

Roberto Bolaño e o lumpenismo intelectual

Roberto Bolaño and the intellectual lumpenism

Talita Jordina Rodrigues

Doutoranda no Programa de Teoria e História Literária da Unicamp, Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, é também graduada em Jornalismo, Letras e Filosofia. Atualmente, está em período sanduíche na Universidad Autónoma de México.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-4575-8643>>

Contato: talitarodrigues.jlle@gmail.com
Brasil

Recebido em: 11 de setembro de 2022

Aceito em: 06 de outubro de 2022

PALAVRAS-CHAVE: Roberto Bolaño; Intelectual; Lúmpen; Lumpenismo; Marginalidade

Resumo: A figura do intelectual na obra de Roberto Bolaño é frequentemente interpretada a partir do prisma da marginalidade. Essa categoria é definida por uma certa postura diante do universo das trocas simbólicas do campo, sendo configurada por um não-pertencimento voluntário e/ou involuntário a ele. No entanto, alguns personