

UMA REFLEXÃO LITERÁRIA NAS ENTRELINHAS DA LITERATURA

UNA REFLEXIÓN LITERARIA EN LAS ENTRELÍNEAS DE LA LITERATURA

Eduardo Fava Rubio¹

RESUMO: Este artigo pretende, a partir especialmente de algumas ideias do escritor e ensaísta mexicano Jorge Volpi, presentes no ensaio “De parásitos, mutaciones y plagas” (2008), discutir como a reflexão sobre a literatura – através da história, da crítica ou da teoria literária – pode se apresentar a partir da hibridização de gêneros literários, inclusive daqueles considerados populares ou massivos, como a narrativa policial. Para isto, será abordado como textos dos escritores argentinos Ricardo Piglia e Juan José Saer e do chileno Roberto Bolaño desenvolvem, além das tramas das histórias, uma concepção de literatura de seus autores, bem como estimulam a reflexão sobre o fazer literário em geral, a leitura e o papel que a literatura ocupa na sociedade.

Palavras chave: Teoria literária. Literatura latino-americana. Gêneros literários.

No ensaio “De parásitos, mutaciones y plagas” (2008, p. 23-37), o mexicano Jorge Volpi aborda o romance como uma das mutações da ficção. Em uma analogia com as ideias evolutivas de Darwin, Volpi trata esta espécie de narrativa como um ser vivo que busca se adaptar ao meio em que vive para sobreviver e que está sujeito a mutações, catástrofes e até à extinção. Outra característica dos romances seria sua condição de parasita, que infectaria o leitor com as ideias – ou memes – inoculadas pelo escritor. Neste contexto, haveria uma competição – natural e saudável, até – entre os romances pela sobrevivência entre os leitores, com a disseminação de seus memes da melhor e mais ampla maneira possível. Os problemas seriam os romances “praga” – Volpi cita nominalmente **O código Da Vinci**, de Dan Brown – que se multiplicam sem controle e que, ainda que inócuos – com baixíssima capacidade de inocular novas ideias –, prejudicam enormemente o “ecossistema literário”. Com sua voracidade inesgotável no mercado editorial, o “romance praga” poderia se tornar um predador invencível para outras obras de maior ambição artística – estas, com alta capacidade de “infectar” leitores com novas ideias, mas frágeis no contexto da indústria cultural. Para que o romance complexo, problematizado, original e ousado em sua concepção, possa continuar existindo, então, ele precisa adotar táticas de sobrevivência. Para Volpi, o trabalho com os gêneros populares ou massivos – o policial, o noir, o fantástico, o folhetim –, nas últimas décadas do século XX, significou uma “una bocanada de

¹ Mestre em Literatura Espanhola e doutor em Literatura Hispano-americana pela Universidade de São Paulo (USP). Professor adjunto da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). E-mail: eduardo.rubio@unila.edu.br.

aire fresco” diante das experimentações formais dos anos sessenta. No entanto, o autor também constata, por outro lado, que o uso indiscriminado dos recursos do gênero pode se converter também em um peso, sendo necessária a busca de outras estratégias, constantemente – como a simbiose entre romance e ensaio. (p.9). Citando exemplos de escritores como Sergio Pitol, Javier Marías e Enrique Vila-Matas, Volpi afirma (2008, p. 36):

Todos ellos han experimentado distintas variedades de esta mutación, a veces por medio de largos pasajes ensayísticos en el interior de sus novelas, a veces con ensayos narrativos o verdaderos híbridos. [...] Acaso la unión de la ficción con el ensayo represente el mejor camino que le queda por explorar a la novela en nuestros días.

Além das constatações e “prescrições” de Volpi, no entanto, é possível pensar em um aprofundamento de suas ideias em, ao menos três direções diferentes. Em primeiro lugar, coloca-se a questão de se, mais do que no caso de interpolações de “largos pasajes ensayísticos” em romances ou de ensaios narrativos, a ênfase maior da inovação literária não deveria se focar mais na realização dos “verdadeiros” híbridos. Em outras palavras, dado que o romance, na concepção de Bakhtin, é um gênero pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal (2002, p. 72-84), sua própria concepção já prevê uma “interpolação” de gêneros discursivos. Assim, um hibridismo realizado de maneira mais completa, com vistas à renovação dos gêneros literários, borraria, o mais possível, as fronteiras entre esses gêneros, o que nos leva ao segundo ponto.

Conquanto Volpi trate em seu artigo, especificamente, sobre o romance contemporâneo, é lícito raciocinar também no sentido inverso, ou seja, de como o hibridismo com o romance (e a narrativa em geral) pode ser também uma “lufada de ar fresco” para o gênero ensaístico. Mais do que isto, pode-se pensar em toda uma transgressão dos limites dos gêneros literários e discursivos com vistas à sua própria renovação. Volpi vê nos processos de hibridismo entre os gêneros literários uma possibilidade de renovação estética e, neste sentido, é possível acudir à ideia de Boris Groys de que a inovação na arte moderna ocorre antes nos deslocamentos de espaço do que no tempo. Assim, por exemplo, o deslocamento do gênero policial da literatura de massas para as escritas autorais constitui uma operação em direção do novo (GROYS, 2013, p. 28):

El arte tradicional funcionaba en el nivel de la forma. El arte contemporáneo funciona en el nivel del contexto, del marco de referencia, del fondo o de una nueva interpretación teórica. Pero el objetivo es siempre el mismo: crear un contraste entre forma y trasfondo histórico para hacer que la forma se vea diferente y nueva.

Ainda segundo Groys, repercutindo Kierkegaard, o novo só se constrói verdadeiramente pela identidade – uma “diferença sem diferença” ou uma “diferença além da diferença” –, e não pela alteridade – uma diferença reconhecida e que, portanto, não pode ser considerada realmente como o novo: “La obra de arte nueva se verá realmente nueva y viva sólo si se asemeja, en un cierto sentido, a cualquier otra cosa común o profana, o a cualquier otro producto ordinario de la cultura popular.” (2013, p. 17).

No entanto, trabalhar com o gênero pela transgressão e pela renovação, apresenta também seus desafios, como o explicitado pela advertência de Volpi quanto ao uso indiscriminado dos gêneros literários populares e massivos, que “se ha convertido en una carga”, com a criação de novas fórmulas, resultando em algo que ele denomina “el manierismo de lo policíaco, lo negro, lo fantástico y lo folletinesco”, que tiram espaço das narrativas mais experimentais e ambiciosas (2008, p. 35-6). Essa repetição de procedimentos no trabalho com os gêneros populares, só ressaltando uma suposta diferença com relação aos exemplares mais tradicionais desses mesmos gêneros, se assemelharia, então, ao exemplo do carro novo comparado ao modelo mais antigo, dado por Groys. Tanto o carro como o gênero permanecem em suas funções já conhecidas, não há nenhum deslocamento do lugar que cada um ocupa, na sociedade ou na literatura, e não há, portanto, o novo de fato. Assim, é preciso ir além da operação de se incluir ideias ou discussões filosóficas – ou pseudofilosóficas – em tramas policiais, no mais, absolutamente convencionais. É preciso ir, por exemplo, à base da narrativa sobre a narrativa presente no gênero – traço profundamente moderno no sentido de apresentar a literatura desnudada em sua autonomia. Deste modo é possível aproximar a narrativa “[d]aquele caráter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a representar, com a ingenuidade da não-ingenuidade, a aparência como algo rigorosamente verdadeiro”, nas palavras de Adorno (2003, p. 61), o que nos leva a um terceiro ponto a ser mais explorado a partir das ideias de Volpi..

Boris Groys trata da criação e do surgimento do novo nas expressões artísticas pelo deslocamento de elementos da sua posição original, enquanto Volpi, em minha leitura, segue por um caminho análogo ao tratar de deslocamentos de gêneros dentro na criação da narrativa literária, como a utilização dos gêneros populares e massivos – por exemplo, a narrativa policial – como fonte de renovação do romance contemporâneo. A questão que se coloca, então, é se esses movimentos de deslocamento, transgressão e hibridismo não podem extrapolar os limites traçados por Groys e Volpi e, da renovação da arte e da literatura, não podem funcionar também

como uma renovação de outros discursos, como os que refletem sobre a própria produção artística e literária.

Pensando no caso de nosso subcontinente, já nos anos setenta, Silviano Santiago, em **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**, afirma que “[a] literatura latino-americana de hoje nos propõe um texto e, ao mesmo tempo, abre o campo teórico onde é preciso se inspirar durante a elaboração do discurso crítico de que ela será objeto” (2000, p. 26). Pode-se buscar então uma realização da reflexão sobre a literatura – seja pela história, pela crítica ou pela teoria literária – feita de dentro das próprias obras, enquanto estas, por sua vez, tratam de borrar os limites genéricos e os convencionalismos de categorizações com “alta” e “baixa” literatura usando gêneros considerados populares ou massivos como constitutivos de práxis literárias autorais, originais e complexas. Para este exercício, tomemos o gênero policial como um ponto de partida para a leitura de textos de três autores latino-americanos: os argentinos, Juan José Saer e Ricardo Piglia e o chileno Roberto Bolaño.

Um dos elementos que caracteriza o gênero policial de maneira ampla é o fato de ser uma narrativa sobre outras narrativas. Na vertente clássica da narrativa de enigma isto é mais claro: seja pelos jornais, por depoimentos de testemunhas e suspeitos ou pela leitura de pistas, o que se narra é a reconstituição de uma narrativa anterior à que lemos, a narrativa do crime. Dito de outro modo, há neste tipo de policial uma trama, a do crime (que só se revela por completo no final da narrativa), há outra trama, que é a do raciocínio do detetive (muitas vezes com pouca ação de fato), e por fim, muitas vezes, a narrativa do amigo ou auxiliar do detetive que dá conta das outras duas. Um exemplo deste mecanismo surge quando lemos a narração do Dr. Watson sobre a investigação de Sherlock Holmes sobre um crime cometido anteriormente. Indo além, é possível, no gênero policial, extrapolar a literatura, como aponta Link (2002, p. 71):

Se o policial suscita a atenção de teóricos a princípio alheios à literatura, é porque se trata de um gênero que extrapola, desde a sua própria origem, os limites literários. Mais ainda, o material discursivo a partir do qual o gênero policial é possível (o caso policial) precede a literatura policial. Trata-se das crônicas: “O mistério de Marie Rogêt”, um dos três contos de Edgar Allan Poe que codificam o modo de funcionamento do conto policial, não é senão uma leitura pormenorizada de crônicas policiais, a partir das quais, supõe-se, o narrador “descobre” a verdade dos fatos.

O caso e a crônica policial precedem o gênero policial, porém, o gênero policial não procede da crônica nem do caso e sim da dinâmica interna da série literária. Esta relação complicada talvez explique o fator expansivo do gênero policial (algo de si o precede, excedendo o marco do específico literário) e a rapidez com que conseguiu se impor em outros campos culturais (estéticos ou não).

Ou seja, desde sua concepção, o gênero policial é um discurso que se constrói sobre outros discursos, o que é provavelmente uma de suas características mais marcantes e, além disso, um traço de sua modernidade – se o tomarmos como um fator de autoconsciência do texto de seu caráter como construção artificial da linguagem. Franco Moretti, em “Pistas” (2007), parece acertar, então, ao considerar essencial Watson nas histórias de Sherlock Holmes como “função literária”, mas se equivocar ao afirmar que: “Enquanto o criminoso inicia a ação e o detetive a encerra, Watson a prolonga. Sua função específica é puramente quantitativa. [...] Mas a função específica de Watson é quantitativa de uma forma mais profunda: *ele acumula detalhes inúteis.*” (p. 174, grifo do autor) Aqui, Moretti parece pensar não na literatura, mas só no crime e no raciocínio analítico, como o faz o próprio Holmes, que censura Watson frequentemente por suas crônicas cheias de detalhes inúteis. Ainda assim, mesmo o detetive parece se dar conta da especificidade da literatura como discurso construído em “O rosto lívido”, um dos dois únicos contos do cânone sherlockiano não narrados por Watson (CONAN DOYLE: 2011, p. 50):

Embora limitadas, as ideias do meu amigo Watson são extremamente pertinentes. Durante muito tempo ele me importunou, querendo que eu relatasse uma de minhas próprias experiências. Talvez eu mesmo tenha estimulado essa insistência, pois muitas vezes tive oportunidade de lhe mostrar como seus relatos são superficiais e de acusá-lo de agradar ao gosto popular em vez de se limitar rigorosamente aos fatos e números. “Tente fazer isso você mesmo, Holmes!” ele retrucava, e sou forçado a admitir que, agora que tenho a caneta na mão, começo de fato a perceber que o assunto precisa ser apresentado de uma maneira que possa interessar ao leitor.

A profusão de discursos nos romances de Saer, Piglia e Bolaño pode, então, dialogar com o gênero policial pela mesma característica que este apresenta: a de desnudar a artificialidade da literatura como discurso construído. Em **La pesquisa**, este tipo de narração em abismo se dá com o narrador contando a viagem do personagem Pichón a sua cidade natal, onde este conta a história de uma investigação sobre crimes acontecidos anteriormente em Paris. Assim, é desta marca de artificialismo do gênero policial, o gênero que narra sobre outras narrativas, que se serve Saer para adequar uma história policial à sua “maneira”, à sua práxis narrativa. A discussão sobre a impossibilidade de narrar, uma constante de sua obra, encontra um terreno fértil na história de detetives quando esta é questionada no interior do romance. Com a reivindicação de outro personagem, Tomatis, de que “cada coisa deve ser perfeita em seu gênero”, explicita-se, ironicamente, a impossibilidade de tal coisa: os fatos tais como foram, como “apareceu em todos os jornais”, como os narra Pichón, são imperfeitos para a narrativa do gênero, ou para qualquer

narrativa. Esta, sem ser menos “verdadeira”, é obrigatoriamente uma ficção, uma construção artificial que obedece somente a regras internas e únicas em cada caso. O romance policial de Saer desnuda as imperfeições das convenções do gênero na busca pela perfeição do texto que é o exemplar único do romance policial saeriano.

Já em **Plata quemada**, Piglia faz também dos elementos do gênero elementos de sua própria práxis narrativa. A profusão de versões sobre o crime se converte no romance pensado como arquivo, na proposta de literatura como a voz do outro, e a investigação no romance se transforma na própria forma da narrativa e em seu discurso crítico. E, ainda assim, a transgressão ao gênero acontece quando, por exemplo, os múltiplos discursos em *Plata quemada* não se organizam de uma maneira hierárquica, ou seja, quando não é a voz do detetive – o que seria também dizer a voz da lei instituída pelo estado – a que se impõe a todas as outras e dá o sentido último do relato. A ideia da literatura como a voz do outro é levada a sério, especialmente quando se leva em conta que esse outro representa a contracara da sociedade, oposta ao discurso do Estado e da lei.

Roberto Bolaño, por sua vez, afirma em sua última entrevista, concedida em 2003 a Monica Maristain para a revista *Playboy* do México (2010) que “[g]ostaria de ter sido detetive de homicídios, muito mais que escritor.” Talvez por isto, o título de vários de seus textos – como os contos “Detectives” e “El policía de las ratas” ou os romances **Los detectives salvajes** e **Los sinsabores del verdadero policía** – evoquem tanto o gênero policial, embora, ao mesmo tempo, os textos em si do autor chileno dificilmente se enquadrem nesta classificação genérica, se a tomamos em termos mais restritos. As investigações presentes nos contos e romances de Bolaños, envolvendo ou não detetives, como nos exemplos mais “clássicos” do gênero, não se esgotam na análise das pistas e elucidação do mistério, mas, como em **Los detectives salvajes**, refletem sobre a realidade e a memória, vistas como pistas de um tempo – passado ou presente – que não pode ser compreendido de maneira inequívoca, como na dedução de um Sherlock Holmes. Na mesma direção, o gênero policial pode ser visto em Bolaño como uma categoria de leitura, ou seja, como um elemento que surge da interação entre o texto e o leitor, que se converte ele mesmo no detetive da história. No prólogo de **Los sinsabores del verdadero policía**, Juan Antonio Masoliver Rodenas aponta que no romance “[l]o que importa es la participación activa del lector, simultánea al acto de la escritura. Bolaño lo ha dejado bien claro a propósito del título: ‘El policía es el lector, que busca en vano ordenar esta novela endemoniada.’” (2012, p. 8) Assim, como o fazem Saer e Piglia, também Bolaño joga com

elementos do policial na construção de uma escrita singular. Entretanto, e isso é importante ressaltar, o gênero não é tratado como paródia, nem desaparece, soterrado pela “alta literatura” produzida pelos escritores, quando, na verdade se renova e também se reinventa. O próprio narrador de **Amuleto**, de Bolaño, começa o romance com estas palavras: “Esta será uma história de terror. Será uma história policial, uma narrativa de série negra e de terror. Mas não parecerá. Não parecerá porque sou eu que conto.” (2008, p. 7)

Para Saer, Piglia e Bolaño, como escritores, mas também como pensadores da literatura, as questões da relação entre narrativa e verdade, ficção e realidade, as convenções da representação literária “realista”, os problemas da autonomia literária, são incontornáveis. É dentro desta reflexão sobre a literatura que os três se enfrentam com as questões de gênero literário e com a forte presença do gênero policial, ainda que com projetos estéticos e práxis narrativas bastante distintas.

Ricardo Piglia, apesar de ter dirigido, a partir de 1968, e editado a “Serie Negra”, coleção de romances policiais norte-americanos publicada pela editora Tiempo Contemporáneo, afirma, em entrevista dada a Guillermo Mayr (2009):

Leí a Fitzgerald, a Hemingway y a Faulkner, y también leí a Chandler y Hammett como formando parte de la narrativa norteamericana. Después empecé a difundir estas obras en esta colección como una manera, bastante clásica en los Estados Unidos, de trabajar como editor, como director de una colección literaria, y durante muchos años me gané la vida leyendo policiales y seleccionando títulos para traducir. Por lo tanto, no soy un escritor de policiales; he escrito solamente un cuento policial, que se llama "La loca y el relato del crimen", para un concurso de cuentos policiales [...], y es el único cuento de género que yo he escrito. El género está presente en mi literatura sin que yo escriba directamente narrativa policial.

De qualquer forma, ainda que o autor afirme não ser um “escritor de policiais”, é patente a presença da estética do policial em narrativas como o romance *Plata quemada*, e o uso que se faz do gênero como “modelo de leitura” e estratégia narrativa. O gênero policial e o gênero romance, assim, se mesclam no uso de determinadas imagens, de modos de narrar, de construções de histórias por pistas, citações e, traduções, da conformação do texto como arquivo, como eco das vozes alheias e perdidas, as vozes do meio social que circulam e se chocam com os discursos dominantes.

O grande problema da representação do real na literatura contemporânea encontra na ficção de Piglia uma resposta – ou, mais adequadamente, um meio de discussão – nesse

procedimento, no fazer da narrativa mesma um artifício que desnuda a impossibilidade da representação literária “realista”, oferecendo como alternativa um jogo de deciframentos dos discursos do outro – discursos estes sociais, políticos, literários, científicos, etc. Para Idelber Avelar, em “Para un Glosario de Ricardo Piglia” (2007):

Lo que podríamos llamar el problema de la crítica no es, en la obra de Piglia, un dato accidental, sino que entra en el proceso de confección de la obra misma. [...] Se trata también de que los intrincados modelos narrativos de su ficción mimetizan, se apropian de los gestos constitutivos de la crítica: selección, rastreo de pistas, abstracción, comparación, producción de antagonismos, voluntad paranoica de verdad. Todo esto entra en la obra de Piglia no como temas (es decir no se trata simplemente de abrir un “espacio” en la ficción para que se discutan problemas críticos, como haría la novela de tesis), sino que entran como procedimiento, como modo de construcción de la ficción misma.

Na mesma linha de raciocínio, Edgardo Berg, em “El relato ausente (Sobre la poética de Ricardo Piglia)” (FORNET, 2000), aponta que Piglia “ha logrado transformar en anécdota los problemas actuales de la narración, las relaciones entre la política y la escritura, y ha condensado, de un modo eficaz, los núcleos básicos de las narraciones sociales circulantes.” (p. 65-6).

A práxis narrativa de Piglia, em **Plata quemada** (de 1997), se mostrará, então, coerente com o que o autor já vinha desenvolvendo em seus romances anteriores, **Respiración artificial** (de 1980) e **La ciudad ausente** (de 1992), nos usos da voz do outro, no embaralhamento dos relatos sociais que é o único meio de apreender, de alguma forma, o real pelo discurso. Assim, as cartas extraviadas de **Respiración artificial**, os contos produzidos pela máquina em **La ciudad ausente**, as vozes que ouve o Gaucho Dorda – e o radiotelegrafista Roque Pérez – em **Plata quemada** são os discursos que circulam na sociedade, e à margem dela, confrontados sempre com o discurso do Estado, o discurso único e oficial. Em entrevista de 1985, Piglia afirma que “hay una red de ficciones que constituyen el fundamento mismo de la sociedad, la novela trabaja esos relatos sociales, los reconstruye, les da forma. La pregunta en realidad sería: ¿de qué modo la novela reproduce y transforma las ficciones que se traman y circulan en una sociedad?” (2001, p. 93).

Quando o autor se faz esta pergunta, formula, ao mesmo tempo, uma poética para sua narrativa, .que não se faz só sobre a voz do outro nos relatos sociais, mas também nos relatos da própria literatura – no fim das contas, relatos também sociais. Narrar e perguntar-se sobre o quê e como narrar é uma operação única que aparece nas conversas entre Renzi e Tardewski (em **Respiración artificial**), na máquina de Macedonio Fernández (em **La ciudad ausente**), no

dinheiro e nos personagens marginais arltianos (em **Plata quemada**). Extrapolando a ficção, é uma operação que se repete até mesmo nos ensaios de Piglia, em suas entrevistas, em sua figura de autor exposta na mídia, nas aulas, no debate intelectual. É fora da ficção – ou da ficção “oficial”, dos contos e romances – onde também aparecem o mítico diário, as recordações da infância, o simbólico Ratliff – amigo da juventude que apresenta e simboliza toda a literatura norte-americana que vai atuar no fazer literário de Piglia. Voltando a Avelar (2007):

Una vez más, se muestra cómo el papel de la gran ficción no es reflejar la realidad (algo que Piglia viene diciendo hace casi cuarenta años), sino captar su núcleo de verdad, anticipar la siempre repetida y reinventada barbarie, ahora convertida en instrumento permanente de la guerra librada por los autoasignados defensores de lo que todavía tienen el desparpajo de llamar la civilización de la libertad.

Parece ser, na verdade, que a escrita de Piglia não se contenta em captar o núcleo de verdade da realidade na ficção, mas em expor o tanto de ficção que existe nos discursos que circulam no “mundo da realidade”. Os personagens e fatos históricos “reais” que aparecem nos romances são tão parte da ficção nos romances de Piglia, como Emilio Renzi ou o dinheiro queimado. São todos, no fundo, discursos, ao mesmo tempo reais e irreais, atuantes no mundo palpável e nas tramas das narrativas. O uso do gênero policial dentro destas narrativas é um meio de transitar por elas, é uma forma de se escrever, mas principalmente de se ler. Em ensaio de Formas breves, o próprio Piglia afirma (2004, p. 57):

É o grande gênero moderno; inventado por Poe em 1843, inundou o mundo contemporâneo. Hoje encaramos o mundo com base nesse gênero, hoje vemos a realidade sob a forma do crime, como dizia Bertolt Brecht. A relação entre a lei e a verdade é constitutiva do gênero, que é bastante popular, como era a tragédia. A exemplo dos grandes gêneros literários, o policial foi capaz de discutir o mesmo que discute a sociedade, mas em outro registro. É isto o que faz a literatura: discute a mesma coisa de outra maneira. O que é um delito, o que é um criminoso, o que é a lei? Discute o mesmo que discute a sociedade, mas de outra maneira.

Juan José Saer, por sua vez, desenvolve em sua narrativa outras estratégias para abordar o problema da representação na ficção literária e outra relação com o gênero. Ainda que não ataque propriamente o gênero policial em si, mostra-se sempre crítico e preocupado com o fato das classificações genéricas poderem ser entendidas e tomadas, por exemplo, como um mecanismo

de controle do mercado, como afirma no ensaio “La novela” (1997, p. 129-30): “Desde un punto de vista industrial, el género, por ejemplo, denota el carácter del producto, y le asegura de antemano al lector, es decir al comprador, que ciertas convenciones de legibilidad y de representación serán respetadas”. Em “Una literatura sin atributos”, também presente em **El concepto de ficción** a ideia reaparece de maneira parecida (1997, p. 274-5):

Es así como ciertas designaciones que deberían ser simplemente informativas y secundarias se convierten por el solo hecho de existir, en categorías estéticas. [...]. La mayoría de los autores – a sabiendas o no – cae en la trampa de esta sobredeterminación, actuando y escribiendo conforme a las expectativas del público (por no decir, más crudamente, del mercado). [...] [L]os grandes escritores latinoamericanos del siglo XX [...] poseen en sus escritos un elemento que no se encuentra más que en los textos mayores de la literatura moderna: la voluntad de construir una obra personal, un discurso único [...].

Ainda assim, Saer assume o risco, por assim dizer, de confrontar-se em **La pesquisa** com o gênero policial e tentar adapta-lo à “sua maneira”, continuando a produzir sua literatura pessoal e única. Se o gênero, em Piglia, funciona como estratégia para a narrativa e a leitura dos relatos sociais que se cruzam na ficção, para Saer o gênero é mais uma estratégia na busca da confecção de um discurso único, do discurso do autor (SAER, 1997, p. 252-3):

Es necesario considerar la literatura policial desde dentro, no desde afuera, si se quiere entender la singularidad artística de algunos de sus autores y ver con claridad las modificaciones creadoras que introducen en el género. [...] La [objeción] fundamental sería que la novela de género, policial en este caso, trabaja con estructuras narrativas ya consolidadas y, por lo tanto, no creadoras. Esta opinión, que lleva implícita una actitud vanguardista ante la narración, es válida sólo a medias: admitida una serie de convenciones narrativas, el valor de una obra puede residir en la utilización de esas convenciones para aportar resultados poéticos desde su interior.

Para Saer, então, o gênero pode servir como ponto de partida para o desenvolvimento da poética individual do autor que sempre busca – em sua própria práxis narrativa e nas de outros escritores que valoriza e admira. Por isto, a preocupação de Saer em **La pesquisa** – segundo o exposto em artigo de **La narración-objeto** – era que “el placer de escribir una novela policial debía adaptarse en primer lugar a mi propia ‘manera’ narrativa”. (1999, p. 159-160) Esta “maneira” narrativa – que Julio Premat (2009) também chama de “cadência” ou “ritmo” – é a

própria práxis construída pelo autor e posta em funcionamento tanto em **La pesquisa** (de 1994), como em **Nadie nada nunca** (de 1980) ou **Glosa** (de 1985).

Esta práxis narrativa vem, ao longo dos anos, sendo estudada por inúmeros críticos e alguns de seus traços parecem ir se destacando pela frequência com que surgem na análise e leituras da obra de Saer, como as discussões sobre os gêneros na narrativa – e a validade da categoria “romance” na literatura do século XX –, o caráter autorreferencial da literatura, ou os desafios da representação literária. Os traços recorrentes na poética saeriana, por fim, são amarrados no que Premat chama de “cadência” ou “ritmo” e o próprio autor de “maneira narrativa”. É desta unidade de elementos – simbolizada também pela noção de “lugar”, da “zona” saeriana, outro conceito sempre presente na crítica e ressaltado pelo próprio escritor – que Saer parte na busca de uma escritura original, como afirma em uma entrevista a Florencia Abbate: “Yo siempre intenté utilizar en cada novela una forma distinta, siempre he tratado de no repetirme. Creo que la forma novelística hay que renovarla para que siga existiendo.” (2010, p. 91) O uso do gênero policial, portanto, é uma possibilidade dentro da práxis narrativa de Saer, tanto quanto o é na de Piglia, ainda que esse uso se dê de maneiras diversas respeitando as feições de cada poética, de cada concepção estética e literária. Para Julio Premat, a comparação ocorre nos seguintes termos (2009, p. 203-4):

La posición de Piglia [...] es contraria, en alguna medida, a la de Saer. Saer intenta, como vimos, borrar las huellas, afirmar una autonomía, delimitar un espacio – un lugar – de singularidad plena. Piglia, al contrario, se sitúa exacerbadamente en una actitud de lector: lector de novela policial, de Borges, de Macedonio, de Walsh, de Arlt, intensificando algunos rasgos de esos textos y figuras como manera de llegar, por el camino de una repetición deformadora y hasta de una falsificación multiforme, a una versión personal, a una singularidad. [...] Piglia retoma la idea de la literatura o de la lectura como fuente de la creación, mientras Saer pone en el origen de la literatura la pulsión, lo secretamente íntimo, lo único que, en nuestra cultura, sería reacio a lo ya escrito (aunque lo pulsional pueda irrumpir, de la mano de la locura, en Piglia, y Saer lleve a cabo sofisticadas operaciones de lectura y reescritura).

Os contrastes entre os dois escritores, ao mesmo tempo em que os diferencia em suas poéticas, os aproxima nos paradoxos gerados pelas propostas de escritura: a busca obsessiva e paranoica pela “verdade” na ficção de Piglia produz uma confusão de vozes, versões que nunca se configuram como a verdade buscada; o centro de que pulsa a ficção de Saer é um lugar em que a unidade tem que se formar a partir de diversas formas, sempre em movimento e em mutação. Quando Carlos Fuentes se pergunta no artigo “O romance morreu?” (2007, p. 9-33)

“Que pode dizer o romance que não se pode dizer de outra maneira?”, é possível, pela leitura de Juan José Saer e de Ricardo Piglia – e de **La pesquisa e Plata quemada** – encontrar, mais do que respostas, um exercício de reflexão sobre o gênero, a literatura e a arte. A partir das grandes questões modernas da representação da realidade, as relações entre arte, cultura, história e política, a circulação de discursos na sociedade e a individualidade e originalidade do artista e sua obra, tenta-se dizer o que não se pode dizer de nenhum outro modo. Assim, o romance como um meio de circulação dos discursos sociais, para Piglia, deixa escapar as vozes que se confrontam com os discursos oficiais. Para Saer, é a busca incessante pelas novas formas que transformam o discurso romanesco que pode “formalizar algo nuevo que pueda traer consigo, finalmente, un sentido.” (1997, p. 146).

Doze anos mais jovem que Piglia e dezesseis mais jovem que Saer, Bolaño poderia ser considerado um escritor de uma “geração” – se se quer adotar o termo – um pouco posterior à dos argentinos. Por outro lado, inclusive por sua biografia errante – entre o Chile, o México, a Espanha e diversos ofícios dos mais disparatados –, o chileno Bolaño carece de uma obra mais “acadêmica” – à diferença de dos colegas argentinos, ambos professores universitários – na qual discuta o fazer literário. Isto, não quer dizer, entretanto, que tais reflexões não o ocupavam, seja em ensaios publicados na imprensa ou em antologias, seja em entrevistas ou em sua correspondência – como a que manteve com o próprio Piglia por e-mail, publicada em **Bolaño por sí mismo**, em 2006 –, seja por meio de sua narrativa ficcional. E é nesta, como visto nos casos de Saer e Piglia, que Bolaño desenvolve não só uma práxis literária única e original, como a reflexão sobre esta mesma práxis e a literatura em geral.

