

Um terno para um polvo inexistente: sobre os percursos da ficção científica soviética até a América Latina (a partir de Roberto Bolaño)¹

Tiago Guilherme Pinheiro ²

¹ A primeira versão deste texto foi apresentada a convite do Prof. Dr. Bruno Gomide no simpósio “Entre pampas e estepes: perspectivas latino-americanas das literaturas e culturas russófonas”, realizado na USP entre os dias 21 e 22 de maio de 2025. Aproveito para agradecer a Gabriela Soares pelo inestimável auxílio com a pesquisa em fontes russas e pelas transliterações e traduções feitas dessa língua contidas neste artigo. Optou-se por padronizar a transliteração dos nomes dos escritores no corpo do texto e nas notas de rodapé, ao invés de empregar as variações utilizadas nos vários volumes, em diferentes línguas, mencionados ao longo do artigo. Mantiveram-se inalteradas, entretanto, as transliterações originais nas citações de textos de terceiros e nas referências bibliográficas ao final.

² Professor de Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina (Departamento de Língua e Literatura Vernáculas). Autor da tese *Literatura sob rasura: autonomia, neutralização e democracia em J. M. Coetzee e Roberto Bolaño*, além de artigos diversos sobre literatura latino-americana. Coordenador do Núcleo de Estudos Benjaminianos da UFSC. E-mail para contato: tgp.ufsc@gmail.com.

“– E por que não?
– Porque seria mera ficção. Melhor dito: toda uma
literatura de jornaleiro, com capas reluzentes e
baratas. Seria como vestir um polvo com um terno.
E não um polvo qualquer, mas um que sequer
existe”.
Arkádi e Boris Strugátski, *Certamente, talvez*.

“*La ternura como un ejercicio de velocidad*”.
Roberto Bolaño, *Dejénlo todo, nuevamente*

Começo e fim

12

Em Bolaño, não faltam referências à literatura russa: Tolstói, Tchékhov, Akhmátova, Bulgákov, Mandelstam (a Nadiejda, mais do que ao seu esposo), Maiakóvski e outros. Contudo, é a ficção científica produzida no leste europeu – em russo, научная фантастика (*naútchnaia fantastika*) – durante o período soviético que se encontra no começo e no fim da obra de Bolaño. Nela encontra seu alfa e ômega. Não que o autor chileno pratique esse gênero – pelo menos não nos moldes mais reconhecíveis – mas o evoca mais de uma vez com todo seu fabulário. Como se, de alguma maneira, para colocar a questão do início dos trabalhos de escrita – assim como a do seu encerramento –, o autor se visse impelido a recorrer ao imaginário plasmado por essa série literária especulativa³. Estranhamente, a importância desse tipo de narrativa para Bolaño e o papel estratégico que cumpre em sua estética é ignorado ou obliterado das mais diversas maneiras⁴.

³ Nessa dinâmica de finais e começos da obra de Bolaño e o lugar da ficção científica, convém apontar uma passagem do texto “Carnet de baile”. Nele, encena-se a popularidade e o estatuto quase absoluto de *Veinte poemas de amor y una canción* no Chile dos anos 1960, representada no ambiente familiar pela figura da mãe. O jovem narrador então lembra do episódio em que se abre a ruptura com Pablo Neruda, a partir dos “livros que minha irmã me deixou” entre os quais seus favoritos eram “os de ficção científica e a obra completa, até aquele momento, de Manuel Puig [...] Já não gostava mais de Neruda! Menos ainda dos *Veinte poemas de amor*” (BOLAÑO, 2011, p. 208). A se julgar pelas publicações da época, como veremos, nesses livros herdados provavelmente já se encontravam diversos expoentes da ficção científica do leste europeu.

⁴ Diferentemente do que acontece com as leituras da literatura de ficção científica anglófona realizadas por Bolaño, raramente se concede destaque às referências aos autores do leste europeu espalhadas por sua obra, para além da identificação das fontes. Para citar apenas análises que se dedicam ao início de percurso do autor chileno, o livro de Montserrat Madariaga Caro (2010) faz pouco da citação que abre o primeiro manifesto

Para percorrer essa longa distância espacial e temporal que conecta as pontas da poesia e da prosa de Bolaño, comecemos por essa aurora, quase perdida, frequentemente hiperbolizada, que é o primeiro manifesto infrarrealista intitulado “Dejénlo todo, nuevamente”. Escrito em 1977, o texto serve como marco inaugural do movimento de neovanguarda mexicano que depois ficaria famoso por sua contraparte ficcional – o real-visceralismo – em *Los detectives salvajes* (1998). Surpreendentemente, o manifesto começa com uma citação cuja referência é mantida oculta, emprestada não de um dos poetas dadaístas, surrealistas ou estridentistas que os infrarrealistas tomavam como seus precursores; nem dos escritores *beat*, dos Angry Young Men ou dos signatários do Manifeste Électrique, aos quais o grupo de Bolaño era comparado por conta de suas intervenções ruidosas.

Eis o trecho:

13

Hasta los confines del sistema solar hay cuatro horas-luz; hasta la estrella más cercana, cuatro horas-luz. Un desmedido océano de vacío. ¿Pero estamos realmente seguros de que sólo haya un vacío? Únicamente sabemos que en este espacio no hay estrellas luminosas; de existir, ¿serían visibles? ¿Y si existiesen cuerpos no luminosos u oscuros? ¿No podría suceder en los mapas celestes, al igual que en los de la Tierra, que estén indicadas las estrellas-ciudades y omitidas las estrellas-pueblos? (BOLAÑO, 2019, *E-book*)

Seria possível se perguntar quantos à época foram capazes de identificar a fonte desse trecho. O ocultamento da referência destoa inclusive do restante do manifesto, no qual outros pequenos fragmentos têm sua autoria devidamente atribuída. Se o papel das demais citações é rapidamente

infra. O texto de Patrícia Espinosa (2005) também não desenvolve essa relação. Para ser justo, mesmo as análises mais focadas na ficção científica norte-americana muitas vezes se restringem a autores que acabaram em décadas mais recentes celebrados para além de um certo nicho – como Philip K. Dick ou Ursula Le Guin – e ignoram diálogos com autores mais obscuros (mas que cumprem importante papel na constituição estética e política de livros como *La literatura nazi en America*), como Alfred Bester ou Norman Spinrad. Não se trata aqui de cobrar uma exaustividade da fortuna crítica de Bolaño, mas apontar que essa visão seletiva, voltada para aqueles que vieram a se tornar nomes reconhecíveis para além do contexto específico em que se desenvolveram (como se o tivessem “superado”), corre o risco de perder de vista uma dinâmica mais ampla da história da produção e circulação literária que está no coração da estética e da ética das obras do escritor chileno.

compreensível – afinal, tratam-se de trechos de Brecht, Duchamp, Rimbaud e outros que reafirmam certo grau de vinculação com uma comunidade de artistas e leitores já estabelecida (a dos que se ligavam de uma forma ou de outra àquilo que se entendia como “vanguarda” nos anos 1970 no México) –, essa longa citação inicial (que não se decide entre ser epígrafe ou parágrafo inicial do manifesto, se o precede ou é parte integrante dele) opera como uma mensagem em uma garrafa ou uma charada esfíngica que só podia ser decifrada por um tipo de leitor dedicado que, em princípio, não se imaginaria entre aqueles que acompanhavam um incipiente grupo de intervenção artística na Cidade do México. Enquanto as referências aos autores associados às vanguardas são algo condescendentes, oferecendo sem esforço suas fontes, a primeira é absolutamente sutil e opaca. O ponto de intersecção entre as duas parece abranger aquele espaço tido como vazio entre o nosso sistema solar e a estrela mais próxima descrito no trecho escolhido, mas o qual (quem sabe?) permite imaginar a existência de minúsculos povoados desconhecidos, ao invés de vislumbrar grandes comunidades literárias já assentadas. Elemento esse que cresce em importância quando pensamos que é justamente da fonte dessa citação que se emprestará o nome do grupo infrarrealista.

Hoje, quase meio século depois, essa estratégia pode ter perdido algo do seu encanto: basta transcrever a passagem em um mecanismo de busca e a resposta é obtida sem demora, sem apelo a uma experiência compartilhada anterior capaz de estabelecer laços insuspeitos entre desconhecidos. Trata-se de um parágrafo do conto “La infra del Dragón” (no original, *Инфра Дракона*), do escritor soviético Gueórgui Gurievitch, publicado originalmente em 1958 (ainda que haja versões diferentes do texto, que acabam excedendo o tamanho de um conto e convertendo-o em uma novela).⁵ A partir dele, o manifesto infrarrealista deriva uma série de

⁵ Gueórgui Gurievitch (1917-1998) teve uma vida turbulenta. Nascido em Moscou, foi preso pouco depois de ingressar no Instituto de Arquitetura, em 1935, por participar de uma passeata próxima a uma área de segurança militar. Ficou dois anos em um campo de trabalhos em Ukhtpechlag e, depois, mais dois no exílio (em Vladímir e em Tula). Luta pelo Exército Vermelho durante a Segunda Guerra Mundial e, posteriormente, atua como engenheiro civil e escritor de divulgação e ficção científica. Torna-se membro da União dos Escritores (1957) e mais tarde é laureado com o Prêmio Efremov (1987). Outras obras publicadas pelo autor incluem o conto *На прозрачной планете* [Em um planeta

imagens como a de “*escritores soviéticos de ciencia ficción arañándose el rostro a medianoche*” e a dos infrasóis como “*alegres muchachos proletarios*”, antes de seguir em frente e estabelecer seu lugar entre os demais representantes da arte de ruptura da primeira metade do século XX.

Evidentemente, se o truque da identificação da referência não funciona mais da mesma forma, toda a teia de implicações geradas por essa escolha inusitada, insuspeita e facilmente desprezável, permanece operante e em expansão.

Visível e invisível

15

Quase quatro décadas depois e à mais de 6.500 páginas de distância, passamos ao outro extremo: àquele ocaso não finalizado, no qual esse universo se estende por mais algumas centenas de folhas. Composto por cinco volumes, 2666 já tem em seu título algo de futurologia, com algum toque de teleologia apocalíptica. Apesar disso, nenhuma dessas expectativas é preenchida durante sua leitura. Não há nada parecido a um romance de antecipação. No lugar, o que se oferece são críticos em busca de um escritor desaparecido; um jornalista do Harlem cobrindo uma luta de boxe; um professor de filosofia e seus delírios causados por um livro de geometria; uma ampla investigação sobre feminicídios que se arrastam por quase uma década sem horizonte visível de término; e, por fim, o percurso biográfico do dito escritor procurado na primeira parte do livro – todas histórias orbitando em torno do deserto de Sonora, no norte do México, perpassadas por frágeis linhas das quais não se tem certezas de como e quando se conectam.

