

Literatura e autonomia: uma leitura a partir do posicionamento de Roberto Bolaño

Ieda Magri

(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Resumo

O presente artigo parte do posicionamento bastante incontestado de um dos autores que ganhou maior visibilidade no início dos anos 2000, Roberto Bolaño, contra o que ele chama de literatura de mercado e de “escritores medianos empenhados na luta pela respeitabilidade”. A leitura de seu posicionamento se faz em perspectiva com a ideia de uma arte autônoma, de Pierre Bourdieu, e seu questionamento recente por Josefina Ludmer e o conceito de pós-autonomia.

Palavras-chave: pós-autonomia; Roberto Bolaño

Abstract

This article takes the position of one of the authors that gained greater visibility in the early 2000s, Roberto Bolaño, against what he calls literature market and “median writers engaged in the struggle for respectability”. Reading your positioning is done in perspective with the idea of an autonomous art, by Pierre Bourdieu, and his recent questioning by Josefina Ludmer and the concept of post-autonomy.

Keywords: post-autonomy; Roberto Bolaño

Em *As regras da arte*, Pierre Bourdieu (1996, p. 373) diz que “estamos em um jogo em que todos os lances que se jogam hoje, aqui e ali, já foram jogados”, referindo-se ao fato de que a luta pela autonomia da arte, da ciência e da literatura é um jogo que não cessa de ser jogado desde a constituição dos campos específicos cuja história, aliás, reconstrói para defender a necessidade de um empenho permanente dos intelectuais e produtores pela defesa da autonomia na criação artística em relação ao mercado. É preciso reconhecer que essa autonomia hoje está fortemente ameaçada de uma maneira totalmente nova pela interpenetração do mundo do dinheiro no mundo da criação artística e que “o domínio ou o império da economia sobre a pesquisa artística ou científica exerce-se também no interior mesmo do campo através do controle dos meios de produção e de difusão cultural, e mesmo das instâncias de consagração” (BOURDIEU, 1996, p. 375).

Roberto Bolaño, escritor que se individualizou no contexto literário recente pela experiência radical de sua literatura e pela também radicalidade de sua escolha pela vida errante, de permanente exílio, de abdicação do conceito de pátria, tinha uma visão nem um pouco ingênua do sistema literário e de seu sentido de negociação. Apesar da fetichização e entrada no mundo literário como uma espécie de moda, Bolaño interfere de modo coerente e inovador no sistema literário da América Latina, afirmando o valor absoluto da literatura autônoma em relação ao mercado.

Se analisarmos o mapa dos escritores latino-americanos que interessam a Bolaño, veremos um sinal de menos nos escritores mais conhecidos, seja pelo número de livros que vendem, seja pelo fato de terem ganhado grandes prêmios, e um sinal de mais nos escritores menos conhecidos, sejam eles clássicos que andam esquecidos, sejam jovens recém-integrados ao mercado do livro. Para além da excepcional capacidade de ler tudo e construir uma visão o mais clara possível à expressão do que seja a literatura que tem importância e capacidade de sobreviver às implicações extraliterárias, como o mercado de tradução e edição, o marketing do autor etc., salta aos olhos o ato de Bolaño: diminui o espaço dos escritores do *establishment* que já não podem provocar novas leituras para que caibam no mapa da literatura os autores: a) desajustados; b) secretos ou desconhecidos e c) os que se implicam politicamente pelo ato de escrever.

Isso se compreende ao se ler *Entre paréntesis*, o livro organizado

por Ignacio Echevarría e que recolhe os discursos e os escritos para jornais e revistas que Bolaño escreveu entre 1998, ou seja, desde que passou a ser reconhecido mundialmente com a ressonância de *Os detetives selvagens*, e 2003, ano de sua morte.

Daí resulta que, para Bolaño, há um valor intrínseco à literatura que deveria ser o único passaporte aceito para o ingresso no mundo literário. Quando lê, portanto, os escritores seus contemporâneos, empenha-se em afirmar e resguardar uma autonomia literária que estaria sendo ameaçada a todo o tempo pelo aceno do mercado. Sua questão é: o escritor é um escritor ou é um relações públicas? Ou seja, o que se perde quando em vez de produzir valor, o escritor se ocupa em cavar o seu lugar no mercado mundial obedecendo à lógica do mercado, como ficará claro adiante quando analisarmos seus últimos discursos ou conferências. A mesma lógica que pede o mesmo, o palatável, o exótico, o vendável aos autores atuais, rege o mercado de reedições de autores do passado que Bolaño investe em lembrar e dar um lugar no cânone.

