeno livro intitulado *Para Roberto Bolaño*, no qual Herralde reuniu todos os seus textos relacionados com o escritor, e o fez publicar com diferentes chancelas em Espanha (Acantilado) e nos três principais polos culturais da América Latina: Santiago do Chile, Buenos Aires e Cidade do México. A figura de Jorge Herralde, como um dos editores mais influentes do mundo, foi determinante na distribuição da obra de Bolaño a nível mundial, assunto que será analisado mais adiante.

O editor desta última assinala esse momento como a passagem a uma institucionalização formal e séria, que deixa para trás o que apelida de “inícios editoriales casi clandestinos” (Herralde 2005, 35). A passagem, contudo, não foi inteiramente positiva: *La literatura nazi en América*, que recebeu boas críticas por parte de Masoliver Ródenas (*La vanguardia*) e Javier Goñi (*El País*), vendeu muito poucos exemplares, o que levou a Seix Barral a guilhotinar quase a totalidade da edição. Não deixa de ser uma ironia a assinalar, que a obra dedicada precisamente à “(...) miseria y soberanía de la practica literaria” (Bolaño 2004c, 20) terminasse por não resistir à soberania dessa mesma prática. Esse mesmo livro tinha sido enviado para várias casas editoriais, entre elas a Anagrama, como concorrente ao Prémio Herralde de Novela. Conta o editor que a obra ficou selecionada entre as dez finalistas e que tinha intenções de publicá-la, independentemente do resultado final do prémio. No entanto, Bolaño escreveu à Anagrama, retirando a obra do concurso, uma vez que já tinha conseguido editor. Na sequência dessa carta, o editor afirma que lhe respondeu pessoalmente, elogiando o seu trabalho e demonstrando vivo interesse em ler outras obras que o escritor quisesse publicar. A acreditar em Herralde, Bolaño terá passado uma semana depois pela sede da Anagrama, e apresentado, em menos de um mês, o manuscrito de *Estrella distante*, que se publicaria no final do mesmo ano de '96. Conta a lenda que o escritor chileno teria escrito essa novela, à Pierre Menard, em menos de três semanas⁵⁰, expandindo o último capítulo de *La literatura nazi*. No entanto, segundo Herralde, esse manuscrito já teria sido enviado, também ele, a outras casas editoriais. Começa aqui, a profícua e profunda amizade entre Bolaño e o seu editor, e uma nova etapa que permitiria ao primeiro publicar com a estabilidade sempre almejada a longa obra acumulada em quase duas décadas.

Ao contrário da Seix Barral, pertencente ao grupo Planeta, e portanto, com facilidade de distribuição por toda a América Latina através das múltiplas chancelas do grupo, a Anagrama, com uma rede de distribuição mais reduzida, tem a política de, ao publicar um autor da América Latina, fazer sair o livro ao mesmo tempo em Espanha e no país de origem do autor. Um mês depois, a obra fica igualmente disponível nos

⁵⁰ A lenda tem uma origem muito concreta e essa origem é o escritor espanhol Enrique Vila Matas, que a repetiu em vários lugares, o último deles no catálogo do *Archivo Bolaño 1997-2003*, “Blanes o los escritores de antes” (Cf. Insua e Miles 2003, 89).

restantes países onde está implementada⁵¹. É esta rede que explica a rápida conquista da América Latina pela obra de Bolaño a partir de *Estrella distante*. O livro foi amplamente recenseado em Espanha e chamou também a atenção de Patricia Espinosa no Chile (*La Época*) e de Marcelo Cohen na Argentina (*Clarín*).

A editora Anagrama, fundada em 1969, procurou ao longo da sua existência caracterizar-se por aquilo que o meio editorial denomina como “política de autor”, ou seja, uma estratégia que assenta em publicar continuamente todos os livros de um mesmo autor, inclusive os que tenham eventualmente menor qualidade, acumulando capital simbólico que geralmente demora muitos anos a transformar-se em capital comercial⁵². No panorama editorial espanhol, dominado por grandes grupos financeiros, como é o caso da Planeta, a editora barcelonesa construiu-se e disfruta hoje, após ser vendida, desse capital simbólico que se destina, num primeiro momento, a conquistar os pares, e num segundo, mais dilatado, a conquistar o público em geral. A marca da Anagrama é entendida como um selo de qualidade, mesmo no caso dos novos autores, adquirida pela seletividade do seu catálogo e pela não cedência aos padrões do mercado. Neste sentido, sendo os seus contratos menos prometedores financeiramente para um escritor que os da Seix Barral, Bolaño pode entrever pela primeira vez uma continuidade e um equilíbrio na sua difícil relação com o mundo editorial.

No ano seguinte, publica-se o primeiro volume de contos *Llamadas telefónicas* (1997), que recebe no seu país de origem o Premio Municipal de Literatura Santiago de Chile, na modalidade de conto. Este primeiro volume de contos, à semelhança do que já vinha a acontecer com o livro anterior, é sintomático do interesse de Bolaño pelo meio literário. A diferença reside em que neste volume os rasgos autobiográficos estão muito mais presentes na economia da obra. O próprio título reúne duas ideias presentes na maioria dos contos e que o escritor explora como síntese de contradições em relação ao sistema literário: a distância e a confiança. Uma chamada telefónica implica, obrigatoriamente, uma distância física entre os intervenientes, ao mesmo tempo que arrasta consigo uma certa ideia de proximidade. Esta ambiguidade espaço-temporal está presente em muitas das relações que se estabelecem dentro do meio: entre o escritor

⁵¹ Sobre as redes de contactos e o funcionamento da Anagrama em vários países da América latina (México, Argentina, Chile, Colómbia), ver a compilação de textos de Herralde *El optimismo de la voluntad – Experiencias editoriales en América Latina*, publicada pelo Fondo de Cultura Económica, no México, em 2009.

⁵² Como analisarei neste trabalho, não é pura coincidência que essa seja a estratégia comercial seguida por Bubbis, o editor de Archimboldi em 2666.

e os seus admiradores, entre os escritores entre si, entre o reconhecimento do meio e a vida real, prática, do escritor. Apresentam-se, através dos diferentes personagens, as três possibilidades do escritor frente ao sistema literário, como notaram Andrea Cobas e Veronica Garibotto, no seu estudo “Un epitafio en el desierto”. Mercado, consagração e resistência constituem o triângulo cuja tensão percorre todo o livro, configurando personagens que oferecem diferentes soluções em relação à mercantilização da literatura (Cf. Carral e Garibotto 2008, 183).

O conto que abre o volume é evidência destas ambiguidades. “Sensini” narra a história de um jovem aspirante a escritor e do seu encontro, à distância, com um escritor mais velho que muito admira. Os dois são finalistas na modalidade de conto de um concurso regional, onde o primeiro reconhece o segundo pelo nome. O jovem escritor, que é o narrador da história, contacta então a autarquia responsável pelo concurso para averiguar a morada de Sensini, enquanto vai recordando a época em que leu assiduamente a sua obra, juntamente com a de alguns dos seus contemporâneos, que, apesar de não estarem ao nível de Borges ou Córtaez, ofereciam ao leitor “textos compactos, inteligentes, que propiciaban la complicidad y la alegría.” (Bolaño 2014, 15). Este compasso de espera em que se recorda, não a obra, mas o efeito da sua leitura, parece servir textualmente para empatar o tempo que a autarquia demora em responder à carta, ou seja, o tempo real entre o envio e a chegada de uma carta resolvem-se narrativamente pela ocupação da leitura. Entre que uma carta chega e outra parte, muitas horas decorrem e muitas interpretações ocupam o espaço-tempo das partes que se correspondem.

À semelhança de outras partes da obra de Bolaño, “Sensini” tem uma forte componente autobiográfica⁵³. A personagem de Sensini corresponde, na realidade, à figura de António de Benedetto, autor de um dos romances mais importantes da Argentina, *Zama* (1956), e de vários livros de contos. Benedetto foi premiado em diversas ocasiões e logo perseguido, torturado e encarcerado pelo regime militar, acabando por exiliar-se em Espanha a partir de 1977.

No início da década de ‘80, quando Bolaño se mudou para Girona, começou a participar em vários concursos regionais, muito frequentes em Espanha até hoje, e cujo

⁵³ A história do conto e da sua relação epistolar com Benedetto é contada por Bolaño em entrevista à *Estación Mapocho*, em Santiago do Chile, durante a Feira do Livro de 1999, disponível no youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=4opmK0SO-J8>>.

prémio, além da publicação da obra, costuma incluir uma soma monetária considerável. É de salientar que Bolaño procurou sempre viver a partir da literatura, o que implica diretamente ganhar dinheiro com o que escrevia. A sua passagem de avião para a Europa foi paga com dois artigos que o jovem publicou na conceituada revista mexicana *Plural*, saídos em dois números consecutivos em 1976 – “El estridentismo” (*Plural* 61, 48-60) e “Tres estridentistas en 1976: Arqueles Vela, Manuel Maples Arce e List Arzubide” (*Plural* 62, 48-60)⁵⁴. Ou seja, ainda de que forma irregular e precária o jovem chileno esperava, ao chegar a Espanha, poder viver da escrita, como testemunha A. G. Porta, que o conheceu na sua chegada a Barcelona “[...] él decía que los años ochenta iban a ser nuestros, que solo había que preservar y escribir y escribir y leer y leer y que no había nada más, no había más secreto” (Porta 2013, 43). Deste e de outros testemunhos da época, se pode deprender que o refúgio neste tipo de concursos consistia numa não cedência às circunstâncias socioeconómicas em que se encontrava. Este encontro casual com Benedetto colocou Bolaño face a uma realidade injusta, para a qual não estava preparado e “Sensini” escreve-se, por isso, como evidência, como reflexão e também como homenagem à vida do escritor argentino.

Entre ambos estabeleceu-se uma relação epistolar⁵⁵ que enfatiza esta ambiguidade das distâncias, colocando Sensini muito longe do lugar que literariamente lhe corresponderia, o que se traduzia igualmente nas suas precárias condições de vida:

Poco a poco las cartas de Sensini se fueron haciendo más largas. Vivía en un barrio desangelado de Madrid, en un piso de dos habitaciones más sala comedor, cocina y baño. Saber que yo disponía de más espacio que él me pareció sorprendente y después injusto. Sensini escribía en el comedor, de noche, «cuando la señora y la nena ya están dormidas», y abusaba del tabaco. Sus ingresos provenían de unos vagos trabajos editoriales (creo que corrige traducciones) y de los cuentos que salían a pelear a provincias. (Bolaño 2014, 21)

As cartas vão sendo mais longas pois na dignidade austera com que Sensini enfrenta a sua condição de exílio, o narrador não pode mais que sentir empatia e

⁵⁴ Este último consiste numa entrevista aos três nomes tutelares do Estridentismo, que têm consequências no romance *Los detectives salvajes*, em que um deles, Manuel Maples Arce, é ficcionalizado. Na sua petição para uma bolsa Guggenheim, em 1997, Bolaño inclui além destes dois artigos mais conhecidos, outras três colaborações com a *Plural*, nos números 63 (1976) e 64 e 68 (1997), o primeiro indicado como “Traducciones” e os dois últimos como “Entrevistas” (Cf. Herralde 2005, 82).

⁵⁵ Sobre a importância desta relação epistolar, fundada não na amizade prévia mas na procura de reconhecimento entre o escritor jovem e o escritor consagrado, falarei mais adiante, a propósito do caso de Enrique Lihn.

solidariedade, encolhendo a distância que os separa através, precisamente, da escrita. Sensini resiste, enviando os contos a “combater” à província, numa imagem que aproxima a sua escrita dos boxeadores da segunda liga regional, ou melhor, dos boxeadores dos combates ilegais, marginais e desesperados. Sensini encontra-se assim, na periferia mais distante do sistema literário. O mesmo é sugerido quando o narrador encontra um dos seus livros: “Estaba como nuevo – de hecho era un libro nuevo, de aquellos que las editoriales venden rebajados a los únicos que mueven este material, los ambulantes, cuando ya ninguna librería, ningún distribuidor quiere meter las manos en ese fuego” (Bolaño 2014, 17). Note-se como a obra se transforma em material: anónimo, simples objecto, abstrato, ao mesmo tempo que não deixa de ser mercadoria, em queda no mercado que já não a assimila, e já ninguém se interessa por um material que não tem lucro e que, ainda assim, persiste em existir.

Para Oswaldo Zavala a ética de Bolaño como escritor assenta numa política da amizade fundada como resistência às difíceis contradições a que o sistema expõe os seus agentes:

La amistad se transforma para ambos en una identidad política común. Al reconocerse en la dignidad de una práctica literaria precaria pero ética, el viejo y el joven escritor construyen un nosotros que se contrapone a las dinámicas del campo literario que celebra el éxito de ciertos escritores pero injustamente vuelve invisible otros tantos de comparable o incluso superior talento. (Zavala 2015, 103)

A necessidade forçou Sensini/Benedetto a “especializar-se” na participação neste tipo de concursos de província, explicando detalhadamente numa carta a sua estratégia particular, expondo pequenos truques para participar ao mesmo tempo e com o mesmo conto em vários concursos (algo que o regulamento dos mesmos, geralmente, não permite) e, sobretudo, incentivando o narrador a que participe no maior número possível. Enviar o máximo possível de contos, mesmo que se trate do mesmo com diferentes títulos, é uma estratégia do marketing comercial: as estatísticas de vendas mostram que dois em cada cem clientes abordados compram o produto, o que significa, na prática, que o comercial de turno tem de conseguir encontrar cem pessoas para vender dois produtos. É precisamente esta estratégia que a vida força Benedetto a seguir, e para qual Bolaño acaba por enveredar também. A par dos concursos, os diversos trabalhos que foi exercendo - vigilante noturno, vindimador em França,

vendedor ambulante - correspondem às ocupações precárias típicas dos imigrantes na Europa. São esses ofícios, socialmente menos considerados, que muitas vezes não chegam a ser chamados de profissão, que exercem uma boa maioria das personagens do escritor chileno: os trabalhos à margem que mantêm o centro de uma sociedade.

Voltando a “Sensini”, Oswaldo Zavala cita, na sua argumentação, uma parte da entrevista que Bolaño dá à *Estación Mapocho*, durante a Feira do livro chilena, em 1999, e na qual se refere à miséria e à efemeridade da prática literária várias vezes, acabando por falar da origem desse conto:

¿Cómo es posible que Antonio de Benedetto, un grandísimo escritor, traducido a casi todas las lenguas, esté tan mal como para mandar un premio a un concurso de provincia? Y el cuento surge de eso, de los motivos que podían impulsar a un crack de primera división a jugar en campos de tierra pelada de cuarta regional preferente. (Bolaño *apud* Zavala 2015, 103)

A esta declaração é importante acrescentar que o conto se escreve com o objectivo de vencer um concurso regional, colocando em evidência a ironia da sua história. E o escritor acrescenta, no mesmo testemunho, que o conto só se publica por ter vencido esse prémio - Premio de Narración Ciudad de San Sebastián. Ora, o que há a destacar aqui é que Bolaño explora os limites do sistema literário dentro e fora da escrita. Uma coisa é escrever um conto sobre a precariedade e o comércio periférico de uma literatura destinada à sobrevivência do seu autor. Outra, bem diferente, é forçar esse mesmo circuito comercial a premiar a ficção que o parodia a partir de dentro. Ainda mais significativo, é o conto abrir o primeiro livro que significa, para ele, a estabilidade editorial. E ao publicá-lo, no centro do meio literário que não acolheu Benedetto, Bolaño recoloca o seu nome no lugar que acha que lhe corresponde, ao mesmo tempo que faz lhe homenagem. A alusão a Kafka, através do nome dado ao filho de Sensini – Samsa - constitui, nas palavras de Oswaldo Zavala, a homenagem que termina em alegoria do destino de Benedetto (*Cf.* Zavala 2015, 103): o contacto entre ambos perde-se quando o autor de *Zama* regressa à Argentina com o objectivo de reencontrar o filho, um dos milhares de desaparecidos da ditadura militar. Tal como no conto de Kafka, Samsa morre abandonado à fome por se ter transformado num insecto, sem que ninguém à sua volta se pergunte o porquê de tão insólita situação; também Benedetto, como tantos nomes que a história literária hoje guarda nas suas páginas,

morre abandonado por todos no lugar que o viu nascer, deixado à pobreza e ao anonimato. Nem a correspondência vária que manteve com Borges, Mujica Laiñez ou Julio Córdaz, que elogiaram bastante os seus contos, lhe serviu de muito nas horas finais. Há uma distância, dir-se-ia melhor, um hiato, entre valor, qualidade estética e reconhecimento, que acaba por nunca se fechar.

A sucinta análise deste conto procurou demonstrar como o escritor chileno assimilou várias nuances da sua experiência de vida e de escrita quando por fim pode publicar a sua obra. Interessa, portanto, regressar ao texto de Jorge Herralde, para compreender essas publicações “quase clandestinas” e qual o impacto que as mesmas possam ter tido na ficção tardia. Conta-nos o fundador da Anagrama que a primeira publicação, em livro, de Bolaño, foi numa antologia de 8 poetas infrarrealistas, selecionados pelo próprio, intitulado *Pájaro de Calor* (1976) que veio a lume pelas Ediciones Asunción Sanchiz. No mesmo ano, publica pelo Taller Martín Pescador, dirigido por Juan Pascoe, *Reinventar el Amor*, longo poema dividido em nove capítulos, cuja capa tinha sido desenhada pela artista plástica Carla Rippley⁵⁶ e do qual se contavam 225 exemplares. É aqui que o texto de Herralde aporta uma informação curiosa, para a qual cita uma carta que Bolaño escreveu, já em Barcelona, ao seu primeiro editor “Pienso que por razones sentimentales (algo de fetichismo hay) me gustaría que mis dos primeros libros de una misma colección editorial” (Bolaño *apud* Herralde 2005, 33). É interessante, tomando como certa a palavra de Herralde, verificar como o jovem Bolaño, na altura com 23 anos, demonstrava uma preocupação pela forma como a sua obra se publicava, evidenciando um certo desejo e esperança em transmitir uma imagem de estabilidade impressa pela continuidade numa mesma coleção editorial.

O mencionado segundo livro pelo Taller Martín Pescador nunca chegou a concretizar-se, o que não impediu Bolaño de continuar a tentar publicar a sua poesia, participando em inúmeras revistas e colectâneas. Essas publicações, como já referi, são tão dispersas que a maior parte das bibliografias sobre Bolaño apresenta dados contraditórios entre si. No seu livro, Herralde acrescenta um Anexo no qual consta a apresentação feita por Bolaño para uma bolsa Guggenheim, onde elencados pelo escritor aparecem alguns dos livros em que participou. Procedeu-se aqui cotejando essa lista com a que Carolina Lopez, enquanto representante dos herdeiros do escritor,

⁵⁶ Em *Los detectives salvajes*, Carla Rippley aparece como Catarina O’Hara.

apresenta como bibliografia dos poemas já publicados anteriormente e agora reunidos na colectânea de poesia póstuma *La Universidad Desconocida* (2007)⁵⁷. Assim, já em Barcelona, Bolaño juntou-se a Bruno Montané e Antoni García Porta, em torno duma editora com nome expressivo para a sua situação social, La cloaca, e trouxeram a lume o volume *Algunos Poetas de Barcelona*, em 1978. Já no ano seguinte, sai no México, pela Extemporâneos, *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego (11 jóvenes poetas latinoamericanos)*, antologia da responsabilidade do próprio Bolaño. Até 1992, participará ainda em outras seis colectâneas de poesia. A colaboração em revistas literárias, seja com poemas, seja com traduções, é também assinalável – *Le Prose*, *Trilce*, *Punto de Partida*, *Revista de Bellas Artes*, *Regreso a la Antártida*, *Berthe Trépat*⁵⁸ - as duas últimas fundadas em colaboração com Bruno Montané. Pese embora o esforço, o segundo livro de poesia de Roberto Bolaño só aparecerá na década de 90: *Fragmentos de la Universidad Desconocida* vence o Premio Nacional de Poesía Rafael Morales e é publicado na Colección Meliba (Talavera de la Reina, 1993).

Tanto as revistas, como a integração em colectâneas, configuram uma dispersa mas continua publicação poética que parece confirmar a tese do seu editor, para mais quando, após a sua morte, se publica *La Universidad Desconocida*, extenso volume que recolhe poesias desde 1979 até aos anos 90, e que estaria organizado para futura publicação aquando do desaparecimento de Bolaño. Assim, conclui Herralde, num texto lido na Feira do Livro do Chile, em outubro de 2003:

Roberto Bolaño se consideró siempre un poeta. Sólo empezó a escribir narrativa a raíz del nacimiento de su hijo Lautaro, a quien idolatraba, hacia 1990. Pensó que, obviamente, sólo con la poesía no podría soñar con alimentar a su familia, y apenas con la prosa. Sus acrobacias de supervivencia en los primeros 90, presentándose a toda suerte de premios municipales, «premios búfalo» imprescindibles para el escritor piel roja, son el tema de su cuento «Sensini» dedicado al escritor argentino Antonio Di Benedetto, exiliado en España, quien le enseñó las tretas de ese arte menor. (2005, 21)

Há várias questões a assinalar nesta declaração de Herralde, como o tom depreciativo com que se refere à forma como Benedetto “ajudou” Bolaño, o facto de

⁵⁷ No final de 2018, a Alfaguara publicou um volume intitulado *Poesia Reunida*, no qual constam todos os poemas publicados em vida por Bolaño, e são elencados na bibliografia final a fonte primeira de publicação (Cf. Bolaño 2018, 638–41), embora os organizadores sublinhem que a mesma não procura ser exaustiva.

⁵⁸ A lista não é exaustiva, ver nota anterior.

ignorar que Benedetto abandonou Espanha em 1984, vindo a falecer, em 1986, o que alarga este capítulo dos “prêmios búfalo” ao princípio da década de 80, e não ao curto espaço de seis anos em que Herralde os quer enquadrar. É possível que o editor apenas se remeta para os prêmios que Bolaño, efetivamente, ganhou, nesses anos⁵⁹. Contudo, antes de vencer estes prêmios, o escritor chileno não parece ter desistido de vingar. Na nota introdutória que se lê em *La Universidad Desconocida*, Carolina López dá a conhecer um poema que não estava selecionado para o volume:

Mi carrera literaria

Rechazos de Anagrama, Gribaldo, Planeta, con toda seguridad
también de Alfaguara, Mondadori. Un no de Muchnik,
Seix Barral, Destino... Todas las editoriales, todos los lectores
Todos los gerentes de ventas...
Bajo el puente, mientras llueve, una oportunidad de oro
para verme a mí mismo:
como una culebra en el Polo Norte, pero escribiendo.
Escribiendo poesía en el país de los imbéciles.
Escribiendo con mi hijo en las rodillas.
Escribiendo hasta que cae la noche
con un estruendo de los mil demonios.
Los demonios que han de llevarme al infierno
pero escribiendo. (Bolaño 2007, 7–8)

O poema está datado de outubro de 1990. Conta a viúva no final do volume que, em 1993, já com o filho de dois anos, Bolaño foi diagnosticado com a insuficiência hepática a que sucumbiu dez anos depois. Face à notícia decidiu organizar toda a sua poesia, preparando o volume em questão, da qual algumas partes já se encontravam nos ficheiros do computador à data da morte (Cf. Lopez, 2007: 457-459). Os últimos poemas do livro, datados de 1993, são dedicados a Lautaro Bolaño e expressam o desejo de que a poesia e os livros guardem e protejam o filho de todas chuvas⁶⁰.

⁵⁹ Além do já referido *Fragments de la Universidad Desconocida*, na década de '90 Roberto Bolaño ganhou o Premio Ciudad Alcalá de Henares, em 1993, com *La pista de hielo*, publicado no mesmo ano pela Fundación Colegio del Rey; o Premio de Novela Corta Félix Urabyen de 1993 com *La Senda de los elefantes*, publicado também nesse ano pela Cámara de Toledo (mais conhecido pelos leitores como *Monsieur Pain*), e o Premio Ciudad de Irún de Poesía com *Los perros románticos*, publicado pela Sociedad Guipuzcoana (Cf. Herralde 2005, 35).

⁶⁰ Voltarei à edição deste volume na última secção desta parte.

1.3.1.2 A versão do catálogo

Parece inegável que o diagnóstico médico terá precipitado a necessidade de ver a sua obra publicada. No entanto, as incursões do autor chileno pela prosa não são tão reduzidas como o seu mais famoso editor afirma. A exposição *Archivo Bolaño 1977-2003*, realizada no Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, entre 5 de março e 30 de julho de 2013, conta uma história diferente. No catálogo, a curadora Valerie Miles não esconde o deslumbramento pelo espólio do escritor, em particular pelo volume de textos datados dos finais dos anos 70 e princípios dos 80. E vai mais longe, acrescentando que:

Al contrario de lo que, por ejemplo, se ha venido afirmando repetidamente sobre la oposición entre el Bolaño poeta y el Bolaño narrador, sus cuadernos demuestran su manifiesta intención de convertirse en novelista desde el momento en que llega a España y de trabajar en la construcción de una voz narrativa sin renunciar a la poesía. En un cuaderno fechado de 1978 (16-68) afirma: «Quiero escribir una novela pero me cuesta tanto empezar». Y se vuelve a interpelar a sí mismo: «Cada día menos jóvenes, la fortuna con unos, la pobreza con otros: escribo versos, sueño con una novela». Es indudable entonces que escribir narrativa no fue consecuencia de las dificultades o las penurias económicas, y que la poesía no fue la única vía intachable de alcanzar la verdad. Una forma daba estímulo a la otra, y ambas coexistían en feliz y provechosa comunión" (Miles 2013, 16)

O catálogo acrescenta uma tabela, organizada por datas e lugares – Barcelona (1979-1981), Girona (1982-1984) e Blanes (1986-2003)⁶¹ - dos textos encontrados, embora não especifique diretamente se se tratam de narrativa ou de poesia. Do mesmo ano do conto “Diario de bar”⁶², 1979, contam-se então outros seis trabalhos ainda inéditos: “Lento Palácio de invierno”, “Tres minutos antes de la aparición del gato”, “Las alamedas luminosas” (1979-1980), “Las rodillas de un autor de S.F. atrás”, “El naufrago” (1979-1982), “Ellos supieron perder” (1979-1982). O poema em prosa *Amberes* é também desta data, e o conto “El contorno del ojo”, publicado em *Putas Asesinas* (2002), ter-se-á iniciado em 1979 e terminado em 1982.

Já em Girona, em 1981, encontramos Bolaño a trabalhar nos *Consejos de un discípulo de Morison a un Fanático de Joyce*, romance escrito a quatro mãos com A. G.

⁶¹ A coluna que corresponde ao ano de 1985 está, curiosamente, em branco.

⁶² Escrito com A.G. Porta, assim como *Consejos de un Discipulo de Morison a un Fanático de Joyce*, os dois incluídos na edição da Acantilado (2013).

Porta e que venceu o Premio Antrophos em 1984, sendo publicado no mesmo ano. São também destes anos *Monsieur Pain* e “Prosa de Otoño el Gerona” (incluída no volume *Tres* (Acantilado, 2000) e novamente na recolha de *La Universidad Desconocida*, com o título “Gente que se aleja”. Do ano de 1982, segue inédito “El espectro de Rudolf Amand Philippi”, e ainda em Girona, Bolaño escreve “Adiós, Shane”, “DF, La Paloma, Tobruk”, “Diorama” e *El espíritu de la ciencia-ficción*, entretanto publicada pela Alfaguara em 2016, e a que já aqui nos referimos.

Depois de instalar-se definitivamente em Blanes, e ainda na década de 80, Bolaño passa cinco significativos anos a trabalhar em *La pista de hielo*, primeiro romance onde se encontram a narrativa polifónica e o puzzle de narradores que estão na origem de *Los detectives*. É de notar que *La pista de hielo*, romance com três narradores, ocupe cinco anos de escrita enquanto que *El tercer Reich* (Anagrama, 2009), com narrador autodiegético, embora três vezes maior em número de páginas, apenas ocupe o ano de 1989. O último dado muito significativo da tabela é que *Los sinsabores del verdadero policía* está assinalado entre 1990 e 2003.

Com estes dados em cima da mesa, e aparentemente já publicada toda a poesia de Bolaño, Miles fala então do que denomina de “cronología creativa” que estabelece “una línea argumental que difere de su historia editorial” (Miles 2013, 16), contando até 1990, onze textos ainda inéditos, nos quais não se incluíam na exposição os textos também inéditos mas encontrados nos ficheiros de computador (Cf. Miles 2013, 28–29). Na argumentação da curadora, o espólio demonstra por si próprio que as incursões pela prosa são anteriores às necessidades económicas agravadas pelo crescimento da família e pelo diagnóstico de saúde. Mais importante ainda, é que a dita cronologia coloca em evidência que a poesia, em Bolaño, não é, como a primeira vaga da crítica quis fazer parecer, uma questão de género, mas um questão de ética, como discutirei detalhadamente na secção seguinte.

Ao expor o espólio, e com a publicação mais recente das obras inéditas, cada vez é mais evidente a afirmação de Miles sobre o processo criativo de Bolaño:

Los relatos y la poesía muestran también como se fue refinando su método: escribía una imagen o captaba al instante una metáfora y la reescribía de nuevo de otro modo, quizá en verso, lo incorporaba a otro poema o lo desguazaba, o convertía una columna en dos o un poema en prosa, esculpiendo concienzudamente (Miles 2013, 18)

Note-se que tanto em *Amberes* como “Prosa de Otoño en Girona”, o sujeito poético procura desenhar uma personagem de romance que não acaba de se afirmar no paradigma narrativo. Ambos os textos podem ser entendidos como poemas em prosa ou como pequenas novelas poéticas, evidenciando o argumento deixado atrás por Valeria Miles.

Paralelamente, a escrita traduz ou procura traduzir, tanto na poesia, como se viu atrás, como na ficção, a experiência autobiográfica de Bolaño, embora neste último caso de forma mais subtil. Sem ir mais longe, *El espíritu de la ciencia-ficción* (2016), conta através de cartas e entrevistas a história de Jan Schrella, um jovem escritor que ganha um prémio e passa as noites a escrever aos seus ídolos da ficção científica: Alice Sheldon, James Hauer, Forrest J. Ackerman, Robert Silverberg, Ursula K. Le Guin, Fritz Leiber, James Tiptree Jr. e Philippe José Farmer. No livro, narrado por Remo Morán, Jan Schrella não sai nunca do quarto, vivendo enclausurado entre os muitos livros que pede a Remo para lhe conseguir⁶³. Paralelamente, o livro percorre a atmosfera cultural dos jovens na Cidade do México, onde proliferam as oficinas de poesia e as revistas literárias. A expansão deste tipo de estratégias e plataformas de ingresso no meio literário, sobretudo para os escritores jovens, constitui, além do pano de fundo onde toda a narrativa se desenrola, o motivo da primeira investigação das personagens, conferindo à matéria ficcional a dimensão de autorreflexão característica das obras de Bolaño.

Além das leituras em grupo de alguns poetas, estão também presentes as tentativas de recodificação da obra literária, mais tarde importantes em personagens como Amalfitano e Auxilio Lacouture, e o esboço de narrativa policial que se encontra em *Los detectives salvajes*. No primeiro caso, assistimos a como Jan Schrella transforma os muitos livros acumulados no seu reduzido quarto em aparatos simbólicos do sistema literário. Começa por empilhar os muitos volumes de forma a construir uma banca de vendas, como as que existiam no mercado de rua, sugerindo os muitos postos ambulantes de venda de livros na cidade do México, e no dia seguinte, procede a

⁶³ Remo Moran é um dos narradores de *La pista de hielo* e de *Los detectives salvajes*, e é personagem em *Estrella distante*. Valerie Miles assinala-o como o primeiro alter-ego do escritor (Cf. Miles 2013, 24) sem explicar porquê, uma vez que na última página da segunda parte de *El espíritu de la ciencia-ficción*, Jan Schrella assina a última carta, a Philippe José Farmer, acrescentando “aliás Roberto Bolaño” (Bolaño 2016, 204). Remo parece ser mais claramente uma referência a Remo Erdosain, o protagonista de *Los siete locos* (1929) e *Los lanzallamas* (1931) do escritor argentino Roberto Arlt, que teve grande influência em Bolaño, como explorarei no terceiro capítulo.

empilhá-los, de novo, esculpindo uma mesa de trabalho, que o próprio assegura ter consistência suficiente para que os dois colegas de quarto possam comer. A escultura de uma mesa de trabalho a partir dos livros acumulados que Jan devora no seu isolamento, roubados pelos amigos para o seu consumo voraz e extravagante, transforma-se, simbolicamente, no suporte onde se pode comer e escrever, fazendo equivaler a importância da escrita à função vital da alimentação. Por outras palavras, Jan demonstra ao amigo que o seu projeto literário de ficção científica se pretende como fonte de subsistência, assumindo simbolicamente a escrita como ofício principal na sua vida. À pergunta de como logrou executar tão difícil arquitetura escultural a partir dos simples livros, Jan responde lacónica mas significativamente: “Con paciência” (Bolaño 2016, 152). Igualmente significativa é a moral que Jan, de forma sarcástica, retira do episódio: “(...) nunca desprecies los libros de bolsillo” (Bolaño 2016, 152). As edições de bolso, historicamente associadas ao consumo popular, destinadas às camadas mais baixas da população, assumem aqui a função de suporte vital e intelectual destes jovens. Contra a cultura de elite, e as edições de qualidade, Bolaño opõe os livros de bolso que são acessíveis e por isso mesmo, verdadeiramente úteis, a quem não nasceu rodeado por uma biblioteca em casa. No contexto latino-americano, esta questão de classe, separa efetivamente a geração de Bolaño, nascida nos anos 50, da geração que o procedeu, na qual a grande maioria dos escritores é oriundo de uma classe social abastada. Esta diferenciação é uma problemática que o escritor chileno vai questionando em distintos momentos da sua obra e a que voltarei recorrentemente. É igualmente sintomático que a maioria dos livros que consome Jan sejam de ficção científica, género usualmente considerado menor dentro da ficção. Esta preferência expressa logo no título, dum género cuja leitura acompanha o escritor desde os inícios da sua formação até à escrita de *2666* – lembremos a dupla significativa de Ansky/Ivanóv nesse romance, são escritores de ficção científica no contexto da Rússia bolchevique – deve ser compreendida a dois níveis: por um lado, como uma primeira estratégia de redefinição canónica, e por outro, como processo de formação de identidade, historicamente situado, que procura nos mecanismos narrativos do género um novo modo de escrever o futuro, como sublinhava Christopher Dominguez no texto anteriormente citado. Como já se fez alusão ao iniciar este capítulo, Bolaño procura sempre, na esteira de Borges, o género “menor” como mecanismo que projeta descontinuidades no cânone consolidado institucionalmente (o que vem reforçar a ideia de subverter as estruturas do meio literário atrás referidas), que se vê subitamente fracturado e encontra nessas brechas

novas possibilidades de significação. Ou seja, que se detecta nos primeiros escritos do Bolaño rasgos ou ensaios destas estratégias posteriormente consolidadas em *2666*.

Quanto à estrutura policial que subjaz à narrativa, encontramos igualmente a mesma tentativa de subversão do paradigma literário, e numa versão já muito próxima à que se encontra em *Los detectives*. Remo Moran e José de Arco percorrem a cidade em busca dos factores que impulsionam o atual sistema cultural em que se encontram. Para a proliferação de oficinas de poesia, os “talleres literarios” que Bolaño frequentou nos anos 70, José de Arco esboça uma explicação em que vale a pena deter-se um pouco:’

Podría tratarse de un fenómeno inducido desde la ultratumba por los padres de la patria, o de un exceso de celo por parte de algún departamento de la Secretaría de Educación, o de la manifestación más visible de otra cosa, la señal que mandaba el Huracán. (Bolaño 2016, 73)

A alusão indireta ao trabalho de José Vasconcelos, figura determinante na construção do sistema educativo e do panorama cultural do México pós-revolução, contrasta, por ironia, com a opacidade burocrática do Estado que alimenta o sistema de bolsas e prémios politicamente reféns de certas ideologias sociais e estéticas – ponto fundamental da argumentação de Amalfitano em *2666*. A última hipótese apresentada prefigura simbolicamente o crescente número de escritores, poetas e intelectuais integrados na rede comercial possível a partir do *boom*; a imagem do furacão sugere aqui o fenómeno de esvaziamento estético e ético não tanto pela ideia de devastação a ele associado mas pela imprevisibilidade que o fenómeno arrasta.

À semelhança da correspondência com Benedetto, já discutida anteriormente, sabe-se hoje que Bolaño mantinha, ou procurava manter correspondência com vários nomes das letras hispano americanas, enviando postais e cartas desde o seu isolamento em Girona, tal como faz Jan Schrella desde o seu quarto em México DF, quando desenvolve pela primeira vez o conceito de universidade desconhecida. Uma dessas correspondências é particularmente relevante, dada a importância e a recepção do outro interveniente: o poeta chileno Enrique Lihn (1929-1988). A partir dos trabalhos de investigação realizados no arquivo de Lihn, situado no Getty Research Institute, na Califórnia, Annette Leddy (2011) e Roberto Brodsky (2017) deram a conhecer parte dessa correspondência.

À semelhança do que aconteceu com António de Benedetto, Bolaño e Lihn nunca chegaram a conhecer-se pessoalmente. Se a situação de exilado e de penúria económica aproximava Benedetto do jovem Bolaño, aqui é a situação cultural específica dos anos 80 no Chile o que confere relevância na hora de analisar a pertinência cultural e literária desse curto intercâmbio entre ambos. São catorze as cartas e/ou postais que Bolaño enviou de Girona para Lihn, entre 1980 e 1983, e seis as cartas que terá recebido do Chile. Quem inicia o contacto é novamente o jovem escritor, que tal como Jan Schrella pede conselhos, procura publicações, tenta demonstrar o seu talento poético ao interlocutor.

É sabido que, do ponto de vista da influência literária, Bolaño se aproximava, ou sonhava aproximar-se, de Nicanor Parra, o poeta que mais admirou. No entanto, o próprio confessou a dívida de generosidade que tinha para com Lihn, quando este lhe respondeu e lhe transmitiu confiança num momento particularmente difícil para o jovem chileno⁶⁴. A isto, há que analisar a importância crucial não só da poesia de Lihn mas da própria figura do poeta como símbolo da resistência *in loco* à ditadura de Pinochet. Poeta nascido em 1929, Enrique Lihn é a grande imagem da poesia chilena como liberdade durante o chamado “apagão cultural”⁶⁵ e tem, por isso, particular interesse na construção e na reflexão sobre a figura do escritor que este trabalho procura analisar na obra de Roberto Bolaño.

Lihn com as suas performances e inconformismo no Paseo Ahumada, com a coerência civil e política que nunca abandonou, representou o papel social do intelectual que não cede às instâncias políticas nem delas se aproveita em benefício próprio. Foi através destas figuras, como Lihn ou Benedetto, que Roberto Bolaño construiu a sua formação literária, que forjou o seu conceito de valentia e valor literários, sobre os quais se alça a figura do poeta em toda a sua obra.

⁶⁴ Na mesma entrevista já referida à *Estación Mapocho*, no Chile.

⁶⁵ O “apagão cultural” é a expressão pela qual a crítica chilena designa o período entre 1973 e 1990, compreendendo, portanto, os anos do governo do general Augusto Pinochet. Nas palavras de Roberto Brodsky, a figura de Enrique Lihn é precisamente a do “(...) artista crítico, el intelectual disidente y el poeta refractario por definición: incita a los suyos, provoca a los ajenos, llama a reuniones prohibidas, gestualiza su «yo» literario en una parodia del culto a la personalidad que el régimen ha pretendido naturalizar a través del caudillo militar, elude la censura de mil formas, la reconvierte y la recicla desde un discurso *irrecuperable* tanto por el orden autoritario como por las periclitadas instituciones de la tradición nacional que habían marcado el desarrollo de la modernidad en el país desde comienzos del siglo XX. (...) haciendo de guía y maestro para los jóvenes poetas, perdidos y entusiastas en el nuevo escenario de un régimen excepcional en más de un sentido”. (Brodsky 2017, 39)

1.3.2 Quando numa noite de inverno um poeta

O contraste entre as duas versões anteriormente analisadas sobre a trajetória literária de Roberto Bolaño procurou esclarecer que a dicotomia poeta/romancista ou poeta/narrador, que a primeira onda da crítica tentou forjar, é uma dicotomia ilusória do ponto de vista do género literário. No entanto, a questão em Bolaño nunca se deteve nesse paradigma em que a crítica o tentou encaixar. Para Christopher Domínguez o problema escapa completamente à conceptualização da teoria literária:

Bolaño fue, en la más antigua y legendaria acepción del término, un poeta. No todos los grandes novelistas devienen poetas en ese sentido, transformándose, como a Bolaño le ocurrió, en ese hombre que reúne a la tribu dispersa y al convocarla le manifiesta una nueva relación con los hechos, un relato entero que modifica el origen y el sentido, si lo hay, de esa aventura humana a la que se confía una comunidad de escuchas, de lectores. (Domínguez Michael 2012, 69)

Mais ainda, o ser ‘poeta’ está, na literatura de Bolaño, relacionado com uma forma de vida que não abdica da dignidade, da consciência e sobretudo, de um certo nível de valentia. A figura do ‘poeta’ aparece assim entre os muitos personagens-escritores que pululam nos seus livros através de ações concretas, que raramente são versos ou livros; melhor ainda, atitudes que diríamos intraduzíveis por palavras, superiores à métrica dos dias ou aos livros da História.

É neste sentido que *Estrella distante* (1996) apresenta uma primeira ideia do que pode ser um poeta para Bolaño, embora nunca, como em toda a obra, essa ideia seja definida textualmente. Tratando-se de um dos trabalhos mais entusiasticamente estudados dentro da obra de Bolaño, não pode esta tese deixar de marcar a sua posição em relação a tão volumosa bibliografia crítica, sobretudo, porque não partilha de uma certa leitura justiceira que se tem imposto⁶⁶. A crítica, em particular a chilena, tem interpretado esta obra como uma novela politicamente situada na história chilena,

⁶⁶ A título de exemplo no volume de ensaios editado por Fernando Moreno *Lecturas de Nocturno de Chile de Roberto Bolaño* (Valparaíso: Editora Puntángelos, 2014), embora o objecto de investigação seja Nocturno de Chile, quase todos os autores divagam na correspondência entre as duas novelas, estabelecendo um paralelo político; nos artigos reunidos um ano antes, pelo mesmo editor, para a revista *escritural – Écritures d’Amérique Latine* (Universidad de Poitiers, 7, dez 2013) a mesma tendência se regista. É provável que o facto de serem os únicos trabalhos do escritor ambientados no seu país natal o que exalte a crítica.

salientando a sua componente de denúncia social da barbárie perpetuada pelo regime de Pinochet. A história alarga, como é sabido, o último capítulo de *La literatura nazi en América*, e são precisamente as novas secções textuais introduzidas as que discorrem sobre a figura do poeta. A narrativa, contada na primeira pessoa, recorda a história de um assassinato nunca resolvido de duas irmãs nos primeiros dias após o Golpe de Pinochet. A intriga policial atribui o brutal homicídio a Carlos Wieder, antigo colega de seminários de literatura do grupo de jovens onde se incluem as duas irmãs e o narrador. O mesmo colega reaparece em 1974 como piloto aviador do exército, e como poeta acrobático que escreve no céu os seus poemas apocalípticos.

Da breve síntese, a crítica supõe uma analogia entre Carlos Wieder – poeta, membro do exército, assassino e torturador – e o regime de Pinochet, e as jovens assassinadas, tal como o narrador e restantes membros, a simbologia de uma dissidência intelectual que foi silenciada pelo regime. Como a novela ainda por cima se constrói com o objectivo do narrador ajudar Remo Moran, detective privado, a localizar anos mais tarde o infame Carlos Wieder, a crítica não resiste a entrever um gesto de justiça literária: Bolaño castiga ficcionalmente o torturador que a justiça chilena nunca perseguiu. Se é certo, como notaram Ximena Briceño e Héctor Hoyos que “El recurso de incluir personajes-escritores sirve a Bolaño para imbricar la literatura en el poder, haciéndola cómplice o víctima suya, pero en todo el caso sacándola de la torre de marfil y de la posición de mera espectadora de los acontecimientos históricos.” (Briceño e Hoyos 2010, 604), isto não significa, *a priori*, que a narrativa de Bolaño se limite ou se proponha a si mesma, como uma narrativa político-partidária.

Neste sentido, julgo que a diferenciação entre o narrador, Arturo Belano e Carlos Wieder não constitui a dicotomia política entre democracia/ditadura, no caso chileno entre esquerda/direita, uma vez que, como o próprio assume no final do livro “Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el mismo barco, sólo que él había contribuido para hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo.” (Bolaño 2008, 131). A geração que Belano representa, a que rondava os vinte anos quando morreu Salvador Allende, não é apresentada no livro, como interpreta a crítica, como uma geração politizada ou comprometida sob qualquer forma com a oposição.

Logo no primeiro capítulo o grupo de jovens é apresentado neste tom:

La mayoría de los que íbamos hablábamos mucho: no solo de poesía, sino de política, de viajes (que por entonces ninguno imaginaba que iban a ser lo que después fueron), de pintura, de arquitectura, de fotografía, de revolución y de lucha armada; la lucha armada que nos iba a traer una nueva vida y una nueva época, pero que *para la mayoría de nosotros era como un sueño* o, más propiamente, como *la llave que nos abriría la puerta de los sueños*, los únicos por los cuales merecía la pena vivir. Y aunque vagamente sabíamos que los sueños a menudo se convierten en pesadillas, eso no nos importaba. Teníamos entre diecisiete y veintitres años. (Bolaño 2008, 13, Sublinhados meus)

Se nesta primeira descrição se abre uma possível interpretação política, a mesma não chega nunca a ser partidária, uma vez que, como explica o narrador, todas as possíveis ideologias, em particular a que implica a luta armada, eram como “sonhos”. Os jovens falam na oficina de escrita poética sobre o tema, mas sem nunca saírem do conforto retórico das letras. A geração apresentada não é a geração revolucionária e ativa que se procura entrever, mas apenas um grupo de jovens adolescentes, despolitizados, disfrutando da qualidade de vida de uma classe acomodada. Essa mesma despolitização é reiterada várias vezes:

Las Garmendia no tenían miedo (no tenían por qué tenerlo, ellas sólo eran estudiantes y su vínculo con los entonces llamados “extremistas” se reducía a la amistad personal con algunos militantes, sobre todo de la Facultad de Sociología), pero se iban a Nacimiento porque Concepción se había vuelto imposible y porque siempre, admitieron, regresaban a la casa de los padres cuando la “vida real” adquiría visos de cierta fealdad y cierta brutalidad profundamente desagradables. (Bolaño 2008, 27)

Ou seja, as irmãs assassinadas não tinham nem procuravam qualquer filiação política, mais ainda, ao entreverem tempos que as forçassem a tomar partido: quando se confrontavam com a “vida real”, refugiavam-se na casa paterna, declinando qualquer iniciativa. Não representam, claramente, “(...) la intelectualidad que se intentó suprimir producto de la disidencia política” (2010, 322), como assinalaram críticos como Ainhoa Vásquez Mejías. Igualmente a figura de Carlos Wieder é sobrevalorizada na sua relação com o poder militar. Se é certo que o jovem assassino alcança alguma fama à custa da proximidade com a esfera militar, em particular, na sua exibição aérea, não é menos certo que é afastado pela cúpula do poder após a mesma. Menospreza-se sistematicamente o facto de o próprio regime militar se sentir claramente incomodado com a poesia apresentada por Wieder, uma vez que a mesma expõe e publicita a

violência implementada. Tudo sucede para os críticos como se a mesma arte fosse promovida e ancorada no sistema militar, quando, pelo contrário, Wieder não possui nenhuma filiação concreta, apenas se aproveita da sua carreira militar para dar rédea solta aos seus prazeres psicopatas. Em resumo, entendo que o assassinato das jovens, tal como a exposição de fotografias dos corpos torturados e as acrobáticas sessões de poesia não têm motivação política diretamente relacionada com o regime de Pinochet, sucedem apenas numa coincidência temporal que propiciou a sua exibição.

O que sem dúvida possui uma conotação política forte é a óbvia alusão ao poeta Raúl Zurita que a crítica se sente na obrigação de referir mas do qual se esquiva a analisar. As performances aéreas de Carlos Wieder invocam de várias formas a realizada pelo poeta chileno em 1982, através de 5 aviões, pelos céus de Nova Iorque⁶⁷. Sendo sobejamente conhecido o pendor crítico à ditadura com que Zurita, entre outros, construiu toda a sua trajetória literária – nomeadamente através do grupo denominado “Colectivo de Acciones de Arte” (CADA), onde se empreendiam instalações e performances de vanguarda críticas à ditadura de Pinochet – é também público que alguns membros desse colectivo, entre os quais o próprio Zurita, não hesitaram em aceitar cargos diplomáticos no princípio da década de 90 sob o governo democrático de Patricio Aylwin (1990-1994) que nunca retirou o cargo de comandante supremo do exército ao ex-ditador nem fez qualquer esforço no sentido de promover a justiça entre os torturados, assassinados e desaparecidos de Pinochet. Ou seja, a componente crítica da obra não se refere nunca a uma suposta geração dissidente e eliminada pela história, mas sim, à geração intelectual que, identificando-se publicamente com a oposição, não hesita em neutralizar a sua posição quando surge a possibilidade de se instalar numa esfera mais próxima do poder.

Do ponto de vista da interação entre literatura e poder, a novela de Bolaño não apela tanto à denúncia de possíveis posições ou cumplicidades mas antes à hipocrisia da esfera intelectual, cuja bandeira identitária se tecia de democracia, abstendo-se de

⁶⁷ A instalação constou de 15 poemas que compõem “La vida nueva”, publicado em livro em 1994, que iniciavam com o mesmo sintagma “Mi dios es”, seguidas de diferentes variações “Mi dios es hambre/ Mi dios es nieve/ Mi dios es no..”. Cada poema tinha entre 7 a 9 Km. Enquanto Zurita escrevia o seu poema a fumo branco, exaltando à paz, Wieder projecta fumo negro, alterando o sintagma inicial para “La muerte es”. Uma leitura mais atenta percebe facilmente que Bolaño evidencia a suposta postura vanguardista crítica de Zurita: o poeta, que até sofreu uma lesão durante a prática aérea, decidiu criticar o regime de Pinochet nos céus da capital cultural do país que promoveu e financiou o golpe de Estado, do qual o próprio Zurita foi uma das primeiras vítimas torturadas. Uma parte da performance ainda está disponível no youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=I9WvE9aeJ4o>>.

realizar autocrítica ou de não repetir as relações de promiscuidade e negligência que com tanto empenho atribuiu ao regime autoritário. Ou seja, o que Bolaño coloca em evidência é a tentação por parte de uma elite intelectual em aproximar-se da classe desfavorecida, que realmente sofreu a repressão policial durante e após o golpe de Estado, colhendo os frutos ideológicos sem nunca ter experimentado a violência e as míseras condições de vida que estavam na origem das ditas ideologias.

Onde realmente se constroem oposições que representam a postura do poeta em *Estrella distante* é nos árduos itinerários dos capítulos 4 e 5, onde o narrador recompila informação dispersa por jornais e cartas perdidas as vidas de Juan Stein e Diogo Soto, os dois responsáveis da oficina de escrita poética que os jovens frequentavam. As duas partes não constam nem se insinuam no último capítulo de *La literatura nazi en América* e são elas, na leitura deste trabalho, as que marcam o carácter singular da novela em relação à sua “primeira versão” no livro anterior.

Os dois “mestres”, por quem os jovens nutrem clara admiração, desaparecem após o golpe de Estado. Entendo estas duas personagens como as mais importantes, uma vez que desenham uma cartografia cívica e intelectual possível da verdadeira luta dissidente que não entra nos manuais de história (não por casualidade, a recolha dos seus trajetos é ainda mais confusa e ancorada em documentos dispersos, dos quais não reza a história). Juan Stein, o diretor do ‘taller de literatura’ desaparece logo após o golpe, reaparecendo anos mais tarde num recorte de jornal, ao lado da Frente Sandinista. É-nos dito que Stein tinha na sua casa mais mapas que livros, invocando o desejo de experiência direta por cima da experiência literária. Quando reaparece no final dos anos 70, não volta a desaparecer:

Aparecía y desaparecía como un fantasma en todos los lugares donde había pelea, en todos los lugares donde los latinoamericanos desesperados, generosos, enloquecidos, valientes, aborrecibles, destruían y reconstruían y volvían a destruir la realidad en un intento último abocado al fracaso. (Bolaño 2008, 66)

Nesta passagem, Bolaño despede na figura de Juan Stein o que constituíram os sentimentos fundamentais na origem da luta armada: o desespero, a generosidade, a valentia, a procura feroz de uma outra realidade cuja última tentativa se deu, precisamente, com a Revolução Sandinista. Muitos escritores latinoamericanos procuraram incluir a realidade da luta armada, protagonizada pela figura tutelar de Che

Guevara, nas suas obras, mas muitos poucos, ou talvez nenhum, transmitiu tão bem, não a realidade, mas o que significou para toda uma geração o paradigma que a mesma representava nessa época, e à qual hoje parece difícil aceder sem incorrer na palavra utopia⁶⁸. Inspirando-se nos seus muitos mapas, e na fotografia que conservava do primo avô, o comandante Iván Cheniakovski, o primeiro comandante do exército vermelho na Segunda Grande Guerra, o leitor assiste a como Juan Stein procura cumprir o destino que lhe vem impresso no sangue, trocando as armas literárias por outras mais tangíveis, mais concretas, mais desesperadas. No entanto, depois de acompanhar o largo itinerário de Stein pelas guerrilhas da América Latina e de África, onde ainda o escutamos discutir poesia em certas ocasiões, o leitor depara-se com outra realidade: quando Bibiano procura a casa da mãe de Stein, para lhe anunciar a morte do filho guerrilheiro, descobre que Stein nunca abandonou o Chile. Uma vizinha esclarece a Bibiano que Stein era solteiro, professor de escola e arranjava motores nos tempos livres. O jovem pergunta ainda se esse Stein era de esquerda, ao que vizinha supõe que sim, acrescentando “da esquerda silenciosa”.

Subitamente, o herói guerrilheiro nunca saiu de casa. Tudo se compõe para que os próprios mapas de que os jovens se lembravam da sua casa, os seus ensinamentos trotskistas, até a fotografia do suposto primo do exército soviético tenham inspirado os dois jovens a sonhar um herói no seu mestre, a imaginá-lo em façanhas que eles nunca fizeram, reconhecendo a sua figura “alta y rubia” em todos os jornais a preto e branco que foram encontrando. Stein aparece quase como uma reencarnação de Che Guevara, romantizada na troca de correspondência entre Bibiano e o narrador, que só seria possível nos jovens que cresceram à luz da inspiração do guerrilheiro argentino. Da mesma forma, pode ler-se que, ao contrário da geração anterior, que ‘produziu’ homens como Che, esta geração só consegue ficcioná-los. A morte de Che, nunca mencionada por Bolaño, funciona em muitos pontos da obra, como a morte da possibilidade de ação. Mais ainda, quando ao procurar o túmulo de Juan Stein no cemitério, Bibiano não pôde encontrá-lo. A narrativa deixa suspensa a verdade histórica e prefere a ambiguidade,

⁶⁸ Torna-se difícil de compreender, nos dias de hoje, o que significou para toda uma geração o desaparecimento de Che Guevara. Nos diários de Ricardo Piglia, o momento é registado assim: “Si es cierto que en Bolivia mataron al Che Guevara, algo ha cambiado para siempre en la vida de mis amigos y también en la mía. Semana turbia, con noticias confusas. No paró de llover en todo el tiempo. Me acuerdo que iba con Ismael Viñas por la calle Libertad, saltando sobre los charcos de agua, cruzando sobre puentes improvisados cuando supimos la noticia. Gran conmoción” (Piglia 2017, 328).

deixando a cargo dos protagonistas resolver em que posição ou em lado da história querem estar, em que lado querem deixar o seu “mestre” em literatura.

A história de Stein não se entende sem a história de Diego Soto, seu amigo e rival literário, cujo percurso difere substancialmente de qualquer uma das versões da vida de Stein. Soto reaparece na Europa, onde começa a dar aulas de língua e rapidamente se acomoda a um estilo de vida “burguês”, publicando e acompanhando revistas literárias em Paris. Aqui, é o intelectual exilado que representa, longe da realidade e do desconforto, a neutralidade da distância. Até que um dia, Diego Soto é convidado para um Colóquio sugestivamente intitulado “Literatura y Crítica en Hispanoamérica” e viaja até Espanha para assistir. É no regresso que Diego Soto, que só viaja de comboio, se depara com a cena que marca a sua vida:

La mayoría de la gente está en el bar o en la sala de espera principal. Soto, no se sabe cómo, tal vez atraído por las voces, llega a una sala apartada. Allí descubre a tres jóvenes neonazis pateando a un bulto con aplicación. Soto se queda detenido en el umbral hasta que descubre que el bulto se mueve, que de entre los harapos sale una mano, un brazo increíblemente sucio. La vagabunda, pues una mujer, grita que no peguen más. El grito no lo escucha absolutamente nadie, sólo el escritor chileno. Tal vez a Soto se le llenen los ojos de lágrimas, lágrimas de autocompasión, pues intuye que ha hallado su destino. Entre el Tel Quel y el OULIPO la vida ha decidido y escogido la página de sucesos. En cualquier caso deja caer su bolso de viaje, los libros y avanza hacia los jóvenes. Antes de trabarse el combate los insulta en español. El español adverso del sur de Chile. Los jóvenes lo acuchillan y huyen. (Bolaño 2008, 80)

A arquitetura da pequena estação de comboios de San Sebastián serve assim a Bolaño para sintetizar o trajeto do escritor exilado, que a vida aproximou das instâncias literárias e intelectuais da França impedindo-o de escutar, até aquele instante, os muitos gritos das salas apenas um pouco mais afastadas. É esse momento, em que Diego Soto compreende que a vagabunda agredida (cuja referência aos neonazis sugere ser imigrante) podia ser ele, ou melhor, que nunca, apesar do tempo, deixou de ser também ele, que faz de Diego Soto um verdadeiro poeta. O instante em que se aventura num combate em que sabe que vai perder.

As duas figuras vêm coadunar-se com uma outra, de aparência e condição quase grotescas: o jovem Lourenço, pobre, sem braços e homossexual que cresce no Chile de Pinochet. Conclui o narrador que: “Con todos esos condicionantes no fue raro que

Lorenzo se hiciera artista. (¿Qué otra cosa podría ser?)” (Bolaño 2008, 81). Com as inúmeras dificuldades de todo o tipo na sua vida diária, Lorenzo decide suicidar-se, mas no último instante conclui que: “Matarse, dijo, en esta coyuntura sociopolítica es absurdo y redundante. Mejor convertirse en poeta secreto.” (Bolaño 2008, 83) E a poesia na vida de Lorenzo levo-o à Europa, como artista de rua e de teatro, com mil peripécias que enfrenta com um sorriso, até vir a falecer de SIDA em Barcelona. As três vidas tão díspares agrupam-se no olhar do narrador por três atitudes basilares da figura do poeta: a capacidade de sonhar de Juan Stein (em casa ou na selva), a valentia humilde de Diego Soto, e a resistência de Lorenzo - “A veces creo que Lorenzo fue mejor poeta que Stein y Soto. Pero usualmente cuando pienso en ellos, los veo juntos.” (Bolaño 2008, 85).

Se em *Estrella distante*, os “verdadeiros” poetas de Bolaño facilmente sucumbem dentro da intriga policial e política, talvez seja mais fácil encontrar a mesma ideia no conto “Henri Simon Leprince”, incluído em *Llamadas telefónicas* (1997). O tema da valentia, que percorre quase todos os contos do volume, cruza-se aqui diretamente com o campo literário. Leprince é um pobre escritor menor que, durante a capitulação francesa em 1940, se junta à resistência colaborando na fuga e clandestinidade de várias figuras capitais do panorama cultural. Oswaldo Zavala lê neste conto que “Bolaño establece una ética radical de amistad literaria no correspondida, pero de la cual dependerían las figuras centrales de toda una generación, además de sus compromisos artísticos y políticos. (...) Leprince se revelará como la condición de posibilidad del escritor mayor (...)” (Zavala 2015, 116). Por outras palavras, o que está em causa na abdicação de Leprince em relação à sua carreira de escritor - que lhe é proporcionada no momento das “revanchas literarias”, em favor do salvamento dos escritores que admira -, é uma questão que apenas concerne ao campo literário em si, cuja ambientação no clima traumático da segunda guerra mundial apenas contribui para evidenciar. Julgo que, a esta leitura, se deve acrescentar a cosmovisão do poeta que Bolaño tenta imprimir.

Mesmo sendo um escritor votado ao fracasso, Leprince compreende que o seu sonho de ser escritor, de ser poeta, não se traduz no número ou sucesso das suas publicações, nem nas correspondentes compensações monetárias ou sociais: “Nunca hasta entonces había tenido noción de su papel tan bajo en la pirámide de la literatura.

Nunca hasta entonces se sintió tan importante. Tras una noche de reflexión y de exaltación, rechaza la oferta.”⁶⁹ (Bolaño 2014, 31).

A dimensão ética do seu percurso, e do seu entendimento com o ofício da escrita, sobrepõe-se à concepção social do escritor. A escrita não se resume assim ao ato de escrever palavras mas aspira à dimensão existencial da vida do escritor. O heroísmo de Leprince não consiste em nenhum voluntarismo desmedido ou sequer em desempenhar uma tarefa particularmente arriscada na Resistência Francesa, como bem faz notar com ironia o narrador:

Esta confianza tal vez se deba a que hay pocas personas dispuestas a arriesgarse. En cualquier caso, Leprince entra en la resistencia y su diligencia y sangre fría pronto lo hacen acreedor a misiones cada vez más delicadas (en realidad, pequeños desplazamientos y escaramuzas sin mayor importancia, excepto, claro está, para el gremio de los literatos). (Bolaño 2014, 32)

Para todos aqueles a quem ajuda com o pouco que tem, Leprince é um “oportunista” ao contrário, alguém que por pura inconsciência se coloca no lado certo da História; quando humildemente acontece Leprince referir as revistas onde publicou, os grandes escritores observam-no como um “(...) bacilo de una enfermedad contagiosa. (...) Nadie se toma la molestia de saber qué escribe el escritor que les ha salvado la vida.” (Bolaño 2014, 34). Embora para ele, a indiferença dos almejados pares não seja entendida sequer como ingratidão: “Para el poeta Leprince existe como camarada de infortunio y en ese nivel sobra toda gratitud, no como colega (palabra atroz) ni como semejante en la misma ardua profesión.”(Bolaño 2014, 33–34).

⁶⁹ Note-se que são palavras muito similares às que usa Roberto Bolaño na nota introdutória à reedição de *Monsieur Pain* (Anagrama, 1999) recordando os anos 80, “Nunca como entonces me sentí más orgulloso y más desdichado de ser escritor.” (Bolaño 2010b, 12). Este tempo refere-se precisamente à época dos prémios búfalo, pelo que vale a pena citar a descrição que precede esse misto de orgulho e fracasso “Hace muchos años, en 1981 o 1982, escribí Monsieur Pain. Su suerte ha sido desigual y aventurera. Con el título de La senda de los elefantes obtuvo el premio de novela corta Félix Urabayen, que concede el Ayuntamiento de Toledo. Poco antes, con otro título, había obtenido una mención en otro certamen de provincias. En el primero gané trescientas mil pesetas. En el segundo, unas ciento veinte mil, según creo recordar. En Toledo me publicaron el libro y me hicieron jurado para el siguiente certamen. En la otra capital de provincia me olvidaron aún más rápidamente de lo que tardé yo en olvidarlos a ellos y nunca supe si habían publicado el libro o no. Todo esto lo narro en un cuento de *Llamadas telefónicas*. El tiempo, que es un humorista de ley, me ha hecho ganar posteriormente algunos premios importantes. Ninguno ha sido, sin embargo, tan importante como estos premios desperdigados por la geografía de España, premios búfalo que un piel roja tenía que salir a cazar pues en ello le iba la vida.” (Bolaño 2010b, 11–12). *Monsieur Pain* corresponde à novela premiada em 1993, *La senda de los elefantes*, e conta a história de um médico que é impedido de auxiliar o poeta César Vallejo (1892-1938) nos seus últimos dias de vida, em Paris. O poeta peruano, poeta dos vencidos, como lhe chamou Eduardo Galeano, faleceu na capital francesa na miséria e no anonimato.

E enquanto ninguém se interessa pelo trabalho literário de Leprince (a cujo “falhanço” o conto atribui várias soluções), o poeta continua a escrever nos tempos livres. Ao fim de 600 versos esculpidos com árduo esforço sobre a condição do poeta menor, Leprince compreende, profundamente espantado, que não é um poeta menor. Essa autorrevelação literária na solidão apenas reitera a sua dimensão ética da poesia: Leprince queima os versos e prossegue o seu trabalho na Resistência Francesa. O valor literário do poeta reside por isso numa certa ética de vida, cuja escrita muitas vezes não regista.

O exemplo mais eloquente da condição do poeta é no entanto a personagem de Auxilio Lacouture, primeiro como uma das narradoras de *Los detectives salvajes* (1998) e mais tarde, como protagonista de *Amuleto* (2000). A história de Auxilio, assim como a história que ela narra, remetem para um episódio muito concreto da história do México: a revolta estudantil de 1968. O movimento estudantil, que contou com o carinho profundo de toda a cidade⁷⁰, surgiu em julho desse ano, exigindo ao presidente Díaz Ordaz uma demonstração de que o México era um estado democrático de direito, através da libertação dos presos políticos. À medida que o movimento foi ganhando força, apoiado por sindicatos e grupos intelectuais, a repressão policial foi também aumentando, com vários “incidentes” registados nas escolas secundárias e universitárias afiliadas e vários detidos a engrossarem as prisões já lotadas da capital. O episódio mais marcante aconteceu na noite do dia 2 de outubro, quando o exército atacou os milhares de estudantes e vizinhos em vigília no edifício universitário da praça das Três Culturas, que ficou gravado como o massacre de Tlatelolco⁷¹. O governo admitiu algumas

⁷⁰ Ao contrário do Maio de 68 europeu, em que os jovens se distanciavam dos seus pais, ou estes não compreendiam as suas reivindicações, provocando uma quebra entre as gerações, na Cidade do México, a população saiu em peso em solidariedade com os estudantes. Conta Elena Poniatowska, na introdução ao seu livro que recolhe vários testemunhos desse verão: “A partir del 22 de julio de 1968, el movimiento se levantó hasta convertirse en una ola alta y poderosa que los mexicanos miraban expectantes. Cada manifestación se hacía más numerosa: los padres de familia, los amigos, los vecinos acompañaban a los muchachos, el Paseo de Reforma se cubría de simpatizantes felices y emocionados que se preguntaban “hasta dónde vamos a llegar”.” (Poniatowska 1971, 29). Sobre as diferenças entre o maio de '68 mexicano e os movimentos similares na Europa, que explicam o forte apoio popular, ver Bolívar Echevarría “El 68 mexicano y su ciudad”, *Modernidad y blanquitud* (Ciudad de México: Ediciones Era, 2010, pág. 209-230).

⁷¹ O país inaugurava a 8 de outubro os primeiros Jogos Olímpicos realizados no México, pelo que a cidade se foi enchendo de jornalistas estrangeiros. Com o objectivo de não deixar passar uma má imagem do país pelas muitas manifestações, o governo ordenou ao exército que disparasse sobre os jovens e familiares desarmados. A jornalista italiana Oriana Fallaci, que chegara à cidade para cobrir os Jogos Olímpicos, encontrava-se na praça no momento do ‘massacre’ e contou ao mundo a violência e crueldade utilizadas pelo exército mexicano. A famosa repórter de guerra afirmou indignada que nem no Vietnam assistiu a tanta violência, e em nenhum lugar do mundo lhe tinham sido negados direitos básicos, como o de avisar a sua embaixada. Fallaci foi baleada durante a massacre, esteve várias horas sem assistência e

dezenas de mortes, embora o jornal *The Guardian*, citado por Octavio Paz, tenha apontado para 325 o número de vítimas mortais, muitas delas desaparecidas⁷².

Pela sua capacidade de mobilização e pelo seu traumático final, o '68 mexicano impregnou a memória colectiva e provocou uma fractura social no tempo. Nas palavras de Carlos Monsiváis: “A partir de 1968 los caminos posibles parecen ser la asimilación sin condiciones al régimen o el marginamiento con sus consecuencias previsibles. Los días de la ciudad se alargan y se contaminan, se impregnan de la torpeza y la densidad de los sueños irrecuperables.” (Monsiváis 2010, 17). Pela enorme quantidade de estrangeiros residentes no distrito federal já nesse então, muitos deles exilados políticos de várias partes do mundo, o '68 mexicano não podia deixar de ter ressonâncias um pouco por toda a América Latina.

Roberto Bolaño aterrou no México, junto com a família, precisamente neste ano decisivo, e portanto parte da sua formação intelectual está impregnada pelos muitas histórias, lendas urbanas, manifestos, livros e testemunhos que proliferaram nesses anos. O original nesta obra do escritor chileno reside na forma aparentemente marginal que escolhe para invocar o momento. Como é fácil perceber ao folhear a recolha de testemunhos realizada por Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco* (1971), são vários os protagonistas possíveis para quem quer ficcionalizar o tema, entre estudantes, escritores, professores, etc. Bolaño decide ficcionalizar uma figura menor do movimento, preferindo, não o documento escrito como base, mas a lenda urbana. Entre os muitos episódios que circularam de “boca em boca” na época, o de uma mulher que ficou encerrada na casa de banho da torre da faculdade de letras e filosofia da UNAM, durante a invasão do exército ao recinto universitário, a 18 de setembro de 1968, foi o escolhido pelo escritor chileno. Bolaño tê-lo-á escutado, provavelmente, da própria Alcira Soust Scaffo, ao lado de quem aparece em várias fotografias da época⁷³. Auxílio,

exigiu que a comissão italiana se retirasse dos jogos olímpicos (Cf. Fallaci *apud* Poniatowska 1971, 304–6).

⁷² O massacre provocou a demissão de Octavio Paz do cargo de embaixador mexicano na Índia, recusando-se a representar um governo que assassina os seus cidadãos. Em várias ocasiões, Paz reafirmou a sua profunda indignação perante a atitude do governo e aproveitou a sua condição de intelectual e figura pública para exigir a libertação de muitos dos presos políticos, entre eles, o escritor José Revueltas. (Cf. Paz 1981).

⁷³ O testemunho não consta do trabalho de recolha oral de Elena Poniatowska mas encontra-se entre os papéis de José Revueltas, que foram publicados em 1979. José Revueltas foi o único escritor que desde os primeiros dias se juntou aos estudantes, permanecendo na Cidade Universitária durante todo o Verão. O volume *México 68: juventud y revolución*, reúne todos os apontamentos que o escritor redigia a diário durante esses meses, embora se saiba que muitos foram destruídos quando foi preso. Conta o autor de *Los errores* que na noite de 18 de setembro, quando os tanques do exército ocuparam a cidade universitária e

como narradora, procura a todo o momento retirar o carácter testemunhal, documental ou histórico da *sua história*:

Yo llegué a México Distrito Federal en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962. Yo ya no me acuerdo ni de las fechas ni de los peregrinajes, lo único que sé es que llegué a México y ya no me volví a marchar. A ver, que haga un poco de memoria. (...) Yo llegué a México cuando aún estaba vivo León Felipe, qué coloso, qué fuerza de la naturaleza, y León Felipe murió en 1968. Yo llegué a México cuando aún vivía Pedro Garfías, qué gran hombre, qué melancólico era, y don Pedro murió en 1967, o sea que yo tuve que llegar antes de 1967. Pongamos pues que llegué a México en 1965. (Bolaño 1999, 7)

Com tom doce mas decisivo, a narradora afasta-se portanto de todos os trabalhos da época, negando a importância da exatidão da sua própria memória, pois o que quer narrar não são os acontecimentos em si, que já todos sobejamente conhecem, mas o sentimento que ficou desse “estar aí”.

Neste sentido, a história de Auxilio Lacouture⁷⁴ – que inicia em *Los detectives salvajes* (1998) e se expande em *Amuleto* (2000) – procura captar poeticamente o “ar do tempo”, contornando a seriedade académica que a questão levantou⁷⁵ e deslocando o epicentro do desastre para um aparente lugar de menor importância na contabilidade histórica do desastre, a cidade universitária. A esta realocização programática, Bolaño acrescenta uma outra: a história conta-se duma perspectiva considerada boémia, liberta dos constrangimentos académicos, sindicais, intelectuais e políticos; por outras palavras, a perspectiva mais marginal do que já era uma margem.

Para recuperar as esperanças e os sonhos do movimento estudantil, Bolaño recorre a esta mulher que, ao contrário dos estudantes, professores e intelectuais detidos pelo exército e pela polícia não é ninguém nesse “intricado mundo de las jerarquías universitarias”, nem sequer possui quaisquer ambições confessadas ou inconscientes

detiveram todos os que ali se encontravam, se ouvia junto à torre de filosofia e letras o disco *Viva voz*, do poeta espanhol León Felipe. Revueltas não teve dúvidas de que poética recepção ao exército fora feita por Alcira, encontrada 12 dias depois, na casa de banho do 8.º andar (Cf. Revueltas 1979, 76–78). Revueltas não o menciona mas no dia 18 morreu León Felipe na sua casa da Cidade do México, é provável que entre todos os tumultos desses meses, nem Revueltas nem Alcira soubessem da morte do poeta.

⁷⁴ Noutro lugar, discuto a pertinência desta personagem como modelo de leitora, em oposição ao protagonista de *Nocturno de Chile*, no âmbito de uma perspectiva político-social da potencial ambiguidade do conceito de resistência: Sousa, Ana Rita. «La lectura como acto de resistencia». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, n. 18 (Novembro de 2019): 258–77. Disponível em: <http://www.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/331/351>.

⁷⁵ Penso aqui nos muitos ensaios que vários escritores dedicaram ao tema, o já referido *Postdata* (1971) de Octavio Paz, *El movimiento estudiantil de México* (1969) de Ramón Ramírez, *Los 68. Paris, Praga, México* (2005) de Carlos Fuentes, por referir os mais conhecidos.

dentro do universo cultural e progressista que a universidade simboliza. Auxilio nem sequer é jovem quando todos os restantes protagonistas de Bolaño são eternos adolescentes aprisionados nessa geração: ela quebra com a moldura que conserva religiosamente os paradigmas culturais do jovem estudante, do ativista revolucionário, do guerrilheiro urbano, personagens que proliferam nos romances mexicanos da época ou sobre ela. Todos eles são mais cultos, mais conscientes, mais informados e mais ativos no que se construiu ou se procurou construir durante os protestos de '68; todos têm um trabalho, um ofício, um curso ou pelo menos estão no seu encaço, enquanto que Auxilio sobrevive de “trabajos voluntarios” e “cargos vaporosos”. No entanto, o progresso e a abertura democrática por que todos lutam, encontram nesta mulher a sua razão de ser.

Auxilio é mulher, num país profundamente patriarcal, é imigrante, pobre – pouco mais que mendiga, sem grande habilitação académica – que não serviria de nada por ser também indocumentada -, sem trabalho, sem juventude, sem beleza, e nem sequer tem dentes. A personagem, tal como a mulher que a inspirou, choca de frente com todos os paradigmas que a cultura patriarcal, da mais conservadora à dos nossos dias, exige de uma mulher. Até à publicação de *Amuleto*, Auxilio sobrevivia nas caves da memória da cidade, tal como durante a vida, sobreviveu nas caves escuras e abandonadas da escada social, onde não existe nenhum elevador para quem tem como identidade a exclusão social⁷⁶. Esta personagem à margem de todos os registos possíveis é a escolhida para transmitir não uma possível verdade ou importância histórica, mas a poesia da mesma. Por isso a sua história, sendo uma “história de terror”, como se informa na primeira linha do texto, não o parece, porque é contada desde um sentido poético mais profundo e menos programático, o sentido do estar aí gratuito, desinteressado, generoso, valente.

Toda a confusa narração de Auxilio regressa ao mesmo ponto irradiador que lhe confere autoridade: os dias que passou secretamente barricada numa casa de banho para mulheres durante a ocupação da cidade universitária pelo exército. É desde essa “atalaya, mi vagón de metro que sangra” que Auxilio constrói a sua versão edificando um ato de resistência: ao aperceber-se da ocupação a imigrante fecha-se na casa de

⁷⁶ Com motivo da celebração da memória dos 50 anos de '68, o Museu Universitário da Arte Contemporânea da UNAM (MUAC), exibiu entre 11.08.2018 e 25.11.2018 a exposição “Alcero Soust Scaffo”, com curadoria de Amanda de La Garza e António Santos. A exposição consistiu na recolha de vários documentos, fotografias, textos, testemunhos e quadros pedidos à comunidade universitária durante o ano, através das redes sociais e da TV UNAM.

banho, disposta a resistir, lendo, quantos dias forem precisos. E não lê ficção, lê a poesia do exilado poeta Pedro Garfias. O momento em que a mulher se dá conta do que sucede lá fora é descrito cinematograficamente:

(...) lo que cualquier persona, me asomé a la ventana y miré hacia abajo y vi soldados y luego me asomé a otra ventana y vi tanquetas y luego a otra, la que está al fondo del pasillo (recorrí el pasillo dando saltos de ultratumba), y vi furgonetas en donde los granaderos y algunos policías vestidos de civil estaban metiendo a los estudiantes y a los profesores presos, como en una escena de la segunda Guerra Mundial mezclada con una de la revolución mexicana” (Bolaño, 1999: 30)

Não é simplesmente retórico que Auxilio observe por várias janelas a mesma cena que ela própria já conhece; a cena alude ao ciclo histórico, cada janela, cada diferente perspectiva encerra a repetição da mesma injustiça, da Revolução mexicana à Segunda Guerra Mundial. Como num filme de final já conhecido, a narradora procura reter a reprodução sistemática, repetindo-se a cada instante: “Quédate aquí, Auxilio, no entres voluntariamente en esa película, nena, si te quieren meter que se tomen el trabajo de encontrarte.” (Bolaño, 1999: 31), cumprindo zelosamente o apelo de José Revueltas “No abandonar el recinto universitario bajo ningún concepto” (Revueltas 1979, 38).

E é então que a imigrante uruguaia regressa ao seu cubículo na casa de banho, arregaça as calças, e senta-se a ler na sanita. Esta posição corporal é sarcasticamente emblemática. Como a narradora reitera, já não tem nesse momento qualquer necessidade fisiológica que justifique a caricata posição além da vontade de resistir simbolicamente à violência da História que nesse momento atinge a universidade. Perante a História que ela já conhece, já viu antes e sabe o que continuará a suceder depois, a única atitude possível é, muito literalmente, “cagar-se” lendo poesia, dispondo-se assim a:

(...) moral y físicamente, llegado el caso, a no abrir, a defender el último reducto de autonomía de la UNAM, yo, una pobre poetisa uruguaya, pero que amaba México como la que más, mientras esperaba, digo, se produjo un silencio especial, un silencio que ni los diccionarios musicales ni los diccionarios filosóficos registran, como si el tiempo se fracturara y corriera en varias direcciones a la vez, un tiempo puro, ni verbal ni compuesto de gestos o acciones (...) (Bolaño 1999, 24)

A narrativa de Auxilio traduz mais desse silêncio cujo poder de significação só se torna possível da sua “atalaya”, palavra que o dicionário da Real Academia Espanhola define como “estado o posición desde la que se aprecia bien una verdad”. Mais do que os muitos poemas e traduções livres pelos quais Alciro era conhecida pela juventude boémia do DF, é o seu estado ou posição marginal que fazem dela a única capaz de captar a essência desses anos, fazendo dela “la madre de la poesia mexicana”, como se lê na primeira página. Pela sua condição especial é a única que acompanha os jovens poetas impúblicáveis nas muitas noites de tertúlias, que os lê e os anima nos seus rascunhos, a que guarda a voz nunca registada dessa geração apagada. Esse canto dos jovens poetas que nunca o foram é precisamente o “amuleto” que dá título à novela e encerra a memória de Auxilio.

A esta dimensão poética da personagem de Auxilio deve ainda acrescentar-se a sua dimensão profética, que tem levado a crítica a classificá-la como “poeta vater”. Nas últimas páginas, a loucura de Auxilio estabelece um diálogo com uma voz que lhe fala e a convida a realizar prognósticos dos escritores que sobreviverão ao passar dos anos e as condições em que o fazem. No entanto, como bem anteviu Celina Manzoni, a loucura de Auxilio tem um método⁷⁷ (Cf. Manzoni 2005, 26), uma vez que os nomes referidos e os seus respectivos destinos configuram uma paródia clara ao trabalho do crítico norteamericano Harold Bloom, *O Cânone Ocidental*, que precisamente a editora Anagrama tinha traduzido no ano de 1998. Como assinala a académica argentina:

El espíritu de juego que domina la clasificación imaginaria de *Amuleto* no esconde la persistencia, por parte de Bolaño, en un ademán orientado al despliegue de una proliferante evocación de títulos, de personajes y de autores que recorre casi todo lo que, quizá abusivamente, denominamos de literatura occidental, y que, por ese mismo gesto, deviene memorables, objeto de lectura o eventualmente de relectura. En los momentos en que se tensan los debates por el dominio de la interpretación en el interior del campo intelectual, la lucha por afirmar una estética actualiza el ademán de la restitución, más frecuente en los artistas que en los críticos, de quienes puedan ser invocados como referentes autorizados. (Manzoni 2005, 30)

⁷⁷ Neste estudo de Celina Manzoni “Ficción del Futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”, a académica argentina encontra uma pertinente filiação da loucura de Auxilio na alucinante recuperação de Frey Servando Teresa de Mier em *El Mundo Alucinante* (1969), de Reinaldo Arenas. Tal como o frade dominicano que começa a sua narração na rua que tem o seu nome como homenagem, Auxilio confunde deliberadamente os tempos e baralha as perspectivas, para manter o equilíbrio vitalista da poesia de León Felipe. Mas tal equilíbrio só se alcança por via da alucinação, ou seja, nos dois casos se coloca em evidência que em situações extremas a sanidade mental não é uma opção de sobrevivência.

Nesta classificação, onde se reconhecem simpatias e rivalidades literárias, mais do que uma programação prescritiva do que se deve ler, o leitor encontra a descrição de uma preocupação presente que se projeta num futuro inacessível que só a loucura de Auxílio pode detectar: “En el año 2059, ¿quién leerá a Jean-Pierre Duprey? ¿Quién leerá a Gary Snyder? ¿Quién leerá a Ilarie Voronca? Estas son las cosas que yo me pregunto.” (Bolaño 1999, 135). Bolaño sabia bem que a maioria dos seus leitores (e provavelmente a maioria dos seus críticos) não reconheceriam o nome do poeta francês que no seu dia fascinou André Breton, talvez nem identificariam Gary Snyder como um poeta associado à geração *beat*, e quase ninguém se lembraria do nome de Ilarie Voronca. Estes são o género de autores que só se leem na juventude, os autores que exigem a dedicação de rastrear a fundo as livrarias especializadas, quando ainda há tempo, e curiosidade, e paixão em fazê-lo. Só os jovens poetas que acompanham Auxílio pelas noites do DF, como o próprio Bolaño o foi um dia, teriam ainda o ânimo e a resiliência para o fazer⁷⁸.

Em suma, a poesia de Auxílio, como bem se pôde apreciar na exposição exibida pela UNAM, é, na esteira da de outros personagens como Juan Stein, Diogo Soto, Lorenzo ou Henri Simon Leprince, uma poesia que se define pelos gestos simbólicos mas autênticos, inconscientes mas sempre generosos, gestos que desenham uma ética de valor e dignidade. Roberto Bolaño reafirma na sua ficção madura, através destes breves e particulares atos sub-reptícios, a postura de Enrique Lihn, fazendo com que a escrita se justifique perante o mundo, como se lê no verso do poeta chileno “porque escribí no estuve en casa del verdugo”.

É esta capacidade para captar o sentido ético de uma certa geração, assim como a reunião, pela mesma ética, de nomes e obras à partida afastadas na hierarquia do cânone latino-americano que fazem de Bolaño um poeta no sentido em que falava Domínguez Michael, que citei no início desta secção: o que reúne a tribo dispersa e nessa convocatória manifesta uma nova relação com os factos, alterando a origem e o sentido da tradição que o procedeu.

⁷⁸ Uma das profecias é, neste sentido, particularmente ambígua: “Oliverio Gironde encontrará su lugar como poeta juvenil en el año 2099” (Bolaño 1999, 134). Será o poeta bonarense da ruptura lido em idades cada vez mais precoces, antecipando o espírito poético das futuras juventudes, ou será, à semelhança do que aconteceu com Jonathan Swift, talvez o primeiro grande crítico do imperialismo britânico, transformado pela sociedade pacata e pelo mercado num clássico que se ensina como um conto infantil, apagando a sua componente política?

1.3.3 Bolaño: o último latino-americano?

Numa das compilações de ensaios sobre a sua obra, *Bolaño Salvaje*, o escritor e crítico mexicano Jorge Volpi, intitula a sua contribuição ao volume como “Bolaño, epidemia”. Nela, Volpi, que se considera da geração dos admiradores incontestáveis de Bolaño e herdeiros da sua obra, fala da única vez que viu Roberto Bolaño, num encontro de jovens narradores latino-americanos, em Sevilha⁷⁹. Segundo Volpi, o autor de *2666* contou três vezes a mesma piada, que não era muito engraçada, e foi sempre aplaudido, donde Volpi deduz que:

En resumen: antes de morir, Bolaño alcanzó a entrever, con la ácida lucidez que lo caracterizaba, que estaba a punto, a casi nada, de convertirse en un escritor famoso pero, aunque estaba muy consciente de su genio - tan consciente como para despreciarlo - quizás, no llegó a imaginar que muy poco después de su muerte, que también entrevía, no solo iba a ser definido como "uno de los escritores más relevantes de su tiempo", como "un autor imprescindible", como "un gigante de las letras" y como "el ultimo escritor latinoamericano". Pero así es: murió Bolaño y murieron con él, a veces sin darse cuenta - aún hay varios zombies deambulando por aquí y por allá -, todos los escritores latinoamericanos. Lo digo clara y rotundamente: todos y sin excepción. (Volpi 2008, 191–92)

Desta súmula subentendem-se muitas coisas: a primeira, desde logo, é que Bolaño, sempre muito lúcido nas muitas intervenções públicas que chegou a fazer, percebeu que se tinha transformado num *cliché*, Volpi reitera o episódio da anedota não para repreender o mestre mas para frisar que Bolaño estava a testar o seu público. Compreendeu, diante da plateia de espectadores que eram jovens escritores, alguns deles com muitos livros publicados, que tinha alcançado a autoridade incontestável de um Borges, escritor cuja postura de provocação literária sempre admirou. A segunda é que Bolaño encarna um certa ideia de “latino-americano” a que almejam muitos desses jovens, ainda hoje, estatuto esse que, segundo Volpi, morre com ele. Esta ideia não se liga apenas ao carácter eminentemente transversal da sua obra em relação aos países em que residiu e às tradições literárias que conheceu, mas conecta-se substancialmente com

⁷⁹ Este episódio deu origem a uma troca de acusações entre Jorge Volpi e Ignacio Echevarría, nas páginas do diário chileno *La Nación*, entre abril e junho de 2004, pois Echevarría considerou a participação de Bolaño como uma atitude irónica e sarcástica do escritor, que no seu discurso precisamente se ria dos seus colegas de encontro, ao qual Volpi respondeu várias vezes que a atitude de Bolaño era de humildade e empatia para com os colegas (Cf. Zavala 2015, 139).

um vector de mercado, como se verá. No entanto, no caso em questão, dado que quem escreve este artigo conhece tanto a ambição centenária de uma literatura latinoamericana, como os problemas de mercado e capital social que lhe estão adjudicados, esta insistência no derradeiro latino americanismo encarnado em Bolaño, num crítico particularmente céptico como é Volpi, é a pedra angular para compreender tanto a posição magistral do escritor nascido no Chile na tradição, como no mercado. Este segundo ponto enlaça-se com o terceiro, já que Volpi assegura que com ele “morrem” todos os escritores latinoamericanos. Que quer dizer Jorge Volpi com isto?

Antes de responder atentemos a estes dados: nesse “I Encuentro de Escritores Latinoamericanos”, promovido pela editora Seix Barral, que se realizou na capital andaluza entre 25 e 28 de junho de 2003, participavam como convidados, além de Bolaño, os argentinos Gonzalo Garcés e Rodrigo Fresán, os peruanos Fernando Iwasaki e Iván Thays, os colombianos Jorge Franco e Mario Mendoza, os mexicanos Ignacio Padilla e Cristina Rivera Garza e Edmundo Paz-Soldán, escritor e professor universitário originário da Bolívia mas radicado nos Estados Unidos. Além da constatação básica de que só estão representados cinco dos vinte países que culturalmente constituem a denominada América Latina, nenhum dos outros nomes, com a exceção intermitente, que depende do mercado em que se venda, de Edmundo Paz-Soldán, é apresentado como latino-americano em nenhum dos seus livros. Note-se também que a iniciativa é promovida pela casa editorial responsável pelo chamado fenómeno do *boom* latino-americano, representado em figuras como Garcia Márquez, Carlos Fuentes, Mário Vargas Llosa ou Julio Cortázar.

O movimento do *boom* simboliza o reconhecimento sonhado pelo projeto académico comparatista que pretendia aproximar as diferentes produções culturais dos vários países para com isso fazer crescer um campo cultural que, nas palavras de Marcela Croce:

Por un lado, en tanto condena la soberbia de la autosuficiencia, a veces (mal) disimulada como identidad nacional, como el inevitable arrastre de nacionalismo gárrulo que la sostiene. Por el otro, al erigir al comparatismo como defensa contra la simplificación, que junto con la mala fe domina el repertorio de inmoralidades intelectuales. (Croce 2013, 13)

Esse projeto, que remonta à época das independências, com figuras tutelares como Francisco de Miranda, Simón Bolívar, José de San Martín, Bernardo O'Higgins, Miguel Higaldo, Antonio de Sucre e Augusto César Sandino, passando por contribuições de vários intelectuais do século XX, como Pedro Henriquez Ureña e a sua *Utopía de América*, Alfonso Reys com a sua resistência à rigidez geográfica, Mariano Picón Salas e a sua fé na cultura crioula, Ángel Rama e a sua noção de “transculturação” (Cf. Croce 2013, 13 e seguintes), encontra o seu reconhecimento internacional em 1963 com a publicação do primeiro livro de Vargas Llosa, habitualmente indicado como início do *boom*, *La ciudad y los perros*. Se este projeto centenário que tem por base a comparação é antes um desafio que uma confirmação (Croce 2013, 16), em que a sua vocação de futuro postula um método que sustente “una cultura integrada e integradora donde la voluntad de reconocimiento mutuo sea superior a las excusas de las diferencias linguisticas, geograficas, historicas, poblacionales, politicas.”(Croce 2013, 18), com o objetivo maior de evitar as simplificações nacionalistas, para o mercado, é precisamente essa mesma simplificação que funciona como produto. O *boom* latino-americano deve uma parte da sua afirmação internacional, e daí o seu nome, à visão de mercado da agente literária Carmen Balcells e do editor Carlos Barral, que compreenderam bem que era mais fácil vender uma visão supostamente global da literatura proveniente dos vários países que compõem a América Latina, do que vender, isoladamente, cada uma das suas tradições.

Esta visão mercantil não é, no entanto, descoberta exclusiva dos agentes literários espanhóis, antes reitera uma certa reivindicação cultural europeia: uma utopia do atraso. As palavras são do escritor mexicano Juan Villoro, num ensaio em que explica como, ao estudar no colégio alemão, passou a infância a converter iguanas em dinossauros para não defraudar as expectativas culturais que os seus colegas europeus mantinham sobre o México. Afirma Villoro que: “Nada más sugerente en el mundo globalizado que una reservación donde se preservan costumbres remotas.” (Villoro 2000, 98). No seu romance *Materia dispuesta* (1997), fala-se precisamente de uma companhia de teatro mexicana cujos elementos sofrem uma crise de identidade: vão realizar uma digressão pela Europa e o seu agente exige-lhes que procurem mostrar-se “mais mexicanos”. Como ser mais aquilo que já se é? Pelo insólito da situação, que é emblemática da procura cultural que se faz de um pitoresco forçado – que de resto

nunca seria realizado no sentido inverso – o crítico e escritor mexicano não tem dúvidas de que:

Estamos ante un colonialismo de nuevo cuño, que no depende del dominio del espacio sino del tiempo. En el parque de atracciones latinoamericano el pasado no es una componente histórica sino una determinación del presente. Anclados, fijos en su identidad, nuestros países surten de antiguallas a un continente que se reserva para sí los usos de la modernidad y del futuro. (Villoro 2000, 99)

Neste sentido, o mercado espera ou demanda uma certa tonalidade exótica aos escritores da América Latina, desvirtuando muitas vezes a realidade em função desse mesmo exotismo – muitos dos insectos gigantes das obras de García Márquez são entendidas pelos leitores europeus como hipérboles da força da natureza, uma pérola do realismo mágico, quando na realidade, a sua descrição nos livros corresponde às espécies reais de várias partes da Colômbia. Assim, o realismo mágico, o realismo maravilhoso ou o fantástico latinoamericanos são apreciados no velho continente como “autenticamente” representativos da mentalidade e da cultura de todo um continente. Esse efeito sem dúvida ampliou as inegáveis qualidades literárias de boa parte dos autores da época e é talvez responsável pela expectativa de uma nova geração que continuasse a alimentar os leitores com essa “autenticidade” exuberante e distante. Expectativa que, de alguma forma, tanto o mercado como os próprios escritores se sentiram na obrigação de satisfazer. Gerações como a McOndo, que procurava contrariar as técnicas do realismo mágico, ou a do Crack mexicano, protagonizado por Jorge Volpi, Ignacio Padilha e Pedro Palou, são disso evidência. No entanto, por mais que o mercado e os autores trabalhassem em conjunto, nenhuma geração ou autor apareceu que fizesse sombra a Gabriel García Márquez ou Mario Vargas Llosa, e voltasse a colocar a literatura latinoamericana no horizonte do cânone ocidental.

É por tudo isto que esse encontro em Sevilha, promovido pela Seix Barral, não é inocente: ao colocar Roberto Bolaño entre vários colegas escritores que, salvo a procedência, em nada se conectam entre si, esconde-se a aspiração nostálgica de aproveitar a “maré alta” do chileno para que arraste na sua onda a outros nomes, talvez menos literários, mas sem dúvida mais comerciais. Nada, excepto a ambição dos próprios escritores, como claramente percebeu Bolaño nesse encontro. A sua contribuição para o volume que a mesma editora publicou *Palavra de América* (2004),

intitulou-se sugestivamente “Sevilla me mata”. Bolaño começa por dizer que o tema não o propôs ele: perguntaram-lhe de onde vinha a nova literatura latinoamericana, e a resposta é simples, não demora mais de três minutos: “Venimos de la clase media o de un proletariado más o menos asentado o de familias de narcotraficantes de segunda línea que ya no desean más balazos sino respectabilidad. La palabra clave es respectabilidad.” (Bolaño 2004c, 312).

Com uma frase Bolaño arremete contra os muitos mitos identitários com que muitos autores, alguns presentes, vendem a sua obra: a origem humilde e vontade titânica de vencer. E continua sem suavizar o discurso:

(...) los escritores ahora buscan el reconocimiento, pero no el reconocimiento de sus pares sino el reconocimiento de lo que se suele llamar «instancias políticas», los detentores del poder, sea éste del signo que sea (a los jóvenes escritores les da lo mismo!), y, a través de éste, el reconocimiento del público, es decir, la venta de libros. (Bolaño 2004c, 311)

Ou seja, dando um passo atrás na longa tradição de reconhecimento mútuo a que Bolaño sempre tentou pertencer, os escritores preferem, na sua opinião, apostar nas vendas, a posição intelectual, ainda que não arrastasse os correspondentes ganhos financeiros, é diferida em função desses mesmos lucros. O que é natural numa geração que, maioritariamente, não nasceu nas famílias de classe alta, como o escritor sublinha ironicamente, e já não possui na sociedade contemporânea o estatuto social que tiveram os seus antecessores:

(...) los jóvenes escritores están, como se suele decir, escaldados, y se dedican en cuerpo y alma a vender. Algunos se utilizan más el cuerpo, otros utilizan más el alma, pero a fin de cuentas lo que se trata es de vender. Qué no vende? Ah, eso es importante tenerlo en cuenta. La ruptura no vende. Una escritura que se sumerja con los ojos abiertos no vende. (Bolaño 2004c, 312)

Portanto, diante de uma plateia de escritores latinoamericanos, Bolaño compreende a utilização que as instâncias editoriais fizeram dele e marca posição entre a corrente em que se encontra – citando as suas amizades literárias cuja ficção, nas suas palavras, “mergulha com os olhos abertos – e uma corrente que se subentende mais “comercial”, para terminar colocando todos no mesmo barco:

La Herencia. El tesoro que nos dejaran nuestros padres o aquellos que creímos nuestros padres putativos es lamentable. En realidad somos como niños atrapados en la mansión de un pedófilo. Algunos de ustedes dirá que es mejor estar a merced de un pedófilo que a merced de un asesino. Sí, es mejor. Pero nuestros pedófilos son también asesinos. (Bolaño 2004c, 314)

Esta foi a última aparição pública de Bolaño, poucas semanas antes da sua morte. Dois meses antes, Bolaño compareceu como autor convidado no Salon du Livre, em Paris, entre os dias 21 e 26 de março. Oswaldo Zavala surpreendeu-se que, entre as 185 mil pessoas que passaram pelo evento, apenas duas, ele e a sua acompanhante, tivesse aparecido na sessão de autógrafos programada para o escritor chileno. Comparado à Feira do Livro de Paris, um encontro de escritores latinoamericanos, mesmo realizado em Espanha, reduz-se rapidamente a um encontro de escritores de província. Essa derradeira experiência internacional significou para a Bolaño a confirmação da efemeridade da literatura da qual sempre foi muito consciente. Ainda que a sua aguda consciência o fizesse antecipar mentalmente o futuro que o esperava, pelas últimas afirmações que se citaram, percebe-se que Bolaño não tinha ilusões quanto à sua fama: transformar-se-ia num *clichê*, como tanto tinha criticado, porque o mercado, de uma forma ou de outra, acabaria por empurrá-lo até lá.

Os putativos pais da literatura latinoamericana deixam um tesouro “lamentável” pelo intrincados que estão, nesse momento, literatura e mercado, sem que seja possível já, para o escritor contemporâneo, realizar uma possível separação rigorosa entre ambos. A sempre elogiada ética de Bolaño, a sua capacidade para assumir a tarefa do escritor com a rebeldia de um perpétuo inconformista (*Cf.* Soldán e Patriau 2008, 9) só foi possível pelo curto espaço de tempo em que disfrutou de reconhecimento. Mais tarde ou mais cedo, a criança imitaria os seus assassinos.

A difícil relação entre tradição e progresso, que precipita na voragem capitalista a muitos escritores, atingiu, na viragem do último século, um ponto que parece ser de não retorno. E é por isso que a morte prematura de Bolaño permitiu que o escritor fosse compreendido como a última possibilidade ética dessa longa tradição que ele recolhe e reconfigura. Da perspectiva das influências literárias, Bolaño é difícil de enquadrar nas tradições nacionais, precisamente ao contrário do que sucede com os seus contemporâneos. A crítica chilena tem dificuldade em filiar Bolaño na sua narrativa, já que em nada se parece nem a José Donoso nem a Jorge Edwards, talvez os dois nomes

cimeiros da ficção. A única janela possível seria Nicanor Parra, mas pese embora a grande admiração de Bolaño, a influência do poeta centenário não passa, na obra de Bolaño, do limite de provocação. A crítica mexicana, apesar das palavras muitas vezes citadas - e mal citadas –de Dominguez Michael, do seu *Diccionario Crítico da Literatura Mexicana* (2012), - onde considera *Los detectives* como a “más persuasiva de las novelas mexicanas de los últimos años” (Domínguez Michael 2012, 68) – não consegue filiar Bolaño pois a tradição que ele alimenta é precisamente a que eles renegaram – dos estridentistas aos dois nomes associados à esquerda mexicana, Efraín Huerta e José Revueltas. Pelo lado argentino, Bolaño seria talvez mais *porteño* que muitos dos escritores nascidos em Buenos Aires, e apesar de ter lido atentamente toda a literatura argentina, à qual dedicou muitas reflexões e homenagens ao longo da sua obra, a ausência de uma vivência argentina, tanto na vida, como na obra, negar-lhe-ão qualquer possibilidade de filiação. Houve ainda quem tentasse aproximar Bolaño do contexto propriamente hispânico, relacionando-o com a ficção experimental de Javier Marías e Enrique Vila-Matas. Nas últimas entrevistas, o próprio admitia a dificuldade que encontrava em enquadrar-se entre os seus pares.

É pela vocação de poeta, de que se falou na secção anterior, que Bolaño convoca na sua ficção autores, livros, esperanças e sonhos que procuram, deliberadamente, resgatar uma certa ideia de literatura latinoamericana, apesar das possíveis deformações que o mercado lhe possa ter acarretado. Tal é mais notório em obras como *Nocturno de Chile* (1999), onde Bolaño voluntariamente constrói uma peça a mais para encaixar na denominada novela do ditador⁸⁰. Em suma, pela leitura aturada da tradição, pela reflexão sistemática sobre a mesma, pela capacidade de incluir todas os vectores sociais de uma geração, Bolaño pode não ser o último, mas é sem dúvida um dos melhores representantes dessa tradição centenária.

Para cépticos como Jorge Volpi, a literatura latinoamericana ganha força apenas no contexto do *boom*:

⁸⁰ Tal como refere Patricia Espinosa, con esta obra Bolaño parece voluntariamente filiar-se na tradição iniciada com o argentino Esteban Echevarría, en 1838, com novela curta *El matadero*, y prossegue com alguns dos nomes mais aclamados da literatura latinoamericana do século XX: *El señor presidente* (1946) do guatemalteco Miguel Ángel Asturias; *Yo, el supremo* (1974) do paraguaio Augusto Roa Bastos; *El recurso del método* (1974) do cubano Alejo Carpentier; *El otoño del patriarca* (1974) do colombiano Gabriel García Márquez; *Oficio de difuntos* (1976) do venezolano Arturo Uslar Pietri ou *Fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, entre outros (Cf. Espinosa 2014, 49).

Si hemos de pecar de convencionales, convengamos con que la edad de oro de la literatura latinoamericana comienza en los sesenta, cuando García Márquez, que aún era Gabo o Gabito, pregunta: ¿qué vamos a hacer esta noche?, y Fuentes, que siempre fue Fuentes, responde: lo que todas las noches, Gabo, conquistar el mundo. Y concluye, cuarenta años más tarde, en 2003, cuando Bolaño, ya siendo Bolaño, se presenta en Sevilla y anuncia, soterradamente, casi con vergüenza, que su nuevo libro está casi terminado. (Volpi 2008, 194)

Essa obra que não chegou a ser terminada, *2666*, dialoga como nenhuma outra com toda a tradição latinoamericana. Trata-se de um diálogo polémico, que contra-ataca os valores instaurados pelo cânone, que descobre promiscuidades afectas ao poder, que arrasta e recoloca autores afastados ou esquecidos para o centro, e se irrita com a centralidade de figuras centrais que lhe parecem anémicas na sua literatura.

Esta preocupação pelo destino da literatura latinoamericana, muitas vezes entendida como microcosmos da própria realidade latinoamericana, constrói-se na interrogação constante sobre os seus textos, os seus autores, os seus momentos históricos e os seus cruzamentos constantes com o poder – palavra que engloba em Bolaño, o poder político propriamente dito e o poder económico, simbolizado no mercado. Esta complexidade que marca toda a obra do escritor chileno, ao mesmo tempo que reinventa uma nova forma de narrar a violência e o horror do continente, constituem a marca de latino americanismo que Volpi quer salientar e que nenhum outro autor apresentou nos últimos anos, reiterando que “en sentido estricto, ninguno de ellos es ya un escritor latinoamericano, sino, en el mejor de los casos, un escritor mexicano, chileno, paraguay, guatemalteco o boliviano que, en el peor de los casos, aun se considera latinoamericano.” (Volpi 2008, 192). Volpi responde assim ao famoso livro de Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana* (2011), que é uma ampliação do longo trabalho ensaístico do autor na sua área – *La nueva novela hispanoamericana* (1969) e *Geografía de la novela* (1993) – e consiste num longo catálogo de nomes e textos, cuja única relação é serem oriundos da América Latina, e que o escritor mexicano só com muito esforço consegue relacionar com uma tradição, continuando, teimosamente, a não incluir Bolaño.

1.3.4 A obra póstuma: consequências para a figura do autor

A morte prematura do escritor deixou aos seus herdeiros a tarefa colossal de publicar vários inéditos, entre eles, a obra magna *2666*, definitivamente inacabada. Os desafios que uma edição póstuma acarretam começaram logo a gerar polémica neste primeiro manuscrito. Explica Ignacio Echevarría, que levou a cabo a difícil tarefa, que era vontade do escritor publicar cada uma das cinco partes independentemente, fazendo uma série de cinco tomos, que saíam de dois em dois anos, de forma a assegurar a estabilidade económica dos dois filhos. Após a revisão completa do manuscrito, o crítico, o editor Jorge Herralde e a representante dos herdeiros, Carolina López, chegaram a acordo em que uma única publicação integral do romance seria mais apropriada à sua estrutura, deixando a possibilidade de uma edição distribuída mais adiante. Na nota editorial, Echevarría defendia a sua opção pela estrutura “indisociable” de um romance que possui “una insensata aspiración de totalidad” (Echevarría 2004a, 1122). O critério editorial seguido, além de contrariar as instruções prévias deixadas pelo autor, desfaz parcialmente as linhas de leitura possíveis se cada uma das partes fosse efetivamente lida de forma autónoma.

Até à data, 2018, publicaram-se nove livros póstumos de Bolaño. Os dois primeiros, além de *2666*, foram preparados por Echevarría - a edição de vários textos soltos de Bolaño, *Entre Parentesis* (2004), e o volume *El secreto del mal* (2007), que reunia os contos que se encontravam no computador do escritor nos últimos meses de vida e nos quais o autor estaria a trabalhar. A estes seguiram-se o conjunto poético *La Universidad Desconocida* (2007), a novela acabada *El Tercer Reich* (2010), *Los sinsabores del verdadero policia* (2011), já com o selo da Alfaguara, *El espíritu de la ciencia-ficción* (2016), *Sepulcros de vaqueros* (2017) e, por último, uma nova edição da poesia, *Poesía Reunida* (2018).

Enquanto se encontrava Echevarría no processo, os critérios editoriais, apesar de discutíveis, mantinham uma marca de confiança perante os leitores ao serem editados pelo que foi em vida um amigo próximo e um crítico declaradamente admirado pelo escritor. Já o volume de *La Universidad Desconocida*, que estava anunciado que seria preparado por Bruno Montané – poeta e o amigo mais antigo que se lhe conhecia ao escritor – surgiu, para espanto dos leitores, sem qualquer introdução crítica à poesia de Bolaño. Cresce o espanto quando, ao folhear o volume, facilmente se percebe que as

suas partes principais já se encontravam publicadas em livros separados pelo autor – “Gente que se aleja” reproduz a novela fragmentada *Amberes* (2002), e a maioria dos poemas de *Fragmentos de la Universidad Desconocida* (1992), *Los perros románticos* (1994, com reedição em 1995, 2000 e 2006), *El último salvaje* (1995) e *Tres* (2000) aparecem dispersos pelas inúmeras secções do livro. Carolina López explica brevemente na introdução que a organização para um volume inteiro é da responsabilidade do próprio Bolaño, que, em 1993, reuniu toda a sua poesia para publicação, no seguimento do seu diagnóstico de saúde. O volume compõe-se assim de poemas da juventude até poemas dedicados ao filho, que explicam a necessidade sentida por Bolaño em reunir a sua obra para entregar ao filho que provavelmente não veria crescer. Os dois últimos poemas são precisamente intitulados “Dos poemas para Lautaro Bolaño” e na nota explicativa de Bolaño, que fecha o volume, o escritor confessa: “Desesperado con la perspectiva de no volver a ver a mi hijo, ¿a quién encargar de su cuidado sino a los libros?” (Bolaño 2007, 444). Ou seja, Roberto Bolaño organizou toda a sua poesia ao entrever a iminência da morte. No entanto, ao demorar esta última mais do que o suposto, foi publicando conscientemente várias partes, o que leva a pensar que, se seguisse vivo, não daria à estampa o volume tal como o pensou em 1993. Cabe aventar a hipótese de que pelo facto de ser um volume já preparado, facilitasse a tarefa à curadora do espólio, Carolina López, nutrindo o mercado sem necessidade de grandes voos hermenêuticos na análise e apresentação do livro ao público. Por outro lado, é notório que a organização dos diferentes textos, juntamente com os que público ainda não conhece, assim como o poema que Carolina acrescenta, citado anteriormente, contribuem para criar uma onda de fascínio, uma vez que dão conta de tudo o que se desconhecia do escritor: os inúmeros fracassos nas suas tentativas em publicar, a pobreza gritante de muitos anos, a experiência da marginalização social que tantas vezes o assolou. Neste sentido, esta guia para uma “educação sentimentalizada” (Zavala 2015, 214) apesar de permitir novas leituras da obra anterior, parece publicar-se para construir uma narrativa lógica e progressiva da vida de Roberto Bolaño, mais a mais se pensarmos que os poemas que interferem com a obra narrativa publicada já se encontravam originalmente noutros volumes. A pertinência destas especulações, que têm sido apontadas pela crítica, em relação à obra póstuma surge porque os critérios seguidos determinam, como assinala, Oswaldo Zavala, os códigos segundo os quais se procura dirigir a leitura póstuma, estabelecendo

uma coerência com a obra publicada em vida que altera a percepção com que, até então, era recebida (Cf. Zavala 2015, 210).

Esta narrativa *a posteriori* consuma-se na exposição do Arquivo Bolaño, a que já me referi anteriormente, e na qual, como já tivemos oportunidade de analisar, se apresenta uma versão de Bolaño que difere da usualmente seguida pela crítica e sustentada por Herralde. O momento coincide precisamente com o afastamento entre a viúva e o editor, anunciando o capítulo que se abriria em seguida: a passagem dos direitos da Anagrama para a Alfaguara. A 4 de março de 2016, o jornal espanhol *El País* anuncia a passagem dos direitos, e nas páginas do mesmo diário, inicia-se a polémica entre o crítico Ignacio Echevarría e Carolina López, com comentários pontuais de Jorge Herralde, que, nos dias de hoje, se encontra em tribunal.

A 23 de setembro de 2016, Ignacio Echevarría publica no suplemento “El cultural” do jornal *El mundo*, uma extensa acusação a Carolina López, sob o título “Roberto Bolaño borrado”. Afirma o crítico que a passagem dos direitos de autor para outra editorial se deveu unicamente a motivos pessoais da viúva e em nada se relaciona com a vontade de dar a conhecer de forma mais abrangente a obra do escritor. Acrescenta que foi afastado da tarefa editorial que lhe foi informalmente atribuída por Bolaño, não por critérios ou discrepâncias editoriais, mas porque “quienes administran con toda legitimidad su legado, pretenden además controlar, mucho más discutiblemente, su memoria”. Refere-se o crítico ao facto de ter uma boa relação com Carmen Pérez de Vega, mulher com quem Bolaño manteve uma relação sentimental nos últimos anos de vida. A estas palavras respondeu Carolina López um mês depois, e a discussão mantém-se viva. Ora, nenhuma destas especulações de foro privado teria qualquer importância se não estivessem na origem da muito contestada mudança editorial, e não tivessem impedido, nos últimos anos, a publicação de vários livros de e sobre Bolaño, como últimas entrevistas e correspondência⁸¹, por impedimento legal de Carolina López, enquanto representante dos herdeiros do autor. Paralelamente, o espólio, que se encontra no domicílio familiar não está disponível para investigação e os

⁸¹ A través de colegas de investigación chilenos, tive acesso a vários ficheiros com correspondência de Bolaño a Waldo Rojas e Jaime Quesada. No entanto, não é possível atestar a veracidade de ditos documentos, pois a sua publicação oficial está interdita por Carolina López. Da correspondência com Enrique Lihn apenas se conhece a recebida por este e que consta no espólio do poeta, havendo partes que se encontrarão, previsivelmente, na casa familiar do escritor chileno, em Blanes.

volumes que têm vindo a lume revelam claramente a falta de empenho na construção de um aparato crítico que honrasse o trabalho de Roberto Bolaño.

Tudo isto atrasa a publicação dos importantes volumes de correspondência vária nos dois lados do Atlântico, e deixa por agora em suspenso qualquer possibilidade de uma biografia oficial. A última conhecida, da autoria da argentina Mónica Maristan, colocou a jornalista em tribunal, onde Carolina López e os filhos exigem 250 mil euros de indemnização por “danos à honra e à intimidade familiar”. A notícia intitulada “El juicio de la viuda de Bolaño contra la amante del escritor, visto para sentencia” apareceu no jornal *La Vanguardia*, a 8 de novembro de 2018, e lê-se que Carolina López processou, desta feita, por atentado à honra e à intimidade familiar, a Carmen Pérez de Vega, exigindo a mesma indemnização.

Esta diatribe dentro do círculo mais próximo do escritor, confirma a certeza do diagnóstico feito por Oswaldo Zavala sobre as consequências da obra póstuma do escritor: “lo que comienza por ser una un proyecto de crítica y desarticulación de la modernidad literaria en Latinoamérica culmina inevitablemente con la refundación de esa misma modernidad, ahora reificada en la propia figura de Bolaño.” (Zavala 2015, 210).

2. Escrita

Why are writers putting mirrors in the house of fiction where windows used to be?
Brian Stonelhill, *The Self-Conscious Novel : artifice in fiction from Joyce to Pynchon*
(1988)

En literatura el Tiempo se escribe siempre con mayúscula
Juan Carlos Onetti, *La niña y la muerte*(1973)

2.1 Corpos/corpus: à sombra de Rimbaud

Escribir, me estaba diciendo, cambia sobretodo el modo de leer.

Ricardo Piglia

Examinado o contexto social e cultural de construção, legitimação e consagração de Maria Gabriela Llansol e Roberto Bolaño, de forma ainda incipiente, este capítulo procura recuperar, numa perspectiva diacrónica, traços e metamorfoses dos dois escritores no sentido de compreender a importância que assumem as figuras de Aossê, em *Lisboaleipzig*, e Benno von Archimboldi, em *2666*, e a forma como projetam as preocupações, desejos e problemáticas do escritor contemporâneo.

Neste sentido, julgou-se pertinente traçar um percurso que refletisse de forma mais aturada a construção da figura llansoliana, como conceito que se propõe renovador de uma tradição “outra”, desde a sua saída dos “terrenos limítrofes do realismo” até à dinâmica textualizante que caracteriza a obra madura, a partir, sobretudo, dos volumes de *Lisboaleipzig*. No caso de Roberto Bolaño, compreendeu-se, por sua vez, que regressar a certas áreas menos exploradas da sua narrativa poderia enriquecer significativamente a relação de descontinuidade e intertextualidade que o escritor chileno estabeleceu desde cedo com o que, talvez de forma excessiva, nos habituamos a designar como cânone ocidental, e dentro deste, com o cânone latinoamericano. Se a forma final de ambas as obras em nada se aproxima, a pedra angular deste trabalho reside na forma como o procuram fazer, e na maneira como os seus perfis alheios aos respectivos centros literários se relacionam com essa tentativa. Ver-se-á como, num caso como noutro, o desenho de personagens ao longo da obra tende, paulatinamente, a um regime de alusão cada vez menos direto e intuitivo, e que a mesma relação entre as próprias personagens se vai tornando mais dialéctica e menos casuística. Também o estabelecimento de estratégias de legitimação, assim como as dinâmicas que as sustentam, os aproximam pese embora a forma como as mesmas se consumam no interior dos textos.

Pelas diversas temáticas assinaladas ao longo deste capítulo, nas obras de Roberto Bolaño e Maria Gabriela Llansol, será possível observar que, nas duas obras,

muitas seriam as aberturas possíveis para abordar a ficcionalização da autoria. A preferência por *Lisboaleipzig* e *2666*, já ventilada na introdução, deve por isso ser devidamente justificada. A escolha ficou a dever-se, num primeiro momento, pelo facto de ambas as obras se publicarem no melhor período das respectivas trajetórias literárias nos seus contextos culturais: Maria Gabriela Llansol tinha ganho, em 1991, o Grande Prémio de Romance da Associação Portuguesa de Escritores, quando começa a editar os muitos fragmentos que compõem os dois volumes de *Lisboaleipzig*; Roberto Bolaño encontrava-se em clara ascensão após ter ganho em 1998, o Prémio de Novela Herralde em Espanha, e, no ano seguinte, o prémio Rómulo Gallegos, o maior galardão na América Latina. Ou seja, demorei-me propositadamente a compreender que aspectos, técnicas e operações regiam as suas obras antes do maior reconhecimento que conheceram em vida, para no capítulo seguinte, poder observar que mudanças se detectam, de que forma essa consagração do meio, alterou, ou não, as suas perspectivas.

Num segundo momento, visto que se analisaram aturadamente vários passos das suas trajetórias, no primeiro capítulo, e são analisadas várias características das suas ficções, neste segundo, deve atender-se ao facto de tanto *Lisboaleipzig*, como *2666*, serem, de alguma forma, livros sinédoques, exemplares destes dois escritores. Estas são, respectivamente a cada um deles, as “grandes obras” com que os leitores já não se atrevem. Recorde-se a tão citada cena de *2666*, em que Amalfitano observa o que lê o farmacêutico que cumpre o turno noturno:

Escogía *La metamorfosis* en lugar de *El proceso*, escogía *Bartleby* en lugar de *Moby Dick*, escogía *Un corazón simple* en lugar de *Bouvard y Pécuchet*, y *Un cuento de Navidad* en lugar de *Historia de dos ciudades* o de *El Club Pickwick*. Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez. (Bolaño 2004a, 289–90)

Segundo Amalfitano, os leitores contemporâneos apreciam os treinos perfeitos mas falham o grande combate. Nesse combate onde se enfrentam os grandes medos, as maiores ambições, as trabalhadas esperanças, encontram-se as “feridas” e o “sangue”

das grandes aventuras literárias, como vêm a ser estas duas obras. Por esse motivo, antes de encerrar este capítulo, é conveniente explicar a “exemplaridade” destas duas ficções com respeito às obras anteriores nos dois casos.

Lisboaleipzig, hoje em edição conjunta, compõe-se de três partes: “O encontro inesperado do diverso”, “O Ensaio de Música”, e entre ambas, sintomaticamente, uma secção a que já fiz alusão, “Dedico-vos estes textos”. Na primeira parte, predomina o registo diário, com datas e locais diversos, e propositadamente desordenados da sua normal sequência temporal: o primeiro registo é de Jodoigne, a 3 de junho de 1978, e o último de Colares, a 13 de setembro de 1993, onde, segundo Pedro Eiras “a cronoclastia complexa do texto, no jogo de aproximação de épocas afastadas, implica uma teoria da história e uma compreensão da narradora como constituidora do tempo.” (Eiras 2005, 576). No entanto, numa das primeiras entradas deste encontro inesperado do diverso, encontra-se a seguinte passagem, datada em Colares em 1993:

Muitos dos que me leem têm dificuldade em ajustar-se ao pacto de leitura que os meus textos supõem: o de saberem quem está enunciando. E sabê-lo, sem sombra de dúvida. Os meus textos supõem um pacto de desconforto _____ são tal qual, se eu quiser que existam _____; (Llansol 2014a, 11)

A narradora, como já vinha a acontecer noutros trabalhos, expõe a consciência dos seus problemas técnicos, com respeito à ficção que conta, deixando em branco uma possível adjetivação desse pacto de desconforto. Esta passagem é determinante para compreender o que se opera ao longo deste ensaio: há uma reflexão profunda sobre toda a obra publicada anteriormente, sobre as ideias conseguidas e naufragadas, que o registo diário contribui para elucidar: tudo sucede como se o leitor tivesse encontrado páginas soltas do diário da escritora, as recolhesse e as juntasse tal como as encontrou dispersas. Este procedimento técnico modifica sensivelmente a anterior concepção dos dois diários já publicados. Já foi observado que apesar de não cumprirem escrupulosamente as expectativas do género, e de terem sido alvo de uma criteriosa edição, tanto *Um falcão no punho* como *Finita*, respeitavam a sequência cronológica dos dias e dos meses. Aqui, esse último resquício de estabilidade é retirado, avaliando portanto, a anulação da dimensão temporal na constituição das figuras que se analisou nas páginas anteriores. Dito de outra forma: a técnica aplicada às figuras agiganta-se aqui à dimensão do próprio texto. Assinala Eiras:

Aquilo que Raul Brandão e Fernando Pessoa anunciam mas recebem, num paradigma modernista, é acolhido na solução pós moderna de *Lisboaleipzig*: substituindo uma teoria do sujeito forte, centro semântico organizador do texto, por uma compreensão do sujeito como lugar vazio onde se confunde a identidade do “espaço Llansol” com figuras em mutação, o texto llansoliano subordina a teoria epistemológica ao primado da ética: a inquirição do eu só é possível pela relação com o outro. (Eiras 2005, 592)

Então como é que podemos rastrear o “eu” de Llansol, num texto que já nos indicou que compreende o nosso problema como leitores, e que, compreendendo-o, insiste em apresentar-se sob a forma de um diário, insinuando-se, portanto, aí, nesse registo autobiográfico? Mais ainda, se se chega a localizar este “eu” de Maria Gabriela Llansol, quem é o outro, essencial para que o possamos inquirir? A resposta, que já aqui se referiu, encontra-se nesse apogeu intenso do movimento de textualização. Llansol, a pessoa que escreve, procura colocar-se na mesma horizontalidade dos textos que escreve, assumindo o que mais tarde chamará “o ponto de vista do texto”. Daí se explica a meticolosa selecção dos excertos que compõem as 90 páginas, tal como hoje é evidente pela publicação do volume V dos *Livros de Horas*. O registo diário é editado com um critério simples: quais os momentos determinantes da minha obra, nos quais consegui “ver-me escrita” pelo meu texto. O outro é então um dos muitos intervenientes da obra llansoliana, uma vez que aqui, precisamente se inverte uma parte do projeto llansoliano. Na introdução a “O ensaio de música”, explica a autora:

Com Lisboaleipzig 1 – O encontro inesperado do diverso – dei início a uma obra, em vários livros, em que procuro «fulgorizar» a linhagem de autores (sejam eles pessoas humanas, pessoas animais ou pessoas vegetais) que aparecem recorrentemente nos meus textos.

Várias linhagens lutaram, como esta, pela liberdade de consciência, que é, no meio de todas as catástrofes que a Europa viveu e levou a outros povos e continentes, a dádiva que igualmente lhes fez.

Mas contrariamente a essas outras, esta, em que se inscrevem os meus textos, foi compreendendo que a liberdade de consciência, sem dom poético, não passará de um movimento fatalmente involutivo, na história do homem; (Llansol 2014a, 157)

Note-se que, nas primeiras trilógicas, como se analisou, esta liberdade de consciência não se tinha consumado; aqui, no entanto, o sentido inverte-se e a mesma Europa antes tão questionada, veste-se de dama caridosa, repartindo esta “dádiva” pelos

quatro cantos do mundo. As linhagens da restante vida afinal, contra todas as probabilidades, triunfaram. E no entanto, para Llansol como para estes vencidos da escrita, ainda não é suficiente. Para João Barrento, esta viragem traduz-se em que:

A partir de agora, a Obra de Llansol orientar-se-á exclusivamente no sentido de uma ontologia a-histórica cujos ingredientes fundamentais serão a decepção da memória, a realização plena do «contrato com o Vivo» e uma visão essencialmente «estética» do mundo. O seu texto não sonha já com sonhos impossíveis de liberdade política, a «comunidade» alarga-se e transforma-se, sem deixar para trás a sua configuração «demo»-crática particular (a do «povo» dos pobres da história), mas abrindo-se a uma bio-cracia, qualquer coisa como uma *aisthesis universalis* sob o signo, não do tempo da história e das suas Figuras, mas do «Há» e de uma «restante vida» transposta para o plano total, cósmico do Ser. (Barrento 2011b, 17)

E nesta nova *biocracia*, a figura de Fernando Pessoa, como Aossê, é quem orienta essa procura do dom poético sem, no entanto, escrever uma linha, ao contrário do que acontecia maioritariamente com quase todas as figuras anteriores. Se “O ensaio de música” é um encontro de duas formas artísticas, a poesia e a música, um encontro, como veremos, mais *corpus* que de corpos, “O encontro inesperado do diverso” evidencia a técnica ficcional em que esses encontros intertextuais podem ocorrer mas, desta feita, com os próprios textos de Maria Gabriela Llansol. Daí que a figura de Maria Gabriela Llansol, como “espaço Llansol” seja indissociável da figura de Aossê, entre ambos ocorre o encontro mais improvável que revela da figura do escritor em todo o texto llansoliano. Mais ainda, quando se pensa que entre as duas partes, se encontram os vários textos apresentados em sessões próprias da “literatura como instituição”, e que, portanto, subtraem as fronteiras, distâncias e mecanismos de legitimidade entre a escritora Maria Gabriela Llansol, a obra atribuída a esta escritora, e a figura do poeta nacional por excelência, Fernando Pessoa.

Já houve ocasião de discutir as implicações práticas que decorrem do facto de *2666* ser uma obra póstuma e das possibilidades de leitura que essa decisão implicou. A crítica parece francamente pacífica perante a ideia de uma leitura global, de que cada uma das cinco partes é uma peça fundamental da estrutura total do romance, e que só lidas como partes do todo se compreende a magnitude desta obra. Para o assunto em causa, esta leitura é a única que permite compreender Benno von Archimboldi como a ficcionalização final do grande escritor, e da sua relação com Arturo Belano. Nesta

leitura, Archimboldi é o fio que cose os cinco romances por separado. No primeiro deles “A parte dos críticos”, provavelmente, o mais abandonado pela crítica, encontra-se um romance francês, que num registo que se aproveita de um certo tom anedótico, nos apresenta quatro académicos de diferentes países, tradições e mercados. Une-os a paixão pelo escritor alemão Benno von Archimboldi, cuja obra o leitor não chega a conhecer. O que aqui se explora, num estilo próximo ao de *La literatura nazi*, são os mecanismos pelos quais academia e mercado trabalham para a consagração ou esquecimento de um autor. Os mesmos romances de Archimboldi têm um enorme sucesso em França, mas tardam em vingar na Itália. Num caso é a tradução quem aporta prestígio ao académico, noutro, é a autoridade do académico quem legitima a obra no mercado. O escritor é portanto, aqui, um objecto de estudo, alheio às vicissitudes das disputas académicas. Desde as primeiras páginas, Archimboldi representa tão somente o nome que assina os vários romances referidos pelas personagens, o autor parece ser a obra por essência. No entanto, à medida que a narrativa se intensifica, a cada página vamos sabendo menos da referida obra, e em consequência do seu autor. Sabemos alguns títulos, sabemos a intriga de pelo menos dois dos seus livros, mas, na realidade, não sabemos que tipo de escritor é Archimboldi, não estamos sequer aptos a imaginar se a sua é uma literatura realista, fantástica, surrealista, ou qualquer outra. Não sabemos como são as suas personagens, como se estruturam os seus romances, qual é o seu estilo, quais as suas influências literárias (embora saibamos, pelos críticos, quais não são). Tudo se coaduna na narrativa para aliciar a curiosidade tanto dos leitores, como dos quatro críticos que apesar de conhecerem a obra que ao leitor apenas é elencada, se sentem também eles insatisfeitos, alimentado a vontade de chegar até à pessoa civil que assina com o nome de Benno von Archimboldi.

Nesta, como nas três que se seguem, o escritor alemão faz-se notar pela sua ausência, está na sua obra, nos seus leitores, na sua identidade desconhecida. Já na última, “La parte de Archimboldi”, onde se narra a sua história de vida, acontece o oposto, temos o corpo e o rosto do autor, mas a sua obra não é lida por quase ninguém, nem sequer pela sua editora. A única obra que lemos de Archimboldi é precisamente esta última, a história da sua vida, uma vez que a mesma é reconhecida por Loti quando a lê no avião. A presença de Archimboldi chega a assumir uma dimensão espectral, é o fio condutor que une as cinco partes, e as múltiplas acepções que o conceito de escritor pode assumir é precisamente o que lhe permite estar presente: ele fragmenta-se na

interpretação que cada contexto sociocultural e cada vivência pessoal das personagens faz da noção de autor, em geral, e dele próprio, em particular.

Cada uma das cinco partes ocupa-se de territórios distintos do campo literário. A primeira, como já se fez referência, foca-se no mercado intelectual europeu e na academia. A segunda, através da personagem de Amalfitano, centra-se sobretudo nas relações do intelectual com o poder e nas diferenças substanciais entre o meio cultural europeu e latinoamericano. A terceira, no meu parecer, a mais interessante, recria na figura de Oscar Fate o papel do jornalismo, profissão intimamente ligada a vários escritores da América Latina – sem ir muito longe, basta mencionar Gabriel García Márquez ou Carlos Monsiváis. Na figura do solitário e sempre estrangeiro Oscar Fate ecoa uma profunda homenagem a John Reed, o famoso jornalista americano conhecido pelas suas causas políticas, pela cobertura e divulgação da Revolução Mexicana e da Revolução Soviética. No entanto, no final do século que iniciou com essas duas revoluções, o pobre Oscar Fate, que trabalha para uma pequena revista social com orientação marxista, já não tem revoluções para cobrir, divulgar ou inquirir. Ironicamente, depois da densa história que nos deixou o século XX, a Oscar Fate só lhe é possível entrevistar o último comunista de Brooklyn, que agora se dedica a livros culinários, e um combate de boxe no México.

A quarta parte, provavelmente a mais abordada pela crítica, “La parte de los crímenes” que parece, num primeiro momento, alheada das restantes, é a que demonstra, nas palavras do crítico Peter Esmorre, que a escrita se compromete menos com a resolução de um enigma, do que com a revelação de um mistério (Cf. Elmore 2008, 261). Aqui, Bolaño recorre a uma realidade muito concreta, os feminicídios de Ciudad Juarez, ocorridos especialmente entre 1993 e 1997, e dos quais surgiu o trabalho *Huesos en el desierto*, do jornalista Sergio González Rodríguez, publicado pela Anagrama em 2002. São as centenas de mortas, cujos corpos abandonados são descritos até à exaustão, que reúnem a paisagem capital de toda a obra: Santa Teresa. Para lá concorrem o colapso das estruturas mentais, com Amalfitano, o eterno estrangeiro Oscar Fate, os quatro críticos europeus na procura do escritor alemão, e por último, o próprio Archiboldi, que, nas palavras de Loti “se ocupará de todo”.

Assim, na sua globalidade, o romance inicia-se no final da primeira guerra mundial, com a história da infância de Hans Reiter, atravessa a formação da Rússia

Soviética, com a história de Ansky/Ivanóv, enfrenta os pesadelos da segunda guerra mundial, e encaminha-se para uma das fronteiras mais problemáticas do mundo contemporâneo, que simbolicamente separa o mal denominado “mundo desenvolvido” do “mundo em vias de desenvolvimento”, para onde se encaminhavam, em *Los detectives salvajes*, Arturo Belano e Ulisses Lima em busca da última representante possível da vanguarda latinoamericana do início do século XX. Pelo caminho, tanto do romance, como do próprio Bolaño, assistimos a como as revistas e grupos literários perdem importância em relação à academia e ao mercado, a única lucidez da cultura latinoamericana deriva de uma mente enlouquecida como a de Amalfitano, como o espírito revolucionário de Ansky ficará na história pelos romances do funcionário Ivanóv, como apenas um regime de lealdade e confiança entre escritor e editor permite obras como a de Archiboldi. O “segredo del mundo”, enunciado por uma das personagens a propósito das mulheres mortas, e que já tinha sido prognosticado por Auxilio Lacouture em *Amuleto*, encontra-se portanto, na “tierra baldía del capitalismo globalizado” (Elmore 2008, 261).

No capítulo seguinte explorar-se-á precisamente como o corpo do escritor, que é pouco mais do que um espectro em *Lisboaleipzig* e em *2666*, se confronta, coaduna ou confunde com o *corpus* textual, assim como que projeções do autor podem derivar daí. Observou-se como, na economia das duas obras, estes dois livros reúnem uma geopolítica decisiva das relações de poder, do lugar do texto, e por afinidade do seu autor, no mundo contemporâneo. Resta acrescentar, que uma última luz ilumina estas duas obras: a figura de Arthur Rimbaud. Escrevia Julio Cortázar, que a obra de Rimbaud se une pela raiz a toda a experiência poética do ser humano. (Cf. Cortázar 2017, 123). Acontece porém, que a obra de Rimbaud não se limita aos textos assinados pelo seu nome: o mito da sua experiência de vida tem, segundo Cortázar, tanta ou mais influência que a sua poesia, e expande-se inclusive entre quem não a leu: “Ocurre con Rimbaud (y de ahí su diferencia básica con Mallarmé) es ante todo un hombre. Su problema no fue un problema poético, sino el de una ambiciosa realización humana, para la cual el Poema, la Obra, debían constituir las llaves.” (Cortázar 2017, 124).

Maria Gabriela Llansol traduziu parte da poesia de Arthur Rimbaud, sob o título *O rapaz raro: iluminações e poemas* (Relógio d'Água, 1998). A inverosímil e no entanto genuína inocência de Rimbaud, a sua capacidade de iluminar zonas de percepção fundamentais para a liberdade de consciência, para a perseguição do dom

poético a que se propunha o projeto *Lisboaleipzig*, tornam-se evidentes em livros como *O começo de um livro é precioso* (2006) e *Os cantores da leitura* (2007). Neles, vemos aparecer a figura do “rapaz literatura”, a redescoberta tardia de uma nova oportunidade para a construção social da literatura numa construção orgânica. Arturo Belano, suicida em África, invoca claramente pelo nome próprio as ambições de Roberto Bolaño: recuperar também essa impossível inocência que o mundo contemporâneo, a academia, o mercado, a posição social, transformaram numa relíquia dum passado distante. *Não escrevo, sou escrito*, aparece nesta viragem do século como uma promessa e uma condenação sumária para o escritor contemporâneo. Uma última iluminação, uma última sombra.

2.1.1 Arqueologia da figura llansoliana

Às vezes ensino uma estátua a andar

Henri Michaux

Para compreender a figuração do autor na obra llansoliana, entendida aqui, especificamente, na relação da pessoa enunciativa – narradora Llansol – com a Aossê, torna-se imprescindível refletir sobre a noção de figura que se tem tornado, quase diria, apanágio da sua obra. Sendo esta uma escritora bastante estudada, a fortuna crítica tem tentado, sempre que possível, esquivar-se a um estudo sistemático da figura que atravessa toda a obra⁸².

É disso evidência o primeiro volume das “Jornadas Llansolianas”, realizadas ainda em vida da autora e com a participação desta. Com edição de João Barrento, *O que é uma figura?* (2009) compõe-se de alguns estudos centrados em figuras isoladas – sendo Jade, o cão, claramente o favorito – intercalados com as discussões que se geraram após a apresentação de cada um dos participantes (sendo que ditos diálogos ocupam uma fatia significativa do livro). Tanto a sua reprodução, como o espaço que ocupam, como ainda o conteúdo dos mesmos, revelam do estado de hesitação e confusão da crítica, por um lado, e fascínio e satisfação da autora⁸³, por outro. Para os primeiros, tudo parecia encaminhado enquanto a noção de figura estava muito próxima da personagem, o que acontece nas duas trilogias e ainda em *Amar Um Cão* (1993). No entanto, como em seguida tratarei, a partir sobretudo de *Lisboaleipzig* (1994) a figura expande-se, abarcando as já frágeis e instáveis personagens do universo llansoliano, assim como cenas no sentido mais dramático do termo, algumas emoções e ideias que já não chegam sequer a “encarnar” como anteriormente, e ainda, como fica de alguns passos de ditas discussões desse encontro dedicado à figura llansoliana, os próprios livros. Em síntese, de uma personagem cuja ontologia e identidade sempre se procurou

⁸² Pode bem dizer-se que o volume organizado por João Barrento *Europa em Sobreimpressão: Llansol e as dobras da História* (2014), sem se propor directamente ao estudo da figura, é talvez o que mais próximo estaria de uma abordagem mais ampla, uma vez que procura oferecer ao leitor algum contexto histórico das diferentes figuras que se foram tornando significativas no universo llansoliano, como as beguinas, os místicos, Tomás Müntzer, etc.

⁸³ Por parte de Llansol, a reacção perante os comentários e análises a que assiste sobre a sua obra é também significativa. A sua fuga do paradigma realista apresenta-se-lhe mais ambiciosa do que a tinha sonhado e escritora intervém quase sempre com comentários breves, em que agradece e elogia os argumentos de cada um.

pôr em causa, a obra avançou desafiando qualquer indício de objectividade, desmaterializando estados de alma – na essência, poder-se-ia dizer que as figuras são estados de alma ou condensações de “vontades” que não pertencem necessariamente a alguém mas ao amplo mundo do texto – até chegar a breves fragmentos, também eles considerados figuras, para, num movimento só aparentemente contraditório, voltar a erigir-se como um livro. Tudo parece indicar que Llansol precisou de desfazer uma por uma e parte por parte todas as categorias ficcionais e culturais do nosso quotidiano para depois fazer equivaler cada pedaço dessa desconstrução ao artefacto cultural mais tradicional e moderno de sempre: o livro.

Neste sentido, entendi que seria produtivo investir numa revisitação da obra, procurando destacar os momentos em que a figura llansoliana sofre as suas principais mutações, até se aproximar das “tonalidades” que se encontram em Aossê. Defendo, por isso, que a compreensão da figura de Aossê a partir dos referentes textuais utilizados antes pela autora poderá ampliar as suas perspectivas literárias e hermenêuticas.

2.1.1.1 Pelos *terrenos limítrofes* do realismo

A primeira pergunta que se impõe é: quem diz figura? O termo surge pela mão de Llansol no primeiro volume dos Diários, *Um Falcão no Punho* (1985), num texto considerado seminal para o seu estudo. Na cronologia da sua escrita, neste ano a escritora conta já com seis livros publicados, e inicia com este volume o que ficará conhecido por projeto *Lisboaleipzig*⁸⁴. Ou seja, a reflexão teórica sobre a figura surge durante a escrita dos volumes da segunda trilogia e revisão dos primeiros. De passagem por Lisboa, e como resultado de uma conversa com Regina Louro, a 3 de junho de 1983, Llansol conclui que: “Eu anuncio imagens que não são imagens, e ouvi-las ditas – que não por mim –, confere-lhes duração e intensidade.” (Llansol 1985, 138). Ou seja, a descrição por parte de outrem do que escreve, parece ser o ponto de partida para a reflexão. Como noutros momentos do seu texto, particularmente notórios nos diários, a dobra do texto sobre si próprio dá-se no contacto com o exterior, que rapidamente é

⁸⁴ O projecto *Lisboaleipzig* que se organiza em torno da imagem de Fernando Pessoa fulgorizado em Aossê tem como livros fundamentais *Um Falcão no Punho Diário I* (1985), *Um beijo dado mais tarde* (1991), *O raio sobre o lápis* (1993), os dois volumes de *Lisboaleipzig* (1994), *Onde Vais Drama-Poesia* (2000), e os *Cantores da Leitura* (2007). No entanto, após a publicação do *Livro das Horas V: O azul Imperfeito Pessoa em Llansol*, percebeu-se que a presença e a influência de Pessoa eram muito mais extensas do que a obra anteriormente publicada sugeria. Os primeiros registos de Pessoa iniciam-se em 1976 e só terminam no último caderno, de 2006.

arrastado para o movimento de textualização. A escritora passa a elencar os pontos abordados na conversa, cujo terceiro corresponde ao texto referido anteriormente, “Génese e significado das figuras”, no qual se explica:

À medida que ousei sair da escrita representativa (...) encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. (...) dar vida às personagens da escrita realista (...) significava que lhes devia igualmente dar a morte. (...) Nessas circunstâncias identifiquei progressivamente “nós construtivos” do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. (Llansol 1985, 139)

Interessa-me antes de mais perguntar onde podemos observar este movimento de saída da escrita realista. Pode considerar-se que o *Livro das Comunidades* ainda é realista? Ou, pelo menos, mais realista do que *Causa Amante*? Pelo contrário, o que é que não é realista em *Amar um cão* ou *Hölder, de Hölderlin*? Os diários, pelo seu pacto de leitura, são, por isso, mais realistas do que outros textos? Há sem dúvida no texto llansoliano, quando analisado diacronicamente, um ensaio reiterado de livro para livro que procura e explora essa saída de diferentes formas. Este ensaio, no sentido mais abrangente do termo, começa logo nos textos de *Os Pregos na Erva* e só parece encontrar o seu clímax em trabalhos como *Lisboaleipzig I*. Por esse motivo, penso ser útil para uma reflexão profunda sobre a figura llansoliana voltar aos textos que, de certa forma, como se viu no capítulo anterior, parecem rejeitados tanto por ela como pela crítica especializada, de forma a analisar detalhadamente como se opera este “movimento” de fuga ao realismo e como é que o mesmo se relaciona com o conceito de figura.

Cumprе sublinhar que a leitura e análise de alguns desses contos hoje, depois do contacto com a obra posterior, não estão, por isso mesmo, isentas do contágio conceptual e terminológico, assim como dos protocolos de leitura, que se têm vindo a desenvolver em torno do texto llansoliano. Por contraste quase imediato, ao olhar da investigação actual, esses contos aparecem, numa primeira leitura, como *quase convencionais*. *Os Pregos na erva* (1962) são, antes de tudo, “legíveis”, no sentido de se acomodarem a uma estrutura próxima do género. Circunscritos em curtos períodos de tempo da vida das personagens, quase todas elas em trânsito ou de passagem, sem um destino aparente ou um propósito verbalizado. Os títulos chegam a ser discretamente emblemáticos, como “A Via de Pilatos” que abre o livro; os nomes das personagens são

convencionais, alguns com suave ressonância bíblica: Leonardo, Gonçalo, Raquel, etc.. Estranha-se, no entanto, sobretudo pensando que a década de sessenta vive ainda sob a sombra neorrealista, pelo menos no que à narrativa se refere, a escassez de relações de parentesco ou de relações institucionais. As personagens, identificadas pelo nome, caminham, observam o espaço e o tempo em seu redor, mas pouco ou quase nada sabemos do que as une, as aproxima ou as afasta. Paralelamente, a sua profundidade, caracterização e trajetória faz-se maioritariamente em termos topológicos e não psicológicos (Joaquim 1987, 188). O conto que dá título ao livro é um bom exemplo disso.

Escrito em 1960, em “Os pregos na erva” somos introduzidos na madrugada de duas das personagens, Leonardo e Gonçalo. Os dois homens, cuja idade não sabemos, partilham habitação. Percebe-se mais à frente que a mesma não tem divisões internas, que uma cama está ao lado da outra, ambas em frente de uma mesa, e que, à semelhança dos outros contos, também aqui, há pouco espaço para demasiada gente. A relação que une os dois também não é descrita, subentendemo-la pelos breves diálogos entre ambos, é uma relação de confiança, de amizade, talvez possam até ser irmãos. Outra impressão curiosa é que, apesar de acompanharmos Leonardo até ao seu local de trabalho, uma fábrica, e estarmos portanto, textualmente, instalados no seu quotidiano, fica a sugestão de uma situação precária e instável. Talvez esse efeito seja produzido pelas marcas temporais: o conto inicia-se de madrugada, onde “Leonardo via a noite desfazer-se, num ritmo apressado” (Llansol 1987b, 25) e termina, dois dias depois, também ao alvorecer. Neste intervalo, vemos Leonardo encontrar Raquel - com quem mantém uma relação amorosa que não aparece definida nem descrita -, vemos que ele a esconde em sua casa, e vemo-la partir.

Quase nada nos é dito sobre a vida destas três personagens, não sabemos ao certo como vivem, como se cruzaram. Quem é Raquel? A mulher aparece primeiro na recordação de Leonardo, mas na sua entrada no texto, é o espaço quem a encontra: “O fim da curva da estrada descobriu Raquel, encostada à parede da casa, com uma galinha morta numa das mãos” (Llansol 1987b, 28). É curioso que não é o jovem, nem o narrador quem encontra Raquel, é o fim da estrada, o elemento topológico como aponta Augusto Joaquim.

Não se trata de um encontro, Raquel só pretende vê-lo passar, para mostrar-lhe a ave que “mataram à pedrada por pertencer a uma judia. Sabes o que são estigmas?” (Llansol 1987b, 28). Este é praticamente o único dado concreto que sabemos de Raquel: é judia e, no sítio onde vive, não parece ser bem recebida. Mais surpreendente é a sua forma de reagir: “**Nós** temos estigmas – continuou Raquel – Qualquer dia as pedras acertam nos próprios judeus. Não compreendo **porque matam**. Os mortos são horríveis de ver.” (Llansol 1987b, 29, sublinhados meus). Ora, perante a possibilidade expressa de a morte tocar, não apenas os seus bens, mas a ela própria, esperar-se-ia que um pronome pessoal reflexo estivesse na terceira frase. A sua ausência denuncia uma estranha ambiguidade em que os discriminados e os que discriminam são incluídos. E essa inclusão pela ausência do pronome reflexo na última frase, sugere uma extensão dos judeus a um plural de cortesia, para o qual todos somos arrastados. A sua incompreensão perante a morte premeditada não a toca a ela, mesmo sendo a potencial vítima, mas a própria condição universal do assassinato. De alguma forma, nestas duas intervenções de Raquel, é como se o texto apontasse uma temática, um motivo, um traço social, ou mesmo destacasse uma característica determinante para a compreensão da personagem, e logo obrigasse o leitor a olhar para outro lado, tal como Raquel e Leonardo parecem fazer.

A morte da ave parece assinalar o pretexto para que os três tenham de partilhar espaço e, no entanto, o enredo também não se desenvolve a partir daí. Pelo contrário é o próprio espaço quem volta a surgir como protagonista “O compartimento pouco a pouco participava da noite esvaziada de sons e de formas.” (Llansol 1987b, 29). Já mais à frente, um certo desconforto pela situação em que os três se encontram, é descrita nestes termos: “As respirações contidas eram outra forma de penumbra incerta marcada pelas portadas das janelas meio fechadas e que completamente se sumia na escuridão apaziguadora que tapava o corpo de Raquel.” (Llansol 1987b, 30–31). Há uma predominância do que não se deixa ver ou ouvir, sobre aquilo que é visível e audível. Assistimos aqui a uma invasão pacífica de elementos não humanos⁸⁵, o espaço, a luz, o dia, a noite, que concorrem ao lado da respiração das personagens, para lentamente, se infiltrarem nelas: “O dia começou então a levantar-se no pensamento de Leonardo”

⁸⁵ No seu estudo “O Limite Fluído”, Augusto Joaquim apresenta um quadro quantitativo no qual se observa que a prevalência de “estados afectivos e mentais” e a descrição do mundo não humano – espaço, tempo, animais – vão progressivamente ganhando maior importância na estrutura dos contos, ajudando a estabelecer e substituir as relações de parentesco por relações de contiguidade (Joaquim 1987, 187).

(Llansol 1987b, 31). Raquel parte para casa dos irmãos e Leonardo, ao voltar no dia seguinte, só dá pela sua falta ao olhar a cama à luz da nova lâmpada. E é por esta última que pergunta, não pela amante ausente.

Com esta breve análise pretendo realçar duas coisas: por um lado, o estatuto um tanto precário e desencantado destas personagens, e por outro, a estrutura da narrativa, que parece a todo o momento querer ausentar-se da sua função tradicional de narrar. Note-se que se trata de um exemplo onde podemos identificar um enredo, no entanto, o enredo parece estar lá como cenário de coisas mais importantes a narrar. As personagens por sua vez, não têm qualquer densidade física, social ou psicológica. Apesar disso, as subtilezas da prosa llansoliana deixam uma impressão vívida no leitor ou, nas palavras de Alfredo Guisado, na sua resenha do livro, publicada no jornal *República*, a 19 de Junho de 1962, “habita qualquer coisa que se sente e não se vê, mas que ocasiona conhecimento quase perfeito dos que ali se encontram” (Guisado *apud* Joaquim 1987, 222). Para Augusto Joaquim, neste como nos restantes relatos, a explicação está em que:

O texto produz uma modificação de percepção, porque desenvolve contiguidades fonéticas e rítmicas quase imperceptíveis. (...) O olhar do leitor assim captado, tenderá a entrar numa "rêverie", onde o exercício da inteligência será suspenso, de tal modo que, quando voltar a quedar-se em si, nada guardará na memória desse olhar. Viveu um excesso de que não saberá falar. (Joaquim 1987, 203)

A inteligência, habituada a uma determinada forma, sequência e verosimilhança próprias da narrativa, não encontra nestes textos o terreno próprio por onde costuma traçar o seu caminho. Para o assunto vertente, a personagem apesar de esvaziada do seu conteúdo, reduzida a pouco mais que uma nomeação, não deixa, por isso, de ser uma personagem, o que diz muito da relaxada amplitude do conceito. Neste sentido, pode pensar-se que o único motivo porque hoje se designa como figura a pessoa, objecto, cena, animal ou planta atuante, ou apenas presente, no texto de Llansol, é precisamente porque a própria autora teceu dita nomenclatura. Se acaso não o tivesse feito, em que termos se estudaria hoje *Aossé* ou a *rapariga que temia a impostura da língua*? A teoria da personagem conseguiria, ou não, abordar este texto? E porque não?

De acordo com Fotis Jannidis, na mais recente atualização de *living handbook of narratology*, a definição de personagem “Character is a text- or media-based figure in a

storyworld, usually human or human-like.” (2018). O advérbio de modo é particularmente significativo, porque implica um movimento de antropomorfização nos casos de objetos, animais ou outros. Ou seja, a personagem, moldada aos *Caracteres* de Aristóteles, parece continuar hoje dependente de uma certa *mimesis* ao mundo dito real. Note-se que nos casos em que as personagens extrapolam o que seria de esperar da condição humana - e aqui incluo desde os deuses da Antiga Grécia descritos na *Odisseia* até às personagens do realismo mágico de Gabriel Garcia Márquez - , encontram sempre na sua teorização uma ponte de contacto com o universo humano, estabelecido à base do género: para Homero, como para Camões, a épica explica as características extraordinárias dos heróis, assim como a teoria do género fantástico, na sua variante de realismo mágico, se esforça por explicar a verosimilhança de Pedro Páramo ou da família Buendía.

Tudo isto reflecte e comprova como a teorização do último século, como sublinha Carlos Reis, encarou sempre a personagem enquanto elemento subsidiário da ação narrativa (Reis 2015, 24). O mesmo autor, que traça um aturado percurso da teorização a este nível, destaca igualmente dois aspectos da mesma, hoje particularmente visíveis pela expansão dos novos meios. Por um lado, é certo que “toda a caracterização de personagem desafia e incentiva um preenchimento de vazios” (Reis 2015, 16), e aqui há apenas uma diferença de grau das personagens devedoras do realismo, como sejam as de Eça de Queiroz ou Gustave Flaubert, para Leonardo, Gonçalo e Raquel de Maria Gabriela Llansol. Por outro lado, isto é ainda mais evidente quando este elemento da narrativa conheceu, sobretudo nos últimos dois séculos, “uma dimensão transhistórica que escapa ao controlo do projecto literário que a concebeu.” (Reis 2015, 15), a transmigração, adaptação ou recriação sofridas por muitas personagens literárias parecem colocar em evidência 1. O destaque quase natural que este elemento possui na leitura, que possibilita a sua saída do universo ficcional e textual onde nasceu e 2. A necessidade de uma teorização mais focada na mesma, que não a tome como elemento servil da restante estrutura conceptual da narrativa ou do romance.

À parte das disputas crítico-teóricas sobre a abordagem mais eficaz, parece-me que há duas palavras que parecem bloquear o caminho da personagem: por um lado, a narrativa, a personagem é sempre vista enquanto personagem de uma narrativa, independentemente do meio; por outro, a sua aproximação, muitas vezes forçada, ao universo humano, numa época em que a abordagem pós-humanista nos oferece outras

possibilidades de (re)pensar o humano, assim como nos demonstra que, aquilo que dávamos por adquirido enquanto pensamento era, e é, pensamento humano, o que exclui à partida outras formas de exercício mental que, apesar da nossa humana incompreensão, não se pode negar que existam.

Voltando aos contos de Llansol, a crítica não hesitou na época em chamar personagens aos intervenientes destes «relatos», e de facto, apesar de, como foi analisado, o leitor ser obrigado a preencher muitos vazios se quiser construir dele uma figura na sua imaginação, nada os exclui deste paradigma. No entanto, a mesma crítica duvidou muito na hora de aceitar o género “conto” já que este implica um certo nível de narrativa que está, como se viu, ausente. Estes *treze trechos de prosa* refletem mais estados de espírito, momentos de passagem sem que apesar disso necessitem de um movimento explícito ao nível narrativo dos seus portadores. Uma vez que estão também ausentes as motivações e ambições, onde quase não encontramos (ou encontramos para os perder) nem denúncia, nem culpa, nem arrependimento, elas parecem também esvaziados do seu conteúdo humano, demasiado humano.

Vou avançar agora para uma análise um pouco mais demorada dos textos contidos em *Depois de Os Pregos na Erva*. O livro divide-se em três partes, dispostas pela ordem inversa à que foram escritas, de acordo com a informação aportada na primeira página. O primeiro a ser escrito, datado em Lisboa entre 1961 e 1963, intitula-se «O Estorvo» e os dez contos que o constituem (um dos quais de título homólogo como acontecia em PE), são, tanto na forma como no conteúdo, muito semelhantes aos anteriores. Restos de vidas, personagens sempre em trânsito, locais fechados onde parece faltar espaço e onde este assume categoricamente o protagonismo.

O mesmo não acontece com o texto intermédio, escrito entre Lisboa e Lovaina (1964-1968), intitulado “Um Texto Decadente”. Aqui, ao longo de mais de cem páginas, é como se o texto fosse paulatinamente denunciando a sua falência enquanto construção lógica e narrativa. Dividido por tempos, 45 ao todo, onde a gestão da enunciação alterna entre as personagens e o narrador, o discurso direto livre enreda-se com os pensamentos, sonhos e confidências dos prisioneiros que: “Recordando, sentaram-se a viver nos degraus.” (Llansol 1973, 106).

Entra-se neste texto de noite, interpelado o leitor como destinatário de um pedido que se expressa na segunda pessoa. Compreende-se depois, tratar-se de um dos

presos, uma das sete personagens que habita um campo de prisioneiros. Não se sabe nada do exterior do campo, quais os motivos da sua existência nem a razão por que estas “diferentes solidões” (Llansol 1973, 79) – Dâmaso, Paulo, Manuel, Heitor, Maria, Ávila e Silvestre– aí se encontram. Esta é uma das maiores estranhezas que o texto provoca: como o insecto de Kafka, nenhum deles enuncia porque ou como se transformou em prisioneiro, e no entanto, é esse questionamento nunca referido que percorre todo o texto. Tudo se passa como se essa condição imposta do exterior tivesse sido assimilada como natural, mesmo quando cada um convoca e recorda o seu passado, mesmo quando a ausência deste pesa até nas coisas mais simples:

Tem então saudades de um choro de criança vindo de qualquer parte. Uma criança que chore por qualquer razão, mesmo por uma razão alheia à contingência de ser criança: pancada, fome, abandono, medo. Um choro de criança purificado pela impossibilidade de repelir e de resistir, monstruosamente pungente e acusatório choro de criança. (Llansol 1973, 83)

Há uma recusa clara das motivações sociológicas, políticas ou psicológicas que subjazem a escrita narrativa. No entanto, essas mesmas motivações estão lá como algo que não se narra, como um enigma que vai alimentando o texto. Para faltar um puro fenómeno expurgado do seu contexto, uma pureza do estado de alma da criança que não se narre na sua relação com os outros e com o mundo mas apenas no seu acontecer, é necessário que as personagens transbordem desse mesmo contexto ao qual estão agarradas. Como se a linguagem se negasse determinantemente a revelar contextos, motivações ou ideologias, e o texto experimentasse como pode continuar a afirmar-se sem as declarar. A sua tensão palpita nesta dialéctica intencional.

A criança evocada, acontecerá, literalmente, mais tarde, assim como um cego. Entre todos, paira a figura de um pintor e de um anjo pintado numa parede do interior do campo e que ninguém consegue apagar. Tanto o cego como a criança não têm nome o que lhes confere um estatuto simbólico que havia sido recusado aos restantes, a quem, de resto, quase toda a caracterização é reiteradamente retirada. Note-se, por exemplo, como é introduzida uma das personagens: “em Ávila não havia nenhuma poesia toda a poesia que nela for encontrada provém do autor” (Llansol 1973, 95). Ávila, mulher com

nome de paisagem⁸⁶, é a última dos sete a aparecer e é como se o narrador quisesse dissipar qualquer ilusão sobre o possível encanto ou fascínio destas personagens, ou melhor, sobre a nossa ideia preconcebida do que deve encantar ou fascinar numa personagem.

O pouco que se pode captar sobre o porquê de estarem ali surge-nos sempre pela expressão de pensamentos, sonhos e gritos, cujos reflexos nunca chegam a ser pessoais, à semelhança do que vinha a acontecer em *Os Pregos na Erva*:

Em suma, não se pode viver, nem morrer. Outros homens não deixam. Quem sente não tem força e Dâmaso receia que o façam perder o seu ódio: - Menos comida, o ódio diminui; nenhum travesseiro, o ódio diminui; nenhum cobertor, o ódio diminuiu. Ó império do corpo – berra Dâmaso. (Llansol 1973, 80)

Novamente, este ódio de Dâmaso parece sugerir uma motivação ideológica por detrás da sua retenção no campo e da sua luta, como a dos restantes, não se trava nunca contra esses outros homens que não o deixam sequer morrer. À semelhança dos contos do livro anterior, apresentam-se leves indícios de traços sociais que logo se desvanecem, não permitindo ao leitor qualquer caracterização realista dos sujeitos. Todos os nexos causais são eliminados, não havendo quase ligação entre os pensamentos e os diálogos das personagens.

Também como já acontecia anteriormente, deparamos com estas personagens no espaço próprio do seu quotidiano, neste caso o campo de concentração, mas há sempre uma sensação de instabilidade e errância que as persegue ou as arrasta, e que nos é sempre informado através do espaço: “Uma sala mergulhada em massa, sem nenhum temperamento de ser vivo” (Llansol 1973, 111). O longo tempo que coabitam no campo é quase o único rasgo identitário de todos e de cada um, rasgo este que vai afastando o vivo do humano, que por sua vez é já assimilado à ideia de casa, tão cara à obra llansoliana:

Há muito tempo, quase impreciso, que não viviam em nenhuma casa. (...) Nenhuma desordem repousante e humana ou corredor por onde se caminhe até aos quartos e se apanhe a exterioridade da luz projectada

⁸⁶ Note-se que Ávila é o lugar de origem de São João da Cruz, que está na epígrafe deste texto, e será uma figura importante no universo llansoliano.

para dentro já modificada pela convivência de pessoas destinadas a amar-nos e à deglutição atenta da normalidade (Llansol 1973, 111)

Umás páginas mais adiante, informa-se que:

Tempo 10 - ... e odeiam-se em maior ou menor escala, conforme as ocasiões, sem ficarem mais ou menos humanos; odeiam-se de existir lado a lado durante longo tempo; logo, odeiam-se, e o pretexto também pode ser o espetar de um simples prego no reboco da camarata, que é bela, vista do lado da morte, e tem os sítios para dormir encravados na parede como um papel quadriculado de pé (Llansol 1973, 107)

Nesta passagem, há várias questões que merecem ser destacadas. A primeira é que o tempo se inicia após uma reticência: a incerteza, o indefinido marca todo o processo de narração, fazendo com que todas as cenas apresentadas e toda a divisão orquestrada em “tempos” pareçam várias sequências temporais que acontecem simultaneamente. O princípio da simultaneidade sobrepõe-se ao da causalidade.

A segunda questão a sublinhar é o esvaziamento psicológico que se opera em todo o texto, as personagens não se deixam definir nem por comportamentos nem por atitudes, contrariando assim a tendência do romance psicológico, tal como já se tinha desviado do romance realista. Tudo o que nos é dado saber, uma vez mais, é o longo tempo que parece aprisioná-las mais do que o campo onde estão retidas. Na gestão do tempo de uma personagem, tanto na narrativa como na narração, elabora-se o seu retrato e a sua densidade no romance; aqui, tudo sucede como se elas se subtraíssem a esse pacto, como se continuamente não se deixassem contar. Não é casual a referência ao ponto de vista da morte: recorde-se que um dos problemas de Llansol com a escrita “realista” é precisamente compreender que o desenho das personagens implica o seu ciclo de morte. Por essa razão, se nota neste texto em particular várias tentativas de como iludir ou vencer essa determinação, claramente sugerida na imagem do papel quadriculado que invoca directamente a rigidez das formas, e mais suavemente, a rigidez dos números, ou seja, a matemática das fórmulas já repetidas e com as quais se pretende romper.

Esta dimensão de vazio ambulante que se procura atribuir às personagens não é, no entanto, bem recebida por estas. Opera-se um jogo ficcional de espelhos em que cada um dos sete prisioneiros procura questionar e contrariar as descrições imprecisas que

delas faz o texto: “Não achas que tudo seria inválido se parássemos em nós, nos esquecêssemos desse mundo que nos rodeia (e está em nós) e ficássemos a contemplar, não já a nossa vitalidade a sermo-nos, mas o nosso vazio de esgotamento, de cansaço, de recusa?” (Llansol 1973, 113). Digo o texto, porque a voz narrativa, servindo-se da retirada estratégica dos elementos de pontuação e da organização formal em parágrafos muito extensos, não permite quase nunca uma identificação precisa com qualquer tipo de narrador. Paralelamente, ainda quando é possível atribuir uma intervenção a dada personagem, ela também se furta à lógica gramatical do sujeito: “O que é que eu faço? Vivia fora da realidade? Ou muito dentro dela?” (Llansol 1973, 115). A discrepância verbal, entre o presente conjuntivo da primeira interrogação e o pretérito imperfeito da segunda, ameaça a estabilidade ontológica de Maria de duas formas: primeiro porque se escapa à lógica semântica e gramatical usual, provocando a estranheza do leitor sobre a verosimilhança da personagem; segundo porque arrasta um passado longo mas acabado para o momento presente em que se projeta o futuro.

Esta miscelânea de tempos verbais é parte capital do efeito “decadente” do texto: tudo se narra no presente, esperar-se-ia que os monólogos interiores marcassem a passagem do tempo, mas tal não acontece com regularidade. Uma parte da explicação parece surgir no tempo 14 que, em absoluto contraste com a mancha gráfica compacta do restante texto, aparece sozinho, em destaque no centro da página 127 e deixando em branco a página seguinte. No plano de desenho do livro, este tempo assim disposto apresenta-se como um novo título de uma nova parte, embora pertença ao mesmo texto.

Lê-se: “Tempo 14 – O tempo é a qualidade dos tempos (porque nos foi dito: - «Fazei isto em memória de mim»)”. A sentença retirada do texto bíblico (Lucas, 22) segue a famosa cena em que Cristo oferece o seu corpo aos discípulos⁸⁷. É precisamente um corpo que em seguida se oferece no tempo seguinte, operando-se uma sobreposição entre o corpo da criança a nascer, o corpo da parturiente e o corpo do texto, um corpo que procura objectivar-se na sua ambiguidade, arrastando para ela o sujeito enunciativo:

⁸⁷ Todas as dissecações bíblicas operadas ao longo do texto sugerem uma certa proximidade de Llansol com o existencialismo francês, que muito provavelmente leu ainda em Portugal, no sentido em que procuram expurgar uma culpa que atravessa todos os intervenientes sem nunca se consumir verdadeiramente. A primeira edição de *Os Pregos na Erva*, era introduzida por epígrafe de Jean Paul Sartre que desaparece na segunda edição.

Escrevo como quem pinta. Manuel. Sou um homem ou uma mulher? Devo ser uma mulher porque, alucinadamente, vou ter um filho. O meu corpo espande (eu), objectiviza-se, fica inanimado vivendo, esvazio-me da racionalidade ou associo-me discretamente às minhas sensações, inclino-me deliciosamente ao vento que choca com o jardim dos suplícios, de vez em quando, em amigável implicação. O futuro filho. O passado filho. (Llansol 1973, 129)

Para Jean-Luc Nancy: “Se o Ocidente é uma queda (tal como sugere o seu nome), o corpo é o derradeiro peso, a extremidade do peso que está a oscilar nessa queda. O corpo é o facto de pesar.” (Nancy 2000, 8). O tocar essa queda, herança maior da nossa civilização, é no entender do filósofo francês o grande projecto da modernidade. Mas não se trata de descrever o corpo, de representá-lo em signos e significados como acontece, no princípio deste texto, na descrição dos sonhos dos prisioneiros, onde se observam uma “(...) complexidade vertiginosa de cabeças rapadas, de braços velhos, de pés, de dedos, de bocas”(Llansol 1973, 81).

Para Nancy, o que se procura no projecto da modernidade é tocar mesmo o corpo e o acto de escrever, por essência, toca o corpo (*Cf.* Nancy 2000, 11). Ora, esta ideia é parte capital do projecto llansoliano: não representar nem significar, o “real não existente” é algo de fisicamente palpável pela escrita. Segundo o argumento de Nancy:

Talvez isso não aconteça exactamente na escrita, se ela possuir um «dentro»; mas ao longo do bordo, do limite, da ponta, da extremidade da escrita, só acontece isso. Ora, a escrita tem o seu lugar no limite, e se lhe acontece portanto qualquer coisa, é simplesmente o tocar. Tocar o corpo (ou antes, tal e tal corpo singular) com o incorpóreo «sentido», e assim tornado incorpóreo tocante, ou fazendo sentido do toque. (Nancy 2000, 11)

No caso llansoliano pode bem dizer-se que, nesta fase, a escritora se encontra a experimentar o conteúdo desse “dentro” da escrita que refere Nancy, de forma a evidenciar precisamente o seu limite, a extremidade. Quanto mais afastada se encontrar do que estamos habituados a ler, quanto mais desconfortáveis e talvez inóspitos se nos apresentem os assuntos, mais a escrita, ela só, se revela. Como na famosa metáfora do vidro para a poesia: quanto mais o vidro estiver sujo, menos se observa o que está para lá dele, mais ressalta a linguagem. Não sendo necessária e inteiramente coincidentes, a escrita com a poesia, o que aqui se alimenta é o recuperar dessa essência da escrita, que a mostre autónoma do que diz.

Neste sentido, o decadente que classifica o texto revela a sua dobra: trata-se de uma ironia. Desestabilizando os elementos frásicos, semânticos e até gráficos, Llansol insinua nesse gesto que a narrativa, tal como é usualmente apresentada, já não serve os seus propósitos. É esse tipo de “texto” que já está decadente, enquanto, precisamente através dele, um outro vai subliminarmente reunindo elementos, ensaiando estratégias, derrubando os obstáculos para poder emergir.

No entanto, todo este meticuloso processo em decantar o texto para fazê-lo tocar a extremidade da escrita, não consegue, nesta fase, subtrair-se a uma dinâmica de representação. Tal como o texto, os seus prisioneiros procuram uma revolta, vivem na história narrada a mesma angústia que assola a autora neste difícil processo de experimentação. A revolta nunca se consuma entre os prisioneiros: “Tempo 27 – Oscilavam entre a vontade de preparar uma fuga e a de fomentar uma revolta, e essa indecisão enfraqueceu-os.” (Llansol 1973, 143). Mas não se pode dizer exatamente o mesmo do texto: com os seus 45 tempos diferentes contados como sobrepostos é um acumular da angústia necessária a uma nova vida, ou antes, à *restante vida*, como se insiste profeticamente na confissão: “Já há angústia suficiente para poder nascer.” (Llansol 1973, 132), encerrando assim o último dos seus tempos.

Chegando até aqui, vou inverter a pergunta inicial. Se colocarmos a possibilidade de Llansol nunca ter referido o termo ‘figura’, certamente Aossê, Bach, Ana de Peñalosa seriam personagens tal como o são Leonardo ou Maria, de *Os Pregos na erva*, ou como são Ávila, Dâmaso, Heitor, o cego ou a criança. Subvertendo a fórmula inicial, por que razão Dâmaso, Ávila ou Heitor não são figuras? O que lhes falta ou que é que lhes sobra?

Recordando a primeira definição dada por Llansol, as figuras são “nós construtivos” do texto, e portanto, nesta primeira abordagem, nada parece excluí-las desse paradigma. Antes, no entanto, de explorar uma possível resposta argumentativa, importa-me realçar a relação entre a escrita e a pintura, que se inicia neste texto e que prossegue em “E que não escrevia”, no sentido de identificar mais alguns traços do texto llansoliano que podem ajudar na minha argumentação.

2.1.1.2 E que não escrevia

Quando confrontado com textos posteriores, ainda que nunca narrados, como foi dito, sobram ainda assim em “Um Texto Decadente” rasgos ou indícios de motivações políticas, religiosas e sociais. A referência ao campo de prisioneiros, que já aparecia ou se sugeria nalguns contos de *Os pregos na erva*, agarra as personagens aos muitos e variados campos de concentração do século XX. Paralelamente, as figuras llansolianas, como terei oportunidade de explorar mais à frente, possuem sempre algum tipo de relação com a escrita, o que neste caso não acontece já que as referências à expressão e à significação que destacam são relativas à pintura.

Já aqui se fez alusão à figura do pintor, como ser que ilumina toda a paisagem pela sua obra inapagável na parede da cozinha, e que a dado momento é assimilada à de Manuel, que virá a morrer no tempo 17, onde se assiste ao seu transporte para a vala comum. Este tempo é literalmente repetido, mas nem todo o texto que o compõe é copiado: bastam seis linhas na página 142, antes do tempo 24, para recordar o que de facto parece ser o cerne deste texto: a procura de um equilíbrio ontológico entre as personagens ditas humanas e já referidas, e figuras menos desenhadas como a do arcanjo, a do próprio espaço da cozinha onde se encontra, e a do pintor que nalgumas passagens parece ser Manuel, como sugere a anteriormente citada, noutras ocupa a posição de narrador: “Eu rebento de impotência de pintar. Se eu pudesse ajudar-te, pintaria.” (Llansol 1973, 130). Noutras ainda, o seu corpo é assimilado ao da sua obra: “Nessa altura, a mão apanharia uma das telas; ou uma das telas, a mão.” (Llansol 1973, 131).

Parece clara, na passagem anterior, a alusão ao conto de Marguerite Yourcenar, *A fuga de Wang-Fô*, em Portugal adaptado por Luísa Neto Jorge numa coleção infanto-juvenil da Contraponto. E o diálogo com o texto da escritora francesa torna-se evidente no percurso do pintor. A única revolta que parece concretizar-se plenamente é precisamente a dele, que por via dela escapa à própria morte: a mística em torno do artista imortal traduz-se muito sintomaticamente no tempo equivalente à idade de Cristo antes da ressurreição:

Tempo 33 – Agarro as coisas, e as coisas pesam-me. Levaram-nos em camiões, bateram-lhes com bambus afiados, e acabaram-nos a tiros. Tratava-se apenas de prisioneiros anónimos, ou insignificantes; mas tornava-se difícil matá-lo: era pintor e revoltara-se, pintara várias

vezes, na Cozinha, o arcanjo revoltado e, por isso, diziam eles, a magia que tinha protegia-o, e as pontas de bambu, e as balas, não o trespassariam. (Llansol 1973, 148)

Tal como o pintor que escapava à ira do imperador através do seu quadro – inundando o palácio e navegando num barco que ele próprio desenhou – Manuel, o que devia ser mulher porque ia dar à luz, transforma-se agora na criança que não vemos nascer. Maria dá à luz, ao mesmo tempo que morre Manuel, mas os corpos de ditos acontecimentos capitais na vida humana não chegam nunca aparecer: nem a criança aparece descrita nem o corpo de Manuel é velado, permanecendo ambos num limbo textual que os aproxima até os sobrepor: numa última análise, poder-se-ia ler todos estes tempos como um quadro que Manuel tivesse pintado enquanto criança.

Entre a criança e o pintor opera-se portanto uma fusão que é causa e consequência da revolta, tal como são causa e consequência da obra, e, no limite, do próprio texto que afirma:

Como de resto, é evidente, não tive intenção de ser concebido; dei por mim já sentado no quarto das sombras com uma perspectiva de descida aos infernos diante dos olhos, ninguém estava à altura de receber-me, nenhuma relação humana era exacta para tornar-me equilibrado e justo, ou útil;” (Llansol 1973, 161–62).

É com esta frase que abre “E que não escrevia”, sugerindo a ligação com “Um Texto decadente” que precisamente terminava quando já havia angústia suficiente para poder nascer. Ora, a criança é figura e narrador principal de “E que não escrevia”, e num primeiro sentido a criança efetivamente não escreve e pouco fala, só é capaz de expressar-se pela pintura.

É sabido que durante estes anos Maria Gabriela Llansol trabalhou com crianças, tanto em Lisboa como em Lovaina, onde se instala a meio da década de 60. No prefácio a este livro a própria se apresenta como alguém que rejeitou a advocacia para “se vir encontrar num dos lugares filosóficos decisivos: viver com miúdos” (Llansol 1973, s/p). A mesma afirmação é reiterada quase trinta anos mais tarde no ensaio “Os Pregos na Erva”, de *O Senhor de Herbais*. Aí afirma-se que “Todos os personagens desses foram escritos na fronteira do realismo. (Llansol 2002, 159), assumindo igualmente que “é muito fácil errar pelos terrenos limítrofes do realismo.” (Llansol 2002, 160). Ora este livro, como se tem vindo a referir, e esta parte em particular parecem ser claramente um

dos percursos dessa errância: há vários indícios de uma procura de personagens cada vez menos caracterizadas que operem como estados de ânimo. O desfasamento gramatical do texto, através da retirada da pontuação, da pouca consonância verbal das personagens, da ocultação e indecisão da pessoa narrativa são tentativas de ensaio para o que será a futura capacidade de extensão das suas figuras.

Neste sentido, o que se entende de “Um Texto Decadente” é a circularidade da narrativa ao procurar fugir da narração e que se traduz na metamorfose do pintor na criança que escreve o livro e que é, portanto, o próprio narrador, gesto e gestor último desta narração, ou, se se quiser, a quadratura do círculo. Tudo ao longo do texto remete, em última instância, para a figura de uma criança que não chega a materializar-se num corpo descrito e atribuído a si. Esta criança, como a figura do arcanjo que surge do seu desenho, paira no ar:

O arcanjo que desenho sobre o papel adivinho que na sua imobilidade está a sofrer uma prova dolorosa é dia sempre à volta dele e não pode fechar os olhos que a minha mão empunhando o lápis mantém abertos; sem parar, faço-lhe traços em cima das pupilas, largo um lápis, pego noutra, aparo-o para que a ponta fique pontiaguda; de tal modo que o arcanjo impassível se começa a levantar do papel se senta por movimentos difíceis e aproximativos no outro do seu colo a cabeça do meu pai meu pai não suporta na sua companhia uma pessoa viva (Llansol 1973, 171)

Mas sempre presa, já não da imobilidade que a retinha no quarto, mas do próprio desenho, da própria forma de expressão que ainda não a conduz aonde quer. Tal como o arcanjo, ela não pode fechar os olhos que o narrador mantém abertos, ao longo de quatro tempos que se repetem: “Tempo (o mesmo) – No mundo não se deve cair vivo, um pouco morto para se poder viver; e sem pés que nos permitam uma ressurreição vertical; e sem cara que nos permita olhar o que fomos e desejamos ser no futuro da morte” (Llansol 1973, 169).

Ao contrário das restantes personagens, que não se fixam na paisagem apenas sobrevivem nela, ou nem isso, como vem a ser o caso do pintor, a figura do arcanjo que cai “meio morto” no lugar mais necessário e familiar do campo, a cozinha, é a que consegue infundir a esperança e manter viva a ideia de revolta que vai alimentando os detidos. A figura do arcanjo é referida como uma pintura mas igualmente como uma estátua, ambas estoicamente indestrutíveis apesar dos esforços nesse sentido, e mais

ainda: a estática serenidade morta que transmitem aos vivos torna-se tão essencial como o próprio ar. É a sua sombra que permite que existam “correntes de ar, há muito ar que circula e que sai oxigenado dos pulmões das estátuas” (Llansol 1973, 165). A estátua é referida em diversos momentos e tal como o arcanjo a sua presença é sentida por todos e a dado momento comentada assim pelo narrador: “repercute-se nos meus ouvidos a mesma voz apurada e nua: as estátuas são convencionais e rígidas, as vestes duras e pesadas; maior movimento nas figuras, maior flexibilidade nos tecidos, maior cuidado quanto à ornamentação; as figuras evoluem, os panos flutuam.” (Llansol 1973, 158–59).

Tal como o conto chinês, a grande inspiração por detrás da estátua e da própria figura do arcanjo parece surgir de outro conto infanto-juvenil: *O Príncipe Feliz*, de Oscar Wilde. Não por acaso, os textos estão dispostos na ordem inversa à que foram escritos: só no primeiro, para onde avançarei em seguida, a referência é direta e só com a leitura desse, se pode identificar o efeito desta estátua no segundo. Vale a pena recordar que no conto de Wilde, o príncipe feliz é na realidade a sua estátua, que lhe foi erguida após a morte e junto da qual todos os habitantes da aldeia se detinham para admirar.

A estátua como símbolo da permanência e da homenagem, património ancestral onde se condensa certa memória colectiva ou artística, torna-se, no conto de Wilde, o ponto irradiador de toda a ação. Aqui, a estátua provoca a reflexão sobre como ficcionalizar certas vidas, como dar uma nova cosmovisão àqueles cuja mesma já foi rigidamente materializada, seja em estátua, seja no comentário crítico que absorveu as suas obras. Paralelamente, as estátuas são a condensação de valores humanos, sociais culturais de uma época, sintetizam em figuras o que de mais importante se quer transmitir aos vindouros. Estão geralmente situadas em lugares centrais e simbolicamente elevadas acima do nível do chão, o que lhes confere uma visão privilegiada ao seu olhar petrificado. Para o transeunte que observa a estátua e o que esta representa significam o lugar do espaço onde o tempo parou. É precisamente a partir dessa ideia que se constrói a técnica narrativa destes dois textos, nesta errância pelos terrenos limítrofes do realismo: toda a narrativa se gere em termos topológicos, desde o ponto onde está fixado o arcanjo da cozinha, olhando os tempos que se vão sucedendo mas que para esse lugar fixo são simultâneos. O olhar da estátua é, nesse texto decadente, o olhar que conduz a narração, a tentativa de situá-la fora da fala humana ou, pelo menos, de a não concentrar exclusivamente nela. É desde aqui que

podemos rastrear o que João Barrento identifica como uma reconstituição pela via da memória (Barrento 2011c, 89) que lhe permite criar comunidades vivas por oposição ao simples rastreamento do já visto no palimpsesto do tempo.

“E que não escrevia”, texto de 69 páginas que abre o volume, é onde definitivamente se aposta de forma mais arriscada por uma saída da escrita dita realista, e que acrescenta um pendor autorreflexivo, que irá crescendo nos livros posteriores. Desde logo a sua epígrafe: “auto-análise: «não sou capaz de dar vida a uma sociedade nova. Mas posso destruir os mortos»” (Llansol 1973, 5) parece avalizar a minha argumentação anterior sobre estátuas, mortes e homenagens. Em “Um texto decadente” procurou-se de facto a criação de uma sociedade nova que surgisse da imensa angústia das personagens, daí que a narração se marcasse formalmente em tempos mas se gerisse pelo espaço. Aqui, a organização formal faz-se por trinta e nove “Fichas”, ou seja, trinta e nove conjuntos de anotações ou indicações para consulta ou utilização posterior. O texto anterior impunha (a quem?) quase no fim que “escreve no dossier apontamentos breves, apontamentos breves, apontamentos breves é uma criança perigosa que gosta de ver correr sangue e de agredir” (Llansol 1973, 171).

Numa primeira leitura, as fichas parecem então pertencer ao acompanhamento desta criança que não escrevia, só pintava cumprindo com a ordem que lhe é imposta: “molho o pincel em vários baldes de tinta, segundo me prescreveram na minha terapêutica depois desta aprendizagem de estar doente em que me vou tornando exímio, criança para sempre irremediável sem palavras que não sejam figuras e cor que me sai em teia.” (Llansol 1973, 7–8). A sociedade acusa-a de não saber escrever porque inverte as normas, não cumpre as regras, não cria uma sequência lógica, exprime-se sem nexos de causalidade como numa pintura em que tudo é simultâneo, mas no entanto, é precisamente ao ser incapaz de ler o que ela escreve, que a escrita, como corpo, se evidencia.

Em suma, pela breve análise julgo que são evidentes, por um lado, o despojamento das técnicas de caracterização tradicionais das personagens, no sentido de procurar retirá-las do tempo, tornando-as disponíveis para a metamorfose – como acontece com o pintor/Manuel/a criança, e por outro, a procura de meios de expressão que tornem mais manifesta a escrita sem que essa mesma expressão dependa exclusivamente do seu conteúdo. No entanto, nenhum dos elementos analisados aparece

já superior à sua determinação temporal humana. A morte de Manuel ainda se sente como uma morte natural, não como a morte de Müntzer que passeia com a sua cabeça decapitada entre as mãos sem agredir o sentido do texto.

2.1.1.3 Da personagem à figura

Algo muito diferente sucede em *O Livro das comunidades* (1977), onde a ficção retoma várias técnicas narrativas da tradição medieval para as reconfigurar num contexto da modernidade. A tradição do comentário medieval, assinalada por Silvina Rodrigues Lopes (1988), é talvez a mais evidente (“Com um livro escreve-se outro livro” (Llansol 1999, 58)) – e exercita-se entre os vários intervenientes que partem de *Viva Chama*, texto de São João da Cruz. Sendo Ana de Peñalosa a narradora por excelência, o sujeito enunciativo flutua entre os vários intervenientes convocados – São João da Cruz, Ana de Jesus, Tomás Müntzer, o cavalo Pégaso, Coração de Urso, Copérnico, Giordano Bruno, Friedrich Nietzsche, Mestre Eckhart ou o peixe Suso –, o que levou Pedro Eiras a concluir que:

Em Maria Gabriela Llansol não há o sujeito nem um sujeito mas uma subjectividade difusa que por vezes se concretiza, por traços instáveis, numa figura: a subjectividade é um acontecimento do texto, onde uma figura nomeável e reconhecível por vezes surge organizando uma cosmovisão própria. (Eiras 2005, 561)

Ora, como ficou explícito na secção anterior, esta “subjectividade difusa” em que, simultaneamente, surgem o texto e as figuras, já era evidente nos dois textos invocados de *Depois dos pregos na erva*. O que parece estabelecer-lhe as diferenças, permitindo a validação destas como figuras e deixando aquelas como personagens, é a invocação alusiva que os nomes das mesmas implicam. Enquanto Dâmaso, Heitor ou mesmo Ávila, apareciam como subjetividades desamparadas do seu contexto histórico, social e político, São João da Cruz, Tomás Müntzer ou Giordano Bruno, convocam, pela simples nomeação, os referentes históricos e culturais a que estão associados. Por outras palavras, há uma impossível inocência nestas nomeações que obrigam o leitor a interrogar os seus códigos culturais para conseguir imaginar Nietzsche conversando com Copérnico, sem que, no entanto, esta sobreposição histórica coloque em causa a verosimilhança da ficção. Esta permanece intacta porque o que Llansol arrasta no seu

movimento de textualização é a subtração de todas as “narrativas” associadas a esse nome.

Na contracapa de *Ardente Texto Joshua* (1998), Llansol cede uma “explicitação possível” em torno desse texto, e da figura central do mesmo, Teresa de Lisieux. A escritora conta três histórias possíveis para explicar como o seu livro seria a quarta:

A primeira história

conta que, desde sempre, Terese Martin quis entrar no Carmelo de Lisieux. Que, aos quinze anos, de facto, entrou, e aí morrerá aos vinte e quatro anos, de tuberculose. É a primeira história - a súplica biográfica.

A segunda história

chamou-lhe Teresinha do Menino Jesus, colocou-lhe um ramo de rosas nas mãos, uma coroa de rosas na cabeça, canonizou-a e, há meses, fez dela Doutora da Igreja - a terceira, depois de Catarina de Sena e de Teresa de Ávila. Esta é a história institucional, a grande, e a sua súplica heróica. (Llansol 1998, Contracapa)

O uso de cursiva indica a alteridade da proveniência das histórias, assinalando-a sem lhe atribuir uma autoria clara e determinada, ao passo que os verbos “contar” e “chamar” denunciam os discursos culturais hegemónicos – a biografia e institucionalização histórica – que consolidaram Teresa de Lisieux socialmente. Já a “Terceira história”, refere-se aos textos supostamente assinados pela freira, enquanto a “quarta história” é a que precisamente concerne a Maria Gabriela Llansol, e especificamente ao seu livro:

Este libro

é a quarta história. Conhece a biografia, e passa adiante. Sabe da heroína, e não lhe interessa. Admira a crente sem desposar o seu movimento. Confronta a arte de viver da amorosa com a exigência de ressurreição dos corpos, última e definitiva aspiração do texto ardente.

Subjacente ao *Deus sive natura* que o move, o texto afirma que há um *Amor sive legens* para o entender. O percurso de um corpo como súplica da sua potência de agir. (Llansol 1998, Contracapa)

Como se vê, a cursiva que assinalava a alteridade desaparece. Esta quarta história sobrepõe-se às três anteriores subtraindo-as à importância cultural a que estariam socialmente atribuídas; ao mesmo tempo, ao colocá-las no mesmo formato, a escritora faz equivaler as quatro histórias, eximindo portanto a sua de hierarquias. Pode dizer-se que esta compressão dos sistemas culturais simbólicos pelos que a História usualmente se constrói é o que permite a expansão da figura, por oposição à personagem. Os referentes históricos nunca deixam de estar presentes mas a sua sobreposição, através do palimpsesto entre os diferentes registos discursivos como a biografia, a historiografia e a literatura, é precisamente o que permite retirar-lhes a importância social que possuem. Nesta subtração simbólica que se opera por acumulação, simula-se, por um lado, a saturação do processo histórico e dos sistemas que o registam, e, por outro, afastam-se os paradigmas temporais e espaciais a eles associados para um plano mais distante da narrativa (Teresa de Lisieux aparece a jantar num restaurante do Porto no ano de 1998). É bom sublinhar que o dito afastamento não é uma eliminação da História, uma vez que sem esta não é possível captar as subjetividades que intervêm e constituem as comunidades da restante vida, exactamente porque *O Livro das Comunidades* “é a história da Tradição segundo o espírito da Restante Vida” (Llansol 1999, 9). A História simplesmente tem um tratamento narrativo diferente nesta economia, como explica Silvina Rodrigues Lopes:

A economia da escrita (em sentido estrito), desde que permite a transformação da leitura em recolha de informações (a instauração da leitura silenciosa, o desaparecimento da necessidade de copiar manualmente e a vertigem da informação fazem parte dessa economia), concorre para a confusão entre o novo e a novidade, a possibilidade de conceber o novo naquilo que se repete mas nessa repetição adquire novas modulações e cria coordenadas diferentes, tende a desaparecer. (S. R. Lopes 2013b, 24)

Essa tendência a desaparecer nunca se consuma de facto, um subtil horizonte cultural acena distante em cada livro, e parte da tensão textual de Llansol depende disso, pois para um dizer “outro” da tradição é sempre necessário que esteja presente o primeiro. Outra parte da tensão textual deriva das figuras procurarem deliberadamente uma anulação hierárquica com respeito ao próprio texto. No “Lugar 2”, onde Ana de Peñalosa se apresenta, a formatação da página em quatro colunas é essencial para a sua compreensão, uma vez que, subvertendo o modelo do comentário medieval, em que os

escribas iam anotando à margem do texto inicial, as colunas não são sequenciais: a apresentação na primeira pessoa de Ana de Peñalosa cruza-se com o comentário de outro alguém. Esgrimem-se, imagetivamente, na disposição da página, a súmula biográfica e a leitura que permite a sua reescrita, e tal processo é anotado, já não à margem, mas no interior do texto que “teve de percorrer muitas linhas até encontrar no meio da página depois de um espaço horizontal branco que parecia uma outra margem ali na página” (Llansol 1999, 13). Esta experimentação com o espaço da página, que já aparecia em *Depois dos pregos na erva*⁸⁸, é essencial na escrita llansoliana e na definição das figuras, e pertence, por um lado, à subversão dos códigos bibliográficos⁸⁹, que exploram e refletem uma nova condição do Livro como objecto, e, por outro, à estrutura de um texto que se esforça por recodificar os paradigmas romanescos. Sendo de todos os géneros literários o que está mais intrinsecamente ligado ao fenómeno do livro como objecto, uma vez que é desta relação que depende a expansão de ambos a partir do século XIX, Maria Gabriela Llansol parece querer regressar mais atrás deste fenómeno para testar esta mesma relação e as suas consequências.

Tendo isto em consideração, quando São João da Cruz aparece em cena, fá-lo pelo sonho da mulher “que não queria ter filhos próprios”, nestes termos:

(...) percebia-se, pela fixidez da expressão, que entrara na noite obscura e que ou o seu livro, ou as suas mãos, ou seus pés estavam agora deitados no tabuleiro e atravessavam chamas e circunstâncias de resultados imprevisíveis. E que não escrevia: recolhera o punho direito dentro da manga e pela transparência do tecido reconhecia-se apenas a imagem

de quem pedia que fosse recebido o prisioneiro; (Llansol 1999, 13)

A “noite escura” descrita pelo carmelita e poeta espanhol no que nos chegou da sua poesia, expande-se neste texto: já não é apenas a experiência mística que São João procurou em vida, mas um novo lugar para que ela inicie. À distância dos séculos, esta figura já não distingue a sua obra (“o seu livro”), do seu ofício (“as suas mãos”), do seu percurso (“os seus pés”) no momento de reavivar, através do sonho, a experiência mística. Mantém-se a frase que caminha desde o livro anterior: “E que não escrevia”

⁸⁸ Viu-se atrás o que acontecia no tempo 14, mas esse exemplo não é único. A certo momento o caderno é rasgado na escrita e esse rasgo transmite-se no apagamento das letras na página seguinte, criando um vazio traçado na diagonal (Llansol 1973, 23–24)

⁸⁹ Que, como se viu no capítulo anterior, foram objecto de aturado estudo por parte de Llansol, em particular no período de escrita de *Na Casa de Julho e Agosto* (1984).

mas agora cruza-se, não com a necessidade de expressão de uma criança singular, mas com um período histórico determinado, o misticismo europeu dos séculos XVI-XVII.

Num texto publicado na revista *Vértice*, e sintomaticamente recolhido em *Lisboaleipzig I* – “Ofereço-vos estes textos” - , Maria Gabriela Llansol discorre sobre a relação entre o eremita e místico⁹⁰, para aclarar a sua percepção sobre a história do misticismo. Vale a pena deter-se nesse texto para tentar compreender a posição de Llansol:

Estes homens e mulheres (porque este foi um meio humano que não discriminou uns e outros) importa imaginá-los atletas de uma ambição, feitos de um só vórtice, intensos, exclusiva e metodicamente ocupados a utilizarem as suas próprias vidas como o lugar, por excelência, da interrogação humana, e o meio exclusivo da resposta a encontrar.

Eles queriam saber

por que é que o Amor parece amar tão mal;

por que é que os homens morrem tristes, ainda em vida

por que é que sempre aceitaram fazer parte dos fantasmas de um tirano.” (Llansol 2014b, 109)

Começo por sublinhar a necessidade de explicitar que este modo de vida não discriminava o género: Maria Gabriela Llansol é avessa a clarificar coisas, pelo que não é de menor importância que neste caso insista em fazê-lo, algo que a crítica tem passado por alto. O misticismo, em Llansol, permite-lhe recuperar lugares onde encontre vestígios da escrita no feminino, como será o caso de Teresa de Ávila, e mais tarde, das beguinhas, que se tornarão cada vez mais preponderantes ao longo dos livros que compõem as trilogias. Paralelamente, deve observar-se a imagem das vidas como “lugares”, ou seja, a escritora encontra também aqui um meio de sobrepor espaço e tempo, o que lhe permitirá certamente agudizar a sua ideia de figura. Por último, a interrogação humana que a sua experiência persegue passa por três pontos

⁹⁰ A crítica tem assinalado com frequência uma dimensão mística na escrita llansoliana. Para António Guerreiro e Silvina Rodrigues Lopes a função do misticismo na economia da obra procura evidenciar o valor nulo da representação, a experiência mística só pode ser experimentada, o acesso ao conhecimento só alcança a tradução na escrita de um anúncio, nunca de uma descrição. Na mesma linha, Pedro Eiras acrescenta que a relação com a mística é dupla: por um lado, procura a compreensão do mundo, baseando-se num acolhimento plural – como sucede com as figuras -, e por outro, instaura um princípio diferente de totalidade em que esta não se reduz a um princípio monístico (Cf. Eiras 2005, 569).

fundamentais: revalorizar a experiência afectiva por cima do paradigma racional, reinstaurar a noção de alegria como componente humana fundamental, e, colocar-se do lado dos que interrogam a hierarquia normalizada da estrutura social.

Em *La Fable mystique XVI-XVII siècle* (1982), Michel de Certeau explica como o “eu quero” do desejo místico – uma vontade predisposta e em constante procura ativa - constituiu o verdadeiro acto da expressão final que só se torna eloquente quando o “eu” se encontra com a vontade do outro, ou seja, com Deus. Note-se que nesta filosofia do encontro espiritual se sublinham muito mais a autonomia de duas vontades do que as identidades que as proferem, algo que claramente serve de inspiração à construção das figuras: são os desejos e as vontades que se evidenciam, terminando por defini-las, mais do que as características ou determinações históricas e sociais que lhes subjazem. A ideia de autonomia que permite e justifica a experiência mística, em particular no caso dos eremitas, parece-me mais importante nesta fase para Llansol, do que a própria sugestão dialógica, sublinhada por Pedro Eiras (*Cf.* Eiras 2005, 569). Estou por isso mais próxima da análise de Michel de Certeau sobre o misticismo, para quem esta atuação mística consiste em estabelecer um lugar para sujeito e a autonomia de uma introspecção mística que escape ao controlo social, mais do que em estabelecer uma convenção dialógica (*Cf.* Certeau 1982, 248). Neste sentido, compreende-se melhor a distribuição do livro por “Lugares” que sublinham a autonomia de uma experiência diferente em relação ao que a História desses mesmos lugares nos deixou. No entanto, é importante recordar que este “eu” do desejo místico não tem qualquer autoridade institucional além da sua experiência subjetiva, o que faz com que muitas vezes, como notou Maurice Blanchot, as narrativas de confiança mística, sendo as que mais se aproximam dessa experiência ardente, sejam obras essencialmente abstratas, pois dessa experiência subjetiva e sem autoridade só podem escrever de forma impessoal e indireta (*Cf.* Blanchot 1984, 211). Nas palavras de Certeau, sem a legitimidade outorgada por uma autoridade social, os autores e autoras apresentam-se, invariavelmente, em nome de quem fala através das suas pessoas: o real (no discurso místico) e a palavra (no discurso profético) (*Cf.* Certeau 1982, 248). Ou seja, sem procederem directamente de fontes de autoridade, tanto místicos como profetas manifestam com frequência o mesmo espírito de autoridade.

É neste sentido que a corrente mística, em particular a que foi incorporada pela Igreja Católica, como o misticismo ibérico de Teresa de Ávila e São João da Cruz,

procura sobretudo, não uma alternativa à autoridade eclesiástica, mas uma competição pelo mesmo poder: o da interpretação no sentido lato. A filosofia mística, além de, como já se disse, anunciar o inominável, deve também ser entendida como uma procura de legitimidade de interpretação, numa sociedade em que a autoridade da mesma está fortemente restringida a uns poucos. É dentro deste paradigma de luta pelo poder da interpretação, sobretudo religioso mas não só, que se pode entender o cruzamento de São João da Cruz com Tomás Müntzer e Giordano Bruno e sobretudo com Friedrich Nietzsche. Os derrotados da História unem-se aqui, não pela sua identidade, mas precisamente por uma subjectividade que, na essência, procura a mesma legitimidade.

Paralelamente, deve também ter-se em atenção que o período histórico a que nos referimos, foi igualmente marcado pelo início de uma competição acesa entre a literatura profana (romances de cavalaria, por exemplo) e religiosa, derivada da imprensa. Não me parece menosprezável esta escolha numa autora que precisamente questiona como poucos o paradigma narrativo e romanescos. Ao recuar a esta época histórica específica, Maria Gabriela Llansol sugere uma indagação profunda entre a modernidade e a função social da escrita, questionando-lhe os fundamentos e anotando, em particular nesta primeira trilogia, alguns dos momentos que deveriam ter sido “lugares”, isto é, os pontos históricos que Llansol enuncia ou alude pretendem ser estabelecidos como espaços de autonomia que permitam isolar o leitor contemporâneo desse passado a que não lhe é permitido escapar ou regressar, mas a partir do qual é instigado a chamar um outro futuro. Por outras palavras, o processo histórico em Llansol não tem tanto a ver com “o que podia ter sido”, como Aristóteles define a verosimilhança na sua *Poética*, mas antes com o que precisamente, tendo acontecido, ainda não foi, ou seja, não insinuou ainda as suas consequências. Como se lê em *Onde Vais Drama-Poesia?* (2000): “Não há nisto ficção alguma. A escrita não desiste de mostrar aqueles que já vieram, e ainda não foram recebidos.” (Llansol 2000b, 204).

Este espírito histórico de um futuro constantemente adiado é que o mantém a vitalidade e a leveza das figuras, estendendo-as no lugar e não no tempo. A sobreposição de épocas históricas - que a escritora denominou de “sobreimpressão”⁹¹ - não tem tanto a ver com os paradigmas temporais, necessariamente históricos, e por consequência, produto direto de um dado poder – o da escrita da História a partir de

⁹¹ Sobre a origem deste termo, que Llansol recolhe do historiador Ernest Bloch *Thomas Müntzer, théologien de la révolution* (1921), (Cf. Barrento 2011c, 109–10).

uma dada interpretação -, o que por si só legitimaria a cultura que o subjaz e o modelo aristotélico que está na origem da civilização ocidental e do que nela chamamos de tradição literária. Ao procurar um outro modelo de interseção com o mundo, que possa abdicar da *mimesis* ocidental, Maria Gabriela Llansol recorre ao espaço, o do mundo e o do livro, precisamente para criar zonas de autonomia que permitam ao pensamento questionar e refletir sobre os conceitos que lhe estão na origem. Não se trata, porém, de uma procura exaustiva de conhecimento mas do desejo de estabelecer uma “densidade relacional”, como lhe chamou João Barrento (Cf. Barrento 2011b, 28), que permite a “coabitação serena do disperso”, como se lê no *Inquérito às Quatro Confidências*: “entre o houve e o há, haverá sobreimpressão. Não saberemos talvez mais por isso, mas assistiremos a um efeito surpreendente de beleza sem nostalgia.” (Llansol 1996b, 66).

Tendo em consideração estas reflexões sobre a importância do espaço de autonomia inspirado pelo misticismo e a subversão do paradigma temporal da História que cria esse “Terceiro vazio” anunciado no prólogo de *O Livro das Comunidades*, regressemos ao modelo da estátua de *O Príncipe Feliz* para sublinhar a pertinência que as personagens históricas têm, em particular nesta fase, na construção da figura llansoliana. A vida nova da estátua do príncipe, na qual descobre a empatia e a solidariedade com os outros, só lhe é possível graças precisamente à vida “real” anterior do príncipe, à dimensão histórica da sua existência. Tudo se compõe no conto de Wilde para que o poder - social, monetário, cultural – do príncipe sejam a condição essencial para que o mesmo ocupe agora esse espaço particular na vila. Só a dimensão histórica permite a elevação de uma estátua que constrói o espaço de autonomia do sujeito e de uma nova vontade que se comunica com outra, no caso de Wilde, a da andorinha⁹². Nos textos de Maria Gabriela Llansol a condição histórica que o nome da figura arrasta é o que a eleva ao seu espaço de autonomia, tal como príncipe, e cria as condições para que se manifeste uma nova vontade que comunica com outra, não menos singular que uma andorinha. Pode bem dizer-se que nesta fase da escrita llansoliana, todo o texto se constrói como um diálogo entre estátuas elevadas acima do seu plano histórico e das quais os transeuntes não escutam mais do que a brisa de um vento da época que lhes

⁹² Neste sentido, estou em consonância com Silvina Rodrigues Lopes quando afirma que “os nomes apenas em primeiro grau têm uma função de enquadramento, no fundamental são movimentos de desenquadramento.” (S. R. Lopes 2013a, 78) mas entro em divergência quando, perante a alteração claramente programática com que o contexto histórico é atraído pelo nome e forçado a uma revisão benjaminiana da História, a mesma defende que “seria despropositado ver aí uma encenação irónica da cultura. Eles são sinais do extremo do indecifrável.” (S. R. Lopes 2013a, 78).

sacode e renova as poeiras. No conto de Wilde, poucos sabiam já quem era ou quem foi o príncipe, a importância da sua identidade desfaz-se numa ambiguidade que inspira o texto llansoliano: evoca a referência passada não pela autoridade incontestável e enciclopédica mas pela ideia difusa que a sua consagração histórica (seja estatutária ou livresca) ainda deixa ressoar no tempo. Arrisco mesmo a afirmar que não é tanto um nome histórico mas um som da história, um eco distante que o leitor apreende quase inconscientemente, como alguém que chama do fundo da rua. E tal como diferenciava Certeau, não é tanto a palavra anunciada, nada há de profético neste texto ao contrário do que parecia a João Gaspar Simões, mas um “real”, uma experiência, um corpo que só a escrita pode captar.

A técnica de sobreimpressão é, pelo próprio nome, sugestiva deste processo: os nomes das figuras provocam no leitor impressões vivas e sobrepostas, chamam não história concreta mas as breves referências que a cultura nos foi deixando ao galgar os séculos. O instinto bibliográfico do leitor apaixonado, em particular se o mesmo é académico, sente-se desarmado: vai procurar à biblioteca, às obras desses nomes, consulta manuais e revê filosofias e no final percebe que folheou essas páginas em vão; o texto apelando necessariamente a outras leituras regressa sempre a um equilíbrio frágil destas “vontades” entrevistadas por Llansol nas suas leituras.

Como se tem vindo a salientar, a figura não coincide estritamente com a pessoa/personagem histórica antes “(...) assinala nela a qualidade de evidência, de luminosidade, revelação i-mediata do ser que obriga a desviar o olhar.” (Eiras 2005, 579). João Barrento fala na ampliação de um “traço particular” da personagem história que lhe permita “afirma-se, neste projecto humanizador da História, contra as narrativas do poder” (Barrento 2011c, 91). Dito traço particular ou dita qualidade ou antes, dita vontade, não é exatamente a mesma para todas as figuras ao longo do texto, e tal é evidente na própria nomeação que delas se faz, assim como na forma como aparecem no texto. A apresentação de Ana de Peñalosa, a que já me referi páginas atrás, tal como a de São João da Cruz ou de Tomas Müntzer n’*O Livro das Comunidades* dista muito das figuras que vão aparecendo na segunda trilogia. Se o primeiro vai surgindo intercalado com referências e alusões ao seu poema da *Viva Chama*, do segundo os dados históricos inserem-se num registo quase enciclopédico “Müntzer (Tomás), fundador da seita dos anabaptistas, nascido em Stölberg, morto decapitado em Mühlhausen, na Turíngia, depois da batalha de Frankenhäusen (1490-1525), aos trinta e

cinco anos, tomou o seu lugar no cortejo.” (Llansol 1999, 36). Algo de substancialmente diferente aparece na segunda trilogia. Veja-se, a título de exemplo, como nos surge Vê Gama em *Da Sebe ao Ser*: “(..) o homem que nascerá prematuro/ se levantou vertical entre as duas rosáceas/ e me pediu *um nome justo*.” (Llansol 1988, 44). Enquanto anteriormente Ana de Peñalosa ao ver chegar nova figura repetia o modelo em que ela mesmo se apresentava, como sucedeu com Müntzer, intercalando dados históricos com o comentário, aqui a narradora é interpelada pela figura que quer entrar. Passa-se da evocação histórica e convencional apresentação para um modelo menos hierárquico e mais responsável: à medida que os livros vão aparecendo nota-se por parte da narradora, e mesmo de algumas figuras, um acumular de funções sobre as quais refletem constantemente:

Condenada a viver segundo o que de mim escrevem, a encontrar sempre soluções para os imprevisíveis do texto, eu sentia-me viva, naquele momento, de um modo ilusório.

O homem, entre os ramos de árvore em calcário trabalhado, e o marulhar inesculpível da chuva, estava condenado a ser a

99. parte artística do texto em que tinha de ser eu a dar-lhe nome. Irradiava dele uma força iluminante com que ia libertando os nós da corda que enrodilhara ao pescoço. (Llansol 1988, 45)

Atente-se como a consagração histórica de Vasco da Gama é apresentada por imagens – encontra-se calcinado numa estátua – e se confunde com importância de que deve assumir no texto, ao ponto de a narradora confessar que a sua vida, naquele momento, se tornou “ilusória”. Após alguma insistência, é o próprio capitão que acaba por resolver a situação: “ - Chamar-me-ei, então, Vê Gama – disse com desprezo (...)”. Ou seja, a gestão narrativa da nomeação e introdução é partilhada entre os diferentes intervenientes, a narradora Ana de Peñalosa, exerce mais de anfitriã do que de governante da casa do texto.

Os próprios nomes que fixam momentaneamente as figuras sofrem um processo de desestabilização: se João da Cruz, F. Nietzsche ou Tomás Müntzer mantêm a grafia e a sonoridade com que a História os fixou, facilitando, portanto, a sua referência, à medida que os livros avançam, o próprio nome aparece deturpado a partir de diferentes técnicas, que cumprem a função de evidenciar a qualidade que se pretende destacar, e que é motivo da sua entrada no texto. Vê Gama, serve-se da sonoridade da inicial de

Vasco da Gama, mas o uso do imperativo em relação ao próprio nome provoca na simples nomeação um acto de reflexão, o herói nacional da expansão marítima é convidado a refletir sobre a sua contribuição para o processo histórico mais além do que até agora se deixou escrito sobre ele. Também Dom Sebastião se converte em dom arbusto, aqui a homonímia dos dois termos é o que permite a identificação do jovem rei desaparecido. Llansol transforma o título honorífico do monarca num talento orgânico, invertendo a lógica aristocrática, ainda para mais quando o próprio talento natural acentua a sua redundância ao ser um arbusto. A componente social da hierarquia é portanto convertida numa componente orgânica, algo que vai acontecendo não só aqui, mas em diferentes momentos do texto llansoliano. Os casos de Aossê e Jorge de Anês que invertem a grafia dos apelidos sublinham o objectivo desta escrita: “o texto anula a canonização do autor e propõe uma revisitação intertextual como libertação de novos sentidos de um texto.” (Eiras 2005, 588). O mesmo tipo de revisitação intertextual é evidente também em Luís Comuns (Camões) – que troca o apelido que dá autoridade ao conjunto de textos deixados pelo poeta por um substantivo vulgar, pretendendo fazer equivaler a propriedade do legado da língua portuguesa à restante comunidade – e em Hölder, de Hölderlin, que ao fazer uso do partitivo isola o traço dos textos e do poeta que compõem a figura, ao mesmo tempo que a enunciação completa “Hölder, de Hölderlin” sugere o uso de um diminutivo familiar e amigável, ou seja, promove a proximidade, enfatiza uma relação de confiança com o canónico poeta⁹³. Sublinha-se pouco estas diferentes tentativas gráficas de promover a familiaridade dos nomes canónicos, em particular nos nomes associados à tradição literária, como terei a oportunidade de discorrer mais adiante.

2.1.1.4 O incessante movimento de textualização

Tem sido referida, com alguma frequência, a presença do quotidiano familiar nos textos de Maria Gabriela Llansol como forma de aproximação do distante, de

⁹³ Silvína Rodrigues Lopes acrescenta, a propósito do caso específico de Hölder, a ampliação de sentido da figura na sua relação com o título da obra e com o próprio formato do livro, referindo-se à sua primeira edição “Jogar com um nome próprio pode ser como jogar com qualquer outra palavra, havendo nesse caso uma des-hierarquização do designado, mas também pode não ser tal e preservar uma certa distinção. No caso de que se trata [Holder], há sinais de permanência de distinção: o grafismo do título (reforçado pelas gravuras do livro) sugere majestade e enigma, não apenas pela maiúscula e pelo destacado da primeira letra, mas também pela linha colocada sobre o nome e pela permanência da acentuação em Hölder, a qual mantém algo de decisivo na sonoridade do nome enquanto pertença à língua alemã.” (S. R. Lopes 2011, 140)

equilíbrio com o registo abstrato ou de identificação contemporânea das problemáticas que preocupam e animam as figuras. Eduardo Prado Coelho escrevia a propósito de *Lisboaleipzig* que a autora “nunca enfatiza o enigma: domestica-o sem o açaimar, torna-o doméstico «o meu real é descascar estas ervilhas e ouvir Bach» (note-se a insistência do concreto «estas»)." (Coelho 1997, 267). Pese embora, menos trabalhada é a forma insistente com que vários episódios da história de vida de Llansol são arrastados para um movimento de textualização, com consequências determinantes no texto.

Já aqui se deu o exemplo de *Um falcão no Punho*, a propósito do texto “Génese e significado das Figuras”, em como uma conversa mantida com Regina Louro contribuiu para a formulação do termo “figura” e como o seu registo é arrastado para o interior do texto. O diário é um dos textos que mais evidencia o acolhimento do outro e sua forma de inscrição no texto, ou seja, a sua textualização. Em 1998, a propósito da reedição deste diário pela Relógio D’Água, notava Rui Miguel Amorim que:

O que a obra inscreve é, em certa medida, o que permite a sua inscrição, isto é, a arquivagem recorrente e a releitura a tempo(s) (...). A arquivagem pode ser proposta como contraponto ao “arquivo” enquanto reduto inexpugnável e delimitado pelo tempo e pelo espaço enfaticamente concebidos. (Abreu *apud* Eiras 2005, 574)

Aproveitando o contributo de Amorim, pode bem dizer-se que o texto de Llansol luta incessantemente contra a cristalização, melhor ainda, contra a substantivação, antepondo-lhe recorrentemente um processo que mantenha o dinamismo. A arquivagem, em vez do arquivo, a escrita e não a literatura, o texto e não a obra, o legente e não o leitor. Aposta-se numa ambivalência que, sem aniquilar despoticamente fronteiras, lhes retira a tradicional importância, subjugando-as a um segundo plano. Julgo que é neste sentido que se deve compreender o recurso frequente a dados biográficos, a presença de diálogos com amigos (*Um falcão no punho*), escritores (*Inquérito às Quatro Confidências*) e jornalistas (*Onde Vais Drama-Poesia?*) e o paralelismo que se vai operando entre este quotidiano da mulher escritora e as suas figuras numa rede textual que dilui, uma vez mais, as hierarquias e as distâncias.

Viu-se, no capítulo anterior, como a publicação do diário em 1985, assim como a anexação em *Lisboaleipzig I* de textos apresentados em sessões culturais, cumpria uma função de incrementar a legibilidade da obra. As duas opções são prova do movimento de textualização que se incrementa em Maria Gabriela Llansol, de forma

particularmente sintomática em livros como *Inquérito às Quatro Confidências*, *Onde vais Drama-Poesia?* e *O Senhor de Herbais*. Este movimento, simultaneamente causa e consequência de uma progressiva diluição dos géneros, serve claramente o desejo de “remodelação da linguagem crítica” (Eiras 2005, 579) inseparável do exercício de teorização do próprio romance, já que para Llansol: “(...) o problema é que já não se espera que a literatura seja diferente do que é; nos casos mais optimistas, espera-se ainda o grande *remake* do romance do século XIX. É o que está decidido.” (Llansol 2000b, 192).

Para compreender melhor este movimento, vou deter-me num texto particular que, curiosamente, não tem chamado a atenção da crítica. Refiro-me a “O Poder de Decisão (1988-1998)”, a sexta de oito partes que compõem *Onde vais Drama-Poesia?* (2000). À semelhança do que acontecerá com os capítulos de *O Senhor de Herbais*; aqui Maria Gabriela Llansol comenta uma entrevista que lhe realizaram para um jornal belga. A primeira frase é emblemática do seu esforço de elucidação dos leitores:

sempre que sei, não escondo _____

o contrato que me liga ao legente é da ordem da compaciência; avanço por um caminho que não garanto, e vou «dizendo»;

as aspas são necessárias porque escrever e dizer não são sinónimos_____ como qualquer pessoa, tenho opiniões sobre o processo do mundo; essas opiniões são ditos; o texto vê e não opina, nem aconselha; (Llansol 2000b, 186)

Comece-se por assinalar a “compaciência”, com ênfase na partilha, o traço que prolonga o que afirmativamente não se esconde, a distinção entre “escrever” e “dizer” criando uma fissura entre o texto e a autora. Esta diferenciação entre nível intraliterário do texto e a pessoa que o escreve, a partir do momento em que é escrita, ou por aproveitar a fórmula de Rui Miguel Amorim, a partir do momento em que é *inscrita* no corpo do texto, anula-se como um último gesto de denúncia falsa. Há uma razão de ser óbvia nesta abordagem: Llansol procura que a sua voz não limite, condicione ou se sobreponha à do próprio texto, embora, como é sabido, sempre que um escritor acede a uma entrevista ou assina um texto crítico, ditos gestos estão cobertos pela aura de autoridade de quem escreve. Esse “dizer” torna-se lentamente indissociável da escrita publicada nos livros, condicionando sempre a interpretação que da mesma se faz. Ao

arrastar esses “dizeres” para o interior do próprio texto, Llansol assume uma forma outra de amenizar os efeitos desse processo (que na verdade, só não se regista nos casos em que não se conhecem entrevistas do escritor). Sendo que o paradigma do sistema literário actual torna muito difícil a ausência absoluta do escritor no espaço público – e já se viu, pelo capítulo anterior, que esse não era o objectivo de Maria Gabriela Llansol – a escritora opta por expressar-se “civilmente, no espaço público, do ponto de vista do texto, e raramente como contribuinte opinativa” (Llansol 2000b, 186), facto que cria “disfuncionamentos inevitáveis” (Llansol 2000b, 186) em vários contextos institucionais e que geralmente se atribuiu a um certo acanhamento da escritora que aqui se nega: “não é timidez, embora a prática não seja muita,/ é um conflito de ordens ou mecanismos que está em curso” (Llansol 2000b, 186). Ora bem, como pode isto ser possível, expressar o ponto de vista do texto se o mesmo, como se leu antes, não opina, apenas vê?

A escolha dos verbos é sempre instrutiva em Llansol, o que vê o texto?: “uma relação amorosa, libidinal, não só degradada/ mas, provavelmente/ perdida, entre os sexos humanos e o sexo da natureza,” (Llansol 2000b, 186–87). À primeira vista, pode então dizer-se que o desequilíbrio entre humanos, sem predomínio hierárquico, e outros seres, parcialmente antropomorfizados, através das relações amorosas, em sentido espiritual, compõe a essência desse ponto de vista textual. Mas o estabelecimento dessas mesmas relações, assim como a escolha dos seres com potencial de fulgorização em figuras, traduz já um corte epistemológico do que se quer observar. O texto não é nunca tão neutral nem tão inocente como Llansol o sonhou e exatamente por ter essa consciência, a escritora força o seu paradigma da textualidade em várias direcções. Neste caso em concreto, assiste-se a como as perguntas do entrevistador, símbolo do espaço público exterior ao texto propriamente dito, se incorporam no movimento textual, evidenciando as suas afinidades e as suas estranhezas com o mesmo. Atente-se na seguinte passagem:

Finalmente, o que faz?

Eu escrevo.

Sim, os seus leitores sabem. Refiro-me ao que faz como escritora, mais concretamente ao facto de falar de coisas que não existem, e de falar delas de uma maneira forte. Não se poderia dizer que se trata de

uma força mal empregue? De certo modo, a sua escrita basta-se a si mesma, é auto-suficiente. (Llansol 2000b, 193)

Tanto no primeiro como no terceiro parágrafo, é perceptível que quem enuncia é o jornalista. No entanto, o primeiro vem assinalado com a cursiva da alteridade enquanto que o terceiro não estabelece diferenciação de identidade. Tudo indica que o texto assimila estas dúvidas do jornalista como suas, incorporando-as sem destaque, denunciando a consciência que tem sobre o caminho. Mais ainda: o terceiro parágrafo refere-se ao trabalho de escrita de Llansol, esse trabalho prévio, exterior e afinal concomitante ao próprio texto é inscrito como parte do mesmo: a prática e o gesto, a experiência e o resultado, sem se fundirem completamente, procuram níveis de equivalência semântica.

Antes que Llansol possa responder, intromete-se no mesmo espaço uma cena entre Anna e Infausta, que discutem sobre uma gota de água: fulgor ou verosimilhança?, perguntam. A mesma questão levantada pelas figuras é retomada por Llansol para responder ao jornalista “Concordo consigo, ou melhor, pressinto o que quer dizer. Mas vamos enunciar as coisas de outro modo” (Llansol 2000b, 195). Note-se que o jornalista não “assiste” ao diálogo entre Anna e Infausta, ele está *para cá* dos espaços textuais convocados e deliberadamente entrecruzados com a entrevista com a função de diluir a fronteira entre ambos, intensificando a importância da própria cena. Llansol reitera então a mesma problemática suscitada pelas figuras a partir do casaco do jornalista, a diferença entre as coisas do mundo e os seres do texto:

É verdade, e depois?

Depois é antes. O lugar por onde passam as fronteiras do seu mundo foi-lhe indicado pela sua cultura, nomeadamente, pelos textos que leu.

A escrita que cultivo não estabelece as fronteiras no mesmo lugar. Separa o inerte do fulgorizável. Tudo o que é fulgorizável integra o vivo.

Isso é um pouco metafísico. (Llansol 2000b, 196)

Uma vez mais, a cursiva assinala o que é estranho ao texto, quando o jornalista enuncia algo que lhe é sumariamente distante o texto afasta-o assinalando-lhe a alteridade, ao passo que as dúvidas e comentários que o aproximam se vão incorporando

paulatinamente. Enquanto a metafísica, por pouca que seja, lhe é alheia, a verdade, conceito estranho ao facto literário, é familiar a este texto. O mesmo vai sucedendo com outras intervenções do jovem jornalista – “*E como a define?*” (2000b, 197); “*(...) se as personagens têm de ser obrigatoriamente verosímeis, parece-me que as suas figuras são puras projecções imaginárias. Não será assim?*” (2000b, 198); entre outras, num total de catorze ocorrências no texto. O que é que está a acontecer com este anónimo jornalista belga? Não se dirá, certamente, que está a sofrer “fulgorização”, processo pelo qual as figuras, atravessando a “metanoite”, sofrem algum tipo de modificação que as retira do tempo e as abre à hospitalidade do mútuo. Llansol está a evidenciar a sua apologia de uma textualidade por oposição à narrativa. Enquanto nesta, facilmente este jornalista belga passaria a ser uma personagem inteira mais no texto, naquela, ocorre um movimento em que o próprio texto acorre a passá-lo pelo crivo da qualidade que lhe importa resgatar do mesmo. Recordando a distinção esgrimida pela própria Llansol aquando do agradecimento do prémio APE por *Um beijo dado mais tarde*:

Mas que nos pode dar a *textualidade* que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu)?

A *textualidade* pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até ao vivo, *fazer de nós vivos no meio do vivo*.

(...)

Eu afirmei que nós somos criados, longe, à distância de nós mesmos; a *textualidade* é a geografia dessa criação improvável e imprevisível; a *textualidade* tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança _____ o vaivém da intensidade. (Llansol 2014a, 129)

Dito noutros termos: a narratividade, pela sua ancoragem no tempo, bloqueia o caminho do dom poético, tal como já tinha bloqueado o da personagem, no sentido em que, com maior ou menor grau de explicitação, condena todos os seus intervenientes à morte certa. Esta nova “geografia” a que Llansol se refere, sem nunca conseguir eliminar absolutamente o tempo, consegue restar-lhe a sua tradicional importância, autorizando os encontros improváveis que a escritora nos propõe. O que se procura é apelar a uma leitura menos condicionada pelos processos tradicionais da consciência, como assinalava Augusto Joaquim. O que se pretende, neste esforço constante de

remodelação da linguagem crítica – as figuras e não as personagens, a textualidade e não a narrativa – é explorar outras vidas possíveis do pensamento que não estejam ancoradas nas estruturas canonizadas da filosofia ocidental, ou como sublinhava Silvina Rodrigues Lopes: “(...) no abandonar do que é sistemático, e portanto histórico, para tomar o resto, o poético.” (S. R. Lopes 2013b, 16). É igualmente neste sentido que se entendem melhor a introdução de cenas quotidianas entre colóquios com nomes cimeiros da literatura e da filosofia, Llansol opera introduzindo descontinuidades coloquiais em circunstâncias em que a “alta cultura” nos exige seriedade: como descascar as ervilhas enquanto ouve Bach.

Estas descontinuidades vão paulatinamente assumindo um tom de naturalidade que anula as distâncias entre uma grande obra, como uma sonata de Bach, e um gesto simples e necessário no dia a dia de qualquer casa, como descascar ervilhas. Por este processo, a literatura desce do seu pedestal institucional para um fazer manual – daí as suas constantes equivalências às tarefas domésticas, como fazer o pão, coser, bordar, etc. – gestos esses que, pese embora a sua necessidade, não nos detemos a especificar-lhes as regras escritas e as sequências exatas. Seja pela recusa da componente social da literatura, seja pela aproximação a uma dimensão mais tangível do acto de escrever, a escrita de Maria Gabriela Llansol configura um espaço que “nada tem a ver com a Regra, a autoridade ou a obediência, mas com um viver mais chão, com o acompanhamento de todos os nada que por ela participam de lucidez do desejo.” (S. R. Lopes 2013b, 16–17).

Este “viver mais chão”, que recusa autoridades externas, anula por último, a autoridade do próprio “eu” da escritora que deambula entre várias subjetividades, como anotou Silvina Rodrigues Lopes: “assinála-se a derrota de um Eu absoluto e reivindicá-se para o acto da escrita um eu-passagem entre o eu e o outro” (S. R. Lopes 2013b, 25). Isto não significa que a projeção da escritora não esteja presente, mas antes que a mesma procura adentrar-se no mesmo movimento de textualização que anima os restantes elementos. Como se analisará no próximo capítulo, *Lisboaleipzig* constituiu a revisão determinante da obra llansoliana, e em cada momento da primeira parte “O encontro inesperado do diverso”, se projeta a figura da autora que reflecte várias das suas preocupações éticas e estéticas, preocupações estas que se relacionam por sua vez com a construção de Aossê. A ficcionalização, ou, talvez melhor dito, a textualização do poeta Fernando Pessoa, longe de ser um texto abstrato e/ou filosófico, reflecte

problemáticas muito concretas, como a crítica, o sentido da obra, as penúrias económicas (de Pessoa e da própria Llansol), e encerra um ciclo em que duas linhagens se debateram, como nos é indicado na primeira página de “O Ensaio de Música”. No entanto, julgo que a figura de Aossê, por vários motivos que explicarei no terceiro capítulo, só faz sentido pensada dentro deste incessante movimento de textualização, que arrasta uma descentralização dos mecanismos de legitimação e os reconfigura num formato tendencialmente mais horizontal, aberto, hospitalário. Numa palavra: livre.

2.1.2 Bolaño: investigações sociológico-literárias

Quando crescer quero ser personagem de romance, pode
viver-se em formas gramaticais eruditas”

Alain Robbe-Grillet, *Djinn*

Viu-se pelas breves análises que serviram de suporte ao primeiro capítulo, que a obra de Roberto Bolaño está marcada a ferro e fogo por uma forte interrogação sobre o destino da literatura e dos leitores, como sublinhou desde o princípio Celina Manzoni (Cf. 2002a, 13). Esta fortíssima componente meta-ficcional e meta-literária, no sentido em que desenvolve uma reflexão profunda sobre o sentido e o lugar da literatura no mundo contemporâneo, construíram a partir da sua obra narrativa uma nova forma de fazer crítica precisamente porque “contiene (...) una visión totalizadora del mundo (...) mediante la manipulación del flanco condensador de la literatura, sus actores, sus herramientas y sus épocas históricas” (Ovideo 2013, 35). A inovação, no caso de Bolaño, não está tanto na inclinação por este tipo de reflexão, bastante comum na literatura ocidental a partir da segunda metade do século XX, mas na forma como a mesma se apresenta, como registou num primeiro momento Elvio Gandolfo:

Dicho de otra manera: no se presenta como el mundo enterado y falsamente sapiente de un escritor, de un crítico, de un conocedor que ve sólo la superficie del océano, sino del pez que nada en ese océano: del lector, del consumidor, del trabajador innumerable de los rincones culturales. Pequeñas ediciones, mecenas falsos o verdaderos, actrices porno, sobrevivientes dignos o indignos de dictaduras europeas nazis o comunistas, de dictaduras latinoamericanas militares, etcétera, etcétera, etcétera. La trastienda sin fin de la fachada cultural. (Gandolfo 2002, 117)

A expressão do crítico uruguaio, que não encontra na semântica portuguesa um equivalente que transmita toda a sua abrangência, é na minha opinião a que melhor define este trilho de Bolaño: é de facto na “transtienda”, na ante loja, no armazém escondido e subsidiário daquilo que se vende, e que se vende como literatura, que o autor vai buscar as inúmeras intrigas e desventuras que sofrem ou vencem as suas personagens. Efetivamente, o mundo que nos surge da sua ficção não é o das sessões culturais, dos debates intelectuais, dos paradigmas académicos ou da sacralização dos

escritores. É o mundo que se esconde por detrás de tudo isso que o leitor comum pode entrever no anúncio de um novo livro ou de um vencedor de um prémio literário. É esta zona dos fundos da megaloja literária, o armazém onde se acumulam os livros e as angústias que não são ainda, ou não o serão jamais. Registou-se no capítulo anterior como o escritor chileno se interessou desde muito cedo pelos mecanismos de produção e circulação das obras e como a sua experiência dentro do sistema literário foi maioritariamente periférica, associada a pequenas editoras, pequenos guetos culturais urbanos, pequenos prémios de província. Toda essa longa experiência à margem dos grandes centros do poder cultural, como leitor autodidata, permitiu um aturado percurso de reflexão e experimentação narrativa que caracterizam a qualidade da sua obra. Poder-se-ia dizer, aproveitando as reflexões anteriores sobre Maria Gabriela Llansol, que a componente de eremita por determinações sociais acabou por constituir esse espaço idealizado de autonomia, que talvez fizesse de Bolaño uma figura llansoliana, se esta escrevesse em 2050, como o fazem alguns dos seus personagens.

Já se assinalou como parte dessa experiência foi capitalizada para a escrita e se tornou fundamental na contribuição do escritor no contexto da literatura latinoamericana. A tensão entre esse armazém escondido atrás de cada grande livraria e os livros que se encontram no escaparate da mesma já foi parcialmente observada, mas neste capítulo interessa compreender como essa mesma problemática foi sendo trabalhada como técnica narrativa, em particular, no que à personagem do escritor se refere.

Para o assunto vertente, é possível observar na obra narrativa de Roberto Bolaño dois eixos temáticos principais que se coadunam na figura de Benno von Archimboldi e na sua relação com o narrador de *2666*, Arturo Belano. Pode dizer-se que o primeiro eixo explora narrativamente percursos de vida de figuras ligadas directamente ao mundo literário, independentemente do sucesso ou insucesso desta turbulenta ligação, como escritores, poetas, críticos, editores, intelectuais de vários calibres, que como já se fez alusão, são a rotunda maioria dos personagens do escritor. Neste eixo, como se verá em seguida, Bolaño explora como dar significação poética a diferentes circunstâncias de biografias reais e inventadas, onde se encontra o valor, o risco, o abismo de uma entrega condenada ao fracasso, como justificar dita entrega, a vários títulos suicida. Num segundo eixo, compreende-se uma tentativa, que se inicia numa etapa mais madura, de sistematizar as diferentes componentes do paradigma literário, para criar, com propriedade, sistemas simbólicos que refletem a construção da legitimidade literária,

que consagram algumas obras e apagam outras. É do cruzamento destes dois eixos⁹⁴ que surge a obra magna *2666*, e dentro dela, a personagem do escritor alemão Benno von Archimboldi, fio que unifica as cinco partes do romance.

Neste sentido, este capítulo procura analisar como vários tópicos relacionados com a figura de Archimboldi foram sofrendo modificações várias no decurso da obra, mudanças essas significativas para a compreensão da figura do escritor. Iniciarei pela dimensão criminal como constituinte decisiva do fervor literário, passando por essa primeira tentativa de sistematização enciclopédica que foi *La literatura nazi* e, por último, tratarei da papel crucial de Arturo Belano no decorrer da trajetória de Bolaño.

2.1.2.1 *Quem é que é valente? Literatura = violência*⁹⁵

Quizás ni el Carbono 14 será capaz de reconstruir los
hechos
Mario Santiago Papasquiario

O verso em epígrafe pertence ao poema “Consejo de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger”, da autoria do poeta mexicano Mario Santiago Papasquiario, amigo da juventude de Roberto Bolaño, ficcionalizado como Ulisses Lima em *Los detectives salvajes*, e falecido na capital mexicana no mesmo ano em que se publicou o romance, do qual nunca chegou a ter conhecimento.

É desse título que surge este outro *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, escrito a quatro mãos entre Roberto Bolaño e Antoní García Porta,

⁹⁴ Poder-se-ia dizer que o primeiro eixo é mais evidente em textos como *Consejos de discípulo de Morrison a un Fanático de Joyce* (1984), *Monsieur Pain* (1999), *Nocturno de Chile* (1999), *Amuleto* (2000), *Una novelita lupen* (2002), *El Tercer Reich* (2009), *El espíritu de la ciencia-ficción* (2016) – assim como de vários contos, enquanto que o segundo marca claramente o itinerário entre *La literatura nazi en América* (1996), *Los detectives salvajes* (1998), *2666* (2004) e *Los sinsabores del verdadero policía* (2011).

⁹⁵ Título de uma das crónicas de Bolaño em *Entre Parentesis*, onde precisamente o escritor recorda um dos seus delitos preferidos e o mais praticado: o roubo de livros. “¿Quién es el valiente?” inicia-se com uma confissão que relaciona a literatura e o proibido: os livros que Bolaño mais recorda são precisamente os que roubou pelas livrarias do México, quando não tinha possibilidade de os comprar e a sua aquisição constituía uma pequena infração cuja adrelina e o breve perigo são motivo claro de nostalgia. O texto conta também um diálogo com um livreiro no Chile, ocorrido nos primeiros dias do Golpe de Estado de 1973, no qual o mesmo lhe conta que há escritores que seriam capazes de recomendar os seus livros a um condenado à morte. O diálogo é especialmente sinistro quando se pensa que a poucos quilómetros dali muitos estão a ser assassinados pelo novo regime. Perante o jovem Bolaño, o livreiro agarra num *best-seller*, cujo título não é referido, atira-o pelo ar, e deixa na atmosfera a seguinte pergunta: “Quem é o valente que tem coragem de recomendar isto a um condenado?” (Cf. Bolaño 2004c, 317–20).

escritor catalão, hoje mais conhecido por *Braudel por Braudel* (1999). Obviamente que a inclusão desta novela policial no *corpus* em análise merece alguns reparos metodológicos derivados da sua autoria partilhada⁹⁶. A decisão de incluí-lo, e ainda mais de preferi-lo a outros livros mais frequentados pela crítica, advém dos vários tópicos nele abordados e da evidência de algumas características e técnicas narrativas que mais tarde caracterizarão a obra de Bolaño.

A novela escreve-se na primeira pessoa, a partir de um narrador autodiegético, Ángel Ros, que conta numa série de 24 capítulos e um apêndice como os últimos resquícios do amor inocente da juventude se repartem mal entre o sonho de vingar na literatura e a paixão pela sua actual companheira, Ana Ríos. O jovem casal vive uma aventura de fuga às autoridades, ao melhor estilo americano de *road trip*, onde não faltam cigarros, livros, drogas, novos assaltos, e tenebrosos períodos de clandestinidade, tudo à raiz do homicídio de uma “velha” às mãos de Ana. Impossível não invocar Dostoievsky embora os problemas de consciência não sejam aqui os da ordem propriamente moral, como se verá. O que prometia ser uma novela policial ou *noir* rapidamente se vê ampliada por reflexões e experimentações literárias e narrativas de Ángel, que, como não, sonha ser escritor:

Debo advertir, asimismo, que ahora tengo 29 años y que a los 26 ya era un veterano de la resistencia y de la paciencia, con varias novelas a medio escribir, varios libros de poemas a medio publicar y un par de cortometrajes en súper 8 dirigidos y financiados por mí.

Decía, a quien quisiera escucharme, que no esperaba nada, que era una manera de encubrir que lo esperaba casi todo, que a su vez era vivir en el error y en el crimen. (Bolaño e Porta 2013, 21)

Esta apresentação do narrador, logo no segundo capítulo, merece várias reflexões. Para começar deve destacar-se o valor atribuído à paciência, igualada a uma

⁹⁶ Esta não foi a única colaboração entre os dois escritores, que na viragem da década de 80 tinham vários projectos entre mãos, mas foi a única, juntamente com o conto “Diário del bar” que sobreviveu e tomou forma final. Destinou-se, num primeiro momento, a vencer um concurso regional, destino que cumpriu com êxito em 1984, e reaparece, em 2006, uma segunda edição com o selo da Acontilado e introdução do único sobrevivente, A. G. Porta. Da sua composição sabe-se pouco mais além do que nos fornece o co-autor nesse breve texto. Segundo o mesmo, uma primeira versão terá sido redigida por ele próprio em 1979, e sobre esta terá trabalhado Bolaño nos anos seguintes, escrevendo regularmente de Girona, para onde se mudou, para Barcelona onde sempre viveu Porta, relatando o estado da arte e pedindo sugestões. Algumas dessas cartas, nunca publicadas, são citadas na introdução. Numa crónica de 1999, dedicada precisamente ao primeiro romance de A.G. Porta, Bolaño recorda com carinho essa colaboração, embora não acrescente muitos dados sobre a mesma, excepto que o fanático de Joyce seria sem dúvida A. G. Porta (Cf. Bolaño 2004c, 125–26).

certa forma de resistência. Resistência e valentia são dois ideais que atravessam a obra de Bolaño, como já houve ocasião de assinalar, e aos quais ainda se regressará. Paralelamente, atente-se a que para este aspirante a escritor, a literatura é ainda de um domínio muito geral, ou melhor dizendo, a literatura é essencialmente a vontade de escrita, espelhada nas várias vertentes que lhe estão acessíveis. Note-se que, curiosamente, a poesia parece mais fácil de concretizar-se em livro, enquanto que a prosa, tal como a vida do narrador, permanece em contínua espera, sempre perseguida e sempre adiada, destinada à incompletude. Uma das marcas narrativas de Bolaño mais referidas pela crítica é precisamente um certo grau de inconclusão, de ocultação de um final, como se uma pausa o substituísse, como acontece, nomeadamente, nos *Los detectives salvajes*.

Ainda assim, a parte que mais interessa a esta análise é a equivalência entre *esperar quase tudo* e uma vida de “crime” e de “erro”. Que crimes e que erros pode esperar um jovem aspirante a escritor? O sentido do crime sugere, na minha análise, o sentido de ilegalidade, do que é marginal, não autorizado pela lei, não institucionalizado, precisamente como acontece quando uma nova forma literária aparece. Num dos seus últimos livros teóricos, *El Punto ciego* (2016), Javier Cercas assinalava como autores tão diferentes como Cervantes, Sterne, Kafka ou James Joyce, conquistaram a sua importância justamente por técnicas narrativas ainda não catalogadas na sua época como literatura, ou seja, procuravam apresentar como literatura o que os padrões da época não consideravam como tal, o que nos conduz a uma questão fundamental: toda a literatura “autêntica” necessita romper com as formas e normativas literárias em vigor (Cf. Cercas 2016, 35–36). Estes “atentados” ao institucionalizado, que à distância dos anos e dos séculos já não compreendemos como tais, correspondem aos crimes que Ángel Ros se propõe. O seu problema é que, ao contrário dos nomes antes aludidos, ele não sabe, não tem como saber, se os seus também passarão à história da mesma forma.

E a que erros ou a que enganos parece referir-se Ángel Ros? Naturalmente, numa primeira leitura, aos erros próprios do ofício: o exercício da escrita funciona por tentativa e erro até atingir a sua forma final, que nunca satisfaz plenamente os criadores. No entanto, estou em crer que a referência à errância, no seu sentido duplo, deriva aqui da influência do escritor mexicano José Revueltas. Fazendo jus ao apelido, José Revueltas atravessou toda a vida em constante revolta com toda a sociedade à sua volta.

Com uma orientação assumidamente marxista, a obra de Revueltas povoa-se de marginais de todo o tipo: prostitutas, homossexuais, indígenas, doentes, toxicodependentes, presos políticos, pequenos assaltantes. Note-se que esta breve novela tem uma componente social evidente: Ana é a imigrante que nunca se integra plenamente e sucumbe à revolta sádica, e Ángel é a classe baixa, filho de um operariado mais ou menos assentado que procura, tal como dizia Bolaño no seu discurso do “I Encontro de Escritores Latinoamericanos”, respeitabilidade. É essa classe baixa e sobretudo *lumpen* que caracteriza Ángel, que por isso se deixa arrastar até à delinquência por Ana. Ora, um dos contributos de Revueltas para o panorama latinoamericano, além dos seus preciosos contos, é justamente a ideia de uma outra forma de fazer literatura social sem se limitar ao registo de denúncia pura. Apesar de a sua vida ser um somatório de derrotas em todas as frentes, Revueltas não rendeu nunca os braços, afirmando – com especial ênfase em *Los errores* -, que o que mais intrinsecamente caracteriza o ser humano são os erros, a vontade de errar, a vontade de continuar depois de errar, em suma, a força da resistência. É este sentimento que anima boa parte da obra de Bolaño⁹⁷, de cariz claramente optimista apesar das atrocidades por que envereda o mundo. Nesta equação, Revueltas tinha uma ideia muito forte do que devia ser o papel do escritor. Um dos problemas do realismo crítico, para este escritor, é que não é crítico e nem sequer é realismo, uma vez que se acomoda e faz reverência a uma suposta realidade como “facto sagrado”⁹⁸. O problema colocava-se para Revueltas, como é notório na obra tardia, nos seguintes termos:

Pero esto lo digo en un sentido muy preciso: la realidad siempre resulta un poco más fantástica que la literatura, como ya lo afirmaba Dostoievski. Éste será siempre un problema para el escritor: la realidad literalmente tomada no siempre es verosímil, o peor, casi nunca es verosímil. Nos burla, nos "hace destinar" (como tan maravillosamente lo dice el pueblo en este vocablo de precisión

⁹⁷ A figura de José Revueltas como ícone da esquerda cultural marcou sem dúvida toda a geração de 70 no México, embora hoje pareça ultrapassada e não seja fácil reconstituir todos os passos dessa influência. Pouca gente sabe que o nome de Mário Santiago Papasquiaro é um pseudónimo que faz referência à pequena terra onde nasceu José Revueltas no estado de Durango.

⁹⁸ Este assunto surge na obra de Revueltas em 1961, ao realizar uma nota introdutória à reedição do seu primeiro romance *Los muros de agua* (1940), nos seguintes termos “No el realismo de quienes se someten servilmente a los hechos como ante cosa sagrada (el realismo de un buen reportero, digamos, aquí la exigencia necesaria del oficio, y yo he sido reportero durante largos años); ni el realismo pletórico de vitaminas, suavizado con talco, entusiasta profesional, gazmoño y adocenado, de los que a sí mismos se consideran "realistas socialistas". Un realismo materialista y dialéctico, que nadie ha intentado en México por la sencilla razón de que no hay escritores que al mismo tiempo sean dialéctico-materialistas.” (Revueltas 1978, 22).

prodigiosa), hace que perdamos el tino, porque no se ajusta a las reglas; el escritor es quien debe ponerlas. (Revueltas 1978, 9)

É exactamente isso, e não mais do que isso, que anima a escrita de Ángel Ros: dar verosimilhança ao seu mundo inverosímil, mundo que não tem retorno possível, e que apenas a escrita pode ordenar.

Avançando um pouco na narrativa, o leitor vai observando os cenários de violência deixados pelo jovem casal, até encontrar um capítulo sugestivamente intitulado “Mitos del bolsillo literario”, que, na economia da novela, serve para que o jovem escritor falhado confesse a inverosimilhança da sua aventura. Antes, no entanto, atente-se a como neste caso, como em quase todo o livro, o que desencadeia as reflexões de Ángel é sempre a presença de Ana, é sempre por comparação ou oposição com ela que a identidade do protagonista se constrói. A definição da personagem principal surge constantemente por oposição a uma outra, teoricamente secundária, mas essencial na técnica de Bolaño, assim como distribuição da ação narrativa por pares – o Lobo e o Cordeiro, em *El Tercer Reich*, as gêmeas Garmendia em *Estrella distante*, Ivanóv/Ansky em *2666*. São os recortes de revista guardados por Ana – um de Violeta Parra e outro de Ángel Pavlovsky⁹⁹ - que provocam a reflexão em Ángel sobre os seus próprios mitos.

E chegou-se finalmente à zona inverosímil da narrativa. Ángel, narrador, sonhava ser escritor mas atualmente é assaltante de bancos. Mas o romance que ele está a escrever, ou estava, antes de iniciar esta aventura, intitulado “Cant de Dédalus annunciant fi”, conta uma história muito similar à que ele está a viver: Dédalus, o protagonista, é um especialista académico em Joyce, que pelas muitas vicissitudes desta vida, se converteu em assaltante de bancos. Estará Ángel a reproduzir a obra que escreveu, ou a obra já se escreveu com o intuito de trilhar um destino? Começa a insinuar-se aqui uma analogia entre literatura e violência com uma ambiguidade hermenêutica deliberada. O que é que aqui é verdadeiramente violento? Que Dédalus não possa fazer do seu trabalho intelectual a sua fonte de subsistência? Que o isolamento de Dédalus em relação ao mundo o confine a uma vida dupla? Sendo Dédalus uma personagem de um livro que o narrador está a escrever, colocado,

⁹⁹ Estas duas referências, assim como outras ao longo da obra, vêm dar razão ao próprio Bolaño quando, em carta a A. G. Porta, lhe dizia que Ángel parecia demasiado sul-americano (Cf. Bolaño e Porta 2013, 11).

portanto, a um segundo nível narrativo, estará a violência na forma como o seu criador tem de viver a sua obra para que Dédalus tenha uma vida, ou será que Ángel só tem uma vida exatamente por Dédalus existir?

O nome da personagem remete imediatamente para a obra de James Joyce, em especial para *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), mas enquanto aquele era um jovem construindo a sua identidade, pressionado pelo dogmatismo dos colégios religiosos em que é educado, pela situação política da Irlanda da viragem do século e pela falência do pai que conduz a família à instabilidade, este Dédalus é já um velho fracassado, que vive do crime precisamente porque não pode viver dos seus trabalhos académicos, ou simplesmente apaixonados, sobre Joyce:

El joyceanismo del personaje (...) camuflaba la parte pesada de la novela, el juego que mi amateurismo haría probablemente pedante. En la superficie quedaba un hombre que había querido ser escritor o ensayista especializado en el maestro pero a que las cosas no se le habían presentado tal como uno desea, y todo había ido de mal en peor. (Bolaño e Porta 2013, 30)

A dedicação por Joyce, mestre do romance, é a marca que parece aproximar a personagem ao seu autor. O fanatismo pelo mestre é o sinal da decadência e da desistência do sonho da juventude, o momento em que “comencé a intuir lo que sería mi posición actual.” (Bolaño e Porta 2013, 30). Segundo as informações facilitadas por Porta, esta característica da personagem assim como o tratamento dado a Ana são fundamentais para Bolaño (*Cf.* Bolaño e Porta 2013, 10).

Recorde-se que a criação de Dédalus é anterior à sua nova situação social de assaltante, fruto dos constantes abandonos por parte de Ana e de uma certa vocação para a solidão por parte do protagonista¹⁰⁰. Sempre que esta se ausenta do mesmo espaço físico, todo o pensamento da personagem se afunda em torno da literatura e a narrativa resulta num longo exercício de prática do impossível.

Perante o iminente abandono definitivo de Ana, que o arrastou para toda esta aventura, todas as esperanças se voltam então para Dédalus “decadente y sin salidas”

¹⁰⁰ Note-se que este isolamento não é no entanto sinónimo de ignorância pelo meio literário no qual não consegue inserir-se – Ángel pensava que queria escrever um romance sobre o pai ou sobre a guerra civil até perceber que “estas cosas eran habituales en la narrativa española, abandoné el asunto, más aliviado que compungido.” (Bolaño e Porta 2013, 40) – nem o tom prosaico de toda a narrativa impede o leitor de ter uma caracterização clara das preferências literárias e intelectuais de Ángel, que simbolicamente, adornece a ler um ensaio de Günter Grass, intitulado «La carrera contra las utopías».

(Bolaño e Porta 2013, 40). O capítulo XII reúne notas para a escrita da novela: uma sinopse, uma breve biografia de Dédalus, leituras, apontamentos e alguns elementos para uma crítica de Joyce. Entre estes últimos conta-se precisamente: “La exactitud en la literatura. (...) Indiferenciación entre literatura y realidad. Mitificación de lo vulgar y cotidiano. (...) Nora Barnacle: la mujer como soporte y ente unificador de la obra ante la posible dispersión del autor entre infinidad de elementos.” (Bolaño e Porta 2013, 81). Os apontamentos para escrever esse romance anterior contêm os mesmos conselhos que se seguem para narrar este. Ana funciona como o contraponto necessário na vida e como tema de escrita que permite ao narrador falar sobre si mesmo. É com ela que o autor compara a sua criação e pensar no sorriso burlão de Dédalus provoca no seu autor “un nerviosismo especial, un cosquilleo y un bombeo de sangre parecido al que ahora experimentaba cuando miraba Ana” (Bolaño e Porta 2013, 42). Será também a sua morte que traçará o destino do protagonista seguindo os passos de Dédalus, cujo final da história foi a primeira parte que o seu autor escreveu.

À semelhança de Ulisses, e de Dédalus, uma série de circunstâncias alheias arrasta o protagonista para esta viagem paralela à sociedade em que deveria integrar-se. O amor por Ana e a paixão por Joyce são de facto o *leitmotiv* de toda a ação narrativa que sustenta toda uma ética de escrita perseguida pela personagem. Os crimes e as drogas assumem-se como degraus para uma alienação inescapável, devendo muito a certa estética *beat*, que de resto aparece tematizada no Infrarrealismo ficcionalizado em *Los detectives*. A inversão dos valores comuns como último grito de uma juventude que em breve deixará de o ser, vem tratado em diferentes poemas do autor. Ao abrir *Los perros románticos*, lê-se:

Un sueño dentro de outro sueño.
Y la pesadilla me decía: crecerás.
Dejarás atrás las imágenes del dolor y del labirinto
Y olvidarás.
Pero en aquel tiempo crecer hubiera sido un crimen.
(Bolaño 2000, 13)

O breve poema vem enfatizar neste ponto da argumentação a procura de uma forma de escrita que funde em si mesma a vida, a escrita e os sonhos. Da mesma época, data um conjunto de 24 poemas breves, sob o título “La novela-nieve”, todos em volta da questão da escrita, da angústia associada à derrota, do significado real e ideal da

palavra derrota e onde as palavras sonho e pesadelo se repetem em quase todas as peças. Numa delas, “Esta es la pura verdad” lê-se: “Me he criado al lado de puritanos revolucionarios/ He sido criticado ayudado empujado por héroes/ de la poesía lírica y del balancín de la muerte./ Quiero decir que mi lirismo es DIFERENTE” (Bolaño 2007, 18). Uma leitura demorada de *La Universidad Desconocida* (2007) sugere que a grande maioria dos temas fulcrais em Bolaño foram de facto experimentados¹⁰¹ sob a forma poética e sob a forma narrativa, tal como argumentava Valerie Miles. A década de 80 parece ser essa janela do tempo onde se observam sincronicamente estes ensaios, no sentido mais amplo da palavra.

A literatura pensada de uma forma “descomunal, además de estúpida o tiernamente ignorante, si se la ve de forma compassiva, era la no assunción de ningún rol” (Bolaño e Porta 2013, 51). O crime é também um subterfúgio para não assumir uma posição na sociedade. No entanto, não assumir um papel é já uma tomada de posição, independentemente das tentativas do autor:

Seramente: qué era la literatura para mí, puesto que seguía escribiendo, después de unos comienzos tan desastrosos. La Forma a través de la cual la vida tendría que ser si no clara, legible, estable. Pero la forma fue adquiriendo progresivamente el rostro del crimen. La vida cotidiana, (...), todo me arrastraba al crimen, un lugar desconocido que a veces identificaba con la aventura, ese territorio donde los roles no existen o bien son múltiples e intercambiables y donde el talento no obedece a ningún discurso, no quiere decir nada, no tiene importancia. Una boca muda. (Bolaño e Porta 2013, 51–52)

A literatura, como o crime, é um espaço onde o talento pode desobedecer ao poder e ao discurso instituído. No entanto, esta permissão para a desobediência é um contrassenso, para quebrar uma ordem, um discurso, nem um nem o outro podem estar

¹⁰¹ A dita experimentação auto-reflexiva explana-se na própria forma do romance, como já foi referido anteriormente. No capítulo VIII, o registo da sua escrita aparece intercalado com uma conversa telefónica – de Ana com a mãe –, graficamente marcada entre parêntesis e entre aspas, assinalando por um lado, a sua pertença a outro género narrativo e a outro autor que não coincidem com o narrador no momento presente, enquanto, por outro lado, os parêntesis sugerem um questionamento com resposta implícita sobre a sua inclusão no enredo tratado. Paralelamente, nota-se aqui uma das técnicas narrativas muito utilizadas por Bolaño e explorada por Myrna Solotorevsky como “espessor escritural”. Para esta estudiosa, o autor aponta para um tema mas acaba por falar de outro, confundindo o leitor (Cf. Solotorevsky 2013, 152 e seg.) Neste caso, o capítulo chama-se “La señora Ricardi” e compõe-se das conversas de Ana com a mãe, embora pouco ou nada saibamos sobre a senhora, na realidade o facto de Ana estar ao telefone é o que permite a Ángel ter tempo para pensar. Nestas breves passagens, o jovem reflecte por um lado, naquilo que acreditava ou esperava da literatura, e, por outro, naquilo que pensava e sonhava sobre si mesmo, enquanto escritor.

longe, ou não se dá a ruptura. E a ruptura, por definição, só se dá em relação a qualquer coisa que a precede.

O desejo juvenil de escapar à sociedade, seja pela violência, pelo crime ou pela escrita, é literalmente condensado na elaboração da sua personagem. Mas aqui dá-se o sentido inverso do diário, ao passo que naquele, a escrita parecia estabilizar o vivido, permitindo uma percepção estável da sequência temporal, a elaboração da personagem que se dá nos capítulos IV a XII assemelha-se mais a um plano de fuga em direção ao futuro, com novo mito como cenário idílico: “Uno de esos lugares donde Joyce, Pound y tantos otros.” (Bolaño e Porta 2013, 74).

Enquanto faz o balanço da situação actual com Ana, Ángel pensava em Dédalus “decadente y sin salidas. Lo veía pasar el rato en una bolera, beber mucho, recorrer whiskerías, bares, comer en restaurantes de mediana categoría” (Bolaño e Porta 2013, 40–41). Quando entra num autocarro, o autor vê a sua personagem “con una sonrisa apenas insinuada en la cara, como si burlara la vigilancia de los ocupantes del vehículo.” (Bolaño e Porta 2013, 42). Mais do que esquivar a sociedade trata-se no fundo de saber burlar-se dela, mesmo que não faça sentido, como o fictício Dédalus num transporte público. Paulatinamente, os dois níveis diegéticos, do narrador e da sua personagem, vão-se comprimindo, provocando uma fusão entre ambos pressentida pelo narrador no capítulo que se chama sugestivamente “Causas perdidas”. Aqui intercalam-se notas de rodapé com cartas que se escrevem para se queimarem ou para “seren incorporados, como notas, a la novela de Dédalus y a la vez también hacía lo contrario, de vez en cuando le colaba un pedazo de Joyce a mi madre” (Bolaño e Porta 2013, 84).

O título inicial do romance seria, de acordo com A. G. Porta, “Flores para Morison”, o que invoca um título de ficção científica bastante popular nos anos 70 e 80, *Flowers to Algernon* (1966) do norte-americano Daniel Keyes. O conto de Keyes é um clássico da literatura norte-americana e conta a história de Charlie Gordon, que tendo um QI muito abaixo da média, é submetido a um tratamento inovador que promete aumentar o seu coeficiente de inteligência. Ao lado de Charlie está Algernon, que é um rato de laboratório submetido ao mesmo tratamento. Num primeiro momento, os dois vêm aumentar as suas capacidades e a sua proficiência com o mundo, mas à medida que os dias decorrem, Charlie apercebe-se de que o tratamento de Algernon está a regredir, e vê no animal o que lhe sucederá a ele. O narrador é o próprio Charlie e é precisamente

pelas falhas sintáticas, semânticas, de pontuação que o leitor se apercebe que a regressão se consuma também em Charlie, mas, antes de perder completamente todas as capacidades que o tratamento lhe proporcionou, a última vontade consciente de Charlie é deixar flores ao seu companheiro roedor, já falecido. Charlie coloca portanto, flores na sua futura tumba, tal como Ángel faz perante a tumba de Morisson, símbolo dos excessos, irreverências e inconformidades inalienáveis no seu destino.

Por outras palavras, a analogia entre literatura e violência configura-se, nesta fase, não como uma consequência mas como uma vocação necessária. Não se trata de como representar a violência, ou de como significar a violência, trata-se de ser uma forma de violência sobre o mundo, de mergulhar com os olhos abertos no abismo. Mas paralelamente, a literatura como violência é também a forma como os centros culturais empurram para as margens Angel Ros e o seu amado Dédalus, tal como o anónimo livreiro que o jovem Bolaño terá conhecido no Chile no texto que inspira esta secção, ao mesmo tempo que é incapaz de qualquer ação eficaz perante o massacre que está acontecer a poucos quilómetros. Neste sentido, encontro-me com Patricia Espinosa quando afirma que:

Bolaño reformula la retórica de la marginalidad potenciando la clásica confrontación centro/periferia desde un entre paréntesis de la noción de centro. Es decir, todo ocurre en mundo de sujetos marginales que han eliminado cualquier posible acceso a un nivel externo o modélico respecto a su condición. Las historias particulares, las microexistencias, las microtragicidades eluden la adscripción o metanarraciones universalizadoras. (Espinosa 2002, 128)

Estas microexistencias, tendência para sublimar a violência do prosaico, do quotidiano, são devedoras dessa mesma atenção inquieta que lhe dava Revueltas ao que é quase imperceptível:

La cuestión se explica porque lo terrible es siempre inaparente. Lo terrible no es lo que imaginamos como tal: está siempre en lo más sencillo, en lo que tenemos más al alcance de la mano y en lo que vivimos con mayor angustia y que viene a ser incomunicable por dos razones: una, cierto pudor del sufrimiento para expresarse; otra, la inverosimilitud: que no sabremos demostrar que aquello sea espantosamente cierto. (Revueltas 1978, 9)

Onde Revueltas escreve “terrível”, Bolaño leu “violência”, e o sentido desta em boa parte da sua obra não se pauta pela descrição objectiva da mesma – algo que só acontece, com uma finalidade saturadora em “La parte de los crímenes” de 2006 – mas pelas microtragicidades que não entram na contabilidade geral de um mundo contemporâneo que evidencia a violência física para ocultar outras formas mais subtis da mesma. É justamente esse desenquadramento entre o conhecimento de um mundo particularmente agressivo e as muitas e repetitivas estratégias menos observáveis de violência que encontramos em *La literatura nazi en América*. A primeira edição, que destacava na capa o género “novela”, já causava no potencial leitor uma expectativa de um romance sinistramente atroz que não se concretiza, pelo menos nos termos a que a sociedade se habituou, ou foi habituada, a identificar a violência.

2.1.2.2 Ficções de uma história crítica

Já aqui se fez menção a um certo “colonialismo temporal” (Villoro) que o público europeu consentiu e consente em relação à produção cultural da América Latina. A ideia não é nova, e já a referia Monterroso quando se recusou a escrever sobre a ditadura na Guatemala, afastando-se do numeroso grupo de escritores que com o chamado “romance do ditador” contribuíram para criar uma imagem de um continente assolado pelo totalitarismo, a violência e a repressão. Nos vários textos que escreveu sobre *El señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, Monterroso comentava irónico o sucesso do romance na Europa como pedaço de conforto longínquo, relato de atrocidades e despotismo ideal para os alemães e franceses lerem enquanto reconstruíam as suas casas depois da Segunda Grande Guerra (Cf. Monterroso 1985, 45–46). *La literatura nazi en América* serve-se claramente dessa expectativa do público, da qual se burla, ao mesmo tempo que aposta por uma desconstrução da tradição e da história latinoamericana, pelo regime da paródia e da alusão irónica.

A designação de “romance” aparece por isso assimilada no título e desafiada no seu conteúdo: anuncia-se uma história, mas a mesma apresenta-se sob a forma de um dicionário, em que cada entrada corresponde a um capítulo. Num primeiro momento, o que se desmorona é a lógica denotativa e classificadora dos dicionários e das enciclopédias. Esta assertiva reflexão é dos poucos contributos da crítica a este livro, do qual parece querer esquivar-se com frequência. Tanto Celina Manzoni (2002), como

Macarena Areco (2013), atribuem a cada capítulo o nome de uma personagem, como no exemplo, “Edelmira Thompson de Mendiluce/ Buenos Aires, 1894 – Buenos Aires, 1993”, onde a semelhança com lápides não é pura coincidência (Cf. Manzoni 2002b, 18). Essa interpretação minimiza o agrupamento das personagens em pequenos núcleos como “Los Mendiluce” ou “Visión, ciencia-ficción”. Julgo que a lógica de sátira enciclopédica de cada núcleo, onde convivem uma ou várias biografias, faz mais sentido pensada se cada núcleo for um capítulo com partes. A alteração não é de somenos se se pensa na importância da estrutura no interior do romance. A agrupação nestas categorias, em particular nas últimas onde constam bibliografias de nomes, obras e editoras importantes, é determinante para compreender o objectivo do romance.

Para Macarena Areco, a complexa variedade de representações do artista propostas por Bolaño procura desmistificar a “figura olímpica del poeta, cercana a lo divino como dice Barthes” (Morales 2013, 133). Para a mesma crítica chilena esta aproximação a Barthes justifica-se na

(...) doble y antagónica concepción que Bolaño tiene de la literatura: por una parte aniquilación y por otra como salvación. (...) Los procedimientos que emplea para llevar a cabo esta semioclastia son, por una parte, hacer proliferar a la figura, dividiéndola en una casi infinita variedad de posibles y, por la otra, parodiar y satirizar tanto las ideas comunes como a personas reales del mundo literario. (Morales 2013, 133–34)

Neste sentido, compreendo *La literatura nazi*¹⁰² como uma irónica inversão do signo cultural que caracterizou a grande maioria dos intelectuais latino-americanos durante o século XX, num procedimento equiparável ao utilizado por Philip K. Dick nas

¹⁰² Vale a pena anotar aqui onde Bolaño filiou esta obra “Este libro, te lo hago descendiente hacia atrás, le debe muchísimo a *La sinagoga de los iconoclastas*, de Rodolfo Wilcock, a su vez, le debe muchísimo a *Historia universal de la infamia*, de Borges. A su vez, el libro de Borges (...) le debe muchísimo a uno de los maestros de Borges, que fue Alfonso Reys, el escritor mexicano que tiene un libro que creo que se llama, ahora tengo la memoria muy torpe, *Retratos reales e imaginarios*, que es una joya. A su vez, el libro de Alfonso Reyes le debe mucho a *Vidas imaginarias*, de Marcel Schwob, que es de donde parte esto. Pero, a su vez, *Vidas imaginarias* le debe mucho a toda la metodología y la forma de servir en bandeja de ciertas biografías que usaban los enciclopedistas. Creo que éstos son los tíos, padres y padrinos de mi libro, que sin duda es el peor de todos.” (Bolaño 2006, 16). Uma das influências óbvias que Bolaño não menciona, mas que está patente na epígrafe do livro, é de Augusto Monterroso, e em particular do seu único romance donde se retira a epígrafe *Lo demás es silencio* (1978). Em clara paródia ao verso de Hamlet trata-se de uma ficção de uma obra completa de um suposto grande intelectual, Eduardo Torres, mas que afinal se compõe das cartas dos amigos, da esposa e do secretário, alvitando-o como um sábio de uma localidade minúscula, e cuja obra consiste numas medíocres recensões de obras clássicas, nas quais “desculpa” os erros em castelhano que encontrou nesse excelente romance que leu de Cervantes.

suas obras de ficção científica: que aconteceria se o inclinação ideológica da maioria dos escritores, intelectuais ou poetas tivesse sido o fascismo e não o marxismo? Aceitando a proposta, talvez o problema esteja em que para Philip K. Dick o mecanismo de reinscrição histórica dependa de um evento determinado e perfeitamente situável no tempo, como por exemplo, a Segunda Guerra Mundial em *The Man in the High Castle*, e é essa referência que aporta a coerência interna do romance, e torna credível uma realidade distópica em que a Alemanha e o Japão dominam o mundo.

Tal não acontece precisamente em Bolaño e embora sejam várias as determinantes sociais e culturais que possam ajudar a explicar essa inclinação maioritária, não existe um ponto histórico preciso onde ancorar essa fictícia inversão de valores, o que talvez seja motivo da dificuldade de leituras mais minuciosas do romance. Qualquer leitor compreende que o livro está repleto de pequenas referências, alusões, homenagens e sátiras à história da literatura latino-americana, cuja fuga a uma estrutura tradicional da narrativa pretende precisamente criar jogos textuais nos quais os grandes nomes facilmente detectáveis se misturam com outros imaginários. É essa alusão velada entre nomes tutelares e imaginários que cria a potencialidade dos segundos: o leitor sente que em cada um dos trinta e um autores elencados se esconde uma figura real, tal como em los Mendiluce claramente se referem à linhagem das irmãs Ocampo na Argentina, Amado Couto ao escritor brasileiro Ruben Fonseca, e Ramírez Hoffmann, como já fiz alusão no primeiro capítulo, ao poeta vanguardista chileno Raul Zurita.

É neste potencial significativo que radica a originalidade da técnica narrativa de Bolaño, e onde mais claramente se pode encontrar a profunda influência de Jorge Luís Borges. Como dizia Beatriz Sarlo, com Borges aprendemos a ler com lupa, ou seja, o mais pequeno detalhe é essencial. Essa lição deve ser aprendida para ler Bolaño. Esta galeria de autores recolhidos em *La literatura nazi* é dos melhores modelos para compreender a construção narratológica das personagens e, sobretudo, para analisar o modelo narrativo de *2666*, uma vez que este reúne as melhores técnicas iniciadas aqui e em *Los detectives*. Aos factos literários deve acrescentar-se a paixão de Bolaño pelas

vidas dos escritores, pelas vidas dos poetas, confessada em numerosas entrevistas, e recordada por amigos¹⁰³.

Alguns dos autores de Bolaño neste livro correspondem aos paradigmas de que falava Macarena Areco, e podem ser entendidos como modelos parodiados de mitos literários, assim como a sua reunião sob grupos literários. Tomo o exemplo do segundo capítulo “Precursores y antiilustrados”, composto por quatro biografias de autores de latitudes muito diferentes, cujo suposto epíteto de “precursores” parece derivar das datas de nascimento que rondam a viragem do século. Excepto pelas datas e pelo espírito autodidata que despreza o ambiente intelectual, embora nele se procure encaixar, pouco têm em comum o bucólico argentino Mateo Aguirre Bengoechea, com o seu compatriota Silvio Salvático, com o obstinado aspirante a filósofo Luíz Fontaine de Souza ou com um maníaco das criptografias, o cubano Ernesto Péres Mazón. Do primeiro, são referidas duas obras, embora o que o defina claramente seja uma postura por oposição: “Odió a Alfonso Reys con un tesón digno de más noble empeño.” (Bolaño 2010a, 54). Já o segundo é apresentado em cinco económicos parágrafos, dos quais o segundo assinala: “Fue jugador de fútbol y futurista” (Bolaño 2010a, 56). A suave aliteração que entre o nome e o apelido da personagem, Sílvio Salvático, assim como na sua apresentação, futebolista e futurista, contribui para ridicularizar um suposto poeta futurista, cuja poesia nem estes mínimos recursos fonéticos seria capaz de usar, e cujas ideias políticas contavam, entre outras coisas, com a reposição da Inquisição ou o regresso dos castigos corporais públicos.

Depois de um novelista e um poeta, é apresentado um aspirante a filósofo, ganhando fama nos círculos académicos com as suas “Refutações” a Voltaire (640 páginas), Diderot (530 páginas), D’Alembert (590 páginas) que o colocam no topo dos filósofos católicos do país, mas não diminuem a sua vontade de continuar a trabalhar, seguindo-se uma “Refutação a Montesquieu” e outra a Rousseau. Somando já 2985 páginas de refutações, Luíz Fontaine da Souza é internado numa clínica para doentes mentais, da qual sairá quatro meses mais tarde para continuar a sua extensa obra que, na lógica de refutação dos grandes filósofos para granjear mérito académico nos pequenos meios, segue Hegel, Marx e Feuerbach, no que “muchos filósofos y incluso algún lector

¹⁰³ Dito interesse é revelado entre outras, na entrevista concedida à TV Mapocho, já referida no primeiro capítulo. Javier Cercas, recordando as longas conversas com Bolaño, contava-as nestes termos “(...) trataban sobretodo de literatura, o de vida literaria, que para Bolaño era casi tan interesante como la literatura (...)” (Cercas 2013, 61).

consideran la obra de un demente” (Bolaño 2010a, 57–58) , uma vez que o seu conhecimento do alemão é praticamente nulo a todos os níveis, confundindo Hegel com Kant, Jean Paul com Hölderlin ou Ludwig Tieck.

A este grupo de excêntricos, junta-se Ernesto Pérez Mazón, cubano nascido em Matanzas, que apesar do seu talento dedica boa parte da sua vida a escrever novelas criptográficas, despertando o escândalo da polícia política e da imprensa. Como em quase todos os capítulos que compreendem mais do que uma personagem, o índice de talento, apesar de nunca ultrapassar uma mediocridade mediana e esforçada, costuma subir no último deles. Ao nível da estrutura é quase como se antes de fechar um capítulo, o autor fizesse questão de recordar que ainda se está a falar de escritores apesar de muitas das páginas recolherem peripécias políticas, projectos mirabolantes, amores desencontrados e polémicas jornalísticas, académicas ou editoriais. Trata-se de uma técnica que resgata momentaneamente a “literatura” que vem impressa no título para logo se debruçar novamente no adjetivo “nazi”¹⁰⁴ e no locativo da América. Enquanto nos anteriores, o tom exacerbado de paródia iniciava cada uma das biografias, aqui o narrador procura por uns instantes fazer crer ao leitor que aborda o assunto com seriedade. Ao nível da forma, as categorias tão díspares que atribui ao novelista não deixam margem para dúvidas:

Novelista realista, naturalista, expresionista, cultor del decadentismo y del realismo socialista, autor de una veintena de obras que avalan una carrera que se inicia com el espléndido relato *Sin Corazón* (La Habana, 1930), una pesadilla con extraños ecos kafkianos en un momento en que pocos en el Caribe conocían la obra de Kafka y termina con una prosa crujiente, mordaz, resentida de *Don Juan en La Habana* (Miami, 1979). (Bolaño 2010a, 61)

As datas e cidades de publicação do primeiro e o último livro servem logo de barómetro da posição política. A profusão de estilos vem coadunar-se com a personalidade eclética do autor que parece, na sua essência, ser do contra: arremete contra o regime de Castro com a mesma facilidade com que ataca os anticastristas. O seu fascismo compõe-se do obrigatório e básico ódio ao comunismo, complementado com o desprezo por homossexuais, negros ou judeus. O gosto pelos duelos e pelas

¹⁰⁴ Oswaldo Zavala faz uma interessante aproximação entre a leitura do nazismo por Bolaño e a poética de Borges, a partir, especialmente, do conto “Deutsches Requiem”, incluído em *El Aleph* (1949) (Cf. Zavala 2015, 146–47).

criptografias aparece misturado com a publicação da sua profícua obra, sendo que algumas delas mereceram o elogio sincero de Virgilio Piñera, conhecido opositor ao regime de Castro pela sua condição homossexual. Outra figura literária mencionada é Lezama Lima, também conhecido pela sua homossexualidade assumida, e que durante muitos anos manteve uma guerra fria com Piñera por questões estéticas. Todas as contradições políticas, sociais e literárias de Cuba em período revolucionário são assim polarizadas e concentradas nesta bizarra personagem. O último parágrafo é bastante significativo da promiscuidade de relações entre o poder e as instâncias literárias: “El *Diccionario de Autores Cubanos* (La Habana, 1978) que ignora Cabrera Infante, sorprendentemente recoge su nombre.” (Bolaño 2010a, 65). Como é sabido, Guillermo Cabrera Infante é um dos mais apreciados escritores cubanos, filho de militantes comunistas, e apoiante de Fidel nos primeiros anos da Revolução. No entanto, ao romper com o regime em 1962 (ano do seu exílio em Bruxelas), o dicionário não recolhe o seu nome preferindo escritores que apesar da sua escassa qualidade, não constituíram uma ameaça importante para o poder instituído, como é o caso do malogrado Pérez Masón. Com o afã de recuperar a sua carreira literária após uma vida de contradições e polémicas, o narrador refere entre as obras uma “novelita pornográfica”, publicada sob pseudónimo, que tem como protagonistas os generais americanos Eisenhower e Patton, cumprindo assim com a ideologia ferozmente anti-norteamericana, a aproveitando para atacar também os exilados cubanos nesse país. Mais uma vez, política, poder e literatura misturam-se, propondo um cânone literário que se afasta do oficial pela inversão do signo cultural dominante.

Estes quatro “precursores” podem ser encarados no sentido literal para a estrutura da narrativa: a maioria das personagens desenhada encaixa num, e por vezes em mais, de estes quatro protótipos – é igualmente significativo que estas componham as biografias mais curtas e lapidares quando comparadas com as restantes. O caso de Pérez Mason, cuja obra é mantida no dicionário por questões diretamente conectadas com o regime instaurado, pode ser facilmente equiparado ao dos dois poetas malditos, através dos quais se opera um desdobramento entre a ideologia recuperada por motivos políticos, no caso do chileno Pedro González Carrera, e da manutenção ou criação da obra a partir de polémicas, como vem a ser o caso do peruano Andrés Cepeda Cepeda, conhecido como *El Doncel*. Com um itinerário pelos locais mais recônditos do Chile, onde exerce como professor primário, os poemas de Carrera transmitem a solidão

alucinada em que o poeta sobrevive: “un universo paralelo en donde «la Voluntad y el Miedo son la misma cosa»” (Bolaño 2010a, 71). Em vida, apenas foi publicado pela revista nazi *Corazón de Hierro* e anotado pelo Ministério da educação para “una larga y inútil lista de posibles quintacolumnistas del fascio” (Bolaño 2010a, 70). Note-se que a lista é inútil precisamente por ser longa, Bolaño sugere que para este tipo de função não faltarão, no momento necessário, potenciais candidatos. A par da poesia, o artista dedica-se também à ilustração dos seus livros, tanto do interior como da capa, repletos de símbolos alegóricos ao fascismo, como as águias ou as suásticas, compondo narrativas pictóricas que confundem a crítica e o narrador, que descreve os desenhos com maior minúcia que a dedicada aos poemas: “Bajo el niño y bajo el mar, hay rayas, borrones, que tal vez sean volcanes o defectos de imprenta.” (Bolaño 2010a, 73). Ainda que um ou outro jornalista procure denunciar o que considera um “ejemplo de fascitización de la vida cultural” (Bolaño 2010a, 73), a obra deste poeta maldito terá de esperar uma mudança no panorama político - é sintomático o ano da primeira publicação não financiada pelo autor: 1975 - para, desde a vala comum em que foi enterrado, ver a sua exígua obra publicada como a de um grande autor perdido, as poesias completas, as novelas e um volume da correspondência que “poco nos dicen sobre su obra y sí mucho acerca de los sufrimientos por los que tuve que pasar” (Bolaño 2010a, 75). Geralmente, a correspondência ocupa na economia do autor a função de iluminar alguns rasgos da obra, através das reflexões do próprio sobre situações políticas e culturais ao longo da sua vida. Na maioria dos casos, a correspondência publicada é a trocada com outras figuras do universo literário com quem o autor mantinha amizade ou apenas afinidade. São volumes que, na generalidade, pouco ou nada acrescentam à literatura mas muito ao campo literário, destinando-se a saciar a curiosidade dos eruditos académicos e de um ou outro leitor mais interessado. No caso vertente, sendo este autor maldito apenas elevado graças ao conteúdo fascizante da sua poesia, no contexto da ditadura de Pinochet, a correspondência publicada vem enfatizar a caricatura da sua mediocridade: o poeta não conhecia nenhum outro colega de arte, assim que o editor reuniu as suas cartas de noivado, as cartas dirigidas aos diretores das revistas que o recusaram, e à falta de mais material para engrossar o importante volume, as cartas que escrevia para os seus superiores e colegas de trabalho no ministério da educação.

Também medíocre é o peruano Cepeda Cepeda, autor de apenas um livro com título bastante sintomático “El destino de la Calle Pizarro”. À semelhança do anterior não é a sua publicação mas as suas crónicas e artigos vários como os de Dr. Johnson que lhe trazem algum protagonismo na vida cultural, embora de pouca duração. Isso não impede no entanto que consiga um pequeno grupo de admiradores, “los donceles”.

Com estes dois poetas “malditos”, parece claro que Bolaño parodia os mitos culturais que se geram em torno de algumas figuras desaparecidas: temos por um lado, o poeta isolado e falecido, cuja obra é ressuscitada sem dificuldade pese embora a sua nula qualidade, e, por outro, um exemplo dos chamados “poetas de um só livro”, que exercem de tudo um pouco, excepto a escrita. Particularmente importantes aqui são as funções exercidas pelos meios culturais como revistas e editoras. Estas ganham protagonismo, concorrendo ao lado dos autores, críticos e jornalistas, no destino final das obras. A própria forma como são tratadas, que nalguns casos roça a personificação, pretende sublinhar o seu papel na narrativa ao mesmo tempo que enfatiza a sua importância no meio cultural, assunto a que voltarei mais adiante.

Pelo contrário, na linha de Sívio Salvático, futebolista e futurista, podemos encontrar “Los fabulosos hermanos Schiaffino”, que, oriundos de classe baixa, utilizam a literatura como passaporte para legitimar uma cultura aficionada ao futebol, o chamado desporto transversal, de modo a elevá-lo a um desporto de elite, e, através dele, fazerem passar um discurso de ódio e combate patriótico. O título que os apresenta como se se tratassem de artistas de circo reflecte bem as vias populares e por vezes mirabolantes que os dois frequentaram para triunfar neste meio. O mais velho, Italo Schiaffino, publica um poema de 300 versos que procurava ser um épico “como la Iliada para la muchachada del Boca” (Bolaño 2010a, 166), e cuja única semelhança com o clássico de Homero é que algumas passagens também foram aprendidas de memória pelos seus companheiros. O poema parece ser o mote para o lançamento do Manifesto que:

(...) en cinco páginas (...) exponía la situación del fútbol en la Argentina, se lamentaba de la crisis, señalaba los culpables (la plutocracia judía incapaz de producir buenos jugadores y la intelectualidad roja que llevaba el país a la decadencia), indicaba el peligro y explicaba las maneras de exorcizarlo. (Bolaño 2010a, 166).

O manifesto levava como título “La Hora de la Juventud Argentina”, e todos os poemários que se seguem, “El Camino de la Gloria” ou “Como toros bravos”, se destinam a despertar *esses espíritos inquietos da pátria*, como o autor sonhava, sendo habitualmente recenseados pela crítica desportiva. Mas este círculo restrito não impede Italo Schiaffino de prosseguir naquela que considera ser uma missão de vida – conduzir a Argentina ao triunfo, o que acontece, casualmente, na sua mente, ao vencer o campeonato do mundo de 78 - e o poeta continua a publicar até escapar da caverna desportiva para o que pode ter sido o seu primeiro grande objectivo: comentador permanente numa rádio. Não é estranho que morra de ataque do coração, ou antes, de um ataque de patriotismo patético “mientras escuchaba por la radio una de los últimos partes de la guerra de las Malvinas” (Bolaño 2010a, 168)¹⁰⁵.

Já Argentino Schiaffino, crescendo e vivendo sempre à sombra da ideologia do irmão, publica poemários, peças de teatro e manifestos vários, que são analisados em forma e conteúdo com bastante atenção pelo narrador, ao contrário do que tinha sucedido com o irmão. É quase como se, ao contrário do primeiro, este ainda merecesse a pena ser lido ou, pelo menos, folheado. Quase em oposição ao irmão, Argentino, *el Grasa*, lê outros autores, embora a sua capacidade de assimilação literária seja, também ela, motivo para sarcasmo. Ao comentar o poema ‘Campeones’, composto quando a Argentina ganha o campeonato, e vendido exemplar a exemplar na entrada do estádio pelo próprio autor, o narrador comenta que se trata de um

(...) texto un tanto difícil, en ocasiones confuso, en donde se pasa sin transición del verso libre a los alejandrinos, a los dísticos, a los pareados y en ocasiones a las catáforas (cuando se introduce en los meandros de la selección argentina adopta el tono del Romanceo Gitano, de Lorca, y cuando estudia a las selecciones rivales puede ir desde las ladinas admoniciones del viejo Vizcacha hasta las previsiones de Manrique en las Coplas). (Bolaño 2010a, 173).

Já em 1991, o livro de poesía “Chimichurri” será tratado pelo narrador como “una desafortunada imitación de Lugones y Darío que en ocasiones llega al plagio puro y duro” (Bolaño 2010a, 179). Ou seja, a capacidade criativa, balanceada com os seus “silencios criativos”, resume-se a pequenos livros autopublicados alternados com cenas

¹⁰⁵ Recordar-se que enquanto se jogava o campeonato do mundo, a ditadura militar torturava e fazia desaparecer milhares de opositores ao regime. A guerra das Malvinas foi aproveitada para incitar o sentimento patriótico num período económico e social particularmente difícil para o regime militar.

de violência sempre que a selecção argentina perde. O autor logrará, no entanto, sair ocasionalmente do mundo da autopublicação, mediante *Blanco y Negro*, editora de extrema-direita que, após fechar, faz desaparecer no esquecimento todos os autores publicados. Com este selo, publica contos curtos, todos passados no entorno do futebol e visando sempre os mesmo espíritos inquietos da pátria de que falava o irmão, apelando aos grandes mitos argentinos como se vê pelas suas personagens que se autodenominam “Los Cuatro Gauchos del Apocalipsis”. Dos livros que se seguem após este novo silêncio, um reúne o melhor da obra do escritor mas “Los entendidos no tardan en sospechar que el libro es obra de la editorial El Cuarto Reich Argentino, empresa de vocación mistagógica que apareció y desapareció repetidas veces del mundo editorial bonarense entre los años de 1965 y 2000.” (Bolaño 2010a, 177).

Cruzam-se nestes dois irmãos a vontade de ascensão social com o desejo de difundir mensagens ultranacionalistas, a literatura funciona como violência nos momentos em que os recursos físicos desta não estão disponíveis. Os dois nomes próprios indicam, pela linhagem fraternal, uma última ironia: Italo/Argentino sugerem, conjugados com o apelido italiano, a origem imigrante da família que tanto pugna por uma ideologia supremacista e nacionalista.

No caso dos dois irmãos Schiaffino, insinua-se uma dependência de identidades das personagens, em que a definição de uma depende da sua relação com a outra, e que é mais evidente no caso dos dois escritores colombianos que compõe o sugestivo capítulo de “Los heroes móviles o la fragilidad de los espejos”. Proveniente de uma família de classe alta de Bogotá, Ignacio Zubieta é apresentado como o jovem promissor que após o primeiro livro publicado, pouco apreciado pela crítica, viaja para a Europa. Jesús Fernández-Gómez é o fiel amigo que o acompanha, cujas origens sociais se omitem. São claramente o Quixote e o seu escudeiro, viajando pela Europa e combatendo por duas vezes em frentes fascistas, facto no qual reside, portanto, o ‘heroísmo’ das suas vidas, e conseqüentemente a sua legitimação literária, paradigma que já trouxe muitos livros e autores ao mundo. Já a fragilidade dos espelhos pretende demonstrar como o meio social é definidor de certos estereótipos: de Zubieta, com dois livros publicados, todas as notícias correm desde a distante Europa até Bogotá, seja por meio dos jornais, seja pelos amigos influentes. Estava destinado a compor uma obra que abalasse a literatura colombiana, que afinal consistiu num breve poemário de 15 páginas, enviado pelo amigo após a sua morte. Já o segundo, apresentado sempre como

subserviente do anterior, deixa dois livros, muito extensos, que permitem conhecer a sua vida, e no qual se entretém sobretudo a desmistificar esse papel que a sociedade colombiana, guiada pelos jornalistas, sempre atribuiu a Zubieta.

A obra de Gómez-Fernández dá-se a conhecer quando a editora El Cuarto Reich Argentino publica parte dos seus escritos, trinta anos depois da sua morte. Seguindo a lógica de desigualdade social, a vida de Gómez-Fernández apenas se esclarece pela seu romance autobiográfico, na qual o próprio, só consegue falar de si, falando de Zubieta; reconhecendo, como transcreve o narrador, que a sua sombra a leva “(...) pegada al cuello, como una corbata necesaria o como una lealtad mortal” (Bolaño 2010a, 47). Pouco mais do que esta frase se cita das 180 páginas de “Años de lucha de un falangista en Europa”, onde a sua vida aparece, pela leitura do narrador, eternamente indeferida, perpetuamente em segundo plano. A construção destas duas personagens em particular, assim como nos casos de Angel Ros/Ana ou dos irmãos Schiaffino, em jogo duplo, pode ser um bom exemplo do que Oswaldo Zavala define como “personajes de constitución vulnerable, ambigua y en constante reformulación” (Zavala 2015, 40) que “dependen de la ausencia de un otro para comenzar a definir su identidad en un sentido cercano a la 'relación ética' que Levinas señala entre el interrogante de a identidad del 'yo' ante el 'otro'.” (Zavala 2015, 40). Esta técnica narrativa é determinante em todo o percurso ficcional de Bolaño.

Nas duas biografias, o segundo é sempre o acompanhante, de origem humilde mas fascinado pelo poder, o que leva a acompanhar anos seguidos a Zubieta:

No se extiende en consideraciones políticas. Considera que Hitler es el hombre providencial de Europa y poco más dice de él. La cercanía física al poder, sin embargo, lo conmueve hasta las lágrimas. En el libro abundan las escenas en que, acompañando a Zubieta, participa en saraos o actos protocolarios, entregas de medallas, desfiles militares, misas y bailes. Los detentores de la autoridad, casi siempre generales o autoridades eclesiásticas, son descritos detalladamente, con el amor y la morosidad de una madre en la descripción de sus hijos. (Bolaño 2010a, 47)

Tal como o primeiro, que nada tem a comentar da Rússia soviética que conhece na década de 1930, não existem aqui marcadas convicções políticas ou ideológicas. Trata-se tão simplesmente de seguir o mais perto possível os focos de poder, de se ser o mais “funcionário” possível, já que, como explicou Bolaño numa das últimas

entrevistas, “El poder, cualquier poder, sea de izquierdas, sea de derechas, si de él dependiera, solo premiaria funcionarios” (Bolaño 2015, 113).

Sobre o valor literário de cada um deles, o narrador apenas comenta que o primeiro livro de Zubieta era valioso e até interessante, mas sem nada acrescentar à literatura de então, e que o romance autobiográfico de Gómez-Fernández é um desses textos pouco revistos, escritos no limite da experiência. O mesmo acontece em quase todos os autores, o narrador cita uma ou outra passagem mais emblemática da obra mas pouco a comenta; quando o faz é quase sempre no limite da narração, momento em que o substantivo impresso no título se impõe como que para recordar ao leitor o assunto principal do romance. Pois este assunto principal, a literatura, é maioritariamente secundário na ascensão e queda de quase todos os escritores, e é precisamente isso que Bolaño quer demonstrar: “(...) la miseria y la soberanía de la práctica literaria” (Bolaño 2004c, 20). Contra a tese romântica do talento que sempre vinga e de uma pretensa essência literária que reside só e apenas no interior dos livros, Bolaño argumenta com este compêndio que o universo literário se compõe de vários factores que não dependem necessariamente da qualidade do texto, qualidade essa que, como sabemos, varia de acordo com as épocas e os espaços, fazendo vacilar a fortuna póstuma dos seus autores. Verifica-se igualmente que a ideologia de alguns dos autores é casual, ausente, ou derivada de uma interpretação enviesada posterior. A alteração radical do ponto de vista narrativo para o ângulo nazi é o dispositivo textual que permite compreender o ridículo de tais ações. O adjetivo ‘nazi’ não serve apenas para reunir sob um mesmo guarda-chuva todos estes escritores, constituiu-se antes como eixo da técnica narrativa que instala o desconforto do leitor, necessário para provocar uma reflexão crítica conseguida pelo efeito de horror e rejeição que, paradoxalmente, paralisa e fascina. O humor, como ensinava Augusto Monterroso, usa-se para fazer pensar, e se for realmente bom, até nos faz rir.

Claramente o que unifica este alargado e eclético leque de escritores está mais próximo das motivações e das ambições pessoais, que, apesar do evidente egoísmo, redundam num instinto de massas, tal como o refletia Walter Benjamin, durante a ascensão nazi ao poder. Partindo de uma visão narcisista do mundo, estes medíocres feitores da palavra que Bolaño reúne por toda a América, mais não procuram que o êxito pessoal disfarçado de um suposto interesse cultural colectivo, compreendido por eles ou postumamente interpretado como tal. Para todos, sem dúvida, o "terrível"

insistentemente recordado pelo adjetivo “nazi” não reside em atos de violência explícita ou propagação de ideologias mais ou menos alinhadas com a Alemanha hitleriana, mas nas subtilezas com que pugnam estrategicamente para vingar no meio literário. O "terrível", o verdadeiramente violento neste livro é a literatura, enquanto carreira, constituir para todos eles uma sofisticada e socialmente aceite forma de violência.

Talvez o exemplo mais evidente, onde magistralmente Bolaño se serve da alusão, seja o de “Max Mirebalais, alias Max Kasimir, Max Von Hauptmann, Max Le Gueule, Jacques Artibonito” (Bolaño 2010a, 135). Tal como Ramírez Hoffman, este poeta merece um capítulo só para ele “Las mil caras de Max Mirebalais”, aludindo assim, não apenas às suas alterações de nome motivadas pelas circunstâncias mas sobretudo à sua arte em plagiar poetas de língua francesa menos conhecidos, de forma a garantir o aplauso da crítica.

Nascido em Porto Príncipe em 1941, provém de uma classe baixa e é enquanto ajudante numa redação de jornalismo que se apercebe da sua ambição em pertencer à esfera social que organiza as melhores festas e saraus nas casas mais luxuosas da cidade. No caso desta personagem, o narrador é bastante direto:

No cabe duda que desde el primer momento quiso formar parte de ese mundo. Pronto comprendió que sólo existían dos maneras de acceder a él: mediante la violencia abierta, que no venía al caso pues era un hombre apacible y nervioso al que repugnaba hasta la vista de la sangre, o mediante la literatura, que es una forma de violencia soterrada y que concede respetabilidad y en ciertos países jóvenes y sensibles es uno de los disfraces de la escala social. (Bolaño 2010a, 135)

De forma explícita, a literatura é descrita como uma “violência soterrada” que aporta respeito à pessoa que a exerce. A descrição sóbria do narrador recorda muito uma cena menos referida pela crítica latinoamericana: na sua biografia *La vida de Ruben Darío escrita por él mismo* (1913), o pai do modernismo hispano-americano confessa sem qualquer pudor que quando conheceu o presidente de São Salvador, e este lhe perguntou o que mais desejava, Darío respondeu “Quiero tener una buena posición social” (Darío 1991, 28)¹⁰⁶. O então jovem poeta nicaraguense não pede publicações,

¹⁰⁶ Sobre a relação da classe média latinoamericana com a vontade de ascensão social está o original e lúcido trabalho do escritor e crítico mexicano Álvaro Enrique *Valiente Clase media. Dinero, letras y cursilería* (Barcelona: Anagrama, 2013).

ajudas monetárias, projeção cultural ou postos consulares, vai direto ao objectivo que cada um deles e todos em conjunto deveriam proporcionar-lhe. A rede de biografias inventadas, a profusão de estilos e a sua fluidez poética e social de Max Mirebalais parecem aludir já não directamente à obra mas ao percurso itinerante e tantas vezes precário do fundador da poesia moderna hispanoamericana. Neste caso, a vontade de ascensão social do poeta haitiano ver-se-á realizada por um talento muito particular: o de plagiar outros autores. Max, quando ainda é Max Mirabilais começou por Aimé Cesaire, que lhe valeu uma ressonância negativa por se tratar de um poeta já lido na capital haitiana, mas as tentativas seguintes “demonstraron que la lección había sido aprendida: esta vez el poeta imitado fue René Depestre y el resultado consiguió si no el aplauso unánime, sí la consideración de algunos profesores y críticos que auguraron un brillante futuro para el bisoño escritor” (Bolaño 2010a, 136). Ou seja, o jovem ambicioso, que decide vingar pela literatura, consegue sem grande dificuldade enganar a academia com um simples golpe na sua própria ignorância e soberba. Perante a cumplicidade inconsciente do sistema cultural, rapidamente “se convirtió en un experto en el arte de desmenuzar un poema ajeno hasta hacerlo propio. No tardó, envanecido, en intentar el asalto del mundo” (Bolaño 2010a, 136). Aproveitando-se da falta de traduções e da pouca poesia francesa que chegava ao mercado do seu pequeno país, Max Mirebalais especializa-se nos poetas da negritude francesa, e não tarda em ser notado nos pequenos círculos elitistas, que antes visitava como jornalista, para, pouco depois, receber a sua recompensa: um posto no centro cultural de Bonn, que o leva para a Europa.

A crítica à soberba e à ignorância que caracteriza boa parte das elites culturais para Bolaño, não se limita aos pequenos países menos desenvolvidos. Em Paris, capital por excelência da cultura, o poeta haitiano cria novo pseudónimo, Von Hauptmann, de cujos textos “manipulados, maquillados, metamorfoseados, se levantó la figura de un bardo que hurgaba y cantaba la magnificencia de la raza aria y de la raza masai a partes iguales” (Bolaño 2010a, 137) e que constituem um êxito assinalável, ao ponto de o tornar conhecido como *el Pessoa bizarro del Caribe*. E ninguém, nem mesmo os poetas plagiados, se dão conta do engano. Coloca-se aqui a tónica numa certa surdez do meio literário, aparentemente cada vez mais conectado entre si, via academia e mercado, mas cada vez mais desligado do que originalmente o caracteriza como meio: a literatura. Compreendendo, pela sua experiência própria, os vícios e as alavancas do sistema

cultural, Mirebalais percebe que criar uma mitologia em torno da sua história é a forma mais fácil de assegurar a fama e os leitores. Troca as voltas ao pseudônimo, procurando confundir o meio francês, que, sem se deixar de enganar, não encarou a falsificação da história do falso poeta como tal, mas antes como uma simples extravagância, própria dos artistas. Entre a França e o Haiti, o jovem plagiador acaba por revelar-se como melhor conhecedor da literatura do que os meios para os quais pretende entrar. Por outro lado, e apesar de exímio plagiador de poesia, Mirebalais acaba, curiosamente, por ser um ótimo ficcionista no seu jogo de heterónimos. Com o tempo, cada um dos quatro heterónimos aperfeiçoou as características e demarcou as suas diferenças, justificando o ápodo da juventude de *Pessoa bizarro*. Pela sua mão, Von Hauptmann e Le Gueule tiveram dissidências e polémicas literárias - como “dos gallitos”, fórmula também usada por Bolaño para se referir à eterna polémica entre Vargas Llosa e García Márquez -, fizeram as pazes, chegaram a entrevistar-se entre todos, sendo que o *El Monitor*, revista onde escrevia para sobreviver, publicou algumas dessas entrevistas. A capacidade criativa poética de Mirebalais é nula, mas como crítico autodidata o poeta revela mais talento na selecção e junção de vários autores para a construção dos seus heterónimos que ultrapassa facilmente a dos seus colegas literatos. Esta contradição leva o narrador a comentar que “No es descabellado pensar que tal vez Mirebalais soñó alguna noche de inspiración y ambición con formar él sólo la poesía haitiana contemporánea.” (Bolaño 2010a, 140). A fama é, no entanto, fugaz, assim que, numa última tentativa de aceder à esfera a que julga pertencer, Mirebalais procura na música a sua fortuna, terminando, com subtil ironia, como rapsodo de bares num distrito do sul. O gosto pela história e pela vida das suas personagens não o abandonou. Mirebalais não triunfou mas projetou esse desejo nas suas criações: quando a morte chegou, encontrava-se a trabalhar na obra póstuma dos seus heterónimos.