Se a obra anuncia desde seu frontispício uma promessa de futuro (do futuro da narrativa que se segue no interior do livro, mas também do tempo futuro) que não mostra – e para o qual faz questão de não fornecer imagem –, ainda assim há elementos significativos que se impõem em meio a narrativa e que dialogam diretamente com o gênero da ficção científica, especialmente a de vertente soviética.

transparente] (1963) e os romances *Рождение шестого океана* [O nascimento do Sexto Oceano] (1960) e *Темноград* [Tempogrado] (1980).

Uma delas se encontra no último volume da obra⁶, no qual se conta a história do jovem Hans Reiter (o futuro escritor Archimboldi), em um misto de romance de formação e narrativa histórica de guerra. Jovem ingressante nas fileiras do exército alemão no front oriental da Segunda Guerra Mundial, Hans é ferido em Sebastopol. Com a proximidade do fim do conflito, refugiado em uma isbá no vilarejo de Kostekino, o soldado encontra, escondido atrás de uma lareira, os manuscritos de um judeu russo de nome Borís Abramovitch Ansky que teriam enorme influência sobre ele. É a partir dessa leitura que decide desertar e se tornar escritor (decisão em nenhum momento antecipada pelas ações anteriores do personagem). Em um *mise en abyme*, os diários de Borís Ansky dão notícia de outro autor, que funciona como um precursor de terceiro grau de Archimboldi: Efraim Ivánov (uma clara inversão do nome de Ivan Efremov, autor de *A nebulosa de Andrômeda*, de 1957).

Ivánov parece um escritor afetivamente ligado à certa literatura gótico-fantasmagórica russa do século XIX, ainda que consciente de que escreve em um século XX pós-revolução. Sua obra é descrita como próxima a de Odóievski e a de Lajiétchnikov⁷ – e, posteriormente, influenciada por Górkí. O grande sucesso de Ivánov é *El tren de los Urales*, obra encomendada para versar sobre a vida campesina do interior da URSS nos anos 1940 e que o autor converte em uma narrativa sobre um garoto que viaja em um trem a 200 km/h para visitar o avô (dotado de uma aparência estranhamente rejuvenescida), que se põe a contar histórias sobre os avanços

⁶ Há outras, certamente. Os cadernos manuscritos de 2666 previam um subtítulo para o conjunto: “A non science fiction novel”. Essa designação – uma filiação às avessas – remete ao modo como Andrei Tarkóvski se referia a suas adaptações cinematográficas *Stalker* (do romance *Piquenique à beira da estrada* de Arkádi e Boris Strugátski) e *Solaris* (do romance do polonês Stanisław Lem, cuja adaptação para roteiro foi realizada pelos irmãos Strugátski). Para as fontes dessa alusão e para uma leitura de 2666 baseada nessa chave (apagada da edição final do livro), vide PINHEIRO, 2015.

⁷ Vladimir Odóievski (1803-1869) foi um escritor, musicólogo e pedagogo russo, amigo de Púchkin. Sua obra é frequentemente comparada à de E. T. A. Hoffmann, por conta dos temas fantasmagóricos e fantásticos. Também é um dos fundadores do gênero *naútchnaia fantastika*, com obras como “O ano 4338” e “O último suicida”. Já Ivan Lajiétchnikov (1792–1869) foi autor de romances e peças históricas cujo pano de fundo eram as cortes russas. Sua obra mais famosa é a tragédia *Oprítchnik*, situada entre 1565-1573 durante o período de Ivan IV, o Terrível. A versão mais conhecida desse texto é o libreto para a ópera de mesmo nome de autoria de Tchaikovski.

técnicos das últimas décadas, ainda que o menino estivesse mais interessado nas memórias da época da Guerra Civil entre brancos e vermelhos. E isso é tudo. O conto foi um sucesso absoluto, para surpresa de Ivánov (BOLAÑO, 2004, p.888-890).

17

Quando encontra Ansky, contudo, Ivánov enfrenta um período de crise e passa a desprezar o gênero pelo qual ficou conhecido. Percebe que o jovem escritor possui ideias disparatadas, selvagens, das quais ele mesmo sente falta de ter. Realizam um pacto cuja natureza só mais tarde é vislumbrada. Nesse ínterim, Ansky consegue ingressar no Partido, escrever alguns poemas e realiza uma série de atividades editoriais sem muito sucesso (organiza uma edição das obras de Khlébnikov, traduz autores alemães de vanguarda). Enquanto isso, Ivánov assina novos romances de ficção científica, com tramas cada vez mais vertiginosas. Com isso, recobra notoriedade depois de receber um elogio (contido e cheio de reticências) de Górkí e ser incompreendido por outros. Ivánov é um escritor preocupado em ser responsável e respeitável, mas acaba sendo denunciado, censurado e fuzilado, por contas dos romances que na verdade não escreveu (BOLAÑO, 2004, p.909-910).

Há uma indeterminação no vínculo entre Ivánov e Ansky (e no modo como um se relaciona com sua contraparte) que 2666 nunca resolve. Inferir que Ivánov não passa de um charlatão covarde, aproximando-o de personagens execráveis como Farewell de *Nocturno de Chile*, seria algo redutor, pouco justo ou plausível. Não que isso o torne exemplar ou menos duvidoso. Ainda que não haja dúvida sobre para quem a admiração de Archimboldi se dirige (e é interessante pensar que ele não tem acesso a nenhum escrito a não ser o de Ansky), verdade é que as reverberações do gesto de Ivánov de reconhecer as virtudes do jovem escritor, quando suas próprias habilidades já não são suficientes para fazer o gênero avançar, não são desprezíveis. O pacto acaba não só oferecendo alguma abertura para a escrita de Ansky permanecer ativa e ser publicada, como também coloca para ela um gênero para o qual não tinha nenhuma inclinação particular prévia, tornando possível o surgimento de obras únicas como aquelas que Ivanóv assina com seu nome. Mesmo sob escrutínio e hostilidade dos

escritores alinhados ao Partido, Ivánov não renega tais obras e, sob violento interrogatório, sequer menciona o nome de Ansky, evitando que ele seja perseguido e morto naquele momento (mesmo sem sabermos se por fidelidade a ele, para preservar o talento do mais jovem ou por mero orgulho próprio). Talvez por isso não evite emitir qualquer julgamento sobre Ivánov (nenhuma das instâncias narrativas desse episódio o faz, sem que pareçam ingênuas). Por fim, lembremos que o texto que nos chega, por esses tortos caminhos, é a narrativa da leitura realizada por Hans Reiter desses papeis de Ansky, nos quais esse se dedica a contar parte da carreira de Ivánov e a relação que se estabelece entre eles, inclusive os efeitos perturbadores da morte do autor de *El tren de los Urales* sobre si, de modo que essas existências (e tantas outras que as perpassam) apareçam entrelaçadas para muito além de suas vidas e caracteres particulares. A todo o resto – isto é, a obra publicada sob o nome de Ivánov, escrita ou não por ele – nem nós nem Hans temos acesso.

18

Os romances de Bolaño constantemente frizam como as condições de possibilidade ou impossibilidade de um acontecimento literário nunca são simples, pois se constituem de uma complexa teia em que se misturam circunstâncias, sujeitos dos mais variados tipos, toda classe de infelicidades, esquecimentos, aproveitamentos e violências, de acidentes que não devem ser menosprezados, nem deixar de ser combatidos. Não se trata de escolher simplesmente entre Ansky e Ivánov, mas de perceber como a produção do literário é saturado por encontros inesperados, equívocos, conflitos, doses de sorte e catástrofe que são neutralizados em nome de uma narrativa plana, coesa, destinal e triunfante cuja estrutura reside na noção de “fama”: “*Todo lo que iba a parar en la fama y todo lo que procedía de la fama inevitablemente se reducía. Los mensajes de la fama eran primarios. La fama y la literatura eran enemigas irreconciliables*”, concluiría mais tarde Archimboldi (BOLAÑO, 2004, p.1103).⁸

⁸ Essa percepção da relação entre fama e literatura pode bem ser aproximada das considerações entre êxito e destino desenvolvidas por Walter Benjamin, em especial, nos breves textos “O caminho para o sucesso em treze teses” e “Rosa dos ventos do êxito” de *Imagens de pensamento*, nos quais dissocia a relação êxito e vontade ou valor, e coloca-a como “a mais profunda expressão das contingências desse mundo. O êxito é o capricho no

Seguir a dinâmica subterrânea da literatura é parte inerente do projeto de uma política estética de Bolaño, voltada para a possibilidade de reverter (e não justificar ou aceitar) a complexa rede invisibilizada e conflituosa de circunstâncias, esforços, desencontros, apagamentos e destroços envolvidos nas trajetórias dos textos e seus destinos. Por isso, atenta-se a autores e não autores, corajosos e canalhas, obras ditas menores e maiores, trabalhadores invisíveis como tradutores, tipógrafos e arrumadeiras, entre outros. Ou como certas vias difusas – aquelas, por exemplo, que envolvem um editor e ativista comunista italiano, um divulgador de paraciência e teorias da conspiração francês de origem judaico-polonesa, uma dupla de escritores soviéticos de ficção científica, uma editora espanhola de livros de bolso, tradutores exilados provavelmente muito mal pagos – podem fazer chegar até um jovem poeta chileno no México nos anos 1960 ou 1970 as primeiras linhas de um conto hoje aparentemente inexpressivo vindo de uma língua distante e desconhecida, e que abrem toda uma trajetória de narrativas e debates sobre os caminhos tortos da literatura – dos conflitos em que ela se enreda e participa – que marcarão o início do século XXI, e que já na sua segunda década, após um fervoroso processo de recepção, aparentam fenecer, prematuramente, para quem saber renascer, no ano de 20--...

Urgência e demora

Talvez seja hora de contextualizar a citação contida no primeiro manifesto infrarrealista, recuperando a linha geral do conto de Gurievitch, sua *fábula*.