O próprio Bolaño é um caso à parte nos estudos da literatura latino-americana, pois não enfrenta aqui o mercado mundial. Ele escreve e publica da Europa e é dentro do sistema literário europeu que desponta. Portanto, não é antes de mais nada mais um latino-americano lutando pelo seu direito de existir. É evidente desde o discurso de Caracas (muito citado aqui pelo que ele encerra de marco: é sua primeira fala realmente abrangente de seu lugar legitimado de grande escritor) a sua insistência em afirmar que nunca buscou o êxito senão escrever como quem se atira no vazio. A afirmação de autonomia de sua literatura em relação ao mercado do êxito e da venda de livros é o ponto que mais cuidou de enfatizar.

Desse lugar de autor influente, diga-se, com uma existência literária que logo passará a ser mundial e cuja escalada será estudada adiante, é que Bolaño trabalha na criação, digamos, de um cânone da América Latina de língua espanhola que nada deve à Europa. Rubén Darío, Alfonso Reyes, Borges, Cortázar, Bioy Casares, Macedônio Fernandes, Nicanor Parra têm seu nascimento na América Latina como poderiam ter nascido na Espanha. A diferença é que não são conhecidos à altura de sua literatura fora do mundo da língua espanhola e, em alguns casos, fora de seus países de origem.

Nesse sentido, a questão que coloca Bolaño é: se esses escritores merecem ser lidos pelo valor de suas obras, seu direito de continuar

existindo, ou seja, sendo lidos, depende de negociações no mercado do livro que nada têm a ver com o valor de suas obras. Bolaño trava uma luta pessoal na “salvação” desses autores fundamentais.

Tomando a terminologia de Bourdieu, Dunia Gras Miravet faz um panorama da literatura hispano-americana dos anos 2000, situando os autores no jogo pelo reconhecimento no mercado do livro. Há, assim, uma grande atividade no campo literário atual, segundo ela, procedente da coexistência de quatro gerações ou grupos de forças que “en la práctica, se reducen a tres (consagrados: *boom* y *postboom*; autores y grupos en lucha simbólica por escalar posiciones: “banda” vs. *snipers*; y vanguardia joven) (CUADERNOS HISPANOAMERICANOS 147, p. 24).

Bolaño, na leitura de Dunia Gras Miravet, se encontra no segundo grupo de forças, aquele em luta simbólica por escalar posições, o que é facilmente detectável. Mas aí se encontra uma subdivisão em “banda” e *snipers* (franco-atiradores), ou seja, grupos de autores que se juntam na luta pelo reconhecimento, que podem receber uma “etiqueta” geracional mais vendável, e escritores que afirmam sua independência em relação aos grupos. Na “banda”, a autora situa Luís Sepúlveda, por exemplo, e como franco-atiradores Roberto Bolaño, César Aira, Fernando Vallejo, Pedro Juan Gutiérrez, entre outros.

Não são poucas as vezes que a questão do surgimento ou não de um segundo *boom* latino-americano foi colocada a Bolaño que, invariavelmente lê esse tipo de sugestão como uma manobra do mercado para forçar a venda de livros. Entre os escritores em luta por escalar posições no campo literário, há uma dualidade pouco camuflada: pela lista de Dunia, mesmo que a autora não o coloque nesses termos, vê-se que os autores que se mantêm independentes dos grupos são também aqueles que se afirmam pela autonomia da literatura, defendendo valores específicos como originalidade e qualidade e sendo refratários às ofertas do mercado (por exemplo, como César Aira, optando por publicar seus livros por editoras pequenas ou como Bolaño, escrevendo livros monumentais que só são vendáveis depois da legitimação de fora do mercado).