A força potenciadora de Max Mirebalais ganha ainda mais sentido não pelo nome, mas pelo lugar, o pequeno e distante Haiti, a partir do qual Alejo Carpentier se inspirou para cunhar o que hoje conhecemos como “real maravilloso”¹⁰⁷. O famoso ensaio apareceu como prólogo à obra *El Reino de este mundo* (1949). Além de se tratar de uma recriação de vários acontecimentos que precederam a independência Haitiana, o livro importa pelo belíssimo prefácio no qual o escritor cubano denuncia, precisamente,

¹⁰⁷ Sobre as diferenças entre o *real maravilloso* praticado por Alejo Carpentier e o *realismo mágico*, iniciado por Rulfo e universalizado por García Márquez, vale a pena ler o capítulo “El ‘realismo mágico’ y lo ‘real maravilloso’”, de Joaquín Marco (Cf. Marco 2010, 583–615).

a cópia e reprodução de códigos culturais sem compreender o sentido original e profundo dos mesmos:

Pero, a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocando por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en parguas o langosta o máquina de coses, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas. Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria. (Carpentier 1971, 9)

Ao relacionar as reflexões de Carpentier com as apropriações culturais bizarras que realiza Max Mirebalais, e com os interstícios da precariedade social que perseguiu Ruben Darío e que se escondem na fachada cultural, Bolaño entrecruza uma leitura atenta dos problemas do cânone com dimensão factual da vida de um escritor, construindo uma personagem condenada à mediocridade, da qual nem a extraordinária e alargada ficção heteronímica logra salvar. Este tipo de alusões, que relacionam factos tão díspares é essencial na personagem de Benno von Archimboldi, na qual se reúnem de forma espantosa as homenagens a Robert Arlt e Antonio di Benedetto, o diálogo constante com Cortázar e Borges, os problemas do *boom* e do grupo Florida na dupla Ivanóv/Ansky, como terei oportunidade de aprofundar no terceiro capítulo. Para chegar a tais análises, figuras como a de Max Mirebalais são indispensáveis para compreender os processos que subjazem e inspiram a técnica narrativa de Bolaño.

Não posso deter-me em cada uma destas trinta e uma personagens mas pelos exemplos analisados facilmente se evidenciam dois traços matizadores: em primeiro lugar, a dinâmica interna do campo literário, através das muitas estratégias pessoais ou alheias destes bizarros autores, cujos modelos de construção prefiguram a primeira parte de 2666 “La parte de los criticos”. Aí, também em regime paródico e numa estrutura deliberadamente anedóctica – um espanhol, um francês, um italiano, uma inglesa – demonstra-se como a mesma obra e o mesmo autor dependem de numerosos factores para triunfarem no meio, que em pouco ou nada se relacionam com o interior do texto, a qualidade da escrita, ou uma possível literariedade da obra, da qual, de resto, e não casualmente, pouco ou nada se conhece. Em segundo lugar, observou-se como o regime de alusão e referência dialógica, com os múltiplos factores do campo literário,

arrastando para o mesmo nível as publicações, os nomes dos escritores, os dados particulares da sua biografia conhecida e os muitos mitos, inevitavelmente, a vão tornando apelativa.

Desierarquizando todos os substratos que compõem um dado nome de relevo na literatura, Bolaño desconstrói o mosaico do sistema cultural e literário, entendendo-o como uma das faces ocultas do poder instituído, cúmplice dos valores mais conservadores ao mesmo tempo que se apresenta como mecenas visionário – Los Mendiluce – ou o vanguardista – Ramírez Hoffman. A construção dos capítulos através das personagens, formando muitas vezes duplos que enfatizam as carências literárias de cada um, permite não apenas a simples crítica e reflexão do sistema, mas provoca igualmente no leitor uma sensação de vazio em relação às diferentes categorias e *clichés* consagrados pela academia. Ainda relacionado com esta última, deve notar-se que estes retratos sociológicos e literários, que variam consideravelmente de extensão e se disfarçam de entrada bibliográfica num dicionário improvável, burlam também a pretensa neutralidade da crítica e da história literárias, enfatizando o comentário prosaico com que o narrador vai ligando os diferentes elementos.

Um segundo rasgo evidente, é o regime de alusão e referência com que Bolaño se dirige de forma velada a vários aspectos do cânone latinoamericano – que faziam dele, “el mejor y el más informado crítico de la literatura actual”, como sublinhou o seu compatriota Gonzalo Contreras (Contreras *apud* Herralde 2005, 31) e para o qual se serve de múltiplas estratégias. Não é casual que o livro inicie com uma conhecida família de mecenas – as irmãs Ocampo reconfiguradas em Los Mendiluce e termine com uma performance vanguardista dos anos 80 – a de Zurita. Vitoria Ocampo, imprescindível figura cultural do meio argentino, proveniente da mais alta aristocracia bonarense, editora e financiadora da revista *Sur*, que tanto fomentou a cultura do continente e o diálogo com a Europa, assim como a sua irmã mais jovem Silvina Ocampo, provavelmente a melhor escritora argentina do século XX, são reconvertidas em nazis convictas, tutelares num universo que depende da edição da sua revista, e do trabalho da editora, como do pão para a boca. Primeiro como mecenas, e logo porque relacionadas com um certo movimento de vanguarda, ao colocá-las como primeiro capítulo como alusões mais facilmente reconhecíveis, Bolaño reconstrói as ilusões criadas, ganhas e vencidas no decorrer de um século, onde no final, nos deparamos com

um suposto gesto vanguardista que, tal como as primeiras, nada pode contra o horror que se apoderou do continente. Para Oswaldo Zavala:

Los personajes escritores no sólo aparecen para ser cuestionados por su posicionamiento en torno del poder, sino para confirmar, siguiendo el proyecto de Bolaño, la condición esencial de la praxis literaria como forma de intervención política en los debates más urgentes, según conceptualizaba Burger. (Zavala 2015, 92)

Guardo muitas dúvidas quanto à ideia desenvolvida acima por Zavala, que no seu trabalho não menciona *La literatura nazi*¹⁰⁸ – de uma praxis literária como intervenção política. Julgo, pelo contrário, que essa condição essencial é justamente questionada, repudiada, inflacionada às utopias estratosféricas que o século XX desmente categoricamente. Tal parece evidente no texto “Derivas de la pesada”, onde Bolaño discorre sobre a literatura argentina. Referindo-se ao panorama pós-borges, o escritor argumenta que:

El sueño, un sueño muchas veces hipócrita, falso, acomodaticio, cobarde, se convierte en pesadilla, una pesadilla muchas veces honesta, leal, valiente que actúa sin rede de protección, pero pesadilla al fin y al cabo, y, lo que es peor, literariamente pesadillesca, literariamente suicida, literariamente callejón sin salida. (Bolaño 2004c, 24)

Parece-me que é este sonho acomodado e falso que se projeta como a literatura possível de todos os personagens de filiação nazi, mais ou menos comprometidos, mais ou menos conscientes, da ideologia que os sustém e, em parte, deles se sustenta, mais ou menos vocacionados para vencer ou falhar na sua forma própria de conjugar a violência enquanto literatura. Nesta última acepção em que temos vindo a falar, da literatura como forma de violência, na qual a maioria dos autores de *La literatura nazi* falha, entranha-se a dialéctica essencial que percorre quase toda a obra de Bolaño.

Em consonância com os dados analisados no primeiro capítulo, esta primeira publicação “séria” de Roberto Bolaño – por repetir o termo escolhido pelo seu principal editor, Jorge Herralde – está marcada, como se pode aqui verificar, por uma crítica

¹⁰⁸ Zavala refere-se nesta passagem em particular às personagens de Carlos Wieder, de *Estrella distante*, e de Sebastián Urrutia Lacroix, de *Nocturno de Chile*, e no seu trabalho, *La literatura nazi* aparece apenas para analisar sumariamente a transição do narrador Bolaño na última parte para um narrador anónimo em *Estrella distante* (Cf. Zavala 2015, 81–83), ponto que analisarei mais adiante.

mordaz, *outsider*, radical no sentido da forma, por parte de um escritor ainda anónimo na sua essência. É este um criativo sistema literário que se escreve no limite de uma experiência falhada, sem grande ânimo em alcançar um grande número de leitores, algo que de resto acabou por acontecer.

Estas personagens absolutamente fechadas, inscritas no romance com a técnica de um contista, diferem consideravelmente da outra extensa galeria apresentada por Bolaño em *Los detectives salvajes*. O número de intervenientes diretos sobe de trinta e um para cinquenta e quatro embora haja, no entanto, uma diferença muito mais importante para o assunto que nos atém: ao contrário destes, todos os outros são narradores. E o mais curioso nesta passagem, de uma narrativa na 3ª pessoa para a 1ª, é que a pessoa do narrador se distancia, curiosamente, do escritor Roberto Bolaño para ser este, por sua vez, projetado como alter-ego Arturo Belano, na terceira pessoa.

Note-se que todas estas personagens, capítulo a capítulo, obituário em obituário, são sempre apresentadas por um narrador onisciente mas não participativo da ação narrativa. Esta situação inverte-se e dá sentido a todo o romance, e aos meus dois parágrafos anteriores, quando na última parte “Ramírez Hoffmann, el Infame” a narração continua no mesmo tom até ao terceiro parágrafo “Emilio Stevens pololeaba (la palabra pololear *me pone* la piel de gallina)” (Bolaño 2010a, 189, sublinhados meus). Se neste exemplo, apenas o breve comentário linguístico é pouco significativo¹⁰⁹ do ponto de vista narrativo, o final do mesmo parágrafo parece confirmar uma certa distância do narrador perante os factos, dado que não conhece, nesse momento, a figura de Emilio Stevens/Ramírez Hoffman “Supongo que el llamado Stevens era guapo, era inteligente, era sensible.” (Bolaño 2010a, 189). Esta segunda conjugação na primeira pessoa parece claramente reduzir a distância entre o narrador da história e a ação narrada, enquanto os anteriores eram dados de uma história narrada e consultada em bibliotecas - para vincar esse facto se apresentam tantos dados bibliográficos -, aqui a história sugere ter sido contada por terceiros, já não “lida” mas “ouvida”. Esta ideia confirma-se quando o narrador admite que pôde ver uma fotografia dos pais das irmãs Venegas, ou seja, a história foi escutada a partir de terceiros implicados na vida das irmãs e do narrador.

¹⁰⁹ Insignificante para o ponto de vista narrativo, o termo “pololear”, assim como “pololo/a”, tem um significado linguístico que qualquer leitor hispanoamericano compreende bem: só se utiliza no Chile, refere-se ao acto de namorar sem compromisso de noivado, e identifica, portanto, o seu narrador como chileno.

A entrada oficial e decisiva do narrador na história e a sua passagem da hetero à autodiegeticidade, dá-se aqui “En aquellos días, mientras se desmantelaba la pobre estructura de poder de la Unidad Popular, caí preso.” (Bolaño 2010a, 192). É só neste ponto que se assegura a presença testemunhal do narrador perante os factos, que derivará numa participação ativa no desenlace da intriga. Fiz questão de mencionar estas passagens para que se entenda minuciosamente a delicadeza desta alteração narrativa que não é acidental. E no mesmo capítulo, este narrador que altera a sua relação com a história narrada, chama-se Bolaño.

Esta revelação indireta, que se faz pela via do diálogo, especificamente pelos vocativos, traz uma nova dimensão a todo o romance. A investigação para confirmar a identidade e a localização do criminoso Ramírez Hoffmann, na qual Bolaño participa como ajudante, não se faz pela via judicial, mas pela via literária, mais especificamente, pela leitura. Daqui, pode bem deduzir-se que a estrutura do romance deriva da investigação bibliográfica, levada a cabo pelo narrador Bolaño, e que se realizou como complemento de uma possível linhagem literária e cultural do poeta aviador.

2.1.2.3 O caso particular de Arturo Belano

Ora, se no caso de *La literatura nazi*, a completa identificação do narrador com o nome de Bolaño já se faz de forma delicada e indeferida, quando se publica *Estrella distante*, no final do mesmo ano de 1996, apresenta-se a seguinte nota sem título que antecede a história:

Esta historia me la contó un compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho con el resultado final. El último capítulo de *La literatura nazi* servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión en sí misma. Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa en Blanes y con el último capítulo en mano y al dictado de sus sueños y pesadillas compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí. Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos de párrafos repetidos. (Bolaño 2008, 11)

Vários procedimentos acontecem neste breve trecho. *Estrella distante* não identifica em nenhum momento o narrador autodiegético, única personagem em toda a

novela que não tem nome. No entanto, aqui, filia-se a narrativa no testemunho de outrem, Arturo B, que não se identifica plenamente com o narrador, e que além disso foi um leitor céptico do trabalho anterior. Tal como se referiu, Bolaño aproveita o modelo policial para a sua narrativa de uma forma muito particular: os seus detectives são detectives leitores, à Borges, a única diferença reside em que aqueles eram bibliotecários rodeados dos melhores recursos e estes são meros autodidatas folheando revistas e suplementos literários esquecidos. A autoria partilhada – “compusemos” – deriva da construção de Arturo B, mais adiante Arturo Belano, que tal como no conto de Jorge Luís Borges, escreve uma história praticamente igual à que Pierre Menard fez de Cervantes. Mau grado isso, a história não é exatamente igual, alteram os nomes de todos os protagonistas e acrescentam-se vários parágrafos novos, ou seja, este Pierre Menard não é sequer tão perfeito, ou perfeccionista, como o era o do escritor argentino.

Imperfeito ainda, o que importa salientar deste alter ego de Roberto Bolaño é que a sua construção parece consolidar-se sempre pela alteridade: aqui é um compatriota amigo que partilha a autoria, em vários contos, como em seguida elencarei, alterna entre a terceira e primeira pessoa, e em *Los detectives salvajes*, sendo protagonista, nunca é narrador. Isto coloca questões interessantes que interferem directamente com a construção de Benno von Archimboldi e com a estrutura de *2666*, uma vez que, sendo o romance inacabado, sabe-se pela palavra de Ignacio Echevarría:

Una última observación, que acaso no esté de más añadir. Entre las anotaciones de Bolaño relativas a *2666* se lee, en un apunte aislado: «El narrador de *2666* es Arturo Belano». Y en otro lugar añade, con la indicación «para el final de *2666*»: «Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano». (Echevarría 2004a, 1124)

Não se trata aqui de aceitar acriticamente o contributo de Echevarría, que preparou a edição de *2666*, após a morte de Bolaño, mas de compreender a sua pertinência para a construção da figura do escritor na obra de Bolaño. A anotação do crítico espanhol, que de resto foi retirada das últimas edições da obra com o selo Alfaguara, não seria importante se a figura de Arturo Belano não fosse tão importante para Bolaño, e se os seus passos não pudessem ser “confirmados” pela trajetória de Arturo Belano/Arturo B nos contos incluídos em *Llamadas telefónicas* (1997) e *Putas asesinas* (2002). Mais importantes para este trabalho são ainda os incluídos na antologia

póstuma, *El secreto del mal*, que reúne trabalhos que se encontrariam em fase de escrita na hora da morte de Bolaño, em distintos graus de acabamento. Dois títulos são decisivos para elucidar esta questão: “Muerte de Ulises” (9 páginas) e “Las jornadas del caos” (2 páginas). O tom com que o narrador se refere a Belano denuncia já uma cumplicidade que se pretende instaurada entre ele, a personagem e o público leitor. No primeiro caso, o conto inicia-se com: “Belano, nuestro querido Arturo Belano vuelve a Ciudad de México” (Bolaño 2013, 161); no segundo: “Cuando Arturo Belano creía que todos sus aventuras se habían acabado, su mujer (...) Esto sucedió en el año de 2005.” (Bolaño 2013, 181). Aqui, Belano parte à procura do filho que teria 15 anos e que estava desaparecido em Berlim, e a escrita interrompe-se evocando a memória de Belano que, precisamente na mesma idade do filho, teria partido também na sua primeira grande viagem, acompanhando os pais, desde Santiago de Chile rumo ao México D.F.. No primeiro, igualmente inacabado, a história procura ficcionalizar a morte de Mário Santiago, falecido no mesmo ano em que se publicam *Los detectives salvajes*. Arturo Belano “ahora un escritor de cierto prestigio” viaja como convidado à Feira Internacional do Livro em Guadalajara, a mais importante no universo hispano-americano, e acorre à última morada de Ulisses Lima, sem saber que este havia falecido. Ou seja, a figura de Arturo Belano parecia destinada, quando Roberto Bolaño nos deixou, a constituir-se como um escritor de grande prestígio, o que se coaduna com a contribuição de Echevarría; pode daqui deduzir-se que o livro que aportaria êxito a Belano, seria precisamente o que consolidou o seu autor, Bolaño, ou seja, *2666*.

Neste sentido, não pode este trabalho avançar sem deter-se um pouco no romance que definitivamente consagrou Arturo Belano, e o seu autor, Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*. É aqui que Belano, coprotagonista da intriga juntamente com Ulisses Lima, funda e dissolve um movimento literário denominado “real-visceralismo” e que a crítica reconhece no vencedor do Prémio Herralde de Novela de 1998, o jovem chileno que fazia intervenções dadaístas nas conferências e leituras de Octavio Paz, trinta anos antes.

É hábito apresentar-se *Los detectives salvajes* como um romance que conta a história de uma geração de latinoamericanos que chega à idade adulta com todos os sonhos e projectos da revolução mas que, no entanto, vê o seu entusiasmo desvanecer-se gradualmente ao longo da década de 70, marcada por vários golpes de estado, sendo o de Pinochet um dos mais emblemáticos. Esta “longa carta de despedida à minha geração”, como o autor lhe chamou, é, antes dessa história que é narrada por 54 pessoas,

a aventura de alguém que foi à sua procura. Ou seja, tudo se passa como se alguém tivesse encontrado o diário de García Madero, datado entre novembro de 75 e fevereiro de 76, e resolvesse ir atrás dos nomes e dos locais nele mencionados. Os 53 narradores que compõem a segunda parte são na realidade 53 entrevistados, algo que se faz mais notório nas intervenções de Carlos Monsiváis, Joaquín Vásquez Amaral ou Ernesto García Grajales¹¹⁰, embora esteja presente em todas.

A legitimação desta geração – condensada no restrito grupo dos real-visceralistas - faz-se mediante a premissa de que foi suficientemente interessante para que alguém se tenha dedicado ao trabalho de investigá-la, de parar o presente para voltar atrás, o que confere à dita investigação uma certa autoridade de relevo histórico e, simultânea e paradoxalmente, lhe imprime um ambiente familiar. É deste último que se estende um fio de cumplicidade que faz o leitor avançar página a página, seguindo as pegadas de Arturo Belano e Ulises Lima. É neste primeiro investigador ausente e nunca nomeado que assenta a estrutura narrativa que dá coerência a todo o romance. O movimento do real-visceralismo constitui o pretexto, tanto para o jovem García Madero que se encontra numa idade crucial de formação, como para toda a investigação, que rapidamente deixa para trás o dito movimento e se aventura, como Belano e Lima, por diversas geografias ao longo de vinte anos. Já a legitimação literária de um grupo que pouco publicou faz-se pela penúltima intervenção, a de Ernesto García Grajales, que é académico; este é o jovem investigador universitário que completou a formação que a grande maioria, inclusive Belano, Lima, e García Madero, deixou a meio, e que agora se legitima ele próprio investigando um grupo menor que a crítica tinha esquecido. Tal como no romance anterior, há um jogo permanente de estratégias de legitimação que atravessa todo o romance e que culmina, triunfalmente, na legitimação do próprio Roberto Bolaño através do prémio conquistado.

A crítica tem focado muito a relação deste romance com a épica, uma épica degradada mas, apesar de tudo, guerreira, de uma geração que nasceu e viveu sem se dar conta de que a sua Troia já estava em chamas. Um dos motivos para esta

¹¹⁰ “No, no, no, por supuesto que no. Ese muchacho Belano era una persona amabilísima, muy culto, nada agresivo”, responde Joaquín Vásquez Amaral a essa figura invisível e anónima que lhe pergunta por uma possível agressividade ou má educação de Arturo Belano, também desmentida por Carlos Monsiváis. Este tipo de entrada sugere explicitamente a presença de alguém desconhecido e o máximo que chegamos a saber dessa pessoa é que se trata de alguém de sexo masculino: “En mi humildad, señor, le diré que soy el único estudioso de los real visceralistas que existe en México.”, pela resposta de Ernesto García Grajales, em 1996, na penúltima entrada da segunda parte.

aproximação, iniciada por Celina Manzoni, reside na estrutura episódica do livro, onde cada capítulo possui uma independência própria, que na segunda parte converte cada um dos intervenientes em heróis do seu próprio instante (Cf. Manzoni 2002b, 92) – estrutura esta que em muito se parece à de *La literatura nazi*. No entanto, estou em crer que a semelhança maior com a obra de Homero deriva do facto de os seus principais protagonistas, Ulises Lima e Arturo Belano, e sobretudo este último, quase não aparecerem em discurso direto na economia geral do romance. Eles quase não falam, eles deixam-se dizer pelos demais; poderia dizer-se, não escrevem, são escritos, reafirmando a cada passo a estética de Rimbaud e conservando-se, simultaneamente, como Aquiles, o herói por excelência que está sentado 16 dos 24 cantos que constituem a *Iliada*.

Poucas vezes se sublinha a importância temporal do ano de 1976, que inicia e fecha o romance, como um foco irradiador de toda a obra, e ano fundamental na vida de Roberto Bolaño, assinalado em vários poemas, como, por exemplo, “La visita al convaleciente”:

Es el año de 1976 y la Revolución ha sido derrotada
pero aún no lo sabemos.
Tenemos 22, 23 años.
Mario Santiago y yo caminamos por una calle en blanco y negro.
(...)
Es el año de 1976 y aunque todas las puertas parecen abiertas,
de hecho, si prestáramos atención, podríamos oír cómo
una a una las puertas si cierran.
Las puertas: secciones de metal, planchas de acer reforzado, una a una
se van cerrando en la película del infinito.
Pero nosotros tenemos 22 o 23 años y el infinito no nos asusta.
(Bolaño 2007, 40–41)

A Revolução, escrita com maiúscula, é, em grande medida, a que nunca chegou a acontecer. O México dos anos 70 vivia sob aquilo a que até Mário Vargas Llosa chamou de “ditadura perfeita”, na qual o presidente Luís Echevarría, numa tentativa de reconciliação com as camadas intelectuais após o massacre de Tlatelolco, em outubro de 1968, procurou criar um ambiente de abertura à cultura promovendo para isso várias revistas, oficinas de poesia e encontros de poetas e escritores, às quais já me referi e que aparecem ficcionalizadas também no *Espíritu de la ciencia-ficción*. A capital, sobretudo, vivia sob um aparente movimento cultural que procurava silenciar

as queixas e as memórias ainda vivas dos acontecimentos anteriores. O financiamento de atividades culturais por parte do governo, procurando assegurar a paz social, acabava por premiar o aparelho intelectual que já existia, conduzido por três nomes cimeiros: Carlos Fuentes, Octavio Paz e Carlos Monsiváis. Fora deste círculo de elite começam a surgir vários grupos urbanos que questionam a autoridade cultural e literária das instituições que os promovem, dentro dos quais se contavam os infra-realistas, pouco mais que um grupo de jovens amigos que procuravam ainda uma qualquer forma de revolução, nem que fosse apenas poética, nem que fosse já com letra minúscula.

O romance abre e fecha com o diário de Juan García Madero, jovem de 17 anos que acaba de ser convidado a integrar os real-visceralistas. Este jovem encarna bem o paradigma de toda uma geração de latinoamericanos que Bolaño pretende retratar. Na sua apresentação “Soy huérfano. Seré abogado.” (Bolaño 2015, 13) está contido o destino desses jovens: trata-se de um rapaz de origem humilde, sem grandes tradições ou cultura que o preparem, que terá uma profissão respeitável e bem paga, pois para isso existe a educação, segundo os parâmetros da sua família. García Madero procura no entanto uma fuga para a literatura frequentando um *taller* de poesia na faculdade de letras, sob a direção de Julio César Alámo, que corresponde à figura de Juan Bañuelos. De forma metonímica, tudo sucede como se os restantes narradores saltassem do interior de um jovem anónimo, para acrescentar mais detalhes à narrativa, mas, no fundo, o testemunho principal, protagonista desta aventura, fosse sempre este jovem órfão que nunca saberemos se terá, afinal, sido advogado¹¹¹. A estrutura em puzzle que se compõe, num primeiro momento, da articulação dos vários discursos cruzados, é um aprofundamento da mesma técnica utilizada em *La pista de hielo* (1993): o modo como o enredo se constrói está dependente dos diferentes discursos que concorrem para o narratário. A entidade aglutinadora de toda a estrutura é esse narratário que leu o diário, e entrevistou, em diferentes locais e momentos, todos os narradores.

Este narratário é o detective que dá coesão à história, e portanto anterior ainda tanto a Belano como Lima, quando investigam a Cesárea Tinajero. Este anónimo primeiro leitor – tal como acontece com Juan García Madero – encarna cada um dos leitores, convertendo-o inapelavelmente num investigador desinteressado, que

¹¹¹ Note-se que na intervenção de Ernesto García Grajales o nome de Juan García Madero é o único absolutamente desconhecido do grupo, o académico assegura que não constam quaisquer referências ou poemas assinados por ele. E ele é o único académico que estuda os infra-realistas no México.

homenageia esta geração esquecida com a sua curiosidade gratuita, valente, resistente, generosa. Esta investigação que termina por nos involucrar a todos é que legitima todo o romance, tal como o académico legitima a existência do pequeno grupo literário, tal como as intervenções de Manuel Maples Arce e Carlos Monsiváis legitimam a procura de Ulisses Lima e Arturo Belano pela poeta desaparecida.

Para o assunto vertente, interessam sobretudo os testemunhos não dos jovens, mas dos “mais velhos”. É bastante sintomático que dos 53 entrevistados os que ocupem mais espaço na economia textual sejam precisamente os “pais” desta geração – Amadeo Salvatierra do ponto de vista literário, que faz a ponte com o estridentismo, num total de 13 intervenções –, e Joaquín Font – como pai mecenas, que dá aos jovens tecto, comida, dinheiro, lhes desenha e lhes publica as revistas e ainda lhes empresta o tão necessário carro para salvar Lupi e encontrar Cesárea, num total de 12 intervenções. Socialmente, a melhor forma de legitimar uma geração é através da autoridade do elogio da geração anterior; não têm o mesmo valor o que digam de Lima e Belano os seus companheiros de vinte anos, que conheceram ocasionalmente nesses anos, que a palavra conferida pela chamada experiência da idade.

Não é casualidade que o testemunho de Amadeo Salvatierra nunca passe do mês de janeiro de 1976, data que em que esses dois jovens, que genuína e generosamente inquiriam sobre o seu passado e sua experiência, desaparecem do Distrito Federal rumo a Sonora. Enquanto os jovens viajam em busca de Cesárea no deserto de Sonora, em busca da sua identidade e da sua própria experiência, Salvatierra permanece ancorado – como bem expressa o seu apelido – às poucas recordações que tem deles, incapaz de abandonar a nostalgia e o conforto de que, afinal, alguém ainda se lembrou dele, da sua vida e dos seus poemas. Por seu lado, Joaquín Font¹¹², homem idealista que tinha sonhado um mundo tão diferente para as suas filhas, em particular, e para essa geração, em geral, só pode caminhar progressivamente para a loucura. A mensagem é clara: a maturidade não se coaduna com a revolução, o tempo acaba sempre por engolir todas as ilusões, como regista García Madero no seu diário: “El problema con la literatura, como con la vida, dice Don Crispin, es que al final uno siempre termina volviéndose un cabrón.” (Bolaño 2015, 113).

¹¹² Vale a pena deixar nota do estudo sobre a loucura em personagens de Roberto Bolaño, realizado por Mario Vergara, no qual o crítico faz uma análise comparada entre o cânone de Joaquín Font e o de Auxilio Lacouture (Cf. Vergara 2013, 58–64).

Esta autoridade conferida a duas personagens que não estão directamente inseridas na geração protagonista – a quem, no fundo, apenas veem passar pela janela – é uma reformulação de um mecanismo corrente no sistema literário: os já instalados no edifício abrem a porta aos jovens ao reconhecê-los. Qualquer comentário de Mario Vargas Llosa sobre um jovem narrador funciona como um carimbo de autorização para a famosa república das letras, mesmo que o visto seja apenas de turista por poucos meses. No entanto, aqui, este mecanismo é reduzido à dimensão do próprio movimento: onze pessoas, mais um ou outro colaborador externo, e complementa-se com os contributos das figuras históricas já referidas, Carlos Monsiváis e Manuel Maples Arce. Este último, à semelhança de Amadeo Salvatierra, não esconde o orgulho pela curiosidade dos jovens em relação à sua pessoa:

Si algún día aparece por mi casa, sin anunciarse, para conversar conmigo, para oírme contar mis viejas historias, para poner sus poemas a mi consideración, estaré justificado. Todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero estos eran huérfanos de vocación. Nunca volví. (Bolaño 2015, 177)

A tradição da ruptura, que teorizava Octavio Paz, está claramente aludida por um dos protagonistas da vanguarda mexicana dos anos 20, o que obviamente não é casual, tal como cedeu às instâncias políticas quando jovem, agora cede às mais altas instâncias literárias, aqui protagonizadas por Paz. No capítulo anterior já se fez alusão ao esquecimento histórico dos estridentistas na literatura mexicana, e é esta tradição que Bolaño insiste em reivindicar. Ao assumir Arce que Ulisses Lima e Arturo Belano são órfãos de vocação, acentua claramente a sua convicção de que o estridentismo morreu. Bolaño publicou na revista *Plural* as entrevistas que realizou a Manuel Maples Arce, Arqueles Vela e List Arzubide, e, no entanto, nenhum dos três funciona verdadeiramente como mecanismo ficcional de dialéctica literária. É Amadeo Salvatierra quem longamente conversa com os jovens sobre vanguarda, história e cânone.

Regressando à intervenção de Amadeo Salvatierra, na análise de Zavala, esta noite única é entendida como uma recriação do simpósio platónico na modernidade, na qual o anfitrião recebe os convidados com uma bebida para facilitar o colóquio. Amadeo recebe os jovens com um mescal de Chihuahua “Los suicidas”, e na entrevista são recordados os vários nomes das vanguardas. Conta Amadeo que os dois jovens “se

bebieran las últimas gotas de mescal Los suicidas en honor de todos aquellos nombre conocidos o desconocidos, recordados u olvidados, incluso por sus propios nietos.” (Bolaño 2015, 220). Amadeo tem na mão uma cópia do *Actual n°1*, o manifesto que Manuel Maples Arce colou pelas paredes de Puebla em 1920 e um exemplar da revista *Caborca*, onde se encontra o único poema de Cesárea Tinajero. Depois dos muitos nomes referidos¹¹³, que cobrem quase duas páginas, os três brindam por essas figuras, com uma bebida que tem o mesmo nome do romance de António di Benedetto. Na obra de Benedetto, um jornalista que está a um mês de cumprir os 33 anos, idade com que se suicidou o seu pai, é encarregado de realizar uma reportagem sobre as possíveis motivações do suicídio, partindo de fotografias cuja identidade desconhece. Aqui, os dois jovens “órfãos de vocação” buscam uma identidade possível numa figura desaparecida da vanguarda, que não casualmente, morre quando eles a encontram.

Antes porém, há uma sentida despedida a todos esses nomes que Manuel Maples Arce, na sua juventude, muitas vezes escrevia com erros, recordam-se os projectos de *Estridentópolis*, com que os estridentistas sonhavam, e do próprio Arce. Uma das cenas contadas por Amadeo retrata o fascínio dessa vanguarda pela Europa, aludindo parodicamente à adoração que as elites intelectuais nutrem pela cultura europeia que, no fundo, desconhecem:

Manuel y mi general Diego Carvajal se pusieron a hablar de París y del pan con queso que se comía en París, y del tequila que se bebía en París y de que parecía mentira de lo bien que bebían, de lo bien que sabían beber los pinches parisinos de los alrededores del Mercado de las Pulgas, como si en París, eso pensé yo, todo sucediera en los alrededores de alguna calle o de alguna parte y nunca en una calle o en una parte determinada, y eso se debía, lo supe luego, a que Manuel todavía no había estado en la Ciudad Luz, y mi general tampoco, aunque ambos, no sé por qué, profesaban por aquella lejana y presumiblemente embriagadora urbe un amor o una pasión digna, creo yo, de mejores causas. (Bolaño 2015, 375–76)

A paixão talvez digna de melhores causas, como argumenta Amadeo, é retomada por Amalfitano em *2666*, a descrição da cultura distante através do seu enquadramento num único ponto da cidade, uma descrição que põe em evidência um sonho de cosmopolitismo e de um progresso para os quais o México, e a América Latina,

¹¹³ Os nomes referidos são directamente lidos do manifesto estridentista de Manuel Maples Arce que Amadeo Salvatierra segura na mão.

aparecem reiteradamente atrasados, incorporando assim o discurso neocolonial europeu a que já me referi anteriormente. Talvez também por isso, os dois jovens perseguem uma figura desencontrada dos poderes políticos e culturais, uma figura ainda mais à margem do que o próprio tempo deixou marginalizado.

A pista para encontrar Cesárea Tinajero é um simples poema visual, intitulado “Sion”¹¹⁴, que aparece na página 376, Amadeo assume que, apesar de observar o poema há mais de 40 anos, nunca pode entender o significado. Para os dois jovens, o poema não implica necessariamente um significado, embora advirtam que “el poema es una broma que encubre algo muy serio” (Bolaño 2015, 397). Para os jovens não há mistério, e as posições invertem-se: como se eles fossem os mestres, incentivam Amadeo a analisar o poema passo por passo, terminando por entender a linha como a quebra de estabilidade no horizonte e o retângulo como o barco que naufraga na tempestade. É aqui que a “clarividencia etílica” entra em cena:

Por un momento mi cabeza, les aseguro, era como un mar embravecido y no oí lo que los muchachos decían, aunque capté algunas frases, algunas palabras sueltas, las predecibles, supongo: la barca de Quetzalcóatl, la fiebre nocturna de un niño o una niña, el encefalograma del capitán Ahab o el encefalograma de la ballena, la superficie del mar que para los tiburones es la boca del vasto infierno, el barco sin vela que también puede ser un ataúd, la paradoja del rectángulo, el rectánguloconciencia, el rectángulo imposible de Einstein (en un universo donde los rectángulos son impensables), una página de Alfonso Reyes, la desolación de la poesía. Y entonces, después de beber mi tequila, llené mi copa otra vez y llené la de ellos y les dije que brindáramos por Cesárea y vi sus ojos, qué contentos estaban los pinches muchachos, y los tres brindamos mientras nuestro barquito era zarandeado por la galerna. (Bolaño 2015, 423)

Note-se que neste ponto da noite, os três já bebem tequila, e a embriaguez provocada pela bebida é a que provoca esta lúcida reflexão de Amadeo. Longe de se tratar de referências arbitrárias “Amadeo lee las capas de polisemia que con frecuencia aparecen cifradas en un típico poema vanguardista, afectado por las varias corrientes de la época (Simbolismo, Dadaísmo, Futurismo, Surrealismo), pero al mismo tiempo parodiándolas.” (Zavala 2015, 129). Enquanto que Amadeo não consegue deixar de

¹¹⁴ Recordemos que o poema consta de três imagens: na primeira vê-se uma linha recta com um pequeno rectângulo em cima, do lado esquerdo; na segunda, a linha torna-se ondulada, e o mesmo pequeno rectângulo encontra-se igualmente por cima, ainda que ligeiramente mais adiantado em relação à primeira imagem; na terceira, as ondulações da linha transformam-se em quebras, como um registo sonoro, e o rectângulo adianta-se ligeiramente com respeito à anterior.

interpretar aplicando o que guarda do seu século, para os jovens, o poema não tem significado e esse facto não desvaloriza a sua curiosidade por Cesárea. O que eles perseguem nesse nome não está nas linhas do poema visual, nem nas histórias que lhes conta Amadeo, mas no facto de ter abandonado tudo e desaparecido para Sonora, reproduzindo o gesto de Rimbaud.

Tem sido referido algum diálogo entre esta obra e a que lhe está em epígrafe, *Under de Volcano* (1947), de Malcom Lowry. Além de se tratar dos dois grandes romances mexicanos escritos por estrangeiros (Cf. Domínguez Michael 2012), une-os igualmente o gosto pelo mescal, que tanto apreciava o Cônsul de Malcom Lowry. No entanto, como agudamente detectou Zavala, o mescal com que Amadeo recebe os jovens é um mescal especial, único, já não fabricado, de Chihuahua. Acontece que, tradicionalmente, o mescal é produzido no sul do país, em Oaxaca. Defender, mesmo que indiretamente, como o fazem Belano e Lima com a sua viagem em busca de Cesárea, que o maior gesto de vanguarda provém de uma poeta de uma aldeia chamada Caborca no norte, é um gesto tão excêntrico e temerário como argumentar pela superioridade de um mescal produzido no norte. Argumenta o crítico mexicano que:

La estrategia literaria elegida por Bolaño no depende de lo inverosímil sino de la radicalización de gestos de vanguardia que revelan la frágil concentración de los espacios simbólicos del país, donde basta una sencilla dislocación (la mayor poeta vanguardista en Sonora, el mejor mezcal en Chihuahua) para demostrar la riqueza inexplorada de los referentes mexicanos externos a los circuitos literarios del centro. (Zavala 2015, 129–30)

Ou seja, a técnica de “descentramento” da tradição literária que trabalha Bolaño, vai-se paulatinamente adentrando nos mais pequenos detalhes, e nos diversos níveis diegéticos do romance: prefere um grupo marginal, no sentido de absolutamente alheio aos centros de poder cultural, a um grupo com páginas na história literária; dentro deste, procura filiação num movimento praticamente esquecido; estando este movimento já morto, opta por filiar-se não nos seus membros tutelares – Maples Arce, Arqueles Vela – mas num poeta menor e próximo do grupo; opta por um grupo de jovens que sendo “órfãos” se legitimam na simpatia de dois “pais” menores no contexto mexicano.

Note-se que para a maioria dos companheiros de grupo, Belano e Lima são muitas vezes arrogantes, mal encarados, medíocres. Para Amadeo Salvatierra, como

para Joaquín Font, são jovens simpaticísimos, cordiais, inteligentes, embora desesperados:

Belano era romántico, a menudo cursi, un buen amigo de sus amigos, supongo, confío, aunque nadie sabía realmente qué era lo que pensaba, probablemente ni él. Ulises Lima, por el contrario, era mucho más radical y más cordial. (...) Ay, Ulises Lima... Escribía todo el tiempo, es lo que más recuerdo de él, en los márgenes de los libros que sustraía y en papeles sueltos que solía perder. Y nunca escribía poemas, escribía versos que luego, con suerte, ensamblaba en largos poemas extraños... Belano, por el contrario, escribía en cuadernos... Todavía me deben dinero... (Bolaño 2015, 129)

Note-se que a identidade dos jovens, como já aludi anteriormente, faz-se sempre pela descrição alheia. E os dois intervenientes mais responsáveis por essa descrição não estão plenamente na posse das suas faculdades mentais: Amadeo só passou com eles uma noite embriagada por mescal e tequila, Joaquín Font – que nesta intervenção ainda está em sua casa – vai a caminho do sanatório. Com estes dados, compreende-se melhor o diálogo com Lowry, em particular no que se refere à construção do sujeito no romance da modernidade. Ao contrário da linha que descende de Joyce, Pound ou Elliot, que ambicionava que a experiência da linguagem dissolvesse as limitações do sujeito, Malcom Lowry aposta pela construção de um sujeito baseado na autobiografia e na subjectividade. Para Zavala, como para este tese, Bolaño claramente não deu ouvidos aos *conselhos de Joyce*:

En esa extraña versión de la modernidad embriagada para recobrar la experiencia, *Bajo el volcán* lleva el lenguaje literario al extremo opuesto del *high modernism*: la modernidad no excluye el sujeto, sino que nace de él. A esta genealogía – heredera a la vez del romanticismo y la vanguardia – pertenece *Los detectives salvajes* de Bolaño. (Zavala 2015, 124)

Este regime autobiográfico que anula a primeira pessoa, como se tem referido Arturo Belano, é sempre entendido como o outro, descrito desde a perspectiva exterior, é o escolhido por Bolaño para textualizar as suas ambições de juventude, conjugando vários episódios biográficos com uma ficção na qual sem nunca dizer “eu”, o escritor se deixa dizer, operando, como se viu, pela subversão das estratégias de legitimação do campo literário. Se a Amadeo Salvatierra, enquanto ébrio, é concedida a primeira e última noite duma saga de vinte anos, na qual a ficção radicaliza uma última possível

atitude vanguardista, a Joaquín Font, a caminho do manicómio, é-lhe conferida a autoridade de discorrer sobre o cânone, tal como mais tarde fará Auxilio, em *Amuleto*:

Hay una literatura para cuando estás aburrido. Abunda. Hay una literatura para cuando estás calmado. Ésta es la mejor literatura, creo yo. También hay una literatura para cuando estás triste. Y hay una literatura para cuando estás alegre. Hay una literatura para cuando estás ávido de conocimiento. Y hay una literatura para cuando estás desesperado. Esta última es la que quisieron hacer Ulises Lima y Belano. (Bolaño 2015, 211)

Contas feitas: a literatura para quem se encontra sereno, para quem está na posse de todas as suas faculdades, para quem não se encontra em situações, países, fronteiras limite, é a melhor. Mas para Arturo Bolaño, jovem latinoamericano que atravessou para a idade adulta a ver cair todas as revoluções possíveis, só uma literatura é agora possível. Como auge de páginas serenas, Joaquín Font aponta *À procura do tempo perdido*, *A montanha mágica*, *Guerra e Paz*, ou seja, as grandes obras, os grandes combates, como dirá Amalfitano, com os quais os leitores contemporâneos já não se atrevem, e com os quais já não se pode atrever Joaquín Font, exilado do mundo como a sua última vontade. Essa literatura para desesperados torna-se impraticável a longo prazo porque o desespero se entranha no próprio corpo “el cuerpo termina doblegándose, el dolor termina haciéndose insoportable, la lucidez se escapa en grandes chorros fríos.” (Bolaño 2015, 212). Esta fusão orgânica entre a literatura e o próprio corpo é parte fundamental do projecto ficcional de Bolaño em *2666*, como terei oportunidade de analisar. Para o caso particular de Arturo Bolaño, as palavras de Joaquín Font antes de entrar no manicómio são particularmente importantes: os leitores desesperados têm de optar: ou se tornam simplesmente desesperados, ou se fazem realmente leitores, para os quais apenas uma “página técnicamente perfecta” pode comovê-los.

Decorridos vinte anos, o romance volta abrir as páginas do diário de Juan García Madero, no novo ano de 1976, e nas quais se alinham precisamente a discussão sobre termos técnicos da retórica e da poética, com a interpretação de poemas visuais filiados em “Sión” de Cesárea Tinajero. Ao colocá-los ao mesmo nível, enquanto a Impala avança pelo deserto, Bolaño evade-se simultaneamente de uma filiação mais institucional da literatura – representada pela discussão retórica entre Bolaño, Lima e García Madero -, e de uma genealogia mais experimental, radical, marginal –

simbolizada na discussão em que Lupi, a prostituta, claramente sai protagonista. Simultaneamente, ao abandonar o distrito federal, os jovens despedem-se da “Estridentópolis” que nunca foi, e avançam, definitivamente, rumo à modernidade. Os últimos dias dos jovens aludem claramente ao verso de Baudelaire que serve de única epígrafe a *2666*, “un oasis de terror en un desierto de aburrimiento”, que Bolaño alegava como o diagnóstico mais acertado da modernidade. (Bolaño 2004b, 151).

1976, o ano em que Bolaño publicou o seu primeiro livro, em que partiu para Espanha, é a última janela possível para observar a juventude de Arturo Belano, é essa imagem de adolescente errante a única que não é uma aparência, tal como pensava Archimboldi:

La juventud es la apariencia de la fuerza, el amor es la apariencia de la paz. (...) Sólo el vagabundeo de Ansky no es apariencia, pensó, sólo los catorce años de Ansky no son apariencia. Ansky vivió toda su vida en una inmadurez rabiosa porque la revolución, la verdadera y única, también es inmadura. (Bolaño 2004a, 927)

Parafraseando a citação de Malcom Lowry em epígrafe – “Deseja o senhor a salvação do México? Não.” - , poder-se-ia dizer na passagem de Arturo Belano, como personagem, para narrador de *2666*, a obra de Roberto Bolaño procura alterar a última resposta: *Deseja o senhor a salvação da literatura? Não.*

3. Auctoria

Hay que levantar hombres a las estatuas

Miguel Hernández

Não me deixe sozinho entre pessoas com tantas certezas! Essa gente é terrível.

Antonio Tabucchi, *Réquiem, uma alucinação* (1991)

Observou-se, no capítulo anterior, que a questão maior que ocupa esta tese, a figuração da autoria, tem nos dois autores escolhidos para o *corpus* em análise, múltiplas entradas possíveis nas suas vastas obras. Em consonância com as trajetórias literárias analisadas no primeiro capítulo, a opção pelas personagens de Aossê e Archiboldi, que já foi resumidamente justificada noutra oportunidade, fica a dever-se, neste ângulo de análise, às suas posições de especial relevo na economia global destas duas obras ficcionais. Além dos seus lugares estratégicos na cronologia criativa – já foi salientado como ambos se começam a construir durante um período de conquista de legitimidade para as suas obras, e como ambos aparecem na sua formulação final após essa mesma legitimação – quero agora salientar, entre os muitos recursos textuais e hipertextuais utilizados por Maria Gabriela Llansol e Roberto Bolaño em livros anteriores, os que aqui se destacam e permitem elucidar a relação entre o autor e o herói, sugerida por Bakhtin.

Tal como anunciado na introdução deste trabalho, reconstruiu-se longa viagem dos dois autores para observar a *Paisagem*, vasculhou-se demoradamente nas suas bagagens para compreender certos processos da sua *Escrita*, pelo que esta tese se encontra agora apta para retirar do interior da “mala” do autor esse objecto específico que faz referência direta à sua condição. Já se fez alusão a como a figura de Aossê acompanha boa parte da trajetória llansoliana – *O Azul Imperfeito - Livro de Horas V*, composto a partir do espólio, demonstra que a curiosidade por Fernando Pessoa remonta ainda à década de 70, mas a sua “fulgorização” acontece na década seguinte. O caso da personagem de Archiboldi é também anterior ao romance em que é protagonista. Neste, porém, a datação exacta não é possível, uma vez que o espólio não está disponível para consulta. Dentro da obra publicada em vida, uma figura de nome muito próximo aparece por duas vezes em *Los detectives salvajes*: J.M.G. Archiboldi, e, segundo um dos narradores, Luis Rosado Sebastián, trata-se de “uno de los mejores novelistas franceses de la actualidad” (Bolaño 2015, 179). Como se viu também no primeiro capítulo, *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) aparece na cronologia apresentada por Valeria Miles no catálogo do *Archivo Bolaño*, datada entre 1990 e 2003. Segundo estes dados, este seria o trabalho em que Bolaño se empenhou durante

mais tempo, tal como argumenta Masoliver Ródenas no prólogo da primeira edição, citando uma carta da correspondência particular do escritor para o efeito:

(...) desde hace años trabajo en una novela que se titula *Los Sinsabores del Verdadero Policía* y que es MI NOVELA. El protagonista es un viudo, 50 años, profesor universitario. hija de 17, que se va a vivir a Santa Teresa, ciudad cercana a la frontera con los USA. Ochocientas mil páginas, un enredo demencial que no hay quien lo entienda. (Bolaño *apud* Ródenas 2012, 7)

Dita carta, cujo destinatário não é identificado por Ródenas, estaria datada de 1995. Folheando o livro, facilmente se percebe que deste romance terá saído o enredo principal do que mais tarde se transformou em *2666*, sendo que, segundo Carolina Lopez, das cinco partes que compõem *Los sinsabores*, três delas encontrar-se-iam já em ficheiros *word* à morte de Bolaño e as outras duas agrupadas juntas no mesmo dossier, dactilografadas à máquina (Cf. Lopez 2012, 321–22). As partes que já se encontravam no computador de Bolaño - o que parece indicar que se encontrava a trabalhar nelas -, são as que mais se afastam do material publicado em *2666*. Ou seja, tudo leva a pensar que deste projecto de que fala Bolaño em 1995, surgiram outros dois que foram divergindo durante o processo de escrita em duas direções que, não casualmente, se implicam com o contexto em que Arcimboldi é referido em *Los detectives*: as duas partes que se encontravam ainda dactilografadas integram o projecto de *2666* (nas quais várias sequências textuais são praticamente iguais às encontradas na “Parte dos crimes”, com algumas variações de palavras) e as três em que Bolaño se encontraria a trabalhar e deixou ainda mais incompletas, exploram a célebre teoria de Ernesto San Epifânio sobre a identidade de género da literatura¹¹⁵: a prosa é geralmente heterossexual e a poesia é homossexual. (Cf. Bolaño 2015, 84 e seg.; Cf. 2012, 21 e seg.).

À semelhança de *Los detectives*, também em *Los sinsabores*, o célebre escritor é, ainda, francês. A quarta parte desta última corresponde a uma lista de itens que Bolaño provavelmente iria explorar, dos quais constam: principais obras, principais traduções, influências literárias, inimigos literários e passatempos. São igualmente descritos dois dos supostos romances de Arcimboldi, que Amalfitano lê em curtos espaços de tempo. Nada disto é aproveitado em *2666*, no qual aliás, nada nos é indicado sobre o que escreve o famoso Archimboldi, que já não é francês mas alemão. Ver-se-á como esta

¹¹⁵ Em *Los sinsabores* o discurso é colocado na voz de Amalfitano, em recordação do seu amante barcelonês Joan Padilla. O apelido desta última personagem faz alusão óbvia ao famoso «caso Padilla»

alteração de nacionalidade encobre uma mudança bem maior: o posicionamento geopolítico de Archimboldi permite colocá-lo no interior da perspectiva dos verdugos da Segunda Guerra Mundial, mesmo que não tenha sido um deles, o que tem consequências para a figura do autor.

Também Aossê sofre alterações significativas entre os diversos textos que Llansol foi escrevendo sobre ele e a forma como ele aparece em *Lisboaleipzig*. Como já foi referido, os vários fragmentos que constituem *O encontro inesperado do diverso* estão intencionalmente situados com data e local, dando conta da evolução das reflexões de Llansol sobre a sua obra já publicada e do significado da figura de Fernando Pessoa na sua cosmogonia narrativa. Já *O ensaio de música*, apesar de longamente ensaiado no decorrer de vários anos, é escrito entre os anos de 1993/1994. Nele, vemos Aossê abandonar todo o seu contexto habitual e viajar até Leipzig, lugar que lhe é absolutamente estranho. Vemos igualmente como, desde uma perspectiva mais privada e intimista, o solteiro cidadão português Fernando Pessoa é introduzido no calor de uma família numerosa como a que nunca teve. Por último, o confronto da escrita de Fernando Pessoa não se faz com outra escrita mas com uma linguagem absolutamente diferente da sua: a da música.

Em suma, o que se pode concluir nos dois casos é que assistimos a uma deslocalização dos sujeitos face a tudo o que lhes está normalmente associado. A Lisboa como paisagem intrinsecamente ligada às imagens que de Fernando Pessoa nos deixou Almada Negreiros já não pode ser paisagem do poeta: a capital portuguesa arrasta consigo toda a fortuna crítica, apropriações e equívocos que contaminam a figura do poeta português; no seu interior estabelece-se uma continuidade entre o poeta e todos os discursos que se geraram ao seu redor, continuidade essa que só uma distância física parece poder romper. Também a França já não constitui a pátria dos grandes escritores, dos grandes ideais de liberdade, das grandes esperanças. Já não circulam em 2666 as publicações periódicas de 30 exemplares, nem as ‘oficinas’ de poesia para poetas menores, nem os adolescentes que *leem debaixo do chuveiro*¹¹⁶. O escritor célebre, com longa carreira, candidato a prémio Nobel, portanto, o paradigma do grande escritor do século XX já não é o inimigo a abater, como o era Octavio Paz em *Los detectives*, passou a protagonista e fio condutor de toda a obra.

¹¹⁶ Uma das imagens mais marcantes de *Los detectives salvajes* é de que Ulises Lima tinha o estranho hábito de ler poesia durante o duche, deixando os livros que pedia emprestados ou roubados sempre salpicados nas páginas.

Esta deslocação não é fortuita e pode ser compreendida como uma resposta ao campo literário em que cada um se encontra inserido, como uma estratégia que provoca e confronta as instâncias de legitimação da literatura, os diversos discursos que se acumulam em torno de um dado autor e, por último, como uma dimensão política que reivindica uma postura ética do autor na época do neoliberalismo. Assim, este último capítulo será organizado em torno destes três núcleos fortes.

3.1 Instâncias de legitimação: quem faz um autor?

Ao longo de toda a primeira parte de *2666*, Benno von Archimboldi é um nome que assina livros que mudaram a vida de quatro críticos. Pode dizer-se que o autor é aqui meramente a sua função autor, característica, portanto, de certos discursos cuja existência e circulação se deve ao trabalho da crítica, neste caso em particular, da crítica académica. Mas, como personagem aludida exerce, também, outras funções. Sem nunca aparecer no enredo, a sua mera referência dá sentido à carreira e à amizade que se estabelece entre os quatro protagonistas desta primeira parte. O tom paródico que atribui quatro nacionalidades para realizar a mesma função, aproveita-se da cultura popular de tom xenófobo para anular fronteiras e criar pontes entre elas. No mesmo gesto, Bolaño ficcionaliza a arbitrariedade dos diferentes campos literários em cada país, demonstrando como a “imanência” da obra literária não é tida nem achada para o seu sucesso editorial, e como o mesmo varia significativamente de acordo com o contexto nacional. Os romances de Archimboldi são mencionados mas nunca descritos¹¹⁷, o que entra em intencional colisão com o facto de cada um dos quatro personagens se dedicar, em todos os sentidos da sua vida, precisamente, a lê-los. Do escritor sabe-se entre pouco a quase nada, o que chega a ser tema de uma comunicação em congresso de um dos críticos:

(...) la figura de Archimboldi, de quien virtualmente nadie, ni su editor, sabía nada: sus libros aparecían sin fotos en la solapa o en la contraportada; sus datos biográficos eran mínimos (escritor alemán nacido en Prusia en 1920), su lugar de residencia era un misterio, (...)

¹¹⁷ Em toda a economia narrativa contam-se apenas três enredos dos romances de Archimboldi: um na primeira parte, a novela *Bitzius* cujo argumento “se centraba en la vida de Albert Bitzius, pastor de Lützelflüh, en el cantón de Berna, y autor de sermones, además de escritor bajo el seudónimo de Jeremías Gotthelf.” (Bolaño 2004a, 18); a segunda é contada por Espinosa num encontro com uma prostituta e a terceira é a história de Archimboldi – *El rey de la selva* – lida por Loti no avião.

nadie de sus colegas aún vivos lo había visto jamás, no existía ninguna biografía suya en alemán pese a que la venta de sus libros iba en línea ascendente tanto en Alemania como en el resto de Europa e incluso en los Estados Unidos, que gusta de los escritores desaparecidos (desaparecidos o millonarios) o de la leyenda de los escritores desaparecidos, y en donde su obra empezaba a circular profusamente, ya no sólo en los departamentos de alemán de las universidades sino en los campus y fuera de los campus, en las vastas ciudades que amaban la literatura oral o visual. (Bolaño 2004a, 30)

Por este excerto percebe-se bem o conhecimento que Bolaño tem dos diferentes públicos, entre os leitores nacionais e estrangeiros, dentro destes últimos entre o mercado europeu e o norte-americano, e ainda entre os leitores académicos, ponto essencial onde se afirma um escritor de culto, como se sugere, e os leitores não especializados.

Pouca atenção se tem dado ao facto de os quatro protagonistas desta primeira parte - Jean-Claude Pelletier, Piero Morini, Manuel Espinoza e Liz Norton -, terem em comum, além da vida académica, o facto de o contacto com a obra de Archimboldi se proporcionar, em todos, durante a juventude. Ou seja, a força da juventude, onde se conjugam a paixão, a coragem e a tenacidade, nesta etapa como em nenhuma outra, acaba por ditar o destino dos quatro. Não é a longa experiência de leituras, nem a profissionalização, nem o conhecimento acumulado mas a força da juventude quem, tal como em *Los detectives*, volta a ser protagonista.

Pode quase falar-se de leitores ideais de Archimboldi, e também de Bolaño, que contrastam com a massa intelectual que os rodeia nos seus ambientes, desde o primeiro momento. Jean-Claude Pelletier, que abre esta sequência, é um estudante francês de estudos alemães em Paris, que se cruza, por acaso, com o livro *D'Arsonval*. Corre o ano de 1980 e o jovem de 19 anos lê a novela sem qualquer conhecimento sobre o seu autor ou a restante obra, o que não o impede de sentir um ápice "del deslumbramiento y de la admiración" (Bolaño 2004a, 15). Através da sequência desta personagem, obtemos três informações pertinentes sobre Archimboldi: uma sobre a sua obra, outra sobre a influência deste na literatura alemã neste período e uma última sobre o meio literário francês. Sobre a obra temos conhecimento do título de quatro romances, três dos quais constituem uma trilogia conceptual, e sabemos que Pelletier apenas quatro anos depois já leu 15 livros do autor. O estudante francês lê no original em alemão e será, entre os quatro protagonistas desta parte, um dos dois tradutores. Em relação à influência de

Archimboldi sabemos que nesta altura é muito pouca ou mesmo nenhuma. Surgem poucas referências em dicionários e histórias da literatura alemã, nas livrarias de Paris, Pelletier não consegue encontrar mais livros do autor, que só poderá adquirir, também por acaso, numa viagem pela Baviera, ou seja, no seu próprio país. Em resumo, na França, país das letras, vizinho da Alemanha, no início de 1980 parece que ninguém, além deste jovem de 19 anos, ouviu sequer falar do grande escritor alemão. Ele corresponde aqui ao escritor marginal, obscuro, nas periferias do cânone. Apesar disso, ou talvez por isso, a tradução que Pelletier decide publicar de *D'Arsonval* - na ambição de utilizá-la para a sua tese de doutoramento com um estudo introdutório, que ele pensava estar destinada ao fundo das estantes da biblioteca universitária -, esgota rapidamente, dando origem a rasgadas críticas e a três reedições sucessivas. Por este primeiro exemplo, já se vê que Bolaño vai deixando rastros de tópicos relacionados com o autor, mas já não os descreve.