Um jovem engenheiro em um futuro indeterminado procura convencer seus superiores da necessidade de um novo empreendimento científico de grandes proporções. Primeiramente, tenta persuadi-los de uma reestruturação do Sistema Solar: mover Vênus e Marte das suas órbitas e dividir Saturno, Urano e Netuno em fragmentos menores, fazendo deles mundos habitáveis. Não é dada qualquer certeza sobre quais são as

acontecer do mundo, e por isso tem muito pouco a ver com a vontade que o persegue” (BENJAMIN, 2013, p.106). Não por acaso, a figura modelar para Benjamin seria o Quixote, personagem de uma única convicção (livresca, inclusive) absolutamente indiferente ao êxito ou ao fracasso, à fortuna ou ao infortúnio. Assim, nem a fama nem a falta de fama são garantias de valor.

motivações do narrador-protagonista: não há nenhuma urgência – uma ameaça ao planeta Terra, escassez de recursos ou um excedente populacional – que justifique uma ação tão desmedida. Pelo contrário: vive-se em um tempo de paz e tranquilidade. Seu pedido é recusado. Procura então um experiente cosmonauta, renomado pelo seu espírito desbravador e aventureiro, e tenta dissuadi-lo de aposentar-se, insistindo que *alguma coisa precisa ser feita* (BERGIER, 1968, p.430). Esse responde que já havia dado sua contribuição e que não havia mais motivos para sair em viagem: tudo já estava mais ou menos conhecido dentro do raio do possível. Só lamenta nunca ter se deparado com outra forma de vida reconhecível. Como que para atender a essa solicitação, nosso engenheiro então teoriza a existência das infras, pequenas estrelas de tão baixa temperatura que poderiam sustentar organismos em sua superfície e que teriam passado despercebidas, camufladas na escuridão do espaço. Comprovada a existências desses astros, o protagonista convence o cosmonauta a recrutar uma tripulação para uma viagem que consumirá alguns bons anos de suas vidas até a infra mais próxima. Os membros se revezam, um de cada vez, entre longos períodos de hibernação artificial e condução da missão. O conto narra com detalhes a angústia da travessia, marcada pela solidão e pelo tédio. Chegando próximo ao seu destino, a infra da constelação de Dragão, algumas anomalias impõe a necessidade de uma decisão imediata, que não pode esperar, já que a escassez imprevista de combustível coloca em questão se devem de fato pousar ou, então, dar meia-volta e esperar que uma nova tripulação complete a missão, dali dezenas de anos. O “avô” (em algum momento passam a chamar assim o famoso cosmonauta) decide então se lançar ao astro, sem possibilidade de retorno, enquanto relata aquilo que vislumbra (ou supostamente vislumbra) para a tripulação: seres enormes nas profundezas do oceano que cobre a infra. Talvez uma cidade.

De algum modo, as figuras de Ansky e Efremov ecoam a do aventureiro e a do engenheiro dispostas em “El infra del Dragón”. Quase como se por Gurievitch e Bolaño (e tudo o que se encontra entre esses dois) se desenhasse outro par de figuras de contadores de histórias, distantes, mas aparentadas, daquelas do viajante e do camponês apresentadas por Walter

Benjamin (2018). Mas se aquelas apresentadas pelo filósofo alemão se formulam em uma dinâmica mítica de preservação e renovação, entre o sedentário e o nômade, a que aqui enxergamos transmuta essa lógica em termos de urgência e demora, antecipação e acontecimento.

21

Em um primeiro momento, Bolaño, ao recuperar esse conto em seu Manifesto, propõe uma aliança insuspeita entre vanguarda artística e o gênero da ficção científica, baseada no instante da aventura, no gesto de lançar-se em busca de novas formas de existência. “A vida se mede em feitos não em anos” (BERGIER, 1968, p. 426), repete o capitão da nave, durante sua entrada na atmosfera de um mundo desconhecido, enquanto que em “Dejénlo todo, nuevamente” lemos: “*En poesía y en lo que sea, la entrada en materia tiene que ser ya la entrada en aventura. Crear las herramientas para la subversión cotidiana*” (BOLAÑO, 2019, E-book). Pode ser verdade, mas também há um outro tempo necessário para que os feitos ocorram e também possam ser narrados (no mínimo, é preciso levar em conta o tempo de retorno e transmissão dessa narrativa). Não por acaso, o conto de Gurievitch explora principalmente o tédio dos cálculos que levam a descoberta das infras e, especialmente, a da própria viagem, dos anos e anos que ela exige e que, em última instância, motiva o feito do capitão, pensando na dispensa de tempo já empregada, além daquela extra que exigiria uma nova viagem. Da mesma forma, a urgência do manifesto, do *ya* que converte matéria em aventura, ganha uma contraparte extensiva, décadas depois, na prosa de Bolaño. No ato imediato e imprevisto, concentra-se muito tempo. Na preparação e na demorada, busca-se sustentar aquilo que está em jogo em um efêmero gesto (com todo o seu peso). Tanto uma quando outra são tentativas transmutáveis para evitar que um tipo de temporalidade – que não é nem do acúmulo nem da imediaticidade – se disperse.

Outra consequência dessa aproximação está na problematização entre o projeto (do engenheiro) e a narrativa (do aventureiro). O manifesto não se concretiza necessariamente pela realização do que projeta em seu enunciado, da mesma forma que o sucesso do aventureiro passa ao largo da realização do desejo previamente manifestado. Trata-se de seguir as

transformações desse desejo mais que supri-lo ou suprimi-lo. Sem que se diga nada, no conto de Gurievitch o impulso destrutivo de dominação sobre a realidade (horizonte dos planos do engenheiro) é abandonado pelo vislumbre de outras formas de vida. Da mesma maneira, não são os romances de Efremov ou Ansky que chegam até Hans, mas a longa narrativa desse diante do gesto imediato e arriscado tomado por aquele e que leva ao seu fim. Uma lógica que se espelha de forma invertida na decisão súbita com que Archimbaldi decide tornar-se escritor.

Essa tensão intensifica-se quando colocada em contextos em que se deve agir diante de grandes tragédias. 2666 se coloca em circunstâncias desse tipo. No livro, diversas vozes, frente ou no interior de diferentes catástrofes, demandam uma atitude sem demora, um clamor que, no entanto, parece na contramão da extensão empregada pela narrativa para fazê-las (tanto as catástrofes quanto o clamor que se opõe a elas) cognoscíveis, sensíveis e, desse modo, passíveis de um encerramento. Nesse sentido, não há tempo a perder: seja breve ou longo. Algo que se redobra, em outro plano, na contradição entre o tempo disponível para a escrita do livro (levando em conta o estado de saúde terminal do autor) e o tempo exigido pela escrita de 2666 (um tempo do qual a materialidade – suas mais de mil páginas – é apenas o índice mais evidente).

Como colocado no manifesto, a ternura é um exercício de velocidade. Velocidade que deve ser entendida para além ou mesmo na contramão da aceleração assim como da inércia. Ternura que implica em uma forma de cuidado e compromisso a longo prazo que permita que o desastre se encerre o mais brevemente possível.

Alto e baixo

Essa percepção da temporalidade se multiplica no ensejo de reconstituição dos descaminhos daquilo que chega até a obra de Bolaño (e que rumos tomam nela e a partir dela). No caso da citação que abre “*Dejénlo todo, nuevamente*”, trata-se de uma passagem assinada por alguém praticamente desconhecido fora do mundo eslavófilo – e talvez esquecido mesmo dentro dele. Para além de uma ou outra novela traduzida para o alemão e para o

romeno, esse é o único conto ainda hoje disponível de Gurievitch em espanhol, inglês, português, italiano e francês. Surpreendentemente, há não uma, mas duas traduções espanholas que datam de anos anteriores ao manifesto infrarrealista. A primeira na revista *Anticipación*, de nº 4, efêmera pioneira do gênero em Espanha – anterior mesmo à famosa *Nueva Dimension* – com apenas sete números lançados entre 1966 e 1967. Talvez não seja tão surpreende encontrar uma narrativa soviética em uma publicação desse tipo nesse período, mas saber que se tratava de uma tradução direta certamente o é. A responsável, Isabel Vicente (1918-2005), fazia parte do “Grupo de Moscou” – conjunto de tradutores espanhóis retornados da Rússia formado nos anos 1950, após o exílio imposto pela Guerra Civil Espanhola – e verteria ainda *Crime e Castigo*, *Tarás Bulba*, *A gaivota* e outras obras do cânone do leste europeu para o espanhol (ESPINOSA, 2007).

23

Mas não é essa a versão que chega a Bolaño e sim a de uma antologia intitulada *Lo mejor de la ciencia ficción rusa*, publicada pela Editorial Bruguera em 1968 (com reedições em 1972 e 1975) e com distribuição em boa parte da América Latina.⁹ A edição pertence à fase de transição da editora – conhecida pelos seus quadrinhos e literatura *pulp* –, que passaria então a investir em coleções de bolso tanto de clássicos quanto de autores contemporâneos. O modelo de edição dessa coletânea faz a ponte entre uma etapa e outra, saindo da brochura em papel mais barato para o formato um pouco mais estruturado e prestigioso, ainda que acessível, da coleção “Libro amigo”, ao lado de Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Jules Verne, Robert Stevenson, Oscar Wilde, Flaubert, além de outras antologias com a mesma fórmula (as melhores histórias insólitas, de terror, de crime,

⁹ Eis a lista completa de textos que compõem essa antologia: “Al lector” (do editor); “Introducción” (Jacques Bergier); “Cuentos de año nuevo” (Vladimir Dudintsev); “La máquina CE, modelo número uno” (Anatolí Dneprov); “El gúlu celeste” (Viktor Saparin); “Los cangrejos caminan sobre la isla” (Anatolí Dneprov); “El experimento olvidado” (Arkádi e Boris Strugátski); “El capitán de la astronave Polus” (Valentina Juravliova); “El despertar del profesor Berne” (Vladimir Savtchenko); “Naves de estrellas” (Iván Efremov); “Las seis cerillas” (Arkádi e Boris Strugátski); “Mister Risus” (Aleksandr Beliaiev); “La esfera de fuego” (Vladimir Nemtsov); “El blanco cono de Alaid” (Arkádi e Boris Strugátski); “Las botas mágicas” (Viktor Saparin); e “La infra del dragón” (Gueórgui Gurievitch). As traduções (indiretas) são creditadas a Carlos Robles.

de fantasma, etc.). Em fases mais avançadas, passaria a focar cada vez mais em autores contemporâneos internacionais como Italo Calvino e Boris Vian. Essa coleção durou de 1965 a 1986, resultando em centenas de títulos, e ao longo do tempo foi ramificando em seu interior diversas séries focadas em gêneros específicos, como as famosas Novela Negra ou (GUIRAL, 2010, p. 105-107).

24

Apesar da sede espanhola, a relação dessa editora com a América Latina é estreita e não só pelos livros que tornou acessíveis, possibilitando um repertório de leituras comum do México ao Chile. Em seu catálogo dos anos 1960 e 1970, vê-se de forma patente um convívio entre a dita “subliteratura” importada (Michael Crichton, Frederik Pohl, Victor Marchetti, etc.) e autores latino-americanos que naquele tempo chegavam ao auge do seu prestígio internacional como Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Jorge Amado, Júlio Cortázar, Pablo Neruda, Gabriel García Márquez e outros – uma perspectiva que teve ressonâncias concretas na recepção desses livros, tanto por uma ala quanto pela outra. Além disso, parte importante da mão de obra da Bruguera era composta por argentinos, uruguaios e chilenos no exílio, dispostos a trabalhar por montantes mais baixos, especialmente a partir dos anos 1970, com a disseminação das ditaduras no Cone Sul. Isso incluía uma malha de editores, autores de romances populares (muitos sob pseudônimos anglófonos) e tradutores, tais como Juan Martini, Pablo Di Masso, Marcelo Cohen, Cristina Peri Rossi, J. R. Wilcock, Homero Alsina Thevenet, Eduardo Goligorsky, Ana Goldar, Floreal Mazía, Susana Constante, Ana Becció e outros (FALCÓN, 2018. p. 112-113)

Em mais de uma ocasião se observou certa aproximação entre os “gêneros de massa” e os escritores latino-americanos que marcaram o período dos anos 1960 e 1970, genericamente denominado “boom latino-americano” (SARLO, 1995, p.116-117; SPERANZA, 2000). Sobre essa relação, poder-se-ia voltar até a publicação das biografias imaginárias de *Historia universal de la infamia* de Borges entre 1933 e 1934 na *Revista Multicolor de los Sabados*, um suplemento do diário argentino *Crítica*. Contudo, é nas publicações da Bruguera que esses autores e as narrativas de

faroeste, detetive, romance, terror e ficção científica aparecerão lado a lado e entremeados nas prateleiras das bancas de jornal e das livrarias sob a forma livro. Isso certamente marca as séries seguintes de autores, que se formaram lendo essas obras e reconjugando-as em seus próprios textos ficcionais e ensaísticos, tais como, por exemplo, Manuel Puig (um caso limítrofe entre gerações), Ricardo Piglia e, depois, Roberto Bolaño e César Aira. O caso de Piglia é interessante porque de leitor da famosa série Novela Negra da Bruguera passa, em 1977, a editor da Serie Negra da editora argentina Tiempo Contemporáneo, em moldes semelhantes. Essa cultura de banca de jornal aparece com alguma frequência em Bolaño, não só com referência a essas edições baratas, mas também a revistas de cinema ou música de larga circulação, publicações esportivas, álbuns de figurinha, histórias em quadrinhos, entre outros. Vide, por exemplo, esse trecho do conto “Enrique Martín” de *Llamadas telefónicas*:

25

Fue durante la última cena, cuando mi relación con la mexicana ya estaba en los segundos de descuento, cuando Enrique nos habló de una revista en la que colaboraba. Ya está, pensé. Acto seguido se corrigió: en la que *colaboraban*. El plural tuvo la virtud de ponerme en guardia, pero pronto comprendí: él y su compañera. Por una vez (por última vez) la mexicana y yo estuvimos de acuerdo en algo y exigimos en el acto ver la revista en cuestión. Resultó ser una de las tantas que por entonces se vendían en los quioscos de periódicos y cuyos temas iban desde los ovnis hasta los fantasmas, pasando por las apariciones marianas, las culturas precolombinas desconocidas, los sucesos paranormales. Se llamaba *Preguntas & Respuestas* y creo que aún se vende. (BOLAÑO, 2008, p.42)

Mágico e fantástico

O trecho citado anteriormente é um bom pretexto para voltarmos aos caminhos traçados por *Lo mejor de la ciencia ficción rusa* até chegar às mãos de Bolaño, pois, como se verá, ecoa a outros estranhos projetos daquele que assina a coletânea. Seu nome é Jacques Bergier (1912-1978), figura hoje um tanto apagada e exemplar em sua idiossincrasia. Nascido em

Odessa, em uma comunidade judaico-polonesa, recebe esse nome (o de nascimento é Yakov Mikhailovitch Berger) quando sua família se translada em 1920, por conta da Guerra Civil Russa, para França, onde ganha nova cidadania. Engenheiro químico de formação, lutou na Resistência, infiltrou-se como espião entre os nazistas na Segunda Guerra, foi descoberto e preso em um campo de concentração. Após a libertação da França, ganha notoriedade como divulgador de ciência, paraciência e de ficção especulativa (as revistas e livros que escrevia ou editava borravam as fronteiras entre essas três coisas, como é frequente nas publicações desse tipo). Foi responsável, por exemplo, por vulgarizar a ideia de que haveria uma relação entre o regime nazista e o ocultismo.¹⁰ Bizarramente, todas essas frentes de interesse buscarão ser integradas de forma coesa no best-seller internacional de 1960 *O despertar dos mágicos* (no original: *Le matin des magiciens*) que escreve com o jornalista belga Louis Pauwels. Nele, arrola-se uma longa narrativa de “áreas do conhecimento esquecidas” ao longo da história da humanidade, ligando alquimia, sociedades secretas, teorias da conspiração, civilizações perdidas, manuscritos religiosos, decadentismo civilizatório, livros de ficção, ensaios sobre poesia e música (Valéry, Borges e os surrealistas são citados várias vezes no livro), documentos e desastres da história recente – dando a essa articulação o nome metodológico de “realismo fantástico”. Essa designação remetia deliberadamente ao “realismo mágico”, termo que, naquele contexto, já havia perdido parte do lastro crítico que lhe havia sido conferido pelo crítico

¹⁰ O papel do ocultismo (esse termo genérico) para o nazismo é tema de interesse por campos bastante desiguais, que acabam se influenciando. Como Monica Black e Erik Kurlander (2015, p. 1-9) apontam, essa relação é objeto de escrutínio pela cultura popular (filmes, quadrinhos, videogames), por pseudo-academicismos (e aqui eles incluem Bergier e Pauwels) e por estudos histórico-culturais sólidos (como aqueles elaborados pelos membros da Escola de Frankfurt). Para esse último conjunto, o problema de teor fantasmático que envolve esse tipo de pesquisa pode ser resumido em três pontos: 1) a ausência ou a falta de acesso a fontes primárias que ofereçam respaldo a essa relação; 2) se essa relação seria contingente ou necessária (e sob que termos), já que a sobrevivência do ocultismo nas sociedades ditas “moderna” – além de não ser uma exclusividade alemã – pré-data o nazismo e se mantém após sua derrocada (inclusive como fonte de explicação e condenação dos eventos dos anos 1930 e 1940); e 3) a interpretação da ideologia nazifascista como resultante da sobrevivência de elementos “arcaizantes” e “irracionalistas” materializados nas práticas denominadas ocultistas, confundindo e sobrepondo esses elementos, tal como defendida por uma perspectiva progressista de saber e de história. Essas dificuldades ocasionam uma deslegitimação desse tipo de pesquisa, renegando-a paradoxalmente ao campo da mitificação.

venezuelano Arturo Uslar Pietri no final dos anos 1940, passando a designar genericamente uma série de escritores latino-americanos que chegavam (alguns com grandes sucessos de venda) à Europa naquele momento, tais como Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, entre outros.

Esse esforço para estabelecer uma conexão sub-reptícia entre realismo fantástico e realismo mágico por Jacques Bergier e Louis Pauwels se aprofunda na revista paracientífica *Planète*, lançada na França em 1961 (e que logo ganharia versões em todo mundo, incluindo América Latina), como continuidade do projeto de *O despertar dos mágicos*. Em suas páginas, encontram-se novamente a mistura indistinta entre pseudociência, ficção e notícias. Entretanto, além dos escritores dos gêneros ditos “menores” (ficção científica e fantasia, em especial), encontram-se também publicados em francês algumas das primeiras traduções de contos de Borges (que já havia sido referido em *O despertar dos mágicos*), João Guimarães Rosa, Miguel Angel Astúrias e Júlio Cortázar.¹¹ Não é difícil traçar o paralelo entre essa publicação e aquela *Preguntas & Respuestas* na qual Enrique Martín publica sua colaboração no conto de *Llamadas telefónicas*.

27

Com o passar do tempo, Bergier empresta cada vez mais sua assinatura para coleções de livros, editora revistas, antologias, entre outros. Prefácios, textos de quarta capa ou meras citações no frontispício aparecem em diversas obras que poderiam ser capitalizadas por esse campo cinzento que vai do esoterismo à ficção especulativa, do paranormal à divulgação científica. É ele, por exemplo, quem resgata a obra de H. P. Lovecraft e a divulga extensivamente fora dos Estados Unidos.¹² Sintomaticamente, é

¹¹ Seria preciso acrescentar que, em alguma medida, esse diálogo foi de mão dupla. Trechos do livro de Bergier e Pauwels (a quem Cortázar se opunha politicamente) aparecem citados pelo personagem Wong (com sua biblioteca portátil em uma maleta) em um encontro dos membros do Club de la Serpiente, no capítulo 86 de *Rayuela*, encenando o fascínio por esse tipo de texto nas discussões literárias da Paris daquele período (CORTÁZAR, 2010, p. 534-535). Borges (1984, p. 53) também cita a revista *Planète* como publicação em que se mantém vivo o interesse por questões como a dupla personalidade e a quarta dimensão remanescentes do Expressionismo alemão. João Guimarães Rosa e Octavio Paz, de maneiras diversas, também foram largamente interessados pelo assunto, e seria possível especular se teriam lido *O despertar dos mágicos* ou outros livros de Bergier.

¹² Note-se como Bergier aparece, por exemplo, no ensaio “Kuranés: Los limites de lo fantástico”, escrito por Juan José Saer em 1968, como alguém que atua como porta-voz de Lovecraft. No entanto, Saer o caracteriza menos como estudioso do que como publicitário

uma citação de Bergier (“A literatura de ficção científica é uma força maior que a energia atômica”) que aparece em destaque na capa da revista-antologia *Galaktika* na qual se publica a tradução de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Jorge Luis Borges para o húngaro, nos anos 1970 (BAKUCZ, 2018, p. 38).

Tamanha a difusão e a autoridade adquiridas por Jacques Bergier nos anos 1960 e 1970 que seu nome se converte em uma espécie de marca de aprovação dentro do gênero, no mesmo estilo de Isaac Asimov, Perry Rhodan ou A. E. van Vogt. O campo então incipiente no qual navegava a ficção científica daquele momento abre margem para um tipo diferente de fundador de discursividade daquele previsto por Foucault (1992) em *O que é um autor?* – algo mais parecido com as plataformas de *streaming* ou os mecanismos de filtragem das redes sociais. Nomes que se sobrepõem aos dos autores (no sentido mais vulgar, daquele que firma seu nome em algo que compôs ou ajudou a compor), assinando uma série de livros de cuja produção não participou em nenhuma dimensão, de modo a criar uma coerência homogeneizante, fetichizada, que neutraliza e unifica essa variedade de discurso de modo a buscar tornar calculável os grupos de consumidores ao redor deles (seja nos anos 1960 via pesquisas de público, seja hoje via algoritmos), potencializando uma dimensão de antecipação e culto.

Essa mistura de pensamento paranoico, fantasia, hedonismo *new age*, messianismo, filosofias de desenvolvimento espiritual e intelectual e outras peculiaridades dos “saberes ocultos”, encontrou forte adesão entre alas conservadoras da Europa, Estados Unidos e América Latina.¹³ O

mistificador da obra do estadunidense. As ditas análises de Bergier não passariam de “reclame proselitista” (SAER, 2014, p. 213), mostrando que já Saer não compartilhava qualquer traço do interesse ou da mera complacência espirituosa demonstrada à essa personalidade por outros escritores latino-americanos nesse período. Ao contrário: o ensaio pode ser lido como um rechaço justamente a ideia de imaginário propagandeada por esse autor. Agradeço a Sérgio Barboza pela lembrança desse texto.

¹³ Algo que ainda fervilha e alimenta as estruturas fascistóides atuantes hoje, exemplifica pelas ações do atual presidente da Argentina: “A conexão entre as narrativas da extrema direita, as fantasias de conspiração, o transe, a religiosidade e o misticismo excede, porém, as fronteiras do cristianismo. A figura e o discurso de Milei, por exemplo, estão impregnados de magia e esoterismo. Ele diz conversar e consultar se cotidianamente, sobre a vida e a política, com o espírito de seu cachorro Conan, mastim inglês falecido em 2017,

próprio Louis Pauwels, com o prestígio que adquire entre o público francês, se afastaria do grupo *Planète* para participar da fundação do *Le Figaro Magazine* e se vincular ao grupo de ultradireita GRECE, no final dos anos 1970.

Certamente foi essa combinação de tantas circunstâncias que se fundem (conectando paranormalidade, paranoicos de direita, desleitura de autores latino-americanos do boom) que atraiu ou poderia ter atraído o Bolaño dos anos 1990 e 2000, quando suas obras desenvolviam um olhar atento e crítico aos processos contraditórios de apropriação da e pela literatura, especialmente daquele período.¹⁴ Não é preciso muito para imaginar a ideia de “realismo fantástico” de Bergier e Pauwels – e do “realismo mágico” na versão desses autores – alimentando a mente dos artistas indexados em *La literatura nazi en América* como oportunidade de inserção no campo literário e de acúmulo de capitais culturais e simbólicos (de uma forma não muito diferente daquela efetuada anteriormente pelos editores da *Planète*).

29

Ora, se buscarmos tal referência a *Le matin des magiciens*, na bibliografia oferecida no romance de 1996, não a encontramos diretamente. Basta, porém, lançar um olhar para o livro seguinte:

e que quem o ajudou nessa empreitada foram o bruxo Gustavo, conhecido no X, e Celia Liliana Melamed, especialista em ‘comunicação interespecie’ e ‘telepatia animal’ [...]. Milei tem um contato direto com Deus — ‘El Número UNO’, como costuma chamá-lo — graças à mediação de Conan. Deus lhe deu uma missão: entrar na política para acabar com os planos da elite internacional progressista que governa o planeta. No entanto, ele estreitou fortes relações com o judaísmo: se converteu, estuda a Torá e recebeu a bênção do rabino David Pinto Shlita para governar a Argentina. A aproximação entre a extrema direita e a fé judaica se deu também no Brasil, onde a religião sofreu uma verdadeira ‘colonização’ por parte do bolsonarismo” (DEMURU, 2024). Como o próprio Paolo Demuru aponta, não se trata aqui de ver uma prova de irracionalidade (em oposição a uma mentalidade esclarecida), e sim uma máquina que busca se apropriar de qualquer discurso que possa provocar sensações de lógica, pertencimento e satisfação (sempre frágeis) de maneira a desviar e capitalizar a frustração, o sofrimento e o ódio provocados por um sistema econômico baseado em exploração e violência crescentes e empregá-los para sua manutenção. Discursos com base na ideia de segredo ou de oculto favorecem essa possibilidade – afinal, essa é a matéria da qual os sonhos são feitos.

¹⁴ Para uma análise mais detida sobre esses temas e o papel que desempenham em *La literatura nazi en América* e *Estrella distante*, remeto ao segundo capítulo da minha tese de doutorado. Cf. PINHEIRO, 2014.

Algunos años antes Bibiano O'Ryan publica *El nuevo retorno de los brujos* en una modesta editorial especializada en libros de poesía de reducido formato. El libro es un éxito y catapulta a la editorial a tirajes hasta entonces impensados. *El nuevo retorno de los brujos* es un ensayo ameno (y a su escritura no le son ajenas las novelas policiales que Bibiano y yo consumimos en nuestros años de Concepción) sobre los movimientos literarios fascistas del Cono Sur entre 1972 y 1989. No escasean los personajes enigmáticos o estrafalarios, pero la figura principal, la que se alza única de entre el vértigo y el balbuceo de la década maldita, es sin duda Carlos Wieder. Su figura, como se suele decir más bien tristemente en Latinoamérica, brilla con luz propia. El capítulo que Bibiano dedica a Wieder (el más amplio del libro) se titula «La exploración de los límites» y en él, alejándose de un tono por lo común objetivo y mesurado, Bibiano habla precisamente del brillo; se diría que está contando una película de terror. (BOLAÑO, 2007, p.117)

30

Em uma clara referência à tradução castelhana do livro de Bergier e Pauwels, *El nuevo retorno de los brujos* funciona como uma espécie de duplo (mas não uma cópia, e as diferenças não são insignificantes) do próprio *La literatura nazi en América*, publicado como que em uma terra paralela.

Oportunismo e oportunidade

A essa altura desta investigação, não são apenas os paralelos entre o modo de atuar de alguns personagens infames de Bolaño e a tentativa de articulação de uma lógica ocultista-conspiracionista com o “realismo mágico” buscada por Bergier que salta aos olhos. A trama que aqui se desenha é semelhante àquelas das buscas por escritores desaparecidos (Carlos Wieder, Cesárea Tinajero ou Benno von Archimboldi) dos romances de Bolaño. Assim como Belano ou García Madero reviram os arquivos de “*fanzines de escaso tiraje*” com “*la calidad defectuosa, el papel barato, el diseño deficiente hablaban de una literatura de albañal*” (BOLAÑO, 2007, p.129), simetricamente, esta pesquisa cada vez mais se afunda em arquivos e sistemas de indexação, nos quais é possível percorrer uma intrincada teia de atribuições e acusações envolvendo as antologias assinadas por Jacques Bergier.

Em um primeiro momento, a investigação cruzada nesses arquivos acusa a existência de uma coletânea francesa cujo título parece indicar a edição primeira de *Lo mejor de la ciencia ficción rusa* lida por Bolaño: a antologia *Les meilleures histoires de science-fiction soviétique* foi publicada em 1963 na França pela Marabout, prefaciada e creditada a Jacques Bergier. Apesar da homonímia, entretanto, trata-se de uma falsa pista. Ou nem tanto: a coletânea é outra, mas não completamente, já que parte do rol de autores aparece nas duas coletâneas – não é o caso de Gurievitch – ainda que com obras diferentes.¹⁵

31

Na continuidade, revirando as antigas críticas de revistas de nicho, algo mais sintomático surge. A coletânea francesa nada deve ao nome de quem a assina, já que, na verdade, constitui uma tradução do volume *Золотой лотос* [Lotus de ouro], organizado para a revista soviética *Молодая гвардия* [Jovem Guarda], em 1961, pelo editor Anatóli Semionovitch Varchavski e a quem não se faz qualquer menção nos créditos da publicação francesa. Aparentemente, o editor Robert Laffont queria implementar a qualquer custo um sistema de produtividade com base no selo de aprovação “Jacques Bergier”, logo após o sucesso de *O despertar dos mágicos* no ano anterior.¹⁶

¹⁵ Eis os autores antologizados: Anatóli Dneprov (“Le monde que j’avais quitté”); Mikhail Grechnov (“Le lotus d’or”), Arkádi e Boris Strugátski (“Le grand C.I.D” e “Le cône blanc de l’Alaïde”), Mikhail Duntau (“Victimes de la bioélectronique”), Victor Saporine (“Le procès du tantalus”), Iuri Safronov (“Rien d’extraordinaire”) e Genrikh Altov e Valentina Juravliova (“La ballade des étoiles”). A tradução é creditada a Francis Cohen.

¹⁶ Eis parte de uma crítica assinada por Serge Bertrand, e publicada originalmente na revista francesa *Fiction* nº 236, datada de agosto de 1973, recuperada pelo site *nooSFere*: “Apesar do que afirmam a capa e o título, Jacques Bergier não teve nenhuma participação na elaboração deste volume, republicado diversas vezes pela editora Robert Laffont sob a mesma etiqueta enganosa. Tratava-se então, no espírito desse editor, de aproveitar ao máximo a notoriedade de Bergier (ainda considerado na época como o prestigioso coautor de *O despertar dos mágicos*). Na realidade, o volume tinha como fonte uma antologia traduzida nos Estados Unidos, e foi vertida ao francês a partir dessa versão norte-americana. Mas essa não passa de uma das múltiplas pequenas falsas verdades com as quais gosta de se adornar essa figura que é nosso amigo Bergier e que compõem uma das facetas de sua desconcertante personalidade... Vale notar que, para esta reedição, Bergier assinou um novo prefácio onde, tão inefável como de costume, nos ensina entre outras coisas que em 1972 os russos alcançaram ‘a elaboração da antimatéria’ e ‘a síntese de alimentos a partir do ar’. Querido Bergier, sempre tão poeta! Quanto à antologia, fiquem tranquilos se não a leram: ela quase não vale nada”. Trata-se de uma crítica a republicação de 1972 da edição francesa (a primeira é de 1963). O laudo final de Bertrand, obviamente, é passível de revisão.

Por fim, chega-se àquela que seria a base para a edição espanhola da Bruguera, não sem outra surpresa. Se essa indicia uma pequena e relativa dignificação da ficção científica pelo mercado hispânico, o tratamento do volume original já mostra um esforço de retirá-la completamente do campo da “literatura barata”, como se vê pelo papel de melhor qualidade e pela capa dura com jaqueta na qual se lê *Quattordici Racconti di Fantascienza Russa*. Além disso, o intuito em torno da publicação ganha outros contornos, já que a antologia originalmente é encomendada a Bergier em 1961 pela italiana Feltrinelli, conhecida pela difusão de livros subversivos e pelo ativismo político em movimentos de esquerda do fundador que empresta seu sobrenome a editora, Giangiacomo Feltrinelli. Pouco menos de quatro anos antes, é ele quem publica *Doutor Jivago* a partir do manuscrito que Pasternak conseguiu contrabandear para o Ocidente (FELTRINELLI, 2006).

Encarar essa antologia no contexto de um projeto como o de Feltrinelli projeta matizes diferentes sobre o volume, e a estranha parceria entre o editor militante da esquerda e o especialista em paranormalidade não deixa de gerar ruídos e discordâncias que ficam aparentes nos paratextos da coletânea.

De início, certas questões de atribuição também podem ser levantadas a partir da antologia italiana. Apesar do nome de Bergier estar na capa, e de ser ele o introdutor da coleção, notam-se indícios que fazem acreditar que a escolha dos textos não pode ser completamente atribuída a ele. Na seção “Al lettore” que abre o livro, o editor (que não se identifica) conta os motivos que o levaram a encomendar o volume a Bergier, pela autoridade adquirida por esse no Ocidente (cita, por exemplo, a autoria do verbete sobre “Ficção científica” para a *Encyclopédie de la Pléiade*, dirigida por Raymond Queneau). No entanto, também menciona uma carta (BERGIER, 1968, p. 6), remetida por Boris e Arkádi Strugátski – dois dos mais expressivos autores de ficção científica soviética daquele momento – na qual esses explicariam as escolhas dos textos enviados a Bergier e ao editor. Pouco ajuda o fato de que, na introdução, Bergier dá pouca atenção ou mesmo desconhece vários dos contos que compõem o livro. De fato,

dedica muitas páginas a autores que não se encontram na antologia (como Iuri Dolguchin ou Aleksandr Grin) e tantos outros nomes mais antigo, já estabelecidos, como Efremov e Beliaiev, ainda que não se refira aos contos deles incluídos na compilação. É incrivelmente lacônico quanto aos escritores mais jovens (isto é, mais de 70% do volume), gastando apenas poucas palavras sobre os Strugátski (sendo que a coletânea traz nada menos que três de seus contos, os primeiros publicados em italiano), Dneprov, Saparin, Dudintsev e Valentina Juravliova (a única autora da coletânea). O pobre Gurievitch recebe até mesmo algumas admoestações sobre a qualidade de sua narrativa, apesar de, em uma nota de rodapé, ser dada uma rápida notícia sobre um romance de sua autoria então recém-publicado em fascículos na revista *Техника – молодёжи* [Técnica para a juventude], intitulado *Первый день творения* [O primeiro dia da criação] (BERGIER, 1968, p. 25).

33

Na introdução de Bergier, torna-se concreto o protocolo de leitura (dos textos, mas também do mundo) que ele visa constituir com o “realismo mágico”: o encanto da ficção científica estaria na imediata literalidade de seu conteúdo, factualidade que muitos autores parecem não reconhecer. Para o organizador, não há nada que possa ser imaginado que não seja, de algum modo, existente.¹⁷ Para demonstrar isso, desvia-se por escritores não antologizados – mais iniciados nessa percepção – como Aleksandr Kazantsev (1906-2002). Notório enxadrista e autor de obras de ficção científica como *Пылающий остров* [A ilha em chamas] e *Полярная мечта* [Sonho ártico], Kazantsev ficou famoso como pioneiro da ufologia soviética, sendo um dos primeiros a levantar a hipótese de que o objeto que caiu próximo ao rio Tunguska (na Sibéria), em 1908, e que provocou uma enorme explosão que afetou milhares de quilômetros quadrados, não teria sido um meteoro e sim uma nave alienígena. Hipótese essa que Bergier aproveita por dar notícia em sua introdução:

¹⁷ “É a única forma de fazer circular certas verdades não aceitas pela filosofia oficial. Como em qualquer período pré-revolucionário, os pensamentos do futuro são publicados disfarçadamente. A capa de uma obra de ‘ficção científica’, eis o disfarce de 1960” (BERGIER, PAUWELS, 1980, p. 396).

El propio Kazancev es un ejemplo de estos hombres siempre dispuestos a luchar por el porvenir. Durante más de diez años se afanó en demostrar que el gran meteorito que en 1908 explotó sobre Siberia era en realidad una astronave ínter planetaria de propulsión nuclear. Esta convicción le ha proporcionado muchas reconvenções y burlas por parte de los pontífices de la ciencia oficial. Efectivamente, las investigaciones han probado que no es posible encontrar astillas de aquel meteorito, que, sin duda alguna, fue un fenómeno extremadamente anormal. Se explicó que se trataba de un cometa cargado de energía, un trozo de antimateria procedente de un antiuniverso infinitamente lejano, quizá – ¿quién sabe? – una astronave interplanetaria. Exactamente, lo que Kazancev había dicho desde el principio. (BERGIER, 1968, p. 18)

34

Note-se como a estrutura do texto de Bergier promove, com um discurso rodopiante que se abre com *demonstrações, convicções, provas e falta de dúvidas*, para recuar brevemente com *quiza e quem sabe?*, para por fim cravar um *exatamente como havia dito Kazantsev desde o princípio*. Dificilmente poder-se-ia dar um exemplo mais enxuto de um discurso conspiracionista cínico, em que a revelação fantástica é, ao mesmo tempo, afirmada com tanta certeza sem deixar de mimetizar um discurso crítico, questionador, aberto a novos desdobramentos. A formulação de uma hipótese fantástica já é por si só uma comprovação de sua veracidade. Se a dúvida existe é para dar margem a uma nova ordem de maravilhas.

Bergier busca constantemente essa sobreposição entre o “maravilhoso” e o “positivo” tantas vezes alardeado em *O despertar dos mágicos*.¹⁸ Como se toda a produção humana (seja ela artística ou científica,

¹⁸ Eis a explicação sucinta do que seria o realismo fantástico: “Geralmente o fantástico é definido como uma violação das leis naturais, como a aparição do impossível. Para nós não é nada disso. O fantástico é uma manifestação das leis naturais, um resultado do contato com a realidade quando está nos chega diretamente, e não filtrada pelo véu do sono intelectual, pelos hábitos, pelos preconceitos, pelos conformismos. [...] A ciência moderna ensina-nos que para além do visível simples está o invisível complicado. Uma mesa, uma cadeira, o céu estrelado são na verdade radicalmente diferentes da ideia que deles fazemos: sistemas em rotação, energias em suspenso etc. Era neste sentido que Valéry dizia que, no conhecimento moderno, “o maravilhoso e o positivo contraíram uma espantosa aliança”. [...] É que, nas ciências humanas, todos os preconceitos se refugiaram, incluindo aqueles que as ciências exatas atualmente desprezaram. [...]. Para certas pessoas, nenhum fenômeno de civilização é compreensível se não admitimos, nas origens, a existência da Atlântida. Para outros, o marxismo chega para explicar Hitler. Alguns veem Deus em todo e qualquer gênio, outros veem apenas o sexo. Toda a história humana é templária, a menos que seja hegeliana. O nosso problema é, portanto, tornar sensível, no estado bruto, a aliança entre o maravilhoso e o positivo no homem isolado ou no homem em sociedade, da mesma forma

sendo a ficção científica a síntese das duas) fosse uma cifra da qual se pode extrair ou projetar as verdades complexas e ocultas do e sobre o mundo. Em oposição a ideia de estranhamento, propõe um reconhecimento imediato do oculto, que nesse caso seria uma metaordem integrante à realidade, um centro transcendente estanque diante do qual pareceriam equivalentes o marxismo, a psicanálise, a biológica e a crença em Atlântica, na numerologia, em antigas civilizações superavançadas, entre outros, já que esses discursos nada mais seriam que versões parciais de um mesmo anseio explicativo (a economia, a sexualidade, a genética, saberes esquecidos, etc.). Tudo isso seria integrável e conciliável de um ponto de uma única imaginação absoluta, que parece ser o horizonte do “realismo mágico” de Bergier. Nesse esquema, a ficção científica (como uma corrente privilegiada da literatura em geral) teria um papel similar aos do *hrönir* de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges (2001): de algum modo, as invenções, descobertas e fabulações técnicas imaginadas nesses textos já estariam no mundo, escondidos, prontos para serem descobertos, desde sempre, como índices de uma ordem secreta. O que Bergier (que conhecia e inclusive cita o texto de Borges em seu livro) parece ignorar é que o próprio conto termina apontando as afinidades dessa percepção com uma estratégia nazifascista invasiva que emprega certa idealidade, certo encanto, para impor-se sobre e contra o mundo.

Não se pode deixar de contrastar a introdução de Bergier com o projeto da editora e dos textos que compõem a própria antologia. Enquanto os esforços do editor italiano estavam voltados para promover uma coleção de contos cuja imaginação desafiasse um estado de pânico generalizado diante de uma perspectiva de uma hecatombe nuclear (BERGIER, 1968, p. 6-7), Bergier se compraz em instituir leituras cifradas paranoicas dos autores de ficção científica de expressão russa. Além disso, da parte dos Strugátski, leve-se em consideração que a perspectiva de ver na antologia publicada na Itália constituía um desafio às censuras e à barreira imposta pela cortina de

que o é em biologia, em física ou em matemática moderna, onde se fala muito abertamente e, afinal de contas, muito simplesmente, de ‘Alguers Absoluto’, de ‘Luz Interdita’ e de ‘Número Quântico de Estranheza’”. (BERGIER, PAUWELS, 1980, p.18-19).

ferro – censura tanto no sentido de uma desleitura redutora (a perspectiva predominante no Ocidente de que a ficção científica do leste europeu nada mais seria que uma celebração alienada do comunismo) quanto oficial (alguns anos mais tardes esses temores se tornariam concretos, e seus livros teriam trechos suprimidos pelo governo soviético).

Amadores e profissionais

Para concluirmos a história dos caminhos difusos tomados pelo conto de Gurievitch até chegar ao Ocidente, depois às mãos de Bolaño e até mãos deste que escreve esta narrativa, seria necessário acrescentar dois epílogos.

36

Neste processo investigativo, o que passa a ser cada vez mais impressionante é o quão bem elaborado está esse labirinto, a despeito (ou talvez justamente por causa) da marginalidade enfrentada pelo gênero até muito recentemente e da precariedade de seus suportes que, de alguma forma, ecoa no visual das muitas páginas consultadas: *The Internet Speculative Fiction Database*, *Tercera Fundación*, *nooSFere* ou *FantLab*. Sejam russas, espanholas, latino-americanas, norte-americanas ou francesas, as melhores bases de dados de ficção científica mantêm os layouts dos anos 1990 ou 2000, que hoje guardam um aspecto ao mesmo tempo rígido e frágil, persistente mesmo que à beira do desaparecimento (há dificuldades financeiras e técnicas crescentes para manter ativos domínios tão antigos e com esse volume de informação). Mais importante, do ponto de vista da produção de saber, é que essas bases de dados foram e surpreendentemente ainda são – ainda que de forma desacelerada e pontual – alimentadas de modo analógico, aberto, coletivo e independente. Nelas é possível perceber um esforço e uma urgência em não só registrar a existências das diversas publicações que constituem esses acervos (cientes de suas constituições perecíveis, descartáveis, muitas vezes caseiras, que frequentemente não adentram arquivos públicos), que envolvem livros, revistas, zines, entre outros; como também em restituir, ao menos simbolicamente, o crédito àqueles que trabalharam em suas composições (autores, tradutores, editores, críticos, ilustradores, entre outros, que muitas vezes apareciam sem crédito,

sem biografia ou sob pseudônimo), mesmo muito tempo após a popularidade desse material ter arrefecido.¹⁹

Ainda assim, escandaliza a eficiência das buscas (ainda que lentas) e a qualidade das informações, especialmente em comparação às dificuldades enfrentadas nos sistemas da *Ahira* (*Archivo Histórico de Revistas Argentinas*) ou da hemeroteca da Biblioteca Nacional, a despeito das maravilhas em que consistem os arquivos digitalizados dessas e de outras instituições. Ou ainda, pior, ao pensar que não há nada similar provido pelos órgãos públicos de outros países.