O conto “El policía de las ratas”, publicado na antologia **El gaucho insufrible** (2010, p. 53-86), alegoriza na comunidade de ratos vivendo nos esgotos a busca humana pela sobrevivência e ao mesmo tempo o destino inescapável da morte e da finitude. Nas reflexões de Pepe, o tira, despontam o utilitarismo da vida cotidiana, o sem-sentido último desta mesma vida, o caráter efêmero da arte e a inutilidade dos artistas, todos colocados em um contexto de desesperada busca por sobrevivência. Dos ratos escondidos nos esgotos à uruguaia Auxilio Lacouture, personagem de **Amuleto**, escondida em um banheiro da faculdade durante a invasão da UNAM, na cidade do México em 1968; dos roedores buscando eludir os predadores nas galerias inundadas aos jovens poetas lutando pela sobrevivência em **Los detectives selvajes**; a narrativa de Bolaño vai se constituindo em um projeto estético coerente à despeito da conformação das tramas. Em entrevista dada à escritora Carmen Boullosa, o escritor chileno afirma (2006, p. 111):

Sí, es un asunto raro lo de las tramas. Creo, con todas las reservas del caso, que en determinado momento las historias te escogen y no te dejan en paz. Afortunadamente esto no es muy importante, pues la forma, la estructura, siempre te pertenece a ti, y sin forma ni estructura no hay libro, o en la mayoría de los casos así sucede. Digamos que la historia y la trama surgen del azar, pertenecen al reino del azar, es decir al caos, al desorden, o a ese territorio permanentemente perturbado que algunos llaman apocalíptico. La forma, por el contrario, es una elección regida por la inteligencia, la astucia, la voluntad, el silencio, las armas de Ulises en su lucha contra la muerte. La forma busca el artificio, la historia el precipicio.

Por outro lado, a conformação da narrativa, que nasce por “uma escolha nascida da inteligência e da vontade” do escritor, não pode escapar de responder a um projeto literário e político deste. Isto não pressupõe uma literatura como “proposta política”, mas, sim, a de uma literatura autoconsciente e consciente de sua existência como discurso provocador dentro da sociedade em que se produz e se lê. Ou, nas palavras de Bolaño, na mesma entrevista a Boullosa (2006, p. 109):

Toda literatura, de alguna manera, es política. Quiero decir: es reflexión política y es planificación política. El primer postulado alude a la realidad, a esa pesadilla o a ese sueño bienhechor que llamamos realidad y que concluye, en ambos casos, con la muerte y con la abolición no sólo de la literatura sino del tiempo. El segundo postulado alude a las briznas que perviven, a la continuidad, a la sensatez, aunque, por supuesto, sepamos que en términos humanos, en una medida humana, la continuidad es una entelequia y la sensatez sólo una frágil verja que nos impide desbarrancarnos en el abismo.

A postura de Bolaño diante da literatura e suas reflexões sobre ela e suas relações com a sociedade nascem, então, da própria constituição que tomam seus textos, o que não escapa aos seus críticos. Em artigo sobre **Los detectives selvajes**, por exemplo, Cristián Brito Villalobos (2005) comenta que: “la búsqueda de Cesárea Tinajero nos permite vislumbrar la crítica reflexiva de Roberto Bolaño sobre la literatura.”. Já em resenha publicada sobre o mesmo livro, Carlos Montuenga (2011), afirma que:

Lo metaliterario implícito o explícito recorre toda la obra y esto, que no siempre es garantía de calidad y que a veces se reduce a mero añadido soporífero, en Bolaño, igual que en Cervantes, resulta un motivo más de diversión al plantear las cuestiones narrativas desde la propia ficción, convertir la teoría literaria en algo lúdico, incluso irónico y poner en tela de juicio el oficio y sus advenedizos.

Percebe-se, então, na narrativa de Bolaño, como na de Piglia ou na de Saer um novo espaço para a reflexão literária além dos ensaios e artigos acadêmicos: a obra que, ao mesmo

tempo que propõe os textos, propõe o campo teórico no qual se desenvolve a reflexão sobre as concepções de literatura ali presentes, como já apontava Silviano Santiago. Um dos escritores mencionados por Volpi como experimentadores e renovadores do romance contemporâneo por meio das hibridização dos gêneros, Enrique Vila-Matas, afirma, em artigo publicado em 1999, que “**Los detectives salvajes** [...] sería una grieta que abre brechas por las que habrán de circular nuevas corrientes literarias del próximo milenio. **Los detectives salvajes** es, por otra parte, mi propia brecha; es una novela que me ha obligado a replantearme aspectos de mi propia narrativa.” Do mesmo modo, creio que as obras de Piglia e de Saer também suscitaram e seguem suscitando dúvidas, reflexões e divagações em escritores e leitores ávidos por elas nesta “nova”, híbrida e deslocada forma de discutir a literatura.

RESUMEN: Este artículo pretende, a partir especialmente de algunas ideas del escritor y ensayista mexicano Jorge Volpi, presentes en el ensayo “De parásitos, mutaciones y plagas” (2008), discutir como la reflexión sobre la literatura – a través de la historia, de la crítica o de la teoría literaria – se puede presentar a partir del hibridismo de géneros literarios, incluso de aquellos considerados populares o masivos, como la narrativa policial. Para esto, se abordará como textos de los escritores argentinos Ricardo Piglia e Juan José Saer y del chileno Roberto Bolaño desarrollan, más allá de las tramas de las historias, una concepción de literatura de sus autores, así como estimulan la reflexión sobre el hacer literario en general, la lectura y el papel que ocupa la literatura en la sociedad.

Palabras clave: Teoría literaria. Literatura latinoamericana. Géneros literarios.

Referências

ABBATE, Florencia. “No existe el optimismo en la buena literatura” (entrevista a Juan José Saer). In: VIÑAS, David (dir.), CARBONE, Rocco & OJEDA, Ana (comp.). **De Alfonsín al menemato 1983-2001: literatura argentina siglo XX**. Buenos Aires: Paradiso; Fundación Crónica General, 2010. p. 91-3.

AVELAR, Idelber. Para un Glosario de Ricardo Piglia. **Revista Crítica Cultural**, Palhoça, Santa Catarina, vol. 2, no 1, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0201/04.htm>>. Acesso em: 28 jan. 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética** (A Teoria do Romance). 5.ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: Annablume / Hucitec, 2002.

BOLAÑO, Roberto. **Los sinsabores del verdadero policía**. Barcelona: Anagrama, 2012.

_____. **Los detectives salvajes**. 20 ed. Barcelona: Anagrama, 2011.

_____. El policía de las ratas. In: **Le gaucho insufrible**. 4 ed. Barcelona: Anagrama, 2010. p. 53-86.

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 22, p. 91-106, jan.-jul. 2018. Recebido em: 19 ago. 2017. Aceito em: 28 nov. 2017.

_____. **Amuleto**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Bolaño por sí mismo**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

BOULLOSA, Carmen. Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño. In: MANZONI, Celina (org.) **Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia**. Buenos Aires: Corregidor, 2006. p. 105-13.

BRITO VILLALOBOS, Cristián. Los detectives salvajes: El fascinante mundo de Bolaño. **Crítica.cl** – Revista latinoamericana de ensayo. Santiago de Chile, abril de 2005. Disponível em: <<http://critica.cl/literatura/los-detectives-salvajes-el-fascinante-mundo-de-bolano>>. Acesso em: 1 out. 2017.

CONAN DOYLE, Arthur. **Sherlock Holmes, v.5: Histórias de Sherlock Holmes**. Edição definitiva e comentada (edição e notas de Leslie Klinger). Volume 5. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FORNET, Jorge. (org.) **Ricardo Piglia**. Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas / Instituto Caro y Cuervo, 2000. 318 p.

FUENTES, Carlos. O romance morreu? In: _____. **Geografia do romance**. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 9-33.

GROYS, Boris. Sobre lo nuevo. In: _____. **Antología**. Trad. Saúl Villa. México: COCOM Press, 2013. p. 9-31.

LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Trad. Jorge Wolf. Chapecó: Argos, 2002. 269 p.

MONTUENGA, Carlos. Roberto Bolaño: Los detectives salvajes. **Um libro al día**. Bilbao, setembro de 2011. Disponível em: <<http://unlibroaldia.blogspot.com/2011/09/roberto-bolano-los-detectives-salvajes.html>>. Acesso em: 1 out. 2017.

MORETTI, Franco. Pistas. In: _____. **Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias**. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 155-84.

PIGLIA, Ricardo. El género policial ha funcionado como una estrategia narrativa fundada en la idea del relato como investigación. Entrevista a Guillermo Mayr. Blog El jinete insomne. 12 de novembro de 2009. Disponível em: <<http://eljineteinsomne2.blogspot.com/2009/11/ricardo-piglia-genero-policial-ha.html>>. Acesso em: 31 out. 2011.

_____. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 120 p.

_____. **Respiración artificial**. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. 220 p.

_____. **Crítica y ficción**. Barcelona: Anagrama, 2001. 228 p.

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 22, p. 91-106, jan.-jul. 2018. Recebido em: 19 ago. 2017. Aceito em: 28 nov. 2017.

_____. Plata quemada. 8. ed. Buenos Aires: Planeta, 1998. 254 p.

_____. La ciudad ausente. 3. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 1997. 170 p.

PREMAT, Julio. **Héroes sin atributos**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. 277 p.

SAER, Juan José. La pesquisa. 3. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2008a. 208 p.

_____. Glosa. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2006c. 240 p.

_____. Nadie nada nunca. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral Biblioteca Breve, 2000a. 222 p.

_____. La narración-objeto. Buenos Aires: Seix Barral, 1999. 208 p.

_____. El concepto de ficción. Buenos Aires: Ariel, 1997. 302 p.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

VILA-MATAS, Enrique. Bolaño en la distancia. **Letras Libres**. México D.F. - Madrid, abril de 1999. Disponível em: <<http://www.letraslibres.com/mexico/libros/bolano-en-la-distancia>>. Acesso em: 1 out. 2017.

VOLPI, Jorge. **Mentiras contagiosas**. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.