Se em França a primeira tradução é de 1984, na Itália, Benno von Archimboldi contava já na década anterior com pelo menos cinco traduções, uma das quais lida por Piero Morini, no ano de 1976. Pese embora, Archimboldi é ainda um perfeito desconhecido, já que os seus livros "envejecían en los anaqueles más mohosos de las librerías o se saldaban o eran olvidados en los almacenes de las editoriales antes de ser guillotizados." (Bolaño 2004a, 18). Temos novamente o escritor esquecido nas prateleiras, que no mercado italiano é redescoberto não tanto pela nova tradução de Piero Morini, mas antes pelos dois ensaios publicados por este. Ou seja, parece indicar-se que o meio especializado da academia é o umbral necessário a cruzar para o conhecimento do grande público. A primeira tradução de Morini é já do final da década de 80 (por sinal do primeiro livro que tinha lido do autor doze anos antes) e a segunda, posterior aos dois ensaios em revistas da especialidade, em 1991. O livro mais antigo conhecido do autor em Itália data do ano de 1964, ou seja, trata-se de um autor que já circula pelo mercado italiano há quase três décadas, o que leva a questionar o porquê deste insucesso que contrasta fortemente com o entusiasmo conquistado por Morini com os seus ensaios, um sobre o destino e outro sobre a consciência e culpa, em diferentes obras do autor alemão. Uma vez mais, temos alguns dados sobre a obra de Archimboldi: o resumo de um dos seus argumentos, duas prováveis temáticas das suas obras, e cinco títulos do autor, que se somam aos três conhecidos na sequência anterior (um deles coincide). Oferece-se também uma imagem caleidoscópica do panorama literário em

Itália, sendo de assinalar a resistência do público ao autor não consagrado pela academia.

No caso do espanhol Manuel Espinoza a apresentação de Archimboldi faz-se por oposição ao escritor alemão Ernst Jünger. Ainda não surgiu no texto nenhuma referência a qual será o estilo do autor, nenhum qualificativo categórico lhe foi ainda atribuído por nenhum dos dois críticos anteriores e neste caso, sabemos que a prosa do fictício Archimboldi é um contraste com a do seu contemporâneo empírico Ernst Jünger, facto sobre o qual Espinoza apresentará mais tarde uma conferência intitulada precisamente «Ernst Jünger y Benno von Archimboldi: caminos divergentes». Ao contrário dos dois anteriores, as ambições de Espinoza não passavam pela carreira académica, mas por uma carreira literária, daí a sua escolha por filologia hispânica, pretendendo conhecer a tradição literária da sua língua. A sua falta de talento como narrador levá-lo-á a seguir pela filologia germânica, na qual se doutorará com uma tese sobre Benno von Archimboldi.

Dos três personagens masculinos conclui o narrador que "Aparte de Archimboldi una cosa tenían en común Morini, Pelletier y Espinoza. Los tres poseían una voluntad de hierro." (Bolaño 2004a, 21). Em vários escritos, Bolaño reivindica a valentia do escritor como a sua principal característica; ninguém chega à literatura por acaso, a prática literária é um combate no qual o guerreiro sabe que à partida vai perder, a valentia distingue-se por isso mesmo: conhecendo antecipadamente a derrota ele apresenta-se na batalha. Esta ideia é, tanto na sua obra narrativa, como nos textos críticos que integram *Entre paréntesis*, associada à imagem da essência do poeta. Aqui, a noção estende-se ao leitor: é o leitor audaz que prepara o terreno para que a valentia do escritor possa abrir caminho.

A quarta personagem é Liz Norton, que, ao contrário das anteriores, é apenas uma leitora por puro prazer, uma dessas leitoras autênticas que tanto comoviam Bolaño: "(...) los lectores a secas, los que aún se atreven a leer el Diccionario filosófico de Voltaire" (Bolaño 2004c, 338) ou das mulheres descritas em "El invierno de las lectoras" (Cf. Bolaño 2004c, 110–11). É ela quem faz as perguntas mais pertinentes sobre a identidade do escritor alemão, começando por questionar o porquê do 'von', que lhe dá uma ascendência aristocrática, e porquê a terminação em vogal, não comum nos nomes próprios masculinos em alemão. Embora a conexão com o pintor italiano do séc.

XVI já tivesse sido indiciada no romance, é na sequência de Liz que se fala pela segunda vez em ‘pseudónimo’. Cumpre salientar que, ao contrário dos anteriores, a situação académica de Liz não é tão prestigiada, o que não parece ter qualquer relevância para ela própria.

Os dois momentos que, no entanto, mais nos interessam para o assunto vertente, acontecem quando os três primeiros personagens masculinos já possuem entre si uma amizade pessoal e intelectual consolidada em anos, e ambos remetem para instâncias de legitimação do meio estritamente académico: o nº 46 da revista de *Estudios Literarios* de Berlim, e o Congresso de Literatura Alemã de Bergen. A publicação académica é o primeiro lugar de contacto dos três com Liz Norton:

(...) pues allí no sólo quedaron patentes los dos grupos archiboldianos antagónicos, el de Pelletier, Morini y Espinoza contra el de Schwarz, Borchmeyer y Pohl, sino también porque en ese número apareció publicado un texto de Liz Norton, brillantísimo según Pelletier, bien argumentado según Espinoza, interesante según Morini, y que además (y sin que nadie se lo pidiera) se alineaba con las tesis del francés, del español y del italiano, a quienes citaba en varias ocasiones, demostrando que conocía perfectamente bien sus trabajos y monografías aparecidos en revistas especializadas o en editoriales minoritarias. (Bolaño 2004a, 25–26)

Liz Norton faz a sua entrada no universo dos três críticos através das suas leituras, conjugando-as pela escrita. Por um lado, o universo particular que eles confinam no interior da academia é unificado pela mão de Liz Norton, e por outro, enfatiza-se esse mesmo universo por oposição a um outro, constituído por académicos alemães e que seriam, pela sua origem, teoricamente mais competentes na hermenêutica archiboldiana. Aparentemente, a forma como um autor é lido dentro das suas fronteiras territoriais difere significativamente da forma como é lido noutros lugares. Sublinha-se assim a importância das traduções, tal como o enriquecimento hermenêutico que deriva delas e para elas. Num dos textos compilados em *Entre paréntesis*, Bolaño defende mesmo a tradução como a prova de fogo do valor de uma obra:

¿Cómo reconocer a una obra de arte? ¿Cómo separarla, aunque sólo sea un momento, de su aparato crítico, de sus exegetas, de sus incansables plagiarios, de sus ningunadores, de su final destino de soledad? Es fácil. Hay que traducirla. Que el traductor no sea una

lumbera. Hay que arrancarle páginas al azar. Hay que dejarla tirada en un desván. Si después de todo esto aparece un joven y la lee, y tras leerla la hace suya, y le es fiel (o infiel, qué más da) y la reinterpreta y la acompaña en su viaje a los límites y ambos se enriquecen y el joven añade un gramo de valor a su valor natural, estamos ante algo, una máquina o un libro, capaz de hablar a todos los seres humanos. (Bolaño 2004c, 224)

E mais uma vez, a atribuição de valor recai, não nas tradicionais instâncias literárias de vários tipos, mas na leitura de um jovem, tal como aconteceu com estes quatro críticos. Juventude e tradução, aqui aliadas, confinam ambas o desarraigar da figura autoral das instâncias literárias tradicionais, as duas afastam a obra do seu contexto cultural original, a primeira pelo vector tempo, e a segunda pelo vector espaço. A retirada das suas coordenadas crítica e teoricamente consagradas – a tradição, a língua, o contexto sociocultural – surge assim como o gesto necessário, o único possível entre as tempestades da crítica e a profusão do mercado. O campo académico funciona para Bolaño como uma estratégia narrativa que permite definir mais facilmente as fronteiras dos distintos campos literários que propõe, uma vez que os meios e agentes que nele se movem estão codificados num número reduzido de itens, tal como tinha anotado Bourdieu (*Cf.* Bourdieu 1996, 256).

Mas Bolaño vai ainda mais longe. O congresso de Bremen, que permite aos três críticos conhecerem pessoalmente Liz Norton, e coloca-os também, cara à cara, aos seus colegas de profissão alemães. Tudo nos é descrito de forma hiperbólica e paródica: “Pelletier, secundado por Morini y Espinoza, pasó al ataque como Napoleón en Jena y no tardaron en desbandarse hacia las cafeterías y tabernas de Bremen las derrotadas banderas de Pohl, Schwarz y Borchmeyer.” (Bolaño 2004a, 26). Já a intervenção de Liz Norton é comparada à de uma guerreira amazona. Através do tom épico, Bolaño ridiculariza as disputas críticas, a importância que a academia se auto atribui, ao mesmo tempo que desafia, uma vez mais, a autoridade construída a partir de fronteiras e nacionalismos que sempre lhe foi estranha. Ao vencerem o épico combate hermenêutico, a fracção estrangeira, composta de académicos que leram Archiboldi em traduções pouco fiáveis, que as leram na sua juventude, propõem um novo compromisso com a literatura, menos balizado pelas construções sociais e políticas, menos imbuída de compadrios e castas de poder.

Viu-se como em *Los detectives* as estratégias de legitimação funcionavam através do aval moral, ético dos “mais velhos” à geração “órfã de vocação”, como dizia uma das personagens. Aqui é-nos apresentada essa geração já como um produto possível, optimista e funcional de uma leitura de juventude. A própria datação exaustiva dos primeiros contactos, das primeiras leituras, das primeiras traduções das obras de Archimboldi, remete o leitor para a juventude do autor empírico Roberto Bolaño. No entanto, enquanto Cesárea Tinajero estava desde os primeiros instantes destinada ao esquecimento, aqui Archimboldi está, desde que aparece, destinado à memória colectiva. Esta é uma das diferenças mais evidentes de uma obra para a outra, e que parece refletir a mudança de ambientes, expectativas e interrogações de Roberto Bolaño. Como se pode observar no primeiro capítulo, Roberto Bolaño é um desconhecido do grande público quando a Anagrama lhe atribui o prémio Herralde, em 1998. Das obras que fomos analisando sucintamente ao longo deste trabalho, escritas anteriormente a esta data, pode ver-se que predominam tanto os escritores e/ou poetas afastados do centro do campo literário, assim como os próprios meios de circulação e afirmação remetem para um ambiente marginal, secundário, com poucos mas aguerridos leitores. O grande inimigo dos *jovens detectives* era a figura de Octavio Paz. Esta aversão em nada se relacionava com problemas estéticos mas com o impacto, o domínio intelectual que o poeta e diplomata mexicano exercia na esfera cultural de então. Dita influência de Paz não foi nunca apanágio do próprio mas antes uma forma de entender o papel do intelectual numa sociedade latinoamericana. A forma ativa e estadualmente financiada com que muitos escritores, poetas, críticos vivem ainda hoje é explicada por Amalfitano aos quatro críticos europeus, quando estes viajam à procura de Archimboldi em Santa Teresa. Tendo em conta as performances que Bolaño fazia para interromper as leituras de Octavio Paz, nos anos 70, e a forma como tanto na escrita, como em várias participações e entrevistas que deu nos últimos anos se posicionou sobre o assunto, o contacto entre os críticos europeus e Amalfitano, professor chileno exilado, ganha outra camada de significação.

Em contraste com os primeiros, Amalfitano teve acesso à obra de Archimboldi fora dum contexto académico e a sua admiração pelo escritor alemão é bem mais comedida. O professor chileno procura explicar-lhes que as relações dos intelectuais com o poder são muito mais promíscuas no contexto latinoamericano do que no contexto europeu. O problema reside, para Amalfitano, em que não é possível para

qualquer pessoa que se dedique às letras viver fora do Estado, uma vez que todas as instituições culturais em todos os níveis estão integradas, de alguma forma, no mesmo. O intelectual só pode ser, na América Latina, um funcionário do Estado, o que o coloca sempre, mesmo que involuntariamente, como uma alavanca do poder:

El intelectual, por su parte, puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al Estado no le importa. El Estado lo alimenta y lo observa en silencio. Con su enorme corte de escritores más bien inútiles, el Estado hace algo. ¿Qué? Exorciza demonios, cambia o al menos intenta influir en el tiempo mexicano. Añade capas de cal a un hoyo que nadie sabe si existe o no existe. (Bolaño 2004a, 161)

O Estado, com a sua panóplia de instituições por ele financiadas, usa a cultura para cobrir buracos no tecido social. O escritor, independentemente da sua posição política ou ideológica, é um membro mais nas longas fileiras necessárias à engenharia social, cujas roldanas e alavancas os centros de poder fazem mover de acordo com as circunstâncias - tal como aconteceu na proliferação de eventos e apoios culturais nos anos 70, e que aparece tematizado em *El espíritu de la ciencia-ficción*, como foi analisado no primeiro capítulo. Estas relações, nem sempre evidentes, da esfera literária com as altas esferas do poder, foi, tal como aparecem em *Estrella distante* e em *La literatura nazi*, um dos problemas que mais preocupou Bolaño. As palavras de Amalfitano, cujo tom prosaico bebe muito dos *Poemas y Antipoemas* (1954), de Nicanor Parra, acabam por conduzir a uma moderna caverna platónica, uma mina, na qual o escritor terminará por cair inevitavelmente, sem nunca compreender se o que vê na realidade são corpos ou sombras, sem nunca conseguir atuar com plenitude e pertinência. Essa mina de profundidade desconhecida por todos encontra-se atrás de um palco, do palco que a cultura cria para esconder a mina:

De la boca de la mina salen ruidos ininteligibles. Onomatopeyas, fonemas furibundos o seductores o seductoramente furibundos o bien puede que sólo murmullos y susurros y gemidos. Lo cierto es que nadie ve, lo que se dice ver, la entrada de la mina. Una máquina, un juego de luces y de sombras, una manipulación en el tiempo, hurta el verdadero contorno de la boca a la mirada de los espectadores. En realidad, sólo los espectadores que están más cercanos al proscenio, pegados al foso de la orquesta, pueden ver, tras la tupida red de camuflaje, el contorno de algo, no el verdadero contorno, pero sí, al menos, el contorno de algo. (Bolaño 2004a, 162)

Atente-se ao detalhe da descrição: o que esconde esta mina dos olhares de todos é uma “manipulação no tempo”, um jogo de luzes e sombras; Bolaño parece sugerir o quanto a opacidade deste tipo de relações é impenetrável por determinação, isto é, que é a própria “máquina” cultural quem impõe, verticalmente, esta dinâmica de exposição. De tal forma que “Esta mecânica, de alguna manera, desoreja a los escritores mexicanos. Los vuelve locos.” (Bolaño 2004a, 161). Por isso Amalfitano afirma que o escritor na América Latina pode ser um autêntico e apaixonado leitor da mais alta literatura mas, mais tarde ou mais cedo, acabará por perder a própria sombra. Como um Peter Pan caído na república das letras, esta perda da própria sombra como imagem de uma impossibilidade física parece sugerir a impotência perante a autenticidade, a rendição, mesmo que involuntária, a toda a sorte de mecenas culturais; no fundo, a incapacidade do escritor de permanecer fiel à sua postura ética.

Como ser apenas escritor num mundo dominado pelo espetáculo, pelas luzes, pela permanente exibição de imagens, pelo fluxo contínuo da publicidade? Como cultivar uma arte tão demorada como a escrita numa sociedade que apenas alimenta o escritor durante o tempo em que ele não escreve? Este tipo de questões estão intrinsecamente relacionadas com a legitimação do autor dentro do campo, uma vez que o meio literário exige cada dia mais a sua presença física, assídua e constante para os mais variados propósitos comerciais. Roberto Bolaño percebeu bem o paradoxo que estas engrenagens do sistema colocam ao escritor contemporâneo e os perigos que a exposição permanente de imagem comportam. A única escapatória possível é a criação de uma distância física face ao mundo, aceitando as possíveis consequências para a valorização da sua obra, como Bolaño parece sugerir ao criar Archiboldi.

No entanto, a ficção satisfaz uma necessidade humana maior: a de narrar. Fora dos livros, das palavras, dos discursos, das paixões ou das ambições que os alimentam, outros discursos concorrem para alimentar a ficção da sua criação: o autor. Aos quatro críticos não lhes basta conhecer minuciosamente cada linha dos romances de Archiboldi, não lhes chega terem dedicado a sua vida e boa parte dos seus momentos de lazer à sua obra. Uma necessidade visual, empírica, biográfica cresce à volta das palavras, levando Liz Norton a afirmar assertivamente a cor dos seus olhos: “No, yo ya sé que son azules, he leído todos sus libros más de una vez, es imposible que no sean azules” (Bolaño 2004a, 168).

Os problemas da imagem do autor, da figura empírica que corresponde à sua função-autor são resolvidos em *Llansol* pela exploração do seu conceito de figura. Como se pode analisar no capítulo anterior, a figura corresponde a uma condensação de capas conceptuais em torno de uma personagem – como no exemplo de Terese de Lisieux -, comprimindo-as até lograr a excedência de uma vontade singular. Neste sentido, a imagem não se limita a uma mera descrição, como já se explicitou no capítulo anterior, e que Maria Etelvina Santos resume assim:

Assistimos a um uso muito particular da imagem: partindo desta, não como artifício literário ou imagético, mas como força motriz do texto, desencadeadora de momentos de intensidade - e apta a delinear outras componentes essenciais à sua textualidade, como as noções de figura e cena fulgor -, o texto *llansoliano* não permite que ela seja obliterada pelo tempo discursivo e incorpora-o no corpo dos afectos, ou seja, usa-o para desenvolver mais percepções e, através destas, novas formas de linguagem. É toda uma semântica da corporalidade e do gesto significante, mais do que do significado que se apresenta. (Santos 2011, 193)

Já as questões de legitimação literária e institucional encontram uma possível solução numa estratégia textual bem diferente. Enquanto Bolaño *narra* quem cria um autor, no sentido do seu reconhecimento social, *Llansol demonstra-o*, servindo-se do único instrumento social que valoriza: o próprio livro.

Já se ventilou por diversas vezes a anexação à primeira parte de *Lisboaleipzig*, duma secção intitulada “Dedico-vos estes textos”, composta por nove textos anteriores, todos redigidos com um propósito institucional: oito correspondem aos discursos proferidos em sessões culturais e aceitação de prémios literários e um é um artigo publicado na revista literária *Vértice* (1991). É momento de retirar ilações desta escolha editorial por parte da autora e a forma como ela se coaduna com a exibição de uma estratégia de legitimação. Como igualmente já se referiu, a simples introdução de qualquer paratexto num livro cumpre uma função de aproximação do texto perante o público. Seja como mecanismo de elucidação, de legitimação, de propósito didático ou de simples homenagem, todo o texto que acompanha a edição de um texto literário constitui, por si só, uma instância de legitimação social. Sabe-se hoje que *Llansol* pretendia, mais adiante, publicar os ditos textos autonomamente, como escreveu a Eduardo Prado Coelho (*Cf. Llansol* 2015, 671–72). Na folha convite que envia aos seus

potenciais leitores para o lançamento de *O encontro inesperado do diverso*¹¹⁸ – que se realizou na Casa Fernando Pessoa, a 18 de julho de 1994, com apresentação a cargo de Eduardo Prado Coelho -, a escritora reitera que “Achei oportuno publicar, no mesmo volume, textos dispersos que escrevi, ao longo dos anos, e com os quais procurei esclarecer-me sobre o sentido da minha escrita.” (Llansol 2015, 680). A publicação “autónoma” de ditos textos não chegou a acontecer, nem a sua inclusão em reedições futuras, nas quais se optou por outros textos.

No entanto, não foi exatamente isso que sucedeu aqui, uma vez que esses textos não são um apêndice mas acabaram por pertencer ao próprio texto de *O Encontro Inesperado do Diverso*. É ao fazer derivar a sua natureza social para um cariz textual que se encontra a importância capital dos mesmos e sua relação com a figuração do autor, que no caso de Llansol, estabelece um paralelismo entre a escritora e Fernando Pessoa, os dois constituídos como figuras em *O ensaio de música*.

O incessante movimento de textualização que Llansol põe em marcha funciona, aqui, como corolário de uma vida de escrita: a autora seleciona entre os seus papéis os momentos chave das suas reflexões, os problemas de técnica textual que enfrentou, a impressão que lhe ficou dos vários livros já publicados. Sempre “pensando com firmeza que escrever é levar a leitura pelo seu caminho, de modo que quem lê sobreviva ao seu encontro.” (Llansol 2014a, 14), neste encontro *inesperado*, assiste-se a uma releitura da obra publicada, na qual ficou para trás “a paisagem de Müntzer e de Irn’Arabî, e começo a desejar o encontro com outro mestre, que abandonarei amanhã.”(Llansol 2014a, 12); recorda-se como Luís M. instalou as Damas do Amor Completo em Portugal (Cf. Llansol 2014a, 16), reitera-se o porquê da importância de que todas as figuras soubessem escrever, pois “dar a cada objecto o lugar que lhe pertence é uma regra de justiça imanente.” (Llansol 2014a, 18), entre outros momentos determinantes. Llansol resume assim o ponto de situação actual do seu texto:

Como se eu observasse, no dia a dia de outrora, um fio condutor, correspondências temáticas e de preocupação, sob a forma geral da partida e da mudança: saída de Jodoigne para Herbais, e desta para Colares, e entrada em Portugal, após 20 anos. Ao reler-me, porém, essas passagens-metamorfose revelam-me que Jodoigne foi a casa das beguinhas, que Herbais foi o lugar de encontro de Infausta, de Aossê e

¹¹⁸ Recordo que a primeira edição de *Lisboaleipzig* tinha dois volumes, separados, o primeiro aparecido a 18 de julho de 1994 e o segundo no final do mesmo ano.

de Bach, e que em Colares acabaram por encontrar-se os membros dispersos da comunidade, nos seus extractos de época, distintos, idênticos e evolutivos. (Llansol 2014a, 49)

Cada lugar da vida da autora empírica corresponde a um lugar do texto. Ao estabelecer o paralelismo, Llansol aclara a natureza dos diferentes registos para *Lisboaleipzig*, como pertencentes a um *tom*, que a foi acompanhando ao longo de vários anos, no qual todos os fragmentos são de facto um *diário*: “escritos nas datas que indico e que escrevi em paralelo com os livros que, na altura, estava escrevendo; no entanto, o texto que daqui resulta não é um diário.” (Llansol 2014a, 49). Confessa-nos ainda que, por vontade própria, este texto podia ser um diário como *Um falcão no Punho*, mas que, por compulsão, se aproxima mais de *Um beijo dado mais tarde*. Viu-se já a importância capital destes dois livros na trajetória da escritora; sendo o primeiro uma remodelação do paradigma do diário, uma *ficção de um diário*, como já deixamos anotado, o segundo possui igualmente uma forte componente autobiográfica, uma vez que se escreve a partir de objetos caros à escritora e referentes à sua infância e à sua iniciação na leitura. *Um beijo dado mais tarde*, ao afastar-se das marcas diarísticas, está obviamente mais em linha de consonância com a ficção: vimos aliás, como a referência ao *Diário*, em 1985, afastou Llansol de Grande Prémio da APE que vence com este livro, 1991.

As duas referências não são por isso casuais, e estabelecem uma linha única que congrega na sua espessura a biografia da autora empírica, os processos de construção da sua literatura e os momentos de legitimação dessa mesma literatura. Ao fundir estes últimos dois itens pela nomeação das duas obras, Llansol alude claramente às instâncias de consagração no interior do campo, gesto que se reforça ao integrar os textos onde se prova dessa mesma consagração. Esta integração opera-se pelo mesmo modelo de textualização que já analisámos: são retiradas as marcas que estabelecem fronteiras entre as diferentes esferas da vida da escritora e do seu texto, ao mesmo tempo que se dá uma quebra nas hierarquias tradicionais do tempo. Na última página deste *Encontro inesperado do diverso* lê-se, por isso:

Eu escrevo, dividida entre o sol e a lua, e caminhando para Portugal sobre essa linha. É urgente que eu envie uma carta de Portugal a Herbais.

meus queridos
como não estão? dedico-vos
estes textos.
Beijos. (Llansol 2014a, 87)

É certo que os textos para apresentação em sessões culturais se encontram, no plano de desenho do livro, separados na secção “Dedico-vos estes textos”, mas, tal como tinha feito com os dois títulos de livros que referimos, ao arrastá-lo para o interior desta ficção, ele é absorvido no seu conteúdo e significação. Os textos, ordenados cronologicamente, podem evidentemente ser lidos como textos de natureza teórico-crítica, mas a sua introdução aqui reitera um dos principais objectivos do projecto llansoliano: reformular a linguagem crítica.

Maria Gabriela Llansol é talvez a autora mais radical no panorama português não pela sua alteração do paradigma da ficção mas pela sua obsessão em fomentar uma mudança estrutural na forma como compreendemos e analisamos os mecanismos literários, alteração essa, sem a qual, qualquer mudança na ficção, seria inútil. Estas mudanças do modelo teórico-crítico começaram com o estabelecimento do conceito de *figura*, por oposição à personagem, pela apresentação da *textualidade* em detrimento da *narratividade*, e confirmam-se aqui, ao absorver o que Maria Alzira Seixo chamou de “a literatura como instituição” para o interior deste *encontro inesperado do diverso*. Ao engolir textualmente cada um desses textos, Llansol arrasta o local e a data em que foram proferidos, ou seja, a importância e o significado que essas diferentes instâncias de legitimação tiveram em cada momento da sua trajetória. Após tantos anos de luta, primeiro pela estabilidade editorial, depois pela fixação de uma crítica fiel, tudo aqui se passa num ambíguo e duplo movimento: a autora aceita e agradece a crítica para, no momento seguinte, a retirar do mundo empírico para o espaço do livro, conferindo-lhe assim, a dimensão de uma ficção que lhe permite ampliadas ramificações de sentido. Ou como se lê em *Lisboaleipzig I*:

São estruturas materiais que permitem a transformação da matéria em matérias mais leves, até que eu veja como todo o lugar tem várias formas que evoluem no nosso rosto sem o murchar. Nunca compreendi o que era estar no tempo, o que era mudar, o que é agir. Sinto-me bem a moldar a metamorfose. (Llansol 2014a, 27)

Observamos portanto como as diferentes instâncias de legitimação são tematizadas e tratadas ficcionalmente, com Bolaño apostando no registo irónico e satírico dos seus quatro críticos e com Llansol procurando, subtilmente, moldar as próprias dinâmicas do campo literário através da fluidez do seu texto. Em seguida, analisarei como se comportam a personagem de Archiboldi e a figura de Aossê em relação a este posicionamento dos seus criadores sobre a questão.

3.2 Instâncias textuais: o que faz um autor?

Em *Mao II* (1991), Don DeLillo conta a história de um escritor conceituado que vive escondido da sociedade e do seu encontro com uma fotógrafa especializada em retratos de rosto. Bill, o escritor, acede, ao fim de vários anos, a uma sessão fotográfica. Esta figura inspira-se em certos nomes conhecidos da literatura norte-americana - como William Gaddis ou o caso mais radical de Thomas Pynchon - e a ausência da sua imagem ergue-se como um símbolo de resistência num mundo inundado de publicidade. O nome do autor, o nome que caracteriza um conjunto de obras, esta função-autor opõe-se e sobrevive à dinâmica de um mercado centrado no *glamour* da figura do escritor empírico. Para Bill, essa atitude tem uma dimensão política, já que “no nosso mundo, dormimos e comemos imagens, rezamos a imagens, vestimos imagens. O escritor que não quer mostrar o rosto está a invadir território sagrado. Está a jogar o jogo de Deus.” (DeLillo 2004, 52). O que é evidente no mercado norte-americano é facilmente extrapolável a todos os mercados ocidentais, já que, como sublinhei na introdução, são invadidos por modelos de negócio que forçam a publicidade dos livros muito além da esfera estritamente cultural.

Neste sentido, e conjugando esta ideia com a profunda consciência que tanto Roberto Bolaño como Maria Gabriela Llansol demonstram sobre as dinâmicas do campo literário e as instâncias de legitimação que o compõem, parece óbvio que só uma distância crítica em relação ao meio pode proteger o autor. Tal é o que acontece tanto com Benno von Archiboldi, como com Aossê.

Viu-se pelo segundo capítulo como as personagens históricas escolhidas por Llansol começam por estar muito distantes do contexto cultural português e se vão, paulatinamente, aproximando, em figuras como Luis Comuns, Vê Gama, dom Arbusto, Jorge Anês, entre outras. Estas figuras desenham a paisagem própria em que a escritora

revê dois dos textos mais importantes da mitologia nacional - *Os Lusíadas* e *Mensagem* – em *Da sebe ao ser* (Cf. Guerreiro 2011, 133). Este livro culmina um processo iniciado em *Na casa de Julho e Agosto*, na qual a escritora pretendia “desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos. Mas sei que este nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável.” (Llansol 1985, 32). No entanto, após esta imersão no mar português, Llansol regressa rapidamente à terra com um livro dedicado ao acto da leitura – *Um beijo dado mais tarde* –, situado num contexto familiar, a casa paterna, talvez para reafirmar um dos princípios fulcrais do seu trabalho:

Eu própria nunca escolho sozinha sobre quem vou escrever, e não é o ouvido, nem a visão, nem a minha voz, que participam comigo nessa amizade eletiva. Creio que é o texto anterior tornado ser. O seu efeito é fazer desaparecer a lembrança de si próprio, de desligar-se da vida que possuo. (Llansol 1985, 84–85)

Já se viu como *Um falcão no punho* funciona como um excelente guia de leitura da obra llansoliana; aqui, explicita-se a relação dupla entre cada livro, e entre cada texto que inspira uma figura. Mergulhando entre textos da tradição portuguesa, a escritora acabou por demorar-se particularmente em Fernando Pessoa, enquanto personagem peculiar na nossa literatura. A edição de *O Livro de Horas V* revela-nos como o poeta de *Orpheu* é a figura do panorama português com quem Llansol convive mais tempo, justificando a afirmação de Etelvina Santos de que ocupa, a par do filósofo Espinoza, uma posição “estruturante” no universo llansoliano (Cf. Santos 2011, 185). Para esta especialista da obra de Llansol, Fernando Pessoa representa aqui a figura “que reunia todas as virtualidades para poder caminhar à frente do seu tempo” (Santos 2011, 202), mas que se encontrava paralisado pelo destino patriótico que lhe tocou ao publicar *Mensagem*, pela sua época de fragmentações e estilhaçamentos do «eu», e pela própria cidade de Lisboa que o enclausura na figura do “grande poeta português”, que, segundo os apontamentos de Llansol: “Nem na idade juvenil nem na idade madura tinha aparência para anotar-se à margem.” (Llansol 2015, 97).

A estas razões, acrescenta João Barrento que, ao escolher o poeta na década de '80 em particular, a escritora “vai ao encontro do próprio fenómeno Fernando Pessoa, ele mesmo *pura ficção por contaminação*.” (Barrento 2013, 34). Ou seja, denuncia Barrento que a inclinação pelo poeta implica o nó indissolúvel entre a obra de Fernando Pessoa e a imenso aparato crítico e social que se foi construindo em torno da sua figura.

Se é certo que o mesmo aparato sempre esteve presente na condensação das diferentes “histórias” das personagens escolhidas, tal como se viu no segundo capítulo, aqui, este aparato é tanto mais pertinente quando acompanha diacronicamente uma certa compreensão do panorama português e uma dada maneira de funcionar do campo literário, que Llansol pode observar demoradamente. Assim, a escritora ocupou-se demoradamente desta figura, com o objectivo de:

des-lindar (desmistificar), de *des-enredar* (fazendo-o entrar noutros enredos, fora da sua Lisboa real e fantasmática: os de uma família viva, os do encontro do amor, os de adquirir uma alma para além da mente), de *des-trinçar* (de individuar pela minuciosa distinção, numa anatomia implacável mas benevolente do seu interior, e também do seu exterior (...)), de *des-embaraçar* (desnodar, tornando mais linear, embora «quimérico», o que era um novelo abismado, mas também livrá-lo da condição de embaraçado, libertando Pessoa de si mesmo, e da sua imagem feita). (Barrento 2013, 35)

Pelos processos elencados por João Barrento, já se intui que a relação com Fernando Pessoa está delineada por vários níveis: a imagem do Pessoa empírico, a construção biográfica que dele temos, os problemas que concernem à obra pessoana no seu todo, e os problemas que advêm das leituras dessa mesma obra. Muito se tem argumentado sobre a relação intertextual entre a obra de Fernando Pessoa e de Maria Gabriela Llansol; no entanto, pouco se tem atendido ao facto de este projecto de *Lisboaleipzig*, anunciado no diário de 1985, ter demorado quase uma década a ser publicado.

Pode ver-se hoje que vários fragmentos de *Um falcão no punho*, datados de 1982, eram versões de escritos de 1976/77; em 1978, Llansol terá lido *Vida e obra de Fernando Pessoa*, de J. G. Simões, e *Cartas a Ofélia*, donde resulta este comentário: “Não gosto do rosto de Fernando Pessoa, mas ele tem outro rosto no papel com que me encontro no perfeito silêncio de estar lado a lado, com a mesma paixão.” (Llansol 2015, 46). Desde os primeiros contactos com a figura do poeta, que se alinham, portanto, a sua imagem física e um certo tom que imana da sua escrita - mesmo sendo esta de carácter mais particular, como é o caso das *Cartas*. É no ano de 1982, já residindo em Herbais, que Llansol tenta uma nova abordagem a esta figura, procurando num primeiro momento, aproximá-lo às beguinhas. O problema da entrada de Fernando Pessoa no texto tem duas razões principais: por um lado, este está “cada vez mais monstro e necessitado

da sua narradora” (Llansol 2015, 60) e por outro, falta um livro que sirva de guia para “iluminar a parte mais elevada da obra e do ser de Fernando Pessoa” (Llansol 2015, 61).

No entanto, esta parte mais elevada da obra e do ser do poeta parece estar mediada por vários elementos externos que justificam a própria essência da escrita de Llansol:

se escrevo é para exprimir o quanto um livro é secundário no espaço dos interesses pouco fundos do comércio da literatura. Refiro-me ao comércio dos escritores e dos que os acompanham constantemente para os empobrecer da consciência da escrita. Há uma desordem de valores e uma perda de expectativa; um verdadeiro texto principia por ser um interesse particular que repete um acto universal. Infelizmente, na literatura portuguesa contemporânea quase não há interesses particulares. Limpo dos ramos da adulação, e das perspectivas monetárias e que dão prestígio, tornou-se um ramo seco e nu; de quem escreve para quem lê, o que falta é precisamente o texto */não há precisamente texto.*

Penso que é porque uma tempestade violenta não passa que Camões, Fernando Pessoa, e alguns outros sentem uma vontade profunda de emigrar – forma preferível de voltar um dia/ de assistir à língua. (Llansol 2015, 91–92)

Tal como já tinha referido no primeiro capítulo, a construção da ideia de Fernando Pessoa encontra-se muito ligada à forma como a escritora compreende o meio literário. O problema estético do “realismo” em Llansol deve ser entendido também como um problema de sociologia da literatura, uma vez que remete para uma forma de encarar o mundo culturalmente: o realismo mantendo, em maior ou menor grau, os seus nexos causais, reitera a lógica que queremos ver no mundo empírico. Essa estética narrativa apropria-se de todo o universo social e cultural, reproduzindo, à sua passagem, uma lógica de desigualdades: o narrar implica escolhas, obriga à atribuição de hierarquias entre o que se conta e o que se omite, bloqueia tentativas mais sagazes de vislumbrar o caos. Por outras palavras, o mundo cede rápido a um certo facilitismo:

O leitor adora que lhe expliquem tintim por tintim o que está farto de saber. Muita moral, muita catástrofe, voltas e mais voltas do mundo do comezinho, com toda a gama dos afectos. Quer saber tudo. Conte, mais uma vez. Há aí um pormenor que ainda não percebi. E o escritor volta atrás e conta. E mete no bolso os direitos de autor. (Llansol 2002, 16)

Nesta, como noutras passagens, Llansol imbrica o poder de atração do realismo com o mercado literário. O escritor reproduz a estética que o público pede, que o crítico percebe, que o mercado vende. No final do dia, o escritor leva para casa os “direitos de autor”. A subtil ironia sugere a falência do termo: o autor perdeu autoridade, vendeu a aura, abdica do seu ser *escritor* em favor de uma autoria que é pura reiteração de outras autoridades.

Estas reflexões sobre Pessoa, Camões e o país¹¹⁹, datadas de dezembro de 1982, encontram a sua formulação mais acabada em *O Senhor de Herbais*, no qual Llansol volta a referir o problema do meio literário português, a partir de um texto de Jorge de Sena, provavelmente, um dos autores portugueses que mais a influenciou. A propósito de *O encontro inesperado do diverso*, conclui a escritora que “Todo o espectáculo se passa longe do imediato” (Llansol 2002, 110). Este espetáculo é encenado neste ensaio sobre o encontro, e bebe claramente da leitura de *Novas andanças do demónio* (1966), livro de contos de Jorge de Sena, do qual vale a pena destacar o prefácio e o conto “Super flumina Babylonis”. Começando por este último, trata-se de uma ficcionalização – “bolorenta”, segundo a classificação da estética realista da própria Llansol – dos últimos momentos de Luís de Camões. Recordando muito *A morte de Vergílio* (1945), de Hermann Broch, vemos Camões arrastando-se para o seu leito de morte, sozinho, abandonado, doente, meditando sobre a sua relação com a poesia e a sua função como poeta: “Como a poesia é falsa e verdadeira. Como ela diz não dizendo, e é não dizendo que diz. Como da nossa alma não sabemos nada antes de escrevê-la e como não é dela que sabemos depois de ter escrito.” (Sena 2006a, 190).

Esta narrativa de Sena é, na perspectiva de Llansol, mais um exemplo de como a literatura portuguesa, da qual cita vários nomes, estancou após a explosão de Fernando Pessoa:

Com todos eles aprendi, apesar de serem regressões inevitáveis em relação a Fernando Pessoa, singularidade que ficou por se compreender a si própria, não admirando que os demais não tenham conseguido entender o que ele próprio não entendera. Viu-se escrito e foi escrevendo... Pessoa com a sua heteronímia (as suas várias e

¹¹⁹ Sobre a relação de Llansol com a tradição portuguesa ver ainda: Sousa, Ana Rita. «Maria Gabriela Llansol: como se constrói uma tradição?» Em *De Oriente a Ocidente: Estudos da Associação Internacional de Lusitanistas*, II-Portugal:51–68. Coimbra: Associação Portuguesa de Lusitanistas/Ângelus Novus, 2019. <https://lusitanistasail.press/index.php/ailpress/catalog/download/166/58/731-2?inline=1>.

indissociáveis humanidades, animalidades e estranhezas) espetou na estética realista um dardo praticamente mortal. O que os autores que referi tentaram foi «passar-lhe respeitosamente ao lado», cobrando-lhe, como quem não quer a coisa, a sua proclamada idiossincrasia nacionalista e o seu não escondido desejo de glória. (Llansol 2002, 130)

O próprio Jorge de Sena, que prefaciava a sua obra apelando a que “sejamos objectivos com a fantasia, e subjectivos com a realidade” (Sena 2006b, 258), - uma vez que a realidade, por si própria, não existe para significar nada, o que *nos significa* é a *qualidade crítica* que colocamos na nossa visão da realidade -, não foi capaz de inovar mais do que teoricamente, para lá do novelo do realismo, de uma forma que permitisse, como Llansol tanto queria, não salvar almas mas “perdê-las, fazer com que sintam o chão fugir-lhes debaixo dos pés.” (Sena 2006b, 258). Todo o prefácio - “fogo” surgido das cinzas - é largamente comentado por Llansol, para demonstrar como “A literatura não é apenas a soma dos livros escritos, é, acima de tudo, o complexo de problemas técnicos que aleatoriamente se vão acumulando no cultivo de qualquer arte.” (Llansol 2002, 131).

Este complexo de problemas técnicos, não ultrapassados depois de Pessoa, e alinhados com as questões que atravessam o meio literário português, acima referidas, aguardam a tal tempestade que não vem, apesar dos anúncios de ventos fortes e forte agitação marítima. Esta tempestade, da qual Llansol busca ser a narradora não realista, encontra-se em *Lisboaleipzig 2- O ensaio de música*, no anúncio de um familiar jantar de convívio, por essa razão se adverte no Preâmbulo que “Quem escreve, não deve temer as catástrofes.” (Llansol 2014a, 161). Este Pessoa em potencial busca de tempestades é que o reaparece após a publicação do *Livro do Desassossego*, em 1982, por Jacinto Prado Coelho:

Aossê tinha subido ao ponto mais alto do estado de ver a sua própria vida, e começava a ter o conhecimento difuso do que, no ano de 1984, próximo do momento em que teriam passado cinquenta anos sobre a sua morte, se levantariam graves questões à volta do seu próprio repouso que, de novo, haviam de ameaçar. (Llansol 2014b, 45)

A crítica tem enfatizado este encontro de Llansol com Pessoa, focando aspectos de vários textos deste a partir do olhar de Espinoza, ressaltando o encontro de

linguagens, entre a escrita e a música, a partir de Bach, ou detendo-se na sua experiência no espaço-tempo do Trimúrtil, que lhe permite chocar o ovo do falcão –o tal *Falcão no punho* de Llansol, livro cujas iniciais coincidem, hermeticamente, com as do poeta português. Este trabalho argumenta, por seu lado, que a função de Fernando Pessoa na escrita de Llansol, tal como a longa meditação que lhe impôs, se deve, muito em particular, à prosa de Bernardo Soares/Vicente Guedes. Muito mais do que a problemática heteronímica, ou que a questão do famigerado fingimento poético, parece-me que, desde a perspectiva da estética literária, o que atrai a atenção de Llansol é este “anti-livro” por definição. A escritora sabia, como sabemos hoje, que Pessoa tinha intenções de publicá-lo antes dos anos 20, tal como se indica no excerto “Na floresta do alheamento” saído na revista *Águia*, e que, após contingências várias, a ele só retorna a partir de 1929, e até ao fim dos seus dias. A isto acresce a importância da famosa carta a Adolfo Casais Monteiro, onde surge a indicação de Bernardo Soares como um semi-heterónimo que aparecia nas pausas, quando estava cansado ou sonolento, e cuja prosa seria igual à sua. Mais determinante para o nosso assunto é a confissão que a introdução deste nome na carta arrasta: “O difícil para mim é escrever a prosa de Reis - ainda inédita - ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso.” (Pessoa 2006, 210). Llansol parece interpretar daqui, na esteira de Eduardo Lourenço ou Eduardo Prado Coelho, que a prosa de Bernardo Soares corresponderia, assim, à prosa mais autêntica do poeta, quero com isto dizer, mais próxima da sua realidade empírica. Neste sentido, ainda que a escritora se detenha longamente na poesia de Caeiro e Reis (cujos versos palpitam em vários momentos do seu texto), a prosa de Bernardo Soares é o lugar de partida para esta figuração de Fernando Pessoa: “E Aossê. Sempre atravessando Lisboa, neste dia em que não nos é permitido encontrarmo-nos, pois eu permaneço aqui. Subo para ir buscar os seus passeios no *Livro do Desassossego* (...)” (Llansol 2014b, 28). Note-se que há uma indefinição do sujeito proposta pelo gerúndio do verbo “atravessar”: não se sabe se é Llansol, ou Pessoa, ou Aossê, quem continuamente cruza a capital portuguesa, uma ambiguidade que estabelece um paralelo entre a escritora, a narradora, o poeta e a figura. Este tipo de suspensões da objectividade, em que não se define quem caminha, quem escreve, quem fala, etc., constitui uma forma muito particular que a escrita llansoliana tem de estabelecer encontros, quase se diria, abraços, entre os intervenientes dos seus textos. Do ponto de vista puramente narrativo, a cena extrapola a análise convencional. O narrador, o

narrado, e a própria escritora partilham o tempo verbal, como explica Cristiana Vasconcelos Rodrigues, ao analisar o preâmbulo de *O ensaio de música*:

Não se trata aqui de um texto autobiográfico, nem de qualquer outro texto onde a pessoa autoral possa ser acolhida pacificamente, pois a autora, enquanto tal, não está lá, é antes a escritora, a figura-que-escreve, e que participa na cena que escreve, deslocando a imprevisibilidade da cena para o seio da própria escrita empírica. O que vemos passar-se aqui é fundamentalmente a inclusão, na fábula, do testemunho que constitui o próprio processo empírico da escrita, operando-se um desdobramento do discurso como escrita que se auto-testemunha, no testemunho que constitui de uma outra coisa. (Rodrigues 2013, 147)

Esta ideia da “escrita que se auto-testemunha” pode ser aplicada, igualmente, á forma como Llansol quis ler o *Livro do Desassossego*, uma vez que a ausência fundamental de estrutura do próprio livro permite, autoriza e mais ainda, incentiva, uma leitura descomprometida dos códigos próprios do texto literário. A natureza fragmentária que está na origem do que conhecemos como *Livro do Desassossego* constitui, por si própria, a prosa ideal para uma leitora que prefere a intensidade de um momento que autorize a sua extensão no tempo: “A finalidade de ler não é guardar na memória. Eu esqueço-me do que leio mas encontro-me, ao cair da noite, com ele. O fundamento da minha leitura é a pergunta seguinte:/ «Por quanto tempo lêes um pequeno período extenso?»» (Llansol 1987a, 132).

Ler torna-se um constante movimento que salta de fragmento em fragmento, em que cada um deles funciona como impulso para o salto seguinte. Neste sentido, é fácil compreender que o *Livro do Desassossego*, ele próprio puro movimento do desassossego (Cf. Gil 2013, 100 e seg.), se tenha tornado um excelente companheiro de Llansol. Mais ainda se atentarmos a que, estando ele pontuado pelo aparecimento dos vários heterónimos pessoanos, pode bem dizer-se que Pessoa alcançou nos seus rascunhos, o que Llansol se propõe nos seus textos ao criar figuras: retirá-las dos seus nexos temporais, históricos, casuísticos para encaminhá-las para um devir futuro. E mais ainda, criou essa figura numa “voz anónima que os inventou ou se inventou neles para suportar a sua vida real, o quotidiano atroz de que O Livro do Desassossego é o espelho sem ficção, ou tão pouca que é pior que nenhuma.” (Lourenço 1993b, 14). De alguma forma, as leituras de Llansol coincidem com as de Eduardo Lourenço e antecipam as conclusões de José Gil: “Se no *Livro do Desassossego* surgem

embrionariamente as figuras de vários heterónimos, poder-se-ia então dizer que a obra inteira de Fernando Pessoa resulta dos movimentos do desassossego, nos seus múltiplos regimes.” (Gil 2013, 101).

Por todos os motivos assinalados, julgo que *O ensaio de música* e o enredo em que a figura de Aossê aí se inscreve, funcionam num diálogo construtivo em relação a este texto em particular, deixando transparecer algum tom de redenção: tudo se passa como se, na visão de Llansol, o próprio Pessoa se libertasse do seu destino de poeta pátrio e se pudesse encontrar a saída deste livro, que ele nunca fez. O escritor que nunca emergiu de tantas páginas de desassossego pessoano encontra, por fim, quem lhe responda ao apelo, quem lhe ofereça o tão ansiado bilhete para a Rua dos Douradores. Recordemos a célebre passagem: “E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a arte mora na mesma rua que a vida, porém, num lugar diferente.” (Pessoa 2011, 47). É uma constante, em várias passagens, a impossibilidade de conseguir reunir em si a vida e a arte. Para Bernardo Soares/Fernando Pessoa “a Vida é tudo para mim por fora” (Pessoa 2011, 47), o mundo empírico aparece, paradoxalmente, inacessível e violento “A minha vida é como se me batessem com ela” (Pessoa 2011, 101). A vida de escrita, a vida *da* escrita vive num segundo andar da vida. Há pertinência neste segundo andar: acima do chão, vislumbrando a vida corrente, sem nunca poder integrar-se nela. E sem nunca poder vivê-la, a escrita prolonga-se adiando-se: “Estarei sossegado numa casa nos arredores de qualquer coisa, fruindo um sossego onde não farei a obra que não faço agora, e buscarei, para continuar a não ter feito, desculpas diversas daquelas em que hoje me esquivo.” (Pessoa 2011, 46).

Ou seja, o “sossego” impedirá a escrita que se almeja e que, apesar de tudo, se vai escrevendo: esta só caminha pela inquietação, sentimento pelo qual o texto de Llansol se transforma (Cf. Llansol 2014b, 33). Bernardo Soares refere constantemente o espaço da casa, do quarto, o local íntimo prevalece sempre sobre qualquer outra paisagem; ao copiar uma das passagens do *Livro do Desassossego*, Llansol sentencia: “Mas a música de Bach é mais explícita” (Llansol 2014b, 29). Tudo sucede, neste encontro que prepara outro, como se o longo trabalho de escrita de Fernando Pessoa nunca chegasse a tocar a palavra, como se as muitas palavras alinhadas não pudessem, pese ao esforço, fazer-se ouvir. O desejo de transparência parece ser, em vários

momentos, a vontade que Llansol quer recalcar em Aossê: “Tenho necessidade de destruir Fernando Pessoa sentado à mesa, e de erguê-lo numa transparência que corre e brinca.” (Llansol 2015, 91).

Não casualmente se descreve um jantar, com data muito particular, de 24 para 25 de dezembro, em *O encontro inesperado do diverso* (Cf. Llansol 2014b, 72 e seg.) e se reescreve esse mesmo jantar ao iniciar *O ensaio de música*: Llansol obriga Pessoa a sentar-se à mesa, não para escrever, como aparece nos icônicos retratos de Almada, mas para partilhar a refeição, para conviver, para inserir-se no *contrato do vivo* ao qual parece nunca ter tido acesso, e do qual a sua canonização o afasta cada dia mais. Mais ainda, a inscrição de Aossê faz-se numa clara discussão sobre o modo de funcionamento da ficção, especificamente do romance. Quando Aossê chega à cidade de Leipzig, entra num café e apresenta-se como “uma espécie de organista”; seguidamente, senta-se numa esplanada, enquanto “um velho criado” o avisa de que os Bach já estão à sua espera. Tal como o velho anterior, que pode ou não ser este velho que agora lhe pergunta o que bebe, também este avisa Aossê que deve encontrar a casa dos Bach pelo ouvido – “que escutasse mais do que olhasse” (Llansol 2014a, 216). Mas Aossê responde que ainda não conseguiu ouvir nada. O velho explica então: “É porque o forasteiro está ocupado com *outra língua*.” (Llansol 2014a, 217, sublinhados meus).

Perante tal assertividade, Aossê converte-se, ainda mais, neste forasteiro: está numa cidade desconhecida, pedem-lhe que siga um dos sentidos a que não está habituado, e ainda o reprimem por continuar ocupado com a sua língua. Que pode fazer Aossê? Refugiar-se na leitura. Mas o que lê Aossê nesta cena é fundamental para compreender a sua figura: *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro. O poeta português viaja a Leipzig do século XVIII e o que leva na mala? Um romance do século XVI, considerado o primeiro “romance” português, portanto os auspícios da prosa na *sua pátria*, cuja segunda edição tinha por título *Saudades*, tópico transformado em apanágio cultural do *seu país*. A introdução de Bernardim Ribeiro nesta cena em particular¹²⁰ sugere por isso três tópicos importantes da figura de Aossê: o primeiro, e mais óbvio, a questão amorosa que tem sido longamente comentada pela crítica; o segundo, é a questão da inovação da prosa, Aossê lê a tradição em que Pessoa nunca tentou inserir-se e da qual, involuntariamente, descende o seu longo e fragmentário tédio; por último, o

¹²⁰ Não é objecto do nosso estudo mas não se deve excluir aqui as relações da obra com a vida de Baruch Espinoza, devido à interpretação criptojudica que *Menina e Moça* possui (Vide Ribeiro 2008, 19–22) e os problemas sociais que o filósofo enfrentou devido à sua origem judia.

eterno problema dos apócrifos de um autor, que são introduzidos pela cena concreta de *Menina e Moça* que o forasteiro lê.

Começando por este último aspecto, Aossê lê a cena em que Bimander e Aónia se encontram clandestinamente, já depois de esta se ter casado (Cf. Ribeiro 2008, 334–36). Ora, na primeira edição de *Menina e Moça* (1534) a história de amor de Bimander/Aónia termina quando Lamentor decide casá-la com outro cavaleiro; a morte do casal é antecipadamente deduzida pela história paralela de Avalor/Arima. O romance de Bernardim Ribeiro ficou inacabado e o capítulo em causa aparece na 2ª edição da obra, em Évora, e é considerado apócrifo pela grande maioria dos especialistas (Cf. Carrasco González 2008, 50 e seg.). Que pode aprender um poeta do modernismo com uma novela pastoril do século XVI? Pode aprender que existem outras formas de narrar que alteram significativamente o conteúdo do que se narra – *Menina e Moça* possuiu duas narradoras, duas mulheres, o que lhe imprimiu, então como agora, um toque de inovação, que permite *contar* o que nunca se conta nessa história: o porquê da tristeza da menina, primeira narradora da qual nunca sabemos nada em concreto. Julgo que Llansol procura apresentar ao poeta o seu paradigma da *textualidade* a partir da introdução deste excerto: o dom poético de Bernardim Ribeiro permite-nos empatizar com o vivo da menina sem narrar nada do que lhe aconteceu. Simultaneamente, mostra-se por esta alusão como Aossê pode compreender a sua bi-humanidade, pois: “O texto é a única forma de identificar o sexo e a humanidade de alguém, ó poeta estranho, o sexo de alguém é a sua narrativa.” (Llansol 2014a, 171). Pode aprender que nem sempre o canónico encerra todo o passado e autoriza o futuro: os capítulos apócrifos concedem a Bimander e Aónia uma nova oportunidade. Tal como na técnica de sobreimpressão llansoliana, esta segunda oportunidade não redime o passado, não amplia o conhecimento, não altera o destino que, de resto, já conhecíamos do casal, mas permite um novo *contrato com o vivo*, no sentido literal: Bimander e Aónia abraçam-se. Ao escolher este excerto em particular, Llansol coloca Aossê a ler uma das problemáticas da sua obra: a edição e classificação dos muitos manuscritos que nos deixou. Em suma, Aossê procura nestas *Saudades* uma nova fórmula para “emocionar” o povo português: esse é o pedido que vem fazer a Bach: “Aossê explicava que as gentes do seu país tinham andado, sem o saber, à procura de um poema. Não é que quisessem um poema, desejavam emocionar-se, de novo, com um destino verdadeiro «mas, sem poema, não

há destino verdadeiro», dizia.” (Llansol 2014a, 224). Aossê lê, ou procura ler, num texto do passado, a sua possibilidade de devir: para a escrita, para o amor, para a obra.

Nesse instante do café em Leipzig, concretiza-se um dos seus fragmentos de desassossego: “Sou a figura de romance por escrever, passando aérea e desfeita sem ter sido, entre os sonhos de quem me não soube completar.” (Pessoa 2011, 232). A figura vai-se escrevendo pelo texto e pelo seu caminhar, que são precisamente as insígnias que carrega ao entrar em Leipzig (Llansol 2014a, 215). Mas aqui, tanto o andar como o texto, se tornam reais, *reais não existentes*. Ou seja, enquanto que no LD, Pessoa nunca caminha fora da imaginação, e o seu texto é um eterno projecto de um texto, e por isso tudo sucede num segundo andar da vida, aqui, Llansol obriga Aossê a caminhar – levando-o a uma paisagem que ele não pode descrever de memória, precisa de a percorrer primeiro. Para isso cria a figura do texto – o texto passa a ser uma figura com a mesma importância que Aossê, Bach, Anna, Baruch, o tal texto que Llansol não conseguia encontrar no meio português, nas considerações atrás transcritas sobre Pessoa e Camões. Cumprindo com o anunciado no seu discurso “Para que o romance não morra” (1991), a narradora abandona o que se espera da sua função de “narrar” em favor do *texto* que escreve. E ao escrever, o texto inscreve Aossê no contrato do vivo, uma vez que não é ditado *por* ele ou *para* ele, o texto vive *com* ele. *O ensaio de música* funciona como uma longa pausa no desassossego cristalizado de Pessoa que lhe permita libertar-se da sua recordação de si próprio (Cf. Llansol 2014a, 202) – que inclui a recordação dos seus sonhos de grandeza – e enveredar pelo caminho da sua liberdade, caminho esse que ele divisa por diversas vezes na sua prosa.

Note-se que ao fazer o seu pedido, Aossê confessa “Pessoalmente, creio que o poema seria bastante, mas as gentes a quem o darei são quase analfabetas. É essa a razão porque há outros em mim que pensam que é preciso um cântico, uma voz que os faça sonhar o destino verdadeiro, uma música que as comova para o cumprir.” (Llansol 2014a, 225). Ou seja, Llansol lê o desejo de glória pátria de Pessoa em todos os seus heterónimos e não apenas no ortónimo, como vem sendo habitual, todos eles concordam em que é preciso “algo” para sonhar esse “destino verdadeiro”, esse quinto império espiritual naufragado no litoral do mundo. A divergência, dentro de Pessoa, é a forma em como consegui-lo. Por outras palavras, a figuração do autor Fernando Pessoa que Llansol cria e leva até Leipzig é o autor ligado ao destino da nação, da literatura como componente filial do conceito de nação, da língua como parte da identidade nacional,

ideia essa que, como demonstra Pascale Casanova, é devedora do espírito do século XVI (Cf. Casanova 2001, 54 e seg.s). Dentro desta preocupação inclui-se obrigatoriamente a tensão que provoca ao poeta o modo de funcionamento da literatura, expressa não apenas na questão técnica, mas na ausência de notícias de Portugal (Cf. Llansol 2014a, 256–57), na necessidade de experimentar uma nova caligrafia¹²¹, na confissão que faz a Elizabeth – na qual reconhece pela primeira vez o desejo do seu corpo (Cf. Llansol 2014a, 276) -, e sobretudo, na coincidência com Baruch Spinoza, que o encaminha para a pergunta que o trás até ao texto: “Regressa à memória da pergunta que lhe mudou a vida: como sair/ do rumor das opiniões alheias? E mergulha no texto __” (Llansol 2014a, 322).

Antes, portanto, de se acolher ao calor familiar da casa dos Bach, de conhecer o amor com Elizabeth, de aceder, via Baruch, a um “conhecimento de quarto grau que visa a felicidade, e não o poder” (Llansol 2014a, 235), de entrar no Trimúrti para resolver o problema da sua bi-humanidade, de chocar o ovo do falcão, de dialogar com o Eltser, antes de todas essas aventuras pelo centro da Europa, o que temos expresso na figura de Aossê, enquanto figuração do autor no século XX, é o poeta face à sua época, face aos constrangimentos do seu tempo e à forma como não soube resolvê-los de maneira a enveredar pelo caminho da liberdade de consciência, caminho esse que o inclui na linhagem de autores que Llansol resgata para esta paisagem. O conjunto de problemas que enfrentou Fernando Pessoa no início do século mantém a sua atualidade no final do mesmo. Na dialéctica entre arte e vida, que pontua todo o *Livro do Desassossego*, a prosa pessoana nunca encontra a passagem para a Rua dos Douradores, apesar de viver nela: “Se eu tivesse o mundo na mão, trocava-o, estou certo, por um bilhete para a Rua dos Douradores” (Pessoa 2011, 51). Tudo parece indicar que o objectivo de Llansol é permitir essa passagem. Mas a vida, para este autor, está demasiado condicionada pelo âmbito nacional – prova disso são as infrutíferas

¹²¹ Imagem particularmente sugestiva porque indicia o reinício do processo criativo e biográfico, no qual se elencam os principais rasgos de Pessoa dos quais o mesmo não se consegue libertar: “Começava a vê-la formar-se noutra lugar que não era a sua mente, / e surgia-lhe como voluntariosa força gustativa que nenhum dos seus textos jamais tivera e intuiu que, em homenagem a essa força capaz de criar uma nova caligrafia, devia prestar-lhe os sinais de respeito e atenção que ela certamente exigia. Devia, por exemplo, arrumar um quarto, desembaraçar-se do pó heterónimico, arrumar a secretária, concentrar-se numa folha de papel completa e limpa, sem cabeçalhos de empresas comerciais que lhe não pertenciam.” (Llansol 2014a, 257). Aossê entusiasma-se com esta nova força que lhe surge do corpo mas ainda não possui os elementos para alterar o seu *modus operandi*, repetindo por isso os tópicos que o mantêm aprisionado até aqui: o quarto que o separa do mundo, a ordem do conhecimento expressa na arrumação da secretária, a memória do seu *eu* anterior nas suas folhas comerciais.

tentativas registadas no *Livro de Horas V* de levar Bach até Lisboa. Só retirando-o das fronteiras que ele próprio, e a própria literatura como instituição construíram, Fernando Pessoa pode ser uma figura llansoliana, com consequências para a figura do autor que analisarei em seguida.