A questão é dar conta da *diferença* (segundo Bourdieu, comumente descrita como valor) entre obras que são produto de um mercado e obras que devem produzir seu próprio mercado e contribuir para a transformação do campo literário. Bolaño opõe-se àqueles autores

que rompem com os valores especificamente literários para afirmarem-se no mercado.

Bolaño faz uma leitura bastante interessante do domínio do mercado que ameaça a autonomia literária tanto exercendo o papel de crítico conquistado pela sua legitimação quanto no interior mesmo da obra, especialmente em *Os detetives selvagens*, como observam Andrea Cobas Carral e Verónica Garibotto em “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*” (in: SOLDÁN; PATRIAU, 2008, p. 179). Bolaño acusa o deslocamento das concepções de escrita em torno dos conceitos de ética e estética dos anos 1970 para uma concepção de escrita balizada pela maneira na qual os escritores se posicionam no interior do mercado na década de 1990. Os escritores reunidos na Feira do Livro de Guadalajara em 1994 não falam mais em empenhar a vida pela poesia, mas na escolha das melhores ofertas em traduções e vendas capazes de valer o reconhecimento mundial. Bolaño faz oscilar, assim, o prestígio do escritor na década de 1970, os anos da última vanguarda, da poesia na rua (e podemos lembrar tanto a do movimento infrarrealista mexicano, tematizado no livro, quanto a Poesia Marginal no Brasil, por exemplo) para a diluição da literatura no “negócio” firmado pelas editoras nas feiras de livros¹.

O cenário que se pode visualizar depois da janela aberta que encerra o livro é o acirramento da eterna luta entre os autores que afirmam acima de tudo a autonomia da literatura em relação ao mercado e aqueles que mantêm sua posição pelo número de livros vendidos, o que reforça a pergunta de Bourdieu no final de *As regras da arte* e que parece ser a questão também de Bolaño:

Pode-se perguntar se a divisão em dois mercados, que é característica dos campos de produção cultural desde meados do século XIX, de um lado, com o campo restrito dos produtores para produtores e, do outro, o campo de grande produção e a “literatura industrial”, não está ameaçada de desaparecimento, tendendo a lógica da produção comercial a impor-se cada vez mais à produção de vanguarda (através, especialmente, no caso da literatura, das sujeições que pesam sobre o mercado dos livros) (BOURDIEU, 1996, p. 375).

¹ Em outro artigo far-se-á uma leitura a partir do “escritor desaparecido”, tema recorrente na obra de Bolaño que parece problematizar justamente esse tema tão nosso contemporâneo de um trânsito entre os conceitos de obra-griffe-nome do autor-visibilidade autoral.

Em *Aqui América Latina*, Josefina Ludmer parece dar uma resposta a essa pergunta de Bourdieu propondo o fim da ideia de campo literário e, portanto, o fim da autonomia como a característica por excelência da literatura dos anos 2000. Para Ludmer, muitas escrituras dos anos 2000 atravessam as fronteiras do literário, daquilo que define o que é a literatura. Elas continuam aparecendo sob o formato de livro, se vendem nas feiras de livros e nas livrarias, mantêm o nome de autor, que continua sendo premiado, dando entrevistas na televisão e no jornal, sendo convidado para os congressos de literatura, e seus livros continuam etiquetados pelo mercado em algum gênero: romance, poesia, ensaio, ficção. Aparecem como literatura, mas não podem ser lidas segundo critérios e categorias literárias como autor, obra, estilo:

23

No se las puede leer como literatura porque aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecibilidad, y es ocupado totalmente pela ambivalencia: son y non son literatura, son ficción y realidad. Representarian a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria, en la época de las empresas transnacionales del libro o de las oficinas del libro en las grandes cadenas de diarios, radios, TV y otros medios: la literatura en la industria de la lengua (LUDMER, 2010, p. 150).

O que para Bourdieu (e também para Bolaño) representava um perigo na década de 1990, é registrado como fato nos anos 2000. O que para Bourdieu pedia ainda mais o reforço do sentido de luta no resguardo da autonomia é visto por Josefina Ludmer como um fato dado, novas condições de produção e circulação literária, que pedem novos modos de ler. Esse novo modo de ler se funda numa evidência do contemporâneo, na abolição da divisão cultura/economia, valor/mercado. Essas escritas dos anos 2000 atravessariam as fronteiras da literatura ou da ficção porque reformulariam as categorias de realidade. Ludmer propõe uma leitura sincrônica de tempos, uma leitura de fusão de conceitos, como realidadficción, que dá conta de uma leitura em que as escritas saem da literatura e se inserem na realidade cotidiana, que não é mais realidade histórica e verossímil e sim uma realidade produzida e construída, não separada da ficção.

As temporalidades e territórios seriam menos categorias estanques que movediças, cediças, conjugáveis, intercambiáveis. Assim, o território da nação migra para o território da língua, abolindo a lógica

interna dos campos e das lutas e submergindo numa esfera ampla na qual “o território da língua aparece como um campo de opressão sem opressor e um típico território do presente”:

real virtual, abstracto concreto, natural (el lenguaje como facultad humana preindividual), económico (hay una “industria de la lengua”), político (hay “políticas de la lengua”) y afectivo a la vez (“la patria del emigrado”). Y transnacional e imperial. Recorre todas las divisiones y las superpone porque en el territorio de la lengua las políticas son economías y afectos, y las economías son políticas de los afectos. Aquí se puede especular en fusión (todas las esferas se superponen), en sincro (todo el pasado está en el presente), y en ambivalencia (se puede usar en una u otra dirección) (LUDMER, 2010, p. 188).

24

A leitura que essa nova configuração da produção literária pede no interior da indústria da língua, para Ludmer, na qual a literatura perde voluntariamente especificidade e valor literário, perdendo também seu poder crítico, emancipador ou subversivo que lhe deu a autonomia como política própria, faz ver que não haveria mais sentido buscar uma classificação ou uma divisão da produção literária em termos de valor. Assim, não existiria mais literatura e não literatura, boa ou má literatura, mas produção de realidades na indústria da língua. Ainda que haja literaturas que se colocam deliberadamente dentro dos atributos das literaturas ditas autônomas que as definiam antes, ainda assim, para Ludmer, isso não muda seu estatuto de literatura pós-autônomas porque tudo depende de quem e de onde se as lê: ignorando-se que habitamos outro tempo, no qual a luta contra o mercado não faz mais sentido, ou levando-se em conta a mudança operada nos anos 2000.

Em sua leitura da literatura produzida em Buenos Aires nos anos 2000, Ludmer situa César Aira, Hector Libertella e Sérgio Chejfec, os que escrevem “el apocalipsis del 2000” como mais literários, pertencentes a uma temporalidade global (mais literário, que se ocupa da tematização da própria literatura, produção para os produtores para lembrar Bourdieu = mais global; menos literário, escritas que se investem da reconstituição de um passado histórico, as mais vendidas = mais nacional). São escritores mais vanguardistas, mais experimentais, mais secretos e mais minoritários e “pode parecer” que se opõem ao mercado e ao poder. Como não pensar essa literatura em termos de valores, em termos da, para Ludmer, antiga divisão entre literatura pura

e outra literatura ou não literatura? Em sua proposição, essa seria a última geração que ainda convive com esses valores ou esses problemas e, ainda que os autores se coloquem nesse lugar do experimentalismo e contra o mercado e o poder, ainda assim, sua literatura pertenceria a um momento pós-autônomo, pós-histórico: “Es el último avatar de la autonomía: la literatura de los hijos de los años 1960 y 1970, de los herederos de las vanguardias. Su diferencia con las vanguardias es que el futuro ya fue (LUDMER, 2010, p. 92).

Como Aira e os outros escritores lidos por Ludmer, Bolaño representa esse último avatar da autonomia e, embora visualize com bastante nitidez esse futuro da literatura como negócio, produto, se empenha em jogar o jogo da luta pela autonomia, da insistência no valor da literatura que ainda não se dobrou às exigências exteriores. Seu trabalho de superposição de um mapa da literatura ao mapa do mercado tem o poder de trazer à tona os autores mais secretos, minoritários e experimentais dessa geração condenada ao desaparecimento.