Se não fossem por esses fóruns ou sites de indexação feitos por aquilo que se convencionou chamar de “amadores” não seria possível perceber que a antologia assinada por Bergier ganhou uma cópia brasileira abreviada (seis contos ao invés de catorze), em 1970, publicada em material pobríssimo, por uma sucursal da Bruguera, que depois se tornaria a Cedibra.²⁰ Em uma nova inversão, o volume tem outro título (*As rotas para o amanhã*), e não possui qualquer vestígio de seu suposto organizador franco-polonês. Também não traz nenhuma referência ao que se trata na capa, nem aos autores que compunham a coletânea: tudo se resume a um “FICÇÃO CIENTÍFICA” em letras garrafais, uma foto genérica de um astronauta compondo a portada e o anúncio “Os caminhos que o homem já começou a percorrer em busca do desconhecido”. Só na quarta páginas

37

¹⁹ Seria preciso desenvolver a importância da categoria do “amador”. Não se trata de um alguém oposto e aquém do especialista, dotado de um meio-saber sem método, mas, ao contrário, de um agente que, por meio de práticas de cuidado e atenção situadas, mantém aberto o potencial emancipador dos saberes, atuando na contramão das partilhas do legítimo/ilegítimo, sujeito/objeto, estudo/lazer, compreensível/incompreensível, instituições/coletividades, cientistas/cidadãos, trabalho/hobby, interesse/desinteresse, conhecedor/leigo. Estaria entre as figuras fundamentais para a constituição da “inteligência pública”, tal como imaginada por Isabelle Stengers (2023). Seria de se pensar como os constantes assédios por dispositivos de direcionamento de interesses privados, como a (des)monetização e a administração algorítmica, vem restringindo a existência e atuação dessa figura lá onde ela parecia encontrar um abrigo privilegiado, em certas plataformas audiovisuais e redes sociais, substituindo-a pelo influenciador profissional.

²⁰ Eis os contos dessa coletânea: “Os caranguejos caminham sobre a ilha” (Anatóli Dneprov); “Conto de Ano Novo” (Vladimir Dudintsev); “Máquina CE, Modelo N-1” (Anatóli Dneprov); “A infra do dragão” (Gueórgui Gurievitch); “O comandante da espaçonave Polus” (Valentina Juravliova); e “O cone branco de Alaid” (Arkádi e Boris Strugátski).

encontramos uma explicação: “Uma antologia com os maiores mestres da ficção russa”. A organização é atribuída a Fúlvio Fonseca e as traduções a Luís Mourão e Fernando Torres. Nenhum dos catálogos físicos ou digitais das bibliotecas que consulto possuem referência a essa brochura em papel-jornal, que não se decide em ser um livro ou uma revista.

A história da coletânea de Bergier derivaria em mais um motim: em 2006, uma editora de Valencia, chamada El Nadir, publica uma antologia intitulada *Pólux: seis relatos de ciencia ficción rusa*. Não constam os nomes dos organizadores, dos tradutores ou mesmo do autor da introdução (aparece assinado apenas como “El editor”). A ficha bibliográfica cuida em ser igualmente anônima. Pois bem, sem dizer nenhuma palavra, trata-se de um conjunto de republicações de seis das quatorze traduções publicadas em *Lo mejor de la ciencia ficción rusa*. A seleção não parece seguir um critério específico, se não o de oportunidade.²¹

Que tipo de acordo de direitos autorais (ou a falta dele) seria capaz de dar conta do arranjo dessa republicação, não somos capazes de imaginar.

38

Distância e proximidade

Observando esses enormes arquivos que mantêm vivas as notícias desse mundo de edições baratas ibero-americanas das obras de ficção científica, certas reflexões sobre a materialidade e a historicidade da literatura merecem ser feitas.

Ao mesmo tempo em que coleções como a da Bruguera forneciam certo acesso através da cortina de ferro, ultrapassando a fronteira das línguas (ainda que em traduções na maior parte das vezes indireta), também ficava evidente sua precariedade, seu aspecto frequentemente pouco organizado e oportunista, sustentada por tradutores na maior parte das vezes mal remunerados e por vezes contrariados (muitos nomes não reaparecem em nenhum outro lugar, indicando ou que se tratava de um trabalho eventual,

²¹ Os contos que constam nesse volume: “El capitán de la astronave Pólux” (Valentina Juravliova); “El despertar del profesor Ben” (Vladimir Savtchenko); “Los cangrejos caminan sobre la isla” (Anatoli Dneprov); “La infra de dragón” (Gueórgui Gurievitch); “La esfera de fuego” (Vladimir Nemtsov) e “Mister Risus” (Aleksandr Beliaiev).

ou de um pseudônimo para alguém que não queria se vincular a esse tipo de publicação ou ainda de um modo de camuflar um trabalho a várias mãos), fazendo com que essas publicações trouxessem em si as marcas de sua travessia como parte integrante de sua textualidade.

Essas questões ficam explícitas quando se buscam nas revistas de fantasia e ficção científica e nos suplementos culturais organizados por Andrés Cascioli, Marcial Souto, Fabio Zerpa, Elvio Gandolfo, Mario Levrero e outros na Argentina desse período, as notícias, resenhas ou mesmo as raríssimas traduções de escritores soviéticos. Esses textos inevitavelmente vêm acompanhados de um desejo de aproximação, de superação da distância, como aparece, por exemplo, nessa nota de Sergio Gaut vel Hartman (“CF Soviética: el fenómeno Strugatsky”), publicada em *El pendulo* nº 5 (da segunda encarnação da revista), de 1981:

Fuera de la órbita anglosajona, que domina excluyentemente el campo, aparecen opciones nacionales y escritores aislados, munidos de suficientes rasgos distintivos para justificar una ojeada.

39

Este es el caso de la *Nauchnaia Fantastika* o cf. soviética.

Mi aproximación a esta literatura, así como la de todos los que nadamos en el mar interior de nuestra propia lengua, está limitada por una serie de factores ajenos a la obra en sí misma: traducciones indirectas (del inglés, del italiano); pobres (de lo que no suelen salvarse tampoco los anglosajones) o realizadas directamente en la URSS que, si buen suelen ser correctas, adolecen de cierta dureza y pomposidad, no necesariamente reflejo del original.

He abierto el paraguas ya que voy a utilizar apenas el material accesible. Mi óptica, limitada, corresponde al espectro visible de la vertiente: los nueve décimos del iceberg ocultos abajo la superficie pueden guardar gemas preciosas (HARTMAN, 1981, p. 14).

Note-se nesse trecho como esses contos e romances não são tratados primeiramente como representantes de uma tradição nacional ou idiomática, e sim como algo de gênero, sendo a vertente *Nautchnaia Fantastika* a versão da ficção científica de um outro mundo. Esse aspecto amador, paralelo a toda a aura oferecida pelo estatuto de canônico ou clássico, foi o

que possibilitou a chegada desses livros até a América Latina e a sua preservação posterior. Talvez, do ponto de vista de nosso tempo, com possibilidades técnicas, editoriais, tradutológicas e acadêmicas bem mais sofisticadas e especializadas – que talvez fossem próximas ao cenário sonhado pelos editores e leitores de *El péndulo* –, corre-se o risco de subestimar ou desprezar o funcionamento dessas estranhas comunidades, espalhadas pelo tempo. Arriscamos a perder esse dado menor de vista: da materialidade frágil, descartável, inerentemente ligada ao seu contexto de produção e daqueles que, voluntária ou involuntariamente, propiciaram a criação, a transformação e a manutenção desses textos por muito tempo antes da celebração crítica e teórica ou das prestigiosas edições e traduções diretas nas quais hoje circulam e que, paradoxalmente, tendem a obliterar essa mesma história como algo superado, indesejado ou irrelevante. Essa dissonância ainda é palpável em relação à literatura de ficção científica do leste europeu produzida durante o período soviético, pelo menos desde a América Latina (mas não só), já que, diferentemente dos autores e autoras de língua inglesa ou francesa, a possibilidade de acesso à boa parte dela ainda depende dessas iniciativas dos anos 1960 e 1970.

Não se trata de uma reivindicação nostálgica nem uma celebração de um modelo editorial agressivo baseado em trabalho mal remunerado (que, infelizmente, nem sequer faz parte de um passado). Tampouco de nostalgia. Contudo, o apagamento desses processos históricos não só implica na manutenção de uma injustiça, como também em uma visão estreita – unidirecional e progressiva – da história dos chamados “produtos culturais” (que opõe o amador ao profissional, a idealidade da obra à materialidade do livro, os trabalhadores anônimos da indústria editorial ao autor, por exemplo).²² Não por outro motivo, Bolaño incorpora e encena

²² Podemos dizer que o encanto das chamadas inteligências artificiais é justamente o de fagocitar e apagar as longas cadeias de trabalho, exploração e transposições de textos e imagens, através do oferecimento instantâneo de um produto sintético e articulado que rasura os traços de sua constituição e de sua rapinagem arquivica. Esse é o seu segredo, digno das mais altas sociedades secretas projetadas por Jacques Bergier, e por isso seu tipo de magia não está longe da do “realismo fantástico”: a de uma metaordem infinitamente disponível em sua indisponibilidade. Trata-se de um processo diametralmente oposto àqueles esforços realizados por essas comunidades de amadores para resgatar e reconhecer os envolvidos no mercado editorial de “literatura barata” do século XX.

narrativamente esses trajetos e esses atores em seu próprio trabalho ficcional.

Há ainda outro aspecto que diferencia a recepção desses textos. Seria preciso imaginar que, a despeito das frustrações geradas pela falta de um acesso imediato e mais prestigiado dessas obras (com os quais certamente sonhavam), os leitores latino-americanos da ficção científica e/ou da literatura russa de períodos anteriores – e aqui podemos expandir para todo o século XX e mesmo incluir os finais do XIX – ganhavam sem o saber em tempo e espaço para sonhá-las, por entre ruídos e notícias, pela escassez e incerteza das informações que chegavam, e que, por isso precisava ser lido e relido, desdobrado, inventado. Como quem especula sobre um mundo distante ou sobre a resolução de um problema impossível. Algo parecido como que acontecia há poucas décadas, quando se confabulava sobre a música de um álbum ao qual não se tinha acesso, a não ser pelas notícias encontradas em meios de divulgação alternativos.

41

De certo modo, não é essa a marca da literatura russa tal como recebida e reimaginada pelos autores latino-americanos, especialmente na primeira metade do século XX? Roberto Arlt, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Drummond, Patrícia Galvão e outros não se alimentaram de edições prestigiosas e de traduções diretas de Dostoiévski, Tolstói, Tchékhov e outros, mas, contraditoriamente, viram-se diante de iniciativas imperfeitas, insistentes, algumas oportunistas, outras amadoras, que ofereciam um ponto de interlocução extremo que as literaturas francófonas, anglófonas, germânicas ou ibéricas não disponibilizavam. Dessa aproximação pela distância, cheia de acidentes, surgiram uma série de obras heterogêneas que vão de *As Aventuras do Dr. Bogoloff* (1912) de Lima Barreto até *El absoluto* (2016) de Daniel Guebel, entre os quais, é claro, estão alguns contos e romances de Roberto Bolaño. Nenhuma das literaturas “centrais” fornecia um ponto de fuga como esse no mapa estelar da produção da América Latina (já que elas buscam se impor imediatamente enquanto modelos). A literatura russa na América Latina já era de outro mundo (uma infra) sem ser necessariamente ficção científica, ainda que certamente não fosse o único caso e hoje menos do que antes.

Não se trata de um elogio ao erro, ao impreciso, à precariedade, ao picaretismo, mas a um exercício de percepção da história da literatura que leva em conta materialidades, acidentes, desigualdades, inversões, trajetórias e atores com as mais diversas motivações. Como já observava Tyniánov (2020), o acontecimento literário não é feito apenas pelo acúmulo e derivação de “grandes obras”, mas por uma dinâmica dependente de formas, suportes e obras de toda variedade, do erro e do contingente, que não deixam de ser significativos. Isso implica em algo mais complexo do que um desenvolvimento baseado na inevitável inversão de juízos, no resgate daquilo que não era compreendido ou devidamente reconhecido enquanto “valor”. Ou seja, de um simples ajuste de gostos ou de esclarecimento. Poder-se-ia dizer que em Bolaño vemos uma perspectiva similar levada até as últimas consequências: não é possível apontar, resgatar, prever, congelar e isolar completamente os elementos e os caminhos que produzem aquilo que é percebido como fato literário em um determinado contexto histórico. O que não significa que não seja possível estabelecer esforços mais amplos para retrair e narrar ao menos partes dessas dinâmicas, nas quais nem só de literatura vive o literário (algo que Tyniánov busca dar conta pela relação flutuante entre a série literária e o conceito de *byt*, da vida cotidiana e ordinária).

E não seria justamente esse esforço que Bolaño, em consonância com o conto de Gurievitch, investe em toda a sua produção? A de que as novas formas de vida estariam entre espaços obscuros, discretos, que demandam uma constante percepção da dinâmica de tempo e decisão, demora e urgência, cuidado e ação? Ao destacar esses elementos secundários insistentes das obras de ficção científica do leste europeu, Bolaño não só os desloca e os emprega para desenvolver tramas literárias de personagens vinculados a esse gênero (como as de Ansky e Ivánov ou a de Jan Schrella em *El espíritu de la ciencia-ficción*), mas também para esboçar algumas das trajetórias amplas e irregulares daquilo que atravessa esse espaço-tempo, sem bordas bem-definidas, que se chama “literatura”.

Bases de dados consultadas

AHIRA. Disponível em: <https://ahira.com.ar/>. Acesso em: 18 dez. 2025.

FANTLAB. Disponível em: <https://fantlab.ru/>. Acesso em: 18 dez. 2025.

INTERNET SPECULATIVE FICTION DATABASE. Disponível em: <https://www.isfdb.org/>. Acesso em: 18 dez. 2025.

NOOSFERE. Disponível em: <https://www.noosfere.org/>. Acesso em: 18 dez. 2025.

TERCERA FUNDACIÓN. Disponível em: <https://tercerafundacion.net/>. Acesso em: 18 dez. 2025.

Referências bibliográficas

43

BAKUCZ, Dóra. “Del cosmos a nuestra galaxia: Borges en Hungría, 1972-2017”. *Cuaderno CILHA*, Mendoza (Chile), v. 19, n. 1, p. 35-43, Janeiro de 2018.

BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura: Filosofia, teoria e crítica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BERGIER, Jacques (org.). *Les meilleures histoires de science-fiction soviétique*. Trad. Francis Cohen. Verviers: Marabout, 1972.

BERGIER, Jacques (org.). *Lo mejor de la ciencia ficción rusa*. Barcelona: Bruguera, 1968.

BERGIER, Jacques (org.). *14 Racconti di fantascienza russa*. Milano: Feltrinelli, 1961.

BERGIER, Jacques; PAUWELS, Louis. *O despertar dos mágicos: introdução ao realismo fantástico*. Trad. Gina de Freitas. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1980.

BERTRAND, Serge. *Critique: Les Meilleures Histoires de science-fiction soviétique*, 1972. *Fiction* n° 236, août, 1973. Disponível em: <https://www.noosphere.org/livres/niourf.asp?numlivre=-319668>. Acesso em: 01 dez. 2025.

BLACK, Monica; KURLANDER, Eric. “Introduction”. In: *Revisiting the “Nazi Occult”*: Histories, Realities, Legacies. New York: Camden House, 2015.

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

BOLAÑO, Roberto. *A la intemperie*: Colaboraciones periodísticas, intervenciones públicas y ensayos. Madrid: Anagrama, 2019. *E-book*.

BOLAÑO, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2007.

BOLAÑO, Roberto. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 2008.

BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2011.

BORGES, Jorge Luis. “Entrevista con María Esther Vázquez”. In: *Veinticinco de agosto 1983 y otros cuentos*. Madrid: Siruela, 1984.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 2001.

CORTÁZAR, Júlio. *Rayuela*. Madrid: Punto de lectura, 2010.

DEMURU, Paolo. *Políticas do encanto: extrema direita e fantasias da conspiração*. São Paulo: Elefante, 2024.

ESPINOSA, Marcos Rodríguez. “Acerca de los traductores españoles del exilio republicano en la URSS: El Grupo de Moscú y la difusión de la literatura rusa en España en la segunda mitad del siglo XX”. In: NOGUERA, Francisco Ruiz; VELA, Juan Jesús Zaro. *Retraducir: una nueva mirada: la retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2007. p. 243-262.

ESPINOSA, Patrícia H.. “Bolaño y el manifiesto infrarrealista”. Disponível em: <http://www.letras.mysite.com/rb2710051.htm>. Acesso em: 20 dez. 2025.

FALCÓN, Alejandrina. *Traductores del exilio - Argentinos en editoriales españolas: traducciones, escrituras por encargo y conflictos lingüísticos (1974-1983)*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2018.

FELTRINELLI, Carlo. *Feltrinelli: editor, aristocrata e subversivo*. Trad. Romana Ghirotti Prado. São Paulo: Conrad, 2006.

FONSECA, Fúlvio (org.). *Rotas para o amanhã: ficção científica*. Trad. Luís Mourão e Fernando Torres. São Paulo: Bruguera, 1970.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Trad. Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. [S.l.]: Vega, 1992.

GUIRAL, Antoni. *100 años de Bruguera: Del Gato Preto a Ediciones B*. Barcelona: Ediciones B/Grupo Zeta, 2010.

HARTMAN, Sergio Gaut Vel. “CF Soviética: el fenómeno Strugatsky”. *El pendúlo*, nº 5 (II), Buenos Aires, Novembro 1981, p.14-15. Disponível em: <https://ahira.com.ar/revistas/el-pendolo/>. Acesso em: 20 dez. 2025.

MADARIAGA, Monserrat. *Bolaño infra: 1975-1977: Los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago: RIL Editores, 2010.

PINHEIRO, Tiago Guilherme. “Saber de cor e derrame da memória”. In: *O duplo estado da poesia*. Organizado por Susana Scramin (UFSC), Alberto Pucheu (UFRJ) e Marcos Siscar (Unicamp). São Paulo: Iluminuras, 2015.

PINHEIRO, Tiago Guilherme. *A literatura sob rasura: Autonomia, neutralização e democracia em J. M. Coetzee e Roberto Bolaño*. 2014. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/T.8.2014.tde-03112014-114116. Acesso em: 2026-01-20.

PÓLUX: seis relatos de ciência ficción rusa. Valencia: El Nadir, 2006.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

SPERANZA, Graciela. *Manuel Puig: Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.

STENGERS, Isabelle. *Outra ciência é possível: manifesto pela desaceleração das ciências*. Trad. Tatiana Roque e Fernando Silva e Silva. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

STRUGATSKY, Arkady; STRUGATSKY, Boris. *Certamente, talvez: um manuscrito encontrado em circunstâncias incomuns*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

TYNIÁNOV, Iúri. “O fato literário”. Trad. David Molina. *Revista Literatura e Sociedade* (USP), nº 31, jan/jun 2020, p.154-175.

46

Resumo: O ensaio retrata a rota percorrida pelo conto “Инфра Дракона” (“La infra del Dragón”), do escritor russo-soviético Gueórgui Gurievitch, até chegar às mãos de Roberto Bolaño. A partir dessa trajetória e das circunstâncias peculiares envolvendo editores e tradutores, levantam-se algumas considerações sobre a presença da ficção científica russo-soviética em alguns romances do escritor chileno.

Palavras-chave: Roberto Bolaño; ficção científica; literatura soviética; materialidade da literatura; literatura e arquivo.

Abstract: This article examines the path taken by the short story “Инфра Дракона” (“La infra del Dragón”), authored by Russian-Soviet writer Georgy Gurievich, until it reached Roberto Bolaño. By examining this trajectory and the unusual role of editors and translators, it highlights the influence of Russian-Soviet science fiction on selected novels by the Chilean author.

Keywords: Roberto Bolaño; science fiction; Soviet literature; materiality of literature; literature and archive.

Resumen: El presente ensayo examina la trayectoria del cuento “Инфра Дракона” (“La infra del Dragón”), del escritor ruso-soviético Georgie Gurevich, hasta llegar a las manos de Roberto Bolaño. A partir de este itinerario y de las circunstancias singulares que involucraron a editores y traductores, se proponen reflexiones en torno a la incidencia de la ciencia ficción ruso-soviética en determinadas novelas del autor chileno.

Palabras clave: Roberto Bolaño; ciencia ficción; literatura soviética; materialidad de la literatura; literatura y archivo.