Vejamos agora como constrói Roberto Bolaño a sua personagem autor. Após 794 páginas por onde o nome de Archiboldi paira discretamente, estando em toda a parte sem estar em lado nenhum, jogando o jogo de Deus, como dizia a personagem de DeLillo, eis que surge a última parte de 2666: “A parte de Archiboldi”. Uma nova narrativa começa, onde o leitor acompanha o regresso da primeira guerra mundial de um soldado que ficou coxo, até compreender que se trata do pai de Hans Reiter. A biografia de Hans Reiter, a história da sua infância constrói-se em torno de dois nomes que nunca são mencionados e que influenciaram soberanamente Bolaño: Robert Arlt e António di Benedetto. A estes, o pseudónimo de Archiboldi, assim como os títulos dos seus livros vêm acrescentar os nomes de Julio Cortázar e Jorge Luis Borges. A alusão dá-se por pequenas marcas textuais e relaciona-se intrinsecamente com a figuração do autor. Enquanto Llansol recupera personagens históricas, dialogando frontalmente com os seus textos, Bolaño constrói o seu autor juntando um conjunto de referências várias e dialogando com textos menos conhecidos da literatura latinoamericana.

Antes, porém, de explorar essas relações, note-se que o próprio nome de Hans Reiter, Hans, *o cavaleiro*, imbuído na história da sua biografia recorda um importante romance do século XX - *A montanha mágica* (1924), de Thomas Mann, um dos exemplos maiores do que se veio a chamar de *bildungsroman*. Anuncia-se então, logo nas primeiras páginas, que estamos perante um romance de formação, o único romance de Archiboldi que de facto lemos pelos olhos de Lote, a irmã de Hans Reiter¹²² (Cf. Bolaño 2004a, 1111). Um romance que pela via da alusão discreta, como se verá, homenageia e dialoga com quatro nomes fundamentais na formação do próprio Bolaño, nas longas leituras e nas questões que o inquietaram ao longo do seu percurso.

Dos vários elementos que o narrador fornece sobre Hans Reiter, dois destacam quase naturalmente, e são reiteradamente sublinhados ao longo da narração. O primeiro é a assertiva e peculiar identificação com as algas, que se anuncia na mesma linha do

¹²²Enquanto atravessa o Atlântico rumo ao México, no ano de 2001, Lotte lê *El rey de la selva*, de Archiboldi que compra na loja do aeroporto. Deste título, de não mais de 50 páginas, Lotte reconhece a história da sua infância que é a que inicia a parte de Archiboldi. Esta revelação da narrativa aparece quase no final desta parte.

seu nascimento. O segundo é a sua elevada estatura que o distingue desde pequeno das restantes crianças. Os dois são sintomaticamente conectados pela forma como Hans Reiter caminha “con pasos inseguros debido a que se movía por la superficie de la tierra como un buzo primerizo por el fondo del mar.” (Bolaño 2004a, 798). Para alguém nascido entre florestas, que seriam a metáfora “natural” do povo alemão, segundo o próprio Borges, salta imediatamente à atenção a inesperada atração pelo fundo do mar, em particular, pelo mundo das algas. Este curioso apanágio da criança leva-a a roubar o seu primeiro livro da escola *Algunos animales y plantas del litoral europeo*, ao qual se dedicam duas longas páginas descrevendo os tipos de alga existentes (Cf. Bolaño 2004a, 799–801). Para a académica argentina Cecilia López Badano, esta insistência reiterada, algo absurda, parece remeter precisamente para um dos contos do livro *Absurdos* (1978) de António de Benedetto. (Cf. Badano 2011, 16), pese embora não explore dita relação. Entre os muitos contos do livro, destaca-se o conjunto “Tríptico zoo-botánico con rasgos de improbable erudición”, composto por três contos breves, cujo segundo, “Sargazos” é a história de uma alga que se ri, ao mesmo tempo que se lamenta, da insuficiência conceptual do próprio Aristóteles: “Preocupo a Aristóteles, naturalista y misántropo, filósofo podría ser, que cavila en Sicilia.” (Benedetto 1978, 101). No breve conto, Benedetto coloca a sua alga narradora a dissertar sobre as dificuldades de balizar a sua identidade, operando um paralelismo entre o ser vivo que Aristóteles, por falta de meios, acabou por classificar como planta, e a sua própria identidade como escritor latinoamericano:

Y yo (en cierto modo, por lo que hace a la sangre inmigrante) que no tendré plaza en el Parnaso. Yo que, inmerso en mis libros aquí no más que en una ciudad de la América Latina, he pasado este rato especulando sin sujetarme al orden de las fechas ni a las precisiones de la geografía anguila. (Benedetto 1978, 102)

Ou seja, o facto de não obter do pai do pensamento ocidental uma definição precisa, e de provavelmente não ficar na história ao lado das musas, não o impede de especular e apostar noutro tipo de conhecimento, que certamente Aristóteles não teria classificado “poético” por lhe faltar a verosimilhança que o caracteriza. Ao recuperar esta ideia da indefinição do escritor imigrante de Benedetto, colocando-a como interrogação da infância de Hans Reiter, e mais tarde, como causa do seu modo de caminhar, Bolaño enfatiza a angústia do escritor da periferia do ocidente, do escritor

que procura, contra o cânone, uma outra forma de vida e de escrita. Hans Reiter está assim determinado a mover-se como as algas, a sentir-se estranho pelas suas diferenças com o que é mais “fácil” de ser classificado, a ser sempre um elemento de espinhosa classificação pela teoria e crítica conceituada.

A isto vem juntar-se um segundo elemento que distingue Hans Reiter em todas as situações da sua vida: a elevada estatura. Esta altura, associada ao pai prussiano e ao facto de abandonar a escola com 8 anos, recuperam elementos biográficos do escritor Roberto Arlt (1900-1942), como também fez notar Cecilia Badano (*Cf.* Badano 2011, 15). No entanto, creio que a referência a Arlt tem como mediador a obra de Piglia, que Bolaño demonstra conhecer a fundo (*Cf.* Bolaño 2004c, 26–27). Em *Formas breves* (2000), encontra-se o texto “Un cadáver sobre la ciudad”, no qual Piglia relata o impacto que lhe causaram as fotografias do velório de Roberto Arlt. Devido à sua elevada estatura, o caixão teve de ser armado dentro do quarto em que morreu, para depois ter de ser retirado por uma janela, usando uma grua. O corpo frio e hirto de Roberto Arlt não fazia as curvas dos estreitos corredores do seu prédio. Conta Piglia:

Ese féretro suspendido sobre Buenos Aires es una buena imagen del lugar de Arlt en la literatura argentina. Murió a los cuarenta y dos años y siempre será joven y siempre estaremos sacando su cadáver por la ventana. El mayor riesgo que corre hoy su obra es el de la canonización. (Piglia 2000, 37)

O nome de Arlt, o seu enorme caixão suspenso sobre Buenos Aires, aporta à construção de Hans Reiter uma maquinaria textual que cumpre uma dupla função: por um lado, alude à figura ímpar do escritor argentino e à sua condição de eterno marginal em todos os sentidos: na sua narrativa, nas suas personagens, na velocidade da sua escrita, na eterna vitalidade de autodidata, na precariedade social com que dedicou uma vida ao acto de escrever. Nesta primeira alusão, há claros rasgos de identificação com Archimboldi, também ele autodidata, com poucos recursos, optando por uma vida à margem da sociedade. Mas, por outro lado, esta referência indicia também um debate com a própria obra crítica de Ricardo Piglia, que para Bolaño foi o São Pedro da igreja que Arlt não fundou (*Cf.* Bolaño 2004c, 26–27). Boa parte da obra crítica de Ricardo Piglia procura reabilitar a literatura de Arlt, e a imagem do caixão sobre a cidade representa bem boa parte do pensamento do escritor argentino, que para Bolaño, com

um certo tom de nostalgia, só existe de facto, nas páginas de Piglia, responsável maior da tão temida canonização de Roberto Arlt.

Tudo indica que esta construção ficcional se faz por oposição às imagens icónicas que possuímos dos escritores latinoamericanos: Garcia Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes mas sobretudo Julio Cortázar, que nos últimos anos dedicou uma parte considerável do seu tempo a exercer influência a partir da sua figura de escritor consagrado. Além da sua figura, a escrita de Cortázar aparece numa atualização do seu projecto enquanto escritor, como explica Cecilia Badano:

Cortázar se asoma, postmodernizado, o más bien, "desutopizado", sin su fervor por instaurar una mesiánica pedagogía iluminista de la lectura, en ciertos motivos, que no excluyen el aire de ironía, el humorismo dolido, los itinerarios alterables de lectura, la ruptura de noción de homogeneidad estilística, las actitudes nomádicas en búsqueda de lo que jamás se encontrará, el espíritu de un juvenilismo rabioso hermanado con la vanguardia y estos últimos, lógicamente, hermanados con lo que Beatriz Sarlo denominará "refutación de la autoridad". (Badano 2011, 9)

A prosa nunca decifrada de Archimboldi, assim como o pseudónimo de pintor italiano, sugerem um diálogo com as tentativas de escrita de Morelli, em *Rayuela* (1963). É muito provavelmente daí, reescrevendo os gestos de leitura dos personagens de Cortázar, que Bolaño retira o estranho apelido. Mas, ao retirá-lo e integrá-lo neste romance, Bolaño codifica as diferentes tentativas de leitura numa única personagem, unifica a responsabilidade de saber ler uma obra na figura do escritor. O nome de Archimboldi aparece num dos capítulos do segundo itinerário proposto em *Rayuela*, ou seja, num dos capítulos “prescindíveis” da obra:

Morelli había pensado una lista de acknowledgments que nunca llegó a incorporar a su obra publicada. Dejó varios nombres: Jelly Roll Morton, Robert Musil, Dasetz Teitaro Suzuki, Raymond Roussel, Kurt Schwitters, Vieira da Silva, Akutagawa, Anton Webern, Greta Garbo, José Lezama Lima, Buñuel, Louis Armstrong, Borges, Michaux, Dino Buzzati, Max Ernst, Pevsner, Gilgamesh (?), Garcilaso, Archimboldo, Réne Clair, Piero di Cosimo, Wallace Stevens, Izak Dinesen. Los nombres de Rimbaud, Picasso, Chaplin, Alban Berg y otros habían sido tachados con un trazo muy fino, como si fueran demasiado obvios para citarlos. Pero todos debían serlo, al fin y al cabo, porque Morelli no se decidió a incluir la lista en ninguno de los volúmenes. (Cortázar 2014, 518–19)

Os nomes são lidos pelo grupo de jovens que entra na casa do escritor quando este já se encontra internado. Eles leem o que podem do escritor em potência que Morelli foi. O que Morelli publica está longe de se aproximar do que sonhou para a sua obra. E o problema técnico que aqui se trata – como incluir certos rastros da cultura erudita sem cair no *kitsch*, como fazer referência a uma tradição mais ampla sem tropeçar numa rede enciclopédica– é exatamente a questão que se coloca em toda *Rayuela*. O que Bolaño faz é ensinar a Morelli, e portanto, a Cortázar como incluir estes nomes sem cair no artifício pedante. O nome de Archimboldo/Archimboldi insere-se com naturalidade na fluidez da narrativa e apela, pese à sua estranheza, aos sentimentos e valores que Bolaño perseguiu ao longo da sua própria trajetória: a coragem, o aventura, a amizade, a memória do jovem Ansky.

O nome de Archimboldi surge num caderno que Hans Reiter encontra numa aldeia ocupada pelo exército alemão, enquanto recupera de uma ferida de guerra. Em plena segunda guerra mundial, a narrativa volta a recuar até à Rússia pós-revolução soviética, recuperando uma das técnicas narrativas mais predominantes na obra de Bolaño: a construção de personagens em pares dicotómicos, neste caso, o do jovem judeu Borís Abramovich Ansky e do escritor russo Efraim Ivanóv. Ansky é o jovem destemido que nasce demasiado tarde (1909) para participar na revolução de Outubro mas que nem por isso desanima na sua vontade de integrar no novo mundo que a revolução promete. Já Ivanóv é uma jovem promessa da viragem do século, mas que, tal como Max Mirebalais de *La literatura nazi*, apenas consegue imitar brilhantemente outros escritores russos:

No le fue mal, en parte porque los lectores habían olvidado, con esa falta de memoria característica de los lectores, al pobre Odoevski (nacido en 1803 y muerto en 1869) y al pobre Lazhénikov (nacido en 1792 y muerto, como Odoevski, en 1869), y en parte porque la crítica literaria, tan aguda como siempre, ni extrapoló niató cabos ni se dio cuenta de nada. (Bolaño 2004a, 888)

A mediocridade artística de Ivanóv, acaba por conquistar o público¹²³ recorrendo ao “a hondo caudal de la literatura rusa y de algunas publicaciones de química, biología,

¹²³ Como Ivanóv não pode plagiar toda a vida, rapidamente a carreira literária sofreu uma queda, compensada pelo dedicado e longo trabalho que realizava para o partido comunista desde que era membro. Ivanóv só alcança o aplauso do público ao redigir um conto, que ele achava que era de ficção científica, que o público entendeu como uma pérola do realismo crítico, enquanto representante do triunfo da Revolução, mas que para o director do jornal, esse sim um marxista de folgadas leituras, revelou

medicina, astronomía, que acumulaba en su cuarto como el usurero acumula los impagos, las letras de crédito, los cheques vencidos.” (Bolaño 2004a, 890–91). Atente-se à comparação que se estabelece entre as fontes do trabalho de um escritor funcionário e a metalinguagem financeira própria da lógica capitalista, da qual Ivanóv se crê alheio. Sem grande talento, Ivanóv acaba por tornar-se um escritor profissional, o que o retira da penúria económica, e o remete à figura do funcionário para quem tudo tem de se apresentar na vida pelo meio termo: o escritor “de verdade” deve ser razoavelmente culto, razoavelmente oportunista, razoavelmente sossegado, em suma, a encarnação do que costuma chamar de bom senso, o que pertence ao coro:

Sobre todo, no alzar la voz, a menos que todos los demás la alzarán. Un escritor de verdad tenía que saber que detrás de él está la Asociación de Escritores, el Sindicato de Artistas, la Confederación de Trabajadores de la Literatura, la Casa del Poeta. ¿Qué es lo primero que hace uno cuando entra en una iglesia?, se preguntaba Efraim Ivánov. Se quita el sombrero. Admitamos que no se santigüe. De acuerdo, que no se santigüe. Somos modernos. ¡Pero lo menos que puede hacer es descubrirse la cabeza! (Bolaño 2004a, 892–93)

É dentro deste enquadramento institucional que, pese à estabilidade da sua vida laboral, Ivanóv sente que lhe falta a garra da juventude, contra a qual arremete os piores insultos, pois lhe falta o “caudal de experiencia salvaje que sólo puede tener un joven de dieciocho años” (Bolaño 2004a, 891). E porque a Ansky, por sua vez, lhe falta um padrinho para entrar no partido, sela-se o pacto em que o jovem escreve os romances de ficção científica que de facto aportarão prestígio literário a Ivanóv, e até, uma carta de Gorki. *El Ocaso* (1929), *El mediodía* (1932) e *El amanecer* (1934) são escritas por Ansky na sua agitada voragem dos 20 anos, enquanto trabalha nas mais diversas atividades em Moscovo. Enquanto Ivanóv vive confortavelmente numa *dacha* fora da capital, recolhendo os créditos da ficção de Ansky, este anota todas as suas experiências, apercebe-se como com a expulsão de Trotsky a revolução se está a perder e, indiferente ao sucesso do *O Ocaso*, medita sobre o futuro da literatura num ensaio cuja primeira palavra é “nada” e a última também. Os títulos dos três romances de Ansky/Ivanóv sugerem a visão que Ansky tem de Ivanóv: primeiro como escritor à

imediatamente que alguma coisa ía mal na terra dos soviets para que os seus cidadãos valorizassem tanto um trabalho como o de Ivanóv. É interessante a sugestão de que é o chefe de redação quem de alguma forma prevê a ascensão e queda do furor revolucionário mediante esta recepção do público, que lhe provoca uma longa noite de insónia.

beira da falência, depois como escritor de sucesso, e por último como escritor que precisa de acordar para a realidade à sua volta.

A consciência e a vitalidade de Ansky eventualmente acabam por transparecer na sua prosa, e os livros de Ivanóv são retirados das prateleiras, em 1935, levando-o à prisão na primeira grande purga soviética, em 1936, e conduzindo-o ao seu fuzilamento, em 1937. Apesar do seu sentido comum, da sua sempre prezada sensatez, Ivanóv nunca delata Ansky, mesmo perdendo a vida. Isto, porque como bem deduziu Ansky, o medo de Ivanóv era um medo de índole literaria:

Es decir, su miedo era el miedo que sufren la mayor parte de aquellos ciudadanos que un buen (o mal) día deciden convertir el ejercicio de las letras y, sobretudo, el ejercicio de la ficción en parte integrante de sus vidas. Miedo a ser malos. También, miedo a no ser reconocidos. Pero, sobre todo, miedo a ser malos. Miedo a que sus esfuerzos y afanes caigan en el olvido. Miedo a la pisada que no deja huella. Miedo a los elementos del azar y de la naturaleza que borran las huellas poco profundas. Miedo a cenar solos y a que nadie repare en tu presencia. Miedo a no ser apreciados. Miedo al fracaso y al ridículo. Pero sobre todo miedo a ser malos. Miedo a habitar, para siempre jamás, en el infierno de los malos escritores. Miedos irracionales, pensaba Ansky, sobre todo si los miedosos contrarrestaban sus miedos con apariencias. Lo que venía a ser lo mismo que decir que el paraíso de los buenos escritores, según los malos, estaba habitado por apariencias. Y que la bondad (o la excelencia) de una obra giraba alrededor de una apariencia. (Bolaño 2004a, 903)

O medo de não deixar marca, de não superar a aparência, um mundo que não engana Ansky, cuja vida entra em colapso com o desaparecimento de Ivanóv. O ordenado caderno de Ansky inicia uma caótica espiral de dados históricos, culturais e artísticos, ao mesmo tempo que rastreia a fuga do seu autor até à aldeia de Kostekino, onde agora o lê Hans Reiter, e onde ao chegar a mãe já não o reconhece. A história de Ansky/Ivanóv termina esquecida no esconderijo que provavelmente os pais construíram para esconder o filho. E novamente há uma fuga do autor, que abandona o caderno, salvo por quem queria salvá-lo a ele. A possível figura de Ansky, esse anónimo rosto, aparece então na mente de Hans Reiter, que vive obcecado com poder ser, ou já ter sido, o assassino do jovem Ansky, apesar de nesta altura, ele ser bem mais velho que Hans Reiter.

Entre as muitas anotações de Ansky, em duas Hans Reiter pensa durante muito tempo: na aparência, e no pintor italiano, Archimboldo, cujas pinturas vinham à mente

do jovem judeu sempre que se sentia triste. A simplicidade da alegria que Ansky via nos quadros de Archimboldo, a simplicidade com que enfrentou a realidade, levavam Hans Reiter a pensar que “La apariencia era una fuerza de ocupación de la realidad, se dijo, incluso de la realidad más extrema y limítrofe.” (Bolaño 2004a, 926). É bem explícita a equivalência com as forças da ocupação hitlerianas, às quais Reiter pertence, colocando o problema da aparência da literatura, pelo escritor funcionário Ivanóv, como um problema político e ético. Apesar da sua consciência, Ansky colaborou com o regime que fuzilou Ivanóv, cujo único delito conhecido era não saber escrever literatura. Apesar de se sentir em casa no *isba* da família judia de Ansky, Hans Reiter colabora com o nacional-socialismo alemão. Apesar de ter sido fuzilado por se afastar da doutrina do realismo crítico, Ivanóv nunca soube escrever nada que não fosse realismo crítico (como se vê pelo único conto que escreve sem plagiar ninguém e que lhe traz o aplauso do público após a Revolução). A metáfora parece simples dentro da dicotomia Ansky/Ivanóv: Ansky simboliza a força e a tenacidade da escrita, Ivanóv é a institucionalização da literatura, que em nada se aproxima da primeira. Mas quando se adiciona Hans Reiter a esta equação, a dicotomia é ilusória e a única verdade reside, não na escrita nem na literatura, mas na errância do jovem Ansky:

La juventud es la apariencia de la fuerza, el amor es la apariencia de la paz. Ni juventud ni fuerza ni amor ni paz pueden serme otorgadas, se dijo con un suspiro, ni yo puedo aceptar un regalo semejante. Sólo el vagabundeo de Ansky no es apariencia, pensó, sólo los catorce años de Ansky no son apariencia. Ansky vivió toda su vida en una inmadurez rabiosa porque la revolución, la verdadera y única, también es inmadura. (Bolaño 2004a, 926)

Note-se que o caderno de Ansky é um autêntico manual de história contemporânea, onde vários nomes capitais da história das ideias e das artes se assomam sem altivez. Um guia onde as grandes dialéticas contemporâneas se confrontam como se fossem de carne e osso. Ao contrário de Morelli de *Rayuela*, Ansky não vive *antes* nem *depois* da escrita. A escrita é o próprio caminhar, a própria errância, a humildade e a valentia do anônimo que não quer inscrever-se na História, procura antes *escrever-se*, com a inocência que se tornou impossível depois de Rimbaud. Por isso, quando ao terminar a guerra, Hans Reiter se instala em Colonia e escreve à mão o seu primeiro romance, ainda é Hans Reiter. Quando pela primeira vez se confronta com o olhar público, ao comprar uma máquina de escrever para poder

publicar o seu primeiro livro, apresenta-se, naturalmente como Benno von Archimboldi: o nome do pintor italiano que fazia sorrir um jovem judeu em fuga da Rússia Soviética, que terá lutado na resistência contra a Alemanha nazi, e cujos únicos traços de existência foram esses papéis que o soldado Hans Reiter queimou. Quando Reiter se transforma em Archimboldi, recolhendo nesse gesto a herança da escrita autêntica, da História autêntica que não vem nos livros de Morelli ou Cortázar, o vendedor reconhece nele os olhos de um poeta: “unos ojos cansados, maltratados, enrojecidos, pero jóvenes y en cierto sentido puros, aunque el viejo hacía mucho que había dejado de creer en la pureza.” (Bolaño 2004a, 981).

O pseudónimo adquire, por isso, uma significação mais ampla, pois arrasta consigo uma dimensão ética que caracteriza o autor e o separa o afasta da “grande carapaça da literatura”, porque a escrita é o vazio, o vazio que levava Ansky a deambular:

En el interior del hombre que está sentado escribiendo *no hay nada*. Nada que sea él, quiero decir. Cuánto mejor haría ese pobre hombre dedicándose a la lectura. La lectura es placer y alegría de estar vivo o tristeza de estar vivo y sobre todo es conocimiento y preguntas. La escritura, en cambio, suele ser vacío. En las entrañas del hombre que escribe *no hay nada*. (...) Su novela o poemario, decentes, decentitos, salen no por un ejercicio de estilo o voluntad, como el pobre desgraciado cree, sino gracias a un ejercicio de *ocultamiento*. (Bolaño 2004a, 983)

No seu longo e confuso discurso, o ex-escritor que aluga a máquina, reitera por diversas vezes a ideia de que o que chamamos literatura, é na verdade o campo literário, onde se incluem os escritores menores, os mecenas, os editores, os académicos, os empresários, os prémios Nobel, as muitas obras decentes; todos juntos compõem o bosque onde se oculta a obra *maior* cuja origem ele não consegue decifrar. A panóplia de metáforas de que usa e abusa destinam-se a representar esse enorme bosque do qual ele, o ex-escritor, não encontra a saída. Onde pode estar então a obra *magna* e o seu autor?

2666 parece assentar por inteiro nessa busca do *graal*, nessa busca do autor e sem arriscar respostas contundentes, próprias do mundo académico, ensaia na sua ficção algumas condições imprescindíveis para o escritor contemporâneo da qual quero sublinhar a estabilidade editorial, que é bem salientada na figura do editor Jacob BUBIS.

É inegável o paralelo desta personagem com o editor Jorge Herralde¹²⁴: é referida a sua política de autor, a filiação ideológica na esquerda alemã antes da guerra sugere os tempos da Anagrama nos últimos anos do franquismo, e a lealdade de Bubis às redes de cumplicidade que seguraram desde a invenção da imprensa as malhas do tecido editorial:

el concepto que él tenía de editorial, (...) y cuyas redes, en forma de pedidos de libros, se extendían por las viejas librerías de toda Alemania, algunos de cuyos libreros él conocía personalmente y con quienes, cuando hacía una gira de negocios, tomaba té o café, sentados en un rincón de la librería, quejándose permanentemente de los malos tiempos, gimoteando por el desdén del público hacia los libros, doliéndose de los intermediarios y de los vendedores de papel, plañendo por el futuro de un país que no leía, en una palabra pasándosele superbién mientras mordisqueaban unas galletitas (Bolaño 2004a, 1009)

É através de editores como Bubis que autores como Archimboldi podem publicar a sua errância, podem arriscar guiados pela ambição de uma *obra maior* porque lhes é outorgado um espaço onde ainda circula o tempo próprio da escrita. A escrita que não procura a fama de Ivanóv, nem a posição social de Max Mirebalais, nem o monopólio de influências políticas de Octavio Paz. A importância do comércio antes tradicional na literatura, a cumplicidade entre editores e livreiros, de que fala André Schiffrin no seu livro, aparece aqui como a pedra angular que sustenta o que na Idade Moderna nos habituamos a chamar de literatura. Particularmente exemplificativa é a ternura que transparece quando se narra a emoção do velho editor judeu ao ver preservados livros que ele imprimiu antes da ascensão do partido nazi, e deviam, por segurança do próprio livreiro, ter sido destruídos. A cena concentra toda a sua atenção no gesto de lealdade em preservar, mais do que o conteúdo, o objecto que condensa em si o esforço conjunto de tantos intervenientes:

y agradecía con un gesto que estaba más allá o más acá de la literatura, un gesto, por llamarlo así, de comerciantes honrados, de comerciantes en posesión de un secreto que acaso se remontaba hasta los orígenes de Europa, un gesto que era una mitología o que abría la puerta a una mitología cuyas dos columnas principales eran el librero y el editor, no el escritor, de derrotero caprichoso o sujeto a

¹²⁴ Tal como o americanismo de Mickey Bittner, o primeiro editor com quem Archimboldi entra em contacto directo, sugere a recapitalização sofrida pela Seix Barral às mãos do Grupo Planeta, que se reflectiu na qualidade do seu catálogo.

imponderables fantasmales, sino el librero, el editor y un largo camino zigzagueante dibujado por un pintor de la escuela flamenca. (Bolaño 2004a, 1009)

É Bubis, além da sua própria vida, quem assegura que Archimboldi possa permanecer fiel à errância de Ansky, longe da fogueira de vaidades literárias, construindo uma obra sólida cujos possíveis lucros ele não viverá para colher. Tudo parece querer sublinhar a importância da estabilidade de um mercado editorial alheio, ou pelo menos, resistente às pressões que atingem as editoras na viragem do século. Esta condição torna-se determinante para a consolidação de Archimboldi como o grande escritor ocidental na mudança do milênio.

Vê-se portanto que construção de Aossê e de Archimboldi comungam pelo menos em três traços fundamentais: a tradição, a errância e a estabilidade. Começo pelo primeiro: a tradição. Os dois assentam num conhecimento e numa postura muito particular das respectivas tradições literárias. Enquanto Bolaño estabelece um diálogo com vários textos que culminam na própria personagem de Archimboldi, Llansol faz uma revisão dialéctica da tradição portuguesa, procurando inverter, naquele que é considerado o seu máximo expoente, a linguagem crítica em que temos vindo lê-la. Com maior ou menor grau de referência, o tom de homenagem com que Bolaño tece a sua longa e última narrativa revela ainda, apesar do grau de violência e crueldade que atravessa todo o livro, uma esperança firme na condição do autor, na importância da sua existência. Da parte de Llansol, tudo sucede como se no afã de encontrar uma saída para escoar tanto mar português, todas as tentativas anteriores, inclusive a de Fernando Pessoa, sejam assimiladas com um certo desdém. No entanto, isso não significa que esse «nó de água» da literatura portuguesa que Llansol afinal não desfez, não se apresente assíduo, premente e dialogante em cada texto seu.

Por seu lado, a ideia de errância tem vários matizes e é igualmente cara nos dois autores. A errância da *restante vida* llansoliana, que encaminha Aossê para Leipzig, é, na essência, a mesma errância de Ansky e de Archimboldi: ambas traduzem a procura por uma escrita descontaminada do artifício retórico associado ao *glamour* literário. Uma escrita anterior à cristalização cultural, uma escrita imbuída de um sentido profundamente benjaminiano da História, que resgate a sua função de inscrição na vida e no mundo.

Por último, os dois procuram nestes dois protagonistas das suas ficções destacar acarinhando uma ideia de estabilidade para a escrita. Viu-se como para ambos dita estabilidade chegou já tarde mas também como a sua ausência os dotou de um olhar crítico que talvez não fosse possível em outras condições. Se em Bolaño essa ideia é bem discernível pelo figura do editor Bubis, em Llansol ela é constantemente sugerida pela construção da Casa, em vários momentos da obra, e pela instalação de Aossê num meio familiar e simples, que lhe permitisse alhear-se das suas contrariedades do seu tempo.

3.3 Instantes finais: para uma ética do autor?

Regressemos à *mala de Cervantes*, de Manuel Asensi, mais precisamente à mala que contém as novelas que fazem as delícias dos pacatos estalajadeiros e dos seus hóspedes nalgum lugar longínquo de La Mancha. A mala presente no *Quijote* é equacionada por Asensi como uma metáfora da relação do autor com a sua obra, como se já se discutiu na introdução. Independentemente de quem for o legítimo proprietário da mala, ela vai-se lentamente expropriando pelo uso que dela fazem os acuais guardiães, no caso de Cervantes, o estalajadeiro e sua família. Após a longa discussão com o padre, sobre a correspondência entre verdade empírica e verdade ficcional das novelas encontradas, e as consequências que daí decorrem, o estalajadeiro, mesmo perante a autoridade eclesiástica e moral que o padre representa, insiste em conservar a mala, com o seu respectivo conteúdo. Isto porque, segundo o estalajadeiro, o dono da mala, que ele não sabe quem é, pode regressar.

Para Asensi, essa é a condição essencial do autor: há sempre a possibilidade dele regressar. Mesmo que o acto da escrita implique, num primeiro momento, a separação do sujeito que o pratica, mesmo que o discurso cubra de camadas de significação o seu enunciador até que este desapareça, essa mão que se esconde detrás de um nome pode regressar:

De este modo, el reverso de la tesis según la que la condición de posibilidad de la escritura es su funcionamiento separado del autor consiste en que, como contrapartida, la escritura siempre se ve acompañada por ciertas formas metonímicas o fantasmagóricas del autor. Y esas formas son las que convierten en inevitable la presencia

del autor, las que perfilan y son, a la vez, consecuencia de la posibilidad de la venida del autor. (Asensi 1996, 26)

No entanto, viu-se pelo labirinto de desdobramentos da personagem de Archimboldi, tal como pelo texto “autónomo” de Llansol, que o autor não resiste a esconder-se, a ocultar-se, a partir de todas e cada uma das palavras da sua ficção. No mesmo gesto em que ensaia o seu apagamento, o autor revela como lhe gostaria não ser apagado. E esse ponto é fundamental. Pela análise de alguns momentos-chave de *2666* e *Lisboaleipzig*, pode ver-se que Roberto Bolaño e Maria Gabriela Llansol não estão a apenas a ficcionalizar uma possibilidade do autor na atualidade, uma projeção do escritor contemporâneo ou uma dimensão etnográfica da sua condição. Eles estão a propor uma possibilidade ética do autor dentro de um sistema literário, do qual estiveram maioritariamente à margem, mas ao qual não podem deixar de pertencer.

Quando Aossê conversa com Baruch, após todas as experiências afectivas que vivenciou na casa dos Bach, confessa “Não compreendo como o conhecimento pode vencer o rumor somente baseado em opiniões. Nunca aconteceu, em escala que se visse. A crença alia-se ao rumor, e enquanto não muda, vence.” (Llansol 2014a, 348). Tal como Archimboldi, Aossê percebe a força de ocupação da realidade que constitui a aparência. E tal como Ansky, percebe o que significa a violência do poder que se impõe sob a máscara do progresso:

Mas o nome que eu, Pessoa,

lhe dou é

o medo da insignificância do pequeno excluído. O medo de ser pobre, de não ter nada para vender, de voltar a ser pobre, de não ter nada para comprar, de ser sempre pobre, de não ter nada para onde ir, de nunca mais deixar de ser pobre, de ter muito que querer e nada onde mandar,

como se,

não,

não é como se, mas porque,

porque,

porque, *insisto*,

os caminhos da prata e do mando

já não passam por aqui, que isto aqui *foi* desactivado. (Llansol 2014a, 349)

O medo de Ivanóv de não deixar marca literária, de não se inscrever em nenhuma história literária estende-se em Aossê à dimensão da própria praia lusitana, o que tolhe o poeta é sintoma de um medo existencial maior, que abarca a história e a cultura portuguesas no seu registo derrotista, um medo de âmbito nacional. Como se viu, em Llansol, os grandes sentimentos funcionam como remoinhos de vento que engolem à sua passagem a História, o tempo e o quotidiano, deixando apenas a escrita como baluarte de resistência (tal como o que distinguiu Bernardo Soares/Fernando Pessoa da costureira ou do homem de fretes era a o acto de escrever que marcou o seu desassossego.). Aossê necessita respirar ar fresco de outras paragens para aceitar o conhecimento de quarto grau que lhe propõe Baruch: abdicar do poder de emocionar os seus leitores, a favor da felicidade de se emocionar a si. Isto implica uma visão idealista do panorama literário: uma visão em que o autor não se sinta tentado a satisfazer o seu público, tal como Aossê vai pedir a Leipzig. Llansol propõe por isso a supremacia do texto como mecanismo possível para subtrair-se como autora às implicações de se enquadrar pacificamente num sistema que não a compreende. Neutralizar o autor para destacar o texto, num pacto com o vivo que seja capaz “de conferir uma expressão actual aos gritos humanos e não humanos, abafados pelo «assim é» da história, do mundo, do poder de espezinhar.” (Llansol 2002, 323).

A alteração do paradigma geográfico de Archiboldi, da França para a Prússia, não concerne apenas à referência aos três nomes homenageados, mas sobretudo a uma alteração radical da perspectiva da ficção. Ao alterar o local de nascimento não se muda apenas de campo literário, como acontecia na parte dos críticos, altera-se toda a biografia do escritor ao colocá-lo como soldado alemão durante a Segunda Guerra. Ou seja, *2666* começa na juventude do próprio Bolaño, impressa na dos quatro críticos, aproxima-se do abismo da viragem do século, com os feminicídios de Ciudad Juarez em Santa Teresa, para recuar ao princípio do século XX com a história do pai de Hans Reiter a voltar da primeira guerra mundial. A história contemporânea entre a Europa e América, assolada pelos diferentes regimes totalitários, vai desenrolando-se por estas páginas, numa dimensão de cumplicidade inescapável com a barbárie do século XX. Ao colocar Archiboldi na frente de combate pelo lado alemão, Bolaño permite-lhe

assistir, testemunhar e ouvir as confidências não das vítimas mas dos verdugos, como acontece com o caso de Sammer (*vide* Willem 2013). Isto provoca um desconforto evidente: é fácil para o leitor identificar-se com a narrativa da vítima, empatizar com o seu sofrimento, lamentar o sucedido e consolar-se na satisfação de não ser ele a própria vítima. Ao narrar desde a perspectiva do verdugo, o leitor altera-se: a repugnância e a indignação iniciais pouco a pouco vão deixando espaço à consciencialização atroz que o relativismo autoriza: o pior de imaginar para o ser humano não é o que lhe podem fazer, mas o que ele próprio é capaz de fazer. Neste sentido, Bolaño imprime no seu autor Archiboldi a necessidade de estar sempre alerta perante as pequenas e subtis cumplicidades de que todos somos capazes, e de que todos devemos ser responsáveis. Ao não focar propositadamente que tipo de autor era Archiboldi, Bolaño pretende salientar não a obra mas a responsabilidade que ela acarreta. Tal como em Llansol, o autor apresenta-se aqui como o primeiro que deve chamar a si a missão de quebrar o caleidoscópio da História, de todas as histórias.

Neste sentido, as duas figurações de autor que foram analisadas são devedoras de uma preocupação ética em relação às respectivas condições de escrita. Uma ética que engloba as problemáticas estéticas de não cedência aos padrões de mercado e a responsabilidade social do autor no mundo, que começa logo na sua relação com o meio literário. Para ambos a literatura move as suas engrenagens como um microcosmos das relações de poder que predominam entre *príncipes* e *pobres*, e só o tempo permitirá que o dom poético sobressaia alguma que outra vez, tal como a obra *magna* de que falava o anónimo ex-escritor precisa de um imenso bosque para se ocultar. Aos dois se podem aplicar a compreensão das palavras de Pascale Casanova e sua reformulação em termos literários:

Pero el tiempo, único productor de valor literario – y convertido en antigüedad, en crédito, en recursos, en literariedad- , genera la desigualdad del mundo literario. Ahora bien, sólo se puede aspirar a trazar una auténtica historia literaria de la literatura si se tiene en cuenta la desigualdad de los protagonistas del juego literario y los mecanismos de dominación específica que se manifiestan en él. (..) La idea de una literatura «pura», liberada de la historia, es una invención histórica que, debido a la distancia que separa a los espacios más antiguos de los más recientes (...), se ha impuesto como universal al conjunto del mundo literario (Casanova 2001, 452)

Esta desigualdade de que fala Casanova é claramente denunciada e inquirida por Bolaño e Llansol no desenvolvimento técnico e temático das suas ficções. No interior desta problemática, ambos compreendem a dificuldade que se apresenta ao escritor contemporâneo em conservar uma certa postura ética, que não ceda aos padrões do mercado e da academia, que resista para além das aparências sociais e terminológicas. No fundo, ainda que fossem conscientes de que nas suas trajetórias de vida poderiam, em vários momentos, não lograr preservar essa integridade que tanto almejavam, tudo funciona como se Maria Gabriela Llansol e Roberto Bolaño procurassem pela vida da ficção uma escapatória possível à sua condição. Uma potencial saída que lhes permitisse, ou pelo menos permitisse às suas criações, honrar os versos de Enrique Lihn: *porque escrevi não estive na casa do verdugo*.

Referências bibliográficas

- Asensi, Manuel. 1996. *La maleta de Cervantes o el olvido del autor*. Valencia: Editora Episteme.
- Badano, Cecilia López. 2011. *Inmerciones en el Maelstrom de Roberto Bolaño - La caja de Pandora de la latinoamericanidad contemporánea*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- Barrento, João. 2007. *Llansoliana II: Bibliografia comentada*. JADE - cadernos llansolianos 10. Colares: Espaço Llansol - Associação de Estudos Llansolianos.
- . 2011a. «As três noites: Llansol e o misticismo ibérico». Em *Europa em Sobreimpressão - Llansol e as dobras da história*, editado por João Barrento, 65–83. Lisboa: Assírio e Alvim.
- . 2011b. «Maria Gabriela Llansol: Europa em sobreimpressão». Em *Europa em Sobreimpressão - Llansol e as dobras da história*, editado por João Barrento, 15–30. Lisboa: Assírio e Alvim.
- . 2011c. «Os filhos do nada: Rebeldes, visionários, iconoclastas». Em *Europa em Sobreimpressão - Llansol e as dobras da história*, editado por João Barrento, 89–112. Lisboa: Assírio e Alvim/Espaço Llansol.
- . 2013. «Os Nós de Aossê». Em *Pessoa e Bach na casa de Llansol*, editado por João Barrento e Maria Etelvina Santos, 1^a, 29–53. Rio de Escrita, VII. Lisboa: Mariposa Azul.
- . 2016. *A Chama e as Cinzas*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Barrento, João, e Maria Etelvina Santos. 2009. «Introdução. As Horas de Llansol». Em *Uma Data em Cada Mão - Livro das Horas I (Lovaina e Jodoigne, 1972-1977)*, 9–16. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Benedetto, Antonio di. 1978. *Absurdos*. Buenos Aires: Editorial Pomaire.
- Benjamin, Walter. 2004. *Imagens do Pensamento*. Traduzido por João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim.
- . 2017. «Charles Baudelaire - Um Poeta na Época do Capitalismo Avançado». Em *A Modernidade*, traduzido por João Barrento, 7–187. Obras escolhidas de Walter Benjamin. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Blanchot, Maurice. 1984. *O livro por vir*. Traduzido por Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água.
- Bolaño, Roberto. 1999. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- . 2000. *Los perros románticos*. Barcelona: Acantilado.

- . 2004a. *2666*. Barcelona: Anagrama.
- . 2004b. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- . 2004c. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- . 2006. *Bolaño por si mismo. Entrevistas escogidas*. Editado por Andrés Braithwaite. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- . 2007. *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama.
- . 2008. *Estrella distante*. 6^a. Barcelona: Anagrama.
- . 2010a. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama.
- . 2010b. *Monsieur Pain*. 3^a. Barcelona: Anagrama.
- . 2012. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama.
- . 2013. *El secreto del mal*. Editado por Ignacio Echevarría. 2^a. Barcelona: Anagrama.
- . 2014. *Llamadas telefónicas*. 14^a. Barcelona: Anagrama.
- . 2015. *Los detectives salvajes*. 26^a. Barcelona: Anagrama.
- . 2016. *El espíritu de la ciencia-ficción*. Barcelona: Alfaguara.
- . 2018. *Poesía Reunida*. México D.F.: Alfaguara.
- Bolaño, Roberto, e A. G. Porta. 2013. *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Acantilado.
- Borges, Jorge Luis. 2018. *El hacedor*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Bourdieu, Pierre. 1996. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Presença.
- Briceño, Ximena, e Héctor Hoyos. 2010. «“Así se hace literatura”: historia literaria y políticas del olvido en Nocturno de Chile y Soldados de Salamina». *Revista Iberoamericana* LXXXVI (232–233): 601–20.
- Brodsky, Roberto. 2017. «Bolaño/Lihn, cartas marcadas». Em *Roberto Bolaño: Estrella Distante*, editado por Dámaso López García e Juan Antonio González Fuentes, 35–60. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Carpentier, Alejo. 1971. «Prólogo». Em *El reino de este mundo*, 3^a edición mexicana, 7–17. México D.F.: Compañía General de Ediciones.
- Carral, Andrea Cobas, e Verónica Garibotto. 2008. «Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en Los detectives salvajes». Em *Bolaño Salvaje*, 163–80. Barcelona: Candaya.

- Carrasco González, Juan M. 2008. «Introdução». Em *Menina e Moça ou Saudades*, por Bernardim Ribeiro, 11–87. Coimbra: Angelus Novus.
- Casanova, Pascale. 2001. *La República mundial de las Letras*. Traduzido por Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama.
- Cercas, Javier. 2013. «Bolaño en Girona: una amistad». Em *Archivo Bolaño 1977-2003*, editado por Juan Insua e Valerie Miles, 59–65. Barcelona: Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona/ Dirección de Comunicación de la Diputación de Barcelona.
- . 2016. *El punto ciego*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Certeau, Michel de. 1982. *La Fable mystique XVI-XVII siècle*. Paris: Gallimard.
- Chartier, Roger. 2014. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. Traduzido por Luzmara Cursino e Bezerra. São Carlos: EduFSCar.
- Coelho, Eduardo Prado. 1997. «Ervilhas e Bach». Em *O Cálculo das Sombras*, 266–70. porto: Asa.
- Cordeiro, Cristina Robalo. 2002. «Ficção dos Anos 70». Em *História da Literatura Portuguesa: As correntes contemporâneas*, editado por Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho, 7:443–62. Lisboa: Publicações Alfa.
- Corral, Wilfrido H. 2011. *Bolaño Traducido: Nueva Literatura Mundial*. España: Ediciones Escalera.
- Cortázar, Julio. 2014. *Rayuela*. Editado por Andrés Amorós. 27^a. Madrid: Cátedra.
- . 2017. *Obra crítica*. Editado por Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki, e Saúl Sosnowski. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Croce, Marcela, ed. 2013. *Latinoamericanismo: canon, crítica y géneros discursivos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Darío, Rubén. 1991. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- DeLillo, Don. 2004. *Mao II*. Traduzido por José Miguel Silva. Original 1991. Lisboa: Relógio D'Água.
- Domínguez Michael, Christopher. 2012. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Echevarría, Ignacio. 2004a. «Nota editorial». Em *2666*, por Roberto Bolaño, 1120–24. Barcelona: Anagrama.
- . 2004b. «Presentación». Em *Entre paréntesis*, por Roberto Bolaño, 7–16. Barcelona: Anagrama.
- Echeverría, Bolívar. 2010. *Modernidad y blanquitud*. Ciudad de México: Ediciones Era.

- Eiras, Pedro. 2005. «Maria Gabriela Llansol: Lisboaleipzig». Em *Esquecer Fausto - A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, 533–677. Porto: Campo das Letras.
- Elmore, Peter. 2008. «2666: la autoria en el tiempo del limite». Em *Bolaño Salvaje*, 250–92. Barcelona: Candaya.
- Epler, Barbara. 2013. «Roberto Bolaño en Estados Unidos». Em *Archivo Bolaño 1977-2003*, editado por Juan Insua e Valerie Miles, 119–24. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona/ Dirección de Comunicación de la Diputación de Barcelona.
- Espinosa, Patricia. 2002. «Roberto Bolaño: un territorio para armar». Em *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, editado por Celina Manzoni, 125–32. Buenos Aires: Corregidor.
- . 2014. «Crítica literaria y autoritarismo en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño». Em *Lecturas de Nocturno de Chile de Roberto Bolaño*, editado por Fernando Moreno, 49–58. Valparaíso: Editorial de la Playa Ancha.
- Foucault, Michel. 1992. *O que é um autor?* Traduzido por António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 3ª edição. Passagens 6. Lisboa: Vega.
- Gandolfo, Elvio E. 2002. «La apredada red oculta». Em *La escritura como tauromaquia*, editado por Celina Manzoni, 115–20. Buenos Aires: Corregidor.
- George, João Pedro. 2002. *O Meio Literário Português (1960/1980)*. Lisboa: Difel.
- Gil, José. 2013. *Cansaço, Tédio, Desassossego*. Antropos. Lisboa: Relógio D'Água.
- Guerreiro, António. 2011. «As fábulas da História». Em *Europa em Sobreimpressão - Llansol e as dobras da história*, editado por João Barrento, 132–36. Lisboa: Assírio e Alvim/Espaço Llansol.
- Herralde, Jorge. 2005. *Para Roberto Bolaño*. Barcelona: El Acantilado.
- . 2009. *El optimismo de la voluntad - Experiencias editoriales en América Latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Insua, Juan, e Valerie Miles, eds. 2003. *Archivo Bolaño 1977-2003*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona/ Dirección de Comunicación de la Diputación de Barcelona.
- Joaquim, Augusto. 1987. «O limite fluído». Em *os pregos na erva*, por Maria Gabriela Llansol, Rolim, 179–219. Lisboa: Rolim.
- . 2005. «Conversação espiritual». Em *Finita*, 2ª, 235–42. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Levinas, Emmanuel. 2013. *Ética e Infinito*. Traduzido por João Gama. Edições 70.

- Llansol, Maria Gabriela. 1973. *Depois de os Pregos na Erva*. Edição de Autora. Porto: Afrontamento.
- . 1985. *um falcão no punho - Diário I*. Lisboa: Rolim.
- . 1987a. *Finita*. Lisboa: Edições Rolim.
- . 1987b. *Os pregos na erva*. 2^a. Lisboa: Rolim.
- . 1988. *da sebe ao ser*. Lisboa: Rolim.
- . 1996a. *Causa Amante*. 2^a. Lisboa: Relógio D'Água.
- . 1996b. *Inquérito às Quatro Confidências - Diário III*. Lisboa: Relógio D'Água.
- . 1998. *Ardente Texto Joshua*. Lisboa: Relógio D'Água.
- . 1999. *O Livro das Comunidades*. Lisboa: Relógio D'Água.
- . 2000a. «Amar um Cão». Em *Cantileno*. Lisboa: Relógio D'Água.
- . 2000b. *Onde vais Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D'Água.
- . 2001a. «O Pensamento de Algumas Imagens». Em *A Restante Vida*, por Maria Gabriela Llansol, 101–23. Lisboa: Relógio D'Água.
- . 2001b. *Pareceve - Puzzles e ironias*. Lisboa: Relógio D'Água.
- . 2002. *O Senhor de Herbais - Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo, e suas tentações*. Lisboa: Relógio D'Água.
- . 2003a. *Na casa de Julho e Agosto*. Lisboa: Relógio D'Água.
- . 2003b. *O Jogo da Liberdade da Alma*. Lisboa: Relógio D'Água.
- . 2009. *Uma Data em Cada Mão - Livro das Horas I (Lovaina e Jodoigne, 1972-1977)*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- . 2010. *Um Arco Singular - Livro das Horas II (Jodoigne, 1977-1978)*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- . 2013. *Numerosas Linhas - Livro das Horas III (Jodoigne - Herbais, 1979-1980)*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- . 2014a. *Lisboaleipzig - O encontro inesperado do diverso. O ensaio de música*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- . 2014b. «O encontro inesperado do diverso». Em *Lisboaleipzig - O encontro inesperado do diverso. O ensaio de música.*, 7–87. Lisboa: Assírio e Alvim.
- . 2015. *O Azul Imperfeito - Livro das Horas V (Pessoa em Llansol, 1976 - 2006)*. Editado por Maria Etelvina Santos. Lisboa: Assírio e Alvim.

- . 2018. *Herbais foi de Silêncio - Livro das Horas VI (Herbais-Mucifal, 1980-1985)*. Editado por João Barrento e Maria Etelvina Santos. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Llansol, Maria Gabriela, e João Mendes. 1995. «O Espaço Edénico». Em *Na casa de Julho e Agosto*, 139–68. Lisboa: Relógio D'Água.
- Lopes, Óscar, e António Saraiva. 2011. *Historia da Literatura Portuguesa*. 17^a. Porto: Porto Editora.
- Lopes, Silvina Rodrigues. 2011. «Holderlin em Llansol? Da poesia da singularidade». Em *Europa em Sobreimpressão - Llansol e as dobras da história*, editado por João Barrento, 139–46. Lisboa: Assírio e Alvim.
- . 2013a. «Maria Gabriela Llansol: o extremo da dicção». Em *Pessoa e Bach na casa de Llansol*, editado por João Barrento e Maria Etelvina Santos, 1^a, 67–79. Rio de Escrita, VII. Lisboa: Mariposa Azul.
- . 2013b. *Teoria da (des)possessão*. Lisboa: Averno.
- Lopez, Carolina. 2012. «Nota Editorial». Em *Los sinsabores del verdadero policia*, por Roberto Bolaño. Barcelona: Anagrama.
- Lourenço, Eduardo. 1993a. «Contexto Cultural e Novo Texto Português». Em *O canto do signo*, 280–83. Editora Presença.
- . 1993b. *Fernando Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- . 1993c. «Situação da Literatura Portuguesa». Em *O canto do signo*, 268–79. Editora Presença.
- . 1993d. «Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos». Em *O canto do signo*, 255–67. Editora Presença.
- Magalhães, Isabel Allegro de. 2002. «Anos 60 Ficção». Em *História da Literatura Portuguesa: As correntes contemporâneas*, editado por Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho, 7:365–415. Lisboa: Publicações Alfa.
- Manzoni, Celina. 2002a. «Prólogo La escritura como Tauromaquia». Em *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, editado por Celina Manzoni, 13--15. Buenos Aires: Corregidor.
- , ed. 2002b. *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- . 2005. «Ficción de Futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño». Em *Jornadas de Homenaje Roberto Bolaño (1953-2003) Simposio Internacional*, editado por Ramón González Ferriz, 25–48. Barcelona: ICCI Casa América a Catalunya.

- Marco, Joaquin. 2010. «El “realismo mágico” y lo “real maravilloso”». Em *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, por Dario Puccini e Saúl Yurkievich, traducido por Juan Carlos Rodríguez Aguilar, Eliane Cazenave, e Beatriz Gonzalez Casanova, 583–615. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Michael, Christopher Dominguez. 2016. «El arcón de Bolaño». Em *El espíritu de la ciencia ficción*, 9–16. Barcelona: Alfaguara.
- Miles, Valerie. 2013. «Vuelta al origen». Em *Archivo Bolaño 1977-2003*, editado por Juan Insua e Valerie Miles, 15–26. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona/ Dirección de Comunicación de la Diputación de Barcelona.
- Monsiváis, Carlos. 2010. *Días de guardar*. México D.F.: Ediciones Era.
- Monterroso, Augusto. 1985. *La Palabra Mágica*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Morales, Macarena Areco. 2013. «Imaginaris de sujeto en la narrativa de 2000: la figura del escritor en la obra de Roberto Bolaño». Editado por Fernando Moreno. *escritural - Écritures d'Amérique latine*, n. 7 (Dezembro): 131–40.
- Nancy, Jean-Luc. 2000. *Corpus*. Traduzido por Tomás Maia. Passagens. Lisboa: Vega.
- Ovideo, Ramiro. 2013. «Bolaño Prófugo». Editado por Fernando Moreno. *escritural - Écritures d'Amérique latine*, n. 7 (Dezembro): 31–42.
- Pauls, Alan. 2004. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama.
- Paz, Octavio. 1981. «Postdata». Em *El laberinto de la soledad; Posdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*, 235–318. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pessoa, Fernando. 2006. «Carta de Fernando Pessoa sobre a génese dos heterónimos». Em *Poesia de Fernando Pessoa*, editado por Adolfo Casais Monteiro, 3^a, 203–11. Lisboa: Editorial Presença.
- . 2011. *Livro do Desassossego*. Editado por Richard Zenith. 4^a. Obra Essencial de Fernando Pessoa, I. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Piglia, Ricardo. 2000. «Un cadáver sobre la ciudad». Em *Formas breves*, 35–41. Barcelona: Anagrama.
- . 2014. «La ex-tradición». Em *Antología Personal*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- . 2017. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. 4^a. Barcelona: Anagrama.
- Pollack, Sarah. 2009. «Latin American Translated (Again): Roberto Bolaño's The Savage Detectives in the United States». *Comparative Literature* 61 (3): 346–65.

- Poniatowska, Elena. 1971. *La noche de Tlatelolco - Testimonios de Historia Oral*. México D.F.: Ediciones Era.
- Porta, A. G. 2013. «Roberto Bolaño/Barcelona - 1977-1980». Em *Archivo Bolaño 1977-2003*, editado por Juan Insua e Valerie Miles, 43–51. Barcelona: Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona/ Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona.
- Real, Miguel. 2001. *Geraçã de 90: Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras.
- Reis, Carlos. 2015. *Pessoas de Livro. Estudos sobre a Personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Revueltas, José. 1978. *A propósito de Los muros de água*. México D.F.: Ediciones Era.
- . 1979. *México 68: juventud y revolución*. México D.F.: Ediciones Era.
- Ribeiro, Bernardim. 2008. *Menina e Moça ou Saudades*. Editado por Juan M. Carrasco González. Coimbra: Angelus Novus.
- Rocha, Clara. 2002. «Ficção dos Anos 80». Em *História da Literatura Portuguesa: as correntes contemporâneas*, editado por Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho, 7:463–86. Lisboa: Publicações Alfa.
- Ródenas, Juan Antonio Masoliver. 2012. «Prólogo: Entre el abismo y la desdicha». Em *Los sinsabores del verdadero policía*, por Roberto Bolaño, 7–13. Barcelona: Anagrama.
- Rodrigues, Cristiana Vasconcelos. 2013. *O ensaio de música, ou a grande aventura do conhecimento*. Editado por João Barrento e Maria Etelvina Santos. 1^a. Rio de Escrita, VII. Lisboa: Mariposa Azul.
- Rojas, Rafael. 2000. *Un banquete canónico*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Roth, Philip. 2012. «An Open Letter to Wikipedia», 6 de Setembro de 2012. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/an-open-letter-to-wikipedia>.
- Santos, Maria Etelvina. 2011. «Lisboaleipzig: a bi-humanidade de Aossê». Em *Europa em Sobreimpressão - Llansol e as dobras da história*, editado por João Barrento, 183–205. Lisboa: Assírio e Alvim/Espaço Llansol.
- Schiffrin, André. 2013. *O Negócio dos Livros - Como os grandes grupos económicos decidem o que lemos*. Traduzido por Octávio Lemos e Rui Lopo. Lisboa: Letra Livre.
- Sena, Jorge de. 2006a. *Antigas e Novas Andanças do Demónio*. Lisboa: Edições 70.
- . 2006b. «Prefácio Novas Andanças do Demónio (1966)». Em *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, 255–60. Lisboa: Edições 70.

- Soldán, Edmundo Paz, e Gustavo Faverón Patriau. 2008. «Presentación». Em *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya.
- Vásquez Mejías, Ainhoa. 2010. «Violencia femicida en Estrella distante». Em *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, editado por Felipe A. Ríos Baeza, 297–325. México D.F.: Ediciones Eon.
- Vergara, Mario Guajardo. 2013. «...Y aquí me voy a quedar» - *El paradigma del Loco en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Editorial Ventana Abierta.
- Villoro, Juan. 2000. *Efectos Personales*. México D.F.: Ediciones Era.
- Volpi, Jorge. 2008. «Bolaño, epidemia». Em *Bolaño Salvaje*, 191–217. Barcelona: Candaya.
- Willem, Bieke. 2013. «‘Las palabras servían para ese fin’: la literatura y el mal en 2666 de Roberto Bolaño». *Bulletin of Hispanic Studies* 90 (1): 79–91. <https://doi.org/10.3828/bhs.2013.6>.
- Woolf, Virginia. 2014. «As Mulheres e a Ficção». Em *Ensaíos Escolhidos*, traducido por Ana Cristina Chaves, 284–93. Lisboa: Relógio D’Água.
- Zavala, Oswaldo. 2015. *La modernidad insufrible: Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporánea*. Valencia: Department of Romance Languages. The University of North Carolina at Chapel Hill.