Como bem sugere Lina Meruane, crítica e escritora chilena, retomada por Edmundo Paz Soldán no seu texto de apresentação a *Bolaño salvaje* (2008, p. 28), “la literatura, en Bolaño, debe verse como una máquina textual de guerra. Hay que atacar a ciertos autores para reivindicar otros (y de paso, en la reformulación, instalar-se como el nuevo paradigma del canon)”.

Autores esquecidos *versus* escritores do *establishment*

Vários leitores-críticos retomaram as listas de Bolaño, cada um de um lugar diferente, mas é ainda a lista de Soldán, constituída tanto pelos estudos de outros estudiosos importantes, como Celina Manzoni, quanto pelas suas próprias leituras da obra de Bolaño, que melhor evidencia seu gesto, apontado no início deste ensaio, de desestabilizar os escritores do *establishment* para colocar no mapa da literatura os escritores ou esquecidos ou ainda não vistos.

Los ataques se despliegan en diversos espacios: en el interior de Chile, Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Hernán Riviera Letelier (El gaucho insufrible, p. 171), incluso autores de prestigio como José Donoso y Damiela Eltit; se recupera al vanguardista Juan Emar, se entroniza a Pedro Lemebel. En la poesía, hay ambigüedad con Neruda – se lo respeta

con frialdad –, pero el centro del universo de Bolaño lo conforman Parra y Enrique Lihn.

En el canon hispano-americano, se defiende a autores ya consagrados como Sergio Pitol, Fernando Vallejo, Ricardo Piglia (El gaucho 171); también por supuesto, a Borges y a Cortázar (...). Hay un canon alternativo formado por Martín Adám, Rodolfo Wilcock, Osvaldo Lamborghini y Felisberto Hernández entre los más marginales; Reinaldo Arenas, Ibarguengoitia, Manuel Puig entre los conocidos; Horacio Castellanos Moya, Carmen Boulllosa, César Aira, Rodrigo Rey Rosa, Juan Villoro, Alan Pauls, entre los escritores de su generación. En poesía, los nombres centrales son los estridentistas mexicanos, Vallejo, Oquendo de Amat, Pablo de Rokha (SOLDÁN, 2008, p. 28).

Ainda em *Entre paréntesis*, podemos ler um artigo de Bolaño saborosíssimo, sobre Jonathan Swift, em que ele começa se perguntando por que um autor se converte em clássico. Diz: “Ciertamente, no por lo bien que escribe; de ser así el mundo de la literatura estaría superpoblado de clásicos” (Bolaño, 2004, p. 166). E em seguida dá sua definição de clássico:

Un clásico, en su acepción más generalizada, es aquel escritor o aquel texto que no sólo contiene múltiples lecturas, sino que se adentra por territorios hasta entonces desconocidos y de alguna manera enriquece (es decir alumbra) el árbol de la literatura y allana el camino para los que vendrán después. Clásico es aquel que sabe interpretar y sabe reordenar el canon (BOLAÑO, 2004, p. 166).

É claro que está falando de Swift, mas a passagem também ilustra o que ele mesmo faz deliberadamente em suas intervenções e em sua literatura: interpretar e reordenar o cânone.

Assim, a literatura de um autor de um determinado país é lida em suas implicações com o que veio antes dela: a poesia de Neruda, por exemplo, com o que o autor aprendeu de Whitman, de Baudelaire; com o que mais se produziu nesse mesmo espaço, Parra, com os que vieram depois e aprenderam com eles. Bolaño aclara a teia da literatura para frente e para trás no tempo e em um espaço transnacionalizado. Parte do autor mais popular e apresenta opções novas. Assim, há Neruda, mas há também Parra e Lihn. Bolaño convida o leitor a não se contentar com o já conhecido, institucionalizado, canonizado. O mesmo procedimento

que é válido no movimento de ir para frente e para trás na tradição nacional (de um autor a outro, de um tempo a outro, no mesmo espaço) é válido para um espaço e outro, de modo que a relação Neruda-Parra se amplie para Neruda-Parra-Borges-Cortázar-etc. A literatura chilena está em relação com a literatura argentina, como também com a literatura espanhola e o campo da América Latina torna-se uma negociação política de visibilidade, onde o autor interfere sempre que pode.

Sua visão política do continente é realista e pessimista: é um continente sem saída, é um continente semeado pelos ossos dos jovens massacrados pelas ditaduras e sem alternativa política séria. É um continente cujo provincianismo torna os autores lidos apenas em âmbito nacional.

Em “Autores que se alejan”, Bolaño conta que com Juan Villoro relembra os autores que foram importantes na sua juventude e que caíram em esquecimento. Autores que gozaram de muitos leitores e que não interessaram às novas gerações. Ele cita Henry Miller, Artaud e Macedônio Fernández e se pergunta se este último é lido, hoje, na Argentina. Supondo que sim, aponta um problema “maior que el olvido”:

El provincianismo en que el mercado del libro concentra y encarcela a la literatura de nuestra lengua, y que explicado de forma sencilla viene a decir que los autores chilenos sólo interesan en Chile, los mexicanos en México y los colombianos en Colombia, como si cada país hispanoamericano hablara una lengua distinta o como si el placer estético de cada lector hispanoamericano obedeciera, antes que nada, a unos referentes nacionales, es decir, provincianos, algo que no sucedía en la década del sesenta, por ejemplo, cuando surgió el boom, ni, pese a la mala distribución, en la década de los cincuenta o cuarenta (BOLAÑO, 2004, p. 182).

Ao retirar do fundo das estantes esses livros esquecidos, Bolaño adia um pouco o seu desaparecimento, mas a falta de leitores para esses livros, como sabemos, também é resultado de uma política de mercado centrada na novidade e da segregação ainda nacionalista que Bolaño denuncia. É certo que o enfraquecimento das editoras regionais pelo aparecimento das grandes corporações, ou grupos editoriais, favorece hoje, mais de uma década depois do texto de Bolaño, a circulação das publicações em países de língua espanhola, mas a republicação dos clássicos do passado obedece a esquemas puramente mercadológicos

com base em estimativa de vendas. Um autor pouco conhecido como Macedônio Fernandes, continua circulando pouco. No Brasil, que enfrenta a questão da diferença de língua, somente em 2010 foi publicado o *Museu do romance da eterna*, ainda assim com apoio financeiro do Ministério de Relacionamentos Exteriores da Argentina.

No texto que encerra *El gaucho insufrible*, “Los mitos de Cthulhu”, há uma vigorosa passagem que vai ao cerne do problema que Bolaño ataca quando fala de literatura latino-americana:

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 Marquez y Vargas Llosa. La literatura latinoamericana es Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez, um tal Aguilar Carmino o Comín y muchos otros nombres ilustres que en este momento no recuerdo (BOLAÑO, 2003, p. 170).

“Los mitos de Cthulhu” foi lido no Encontro de literatura latino-americana de Sevilha em junho de 2003, pouco antes da morte de Bolaño e tem um incontornável ar de deboche, cansaço e de anúncio de um dar-se conta de que a situação da literatura latino-americana, como a de seus problemas políticos, não tem saída. Nele, Bolaño ridiculariza os autores fáceis de entender e a ideia, infelizmente predominante mesmo entre certo grupo de escritores, de que é necessário fazer uma literatura que venda, de fácil entendimento e capaz de vender muito. Bolaño acusa uma certa impotência do escritor diante das leis do mercado e, de forma concreta, faz a caricatura do escritor empenhado apenas em sua respeitabilidade. A diferença desse escritor e um que se torna clássico é que ele não está interessado em reler, reinterpretar e reorganizar o cânone, mas apenas se inserir no mercado e continuar repetindo as mesmas figuras conhecidas e legitimadas mesmo que ultrapassadas.

2 Cthulhu é uma espécie de entidade cósmica criada Lovecraft. A primeira aparição da entidade foi no conto “The Call of Cthulhu”, publicado na revista *Weird Tales* em 1928. “If I say that my somewhat extravagant imagination yielded simultaneous pictures of an octopus, a dragon, and a human caricature, I shall not be unfaithful to the spirit of the thing. A pulpy, tentacled head surmounted a grotesque and scaly body with rudimentary wings... It represented a monster of vaguely anthropoid outline, but with an octopus-like head whose face was a mass of feelers, a scaly, rubbery-looking body, prodigious claws on hind and fore feet, and long, narrow wings behind. This thing, which seemed instinct with a fearsome and unnatural malignancy, was of a somewhat bloated corpulence...” (LOVECRAFT. “The Call of Cthulhu”) In: <http://www.hplovecraft.com/creation/bestiary.asp#cthulhu>. Pesquisado em junho de 2012.

Esse texto já havia sido escrito e lido em um curso que a Cátedra de las Américas dedicou a Bolaño em novembro de 2002, como informa Ignacio Echevarría em *Entre paréntesis*, onde está publicado o texto que deveria ser lido no encontro de Sevilha, encontrado nos papéis de Bolaño, inacabado e intitulado “Sevilha me mata”. Se “Os mitos de Cthulhu” tem um teor amargo, nem se aproxima do que lemos em “Sevilha me mata” e tudo faz crer que Bolaño tenha desistido dele ou por cansaço, tendo em vista sua debilidade nesse período que antecede a morte, ou por desconfiar que seria uma dose muito forte de sentimento de impotência e pessimismo, sempre contrário ao seu modo de se colocar, que é o de um escritor que enxerga o problema de não haver saídas sem viseira nos olhos, mas segue buscando uma saída.

Tenéis futuro, os lo puedo asegurar. Pero no es verdad. Era broma. Ese futuro es tan gris como la dictadura castrista, como la dictadura de Stroessner, como la dictadura de Pinochet, como los innumerables gobiernos corruptos que se han sucedido uno detrás de otro en nuestra tierra (BOLANO, 2004, p. 313).

E acaba o texto citando os autores que ele considera os melhores da nova literatura latina e predizendo um futuro de desaparecimento:

Comencé por el más difícil, un autor radical donde los haya: Daniel Sada. Y luego debo nombrar a César Aira, a Juan Villoro, a Alan Pauls, a Rodrigo Rey Rosa, a Ibsen Martínez, a Carmen Boullosa, al jovencísimo Antonio Ungar, a los chilenos Gonzalo Contreras, Pedro Lemebel, Jayme Collyer, Alberto Fuguet, a Maria Moreno, a Mario Bellatin, que tiene la suerte o la desgracia de ser considerado mexicano por los mexicanos y peruano por los peruanos, y así podría seguir durante un minuto más. El panorama, sobre todo si uno le ve desde un puente, es prometedor. El río es ancho y caudaloso y por sus aguas asoman las cabezas por lo menos de veinticinco escritores menores de cincuenta, menores de cuarenta, menores de treinta. ¿Cuántos se ahogarán? Yo creo que todos (BOLAÑO, 2004, p. 313).

Esses dois textos fazem retomar a questão de que o passaporte do escritor só pode ser um, o da qualidade literária, como Bolaño afirmou no discurso de Caracas. A qualidade literária certamente é o primeiro passo, mas não o definitivo para que um escritor latino-americano se

mantenha no mercado mundial do livro.

Só podemos pensar que as escolhas que Bolaño faz para reorganizar o cânone, ou para interferir no presente do mercado do livro ou da fábrica de escritores, tem a ver com o conceito que tem de qualidade literária, conceito que está também ligado ao que ele chama de autor secreto. Como ele diz no primeiro parágrafo desse texto, os escritores eleitos em sua constelação literária, tem a ver com um certo posicionamento diante da literatura, tem a ver com escrever, como ele diz, encarando o perigo, e não com vistas à respeitabilidade.

¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos (BOLAÑO, 2004, p. 37).

Referências

BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, 2004.

BOLAÑO, Roberto. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2004b.

BOLAÑO, Roberto. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1996.

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

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GRAS MIRAVET, Dunia. “Del lado de allá, del lado de acá: estrategias editoriales y el campo literario de la narrativa hispanoamericana actual de España”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 604, Octubre 2000, p.14-42. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/cuadernos-hispanoamericanos--147/>. Pesquisado em março 2012.

HERRALDE, Jorge. *El optimismo de la voluntad. Experiencias editoriales en América Latina*. México: FCE, 2009.

LUDMER, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: eterna Cadência, 2010.

SOLDÁN, Edmundo Paz; PATRIAU, Gustavo Faverón (Eds.) *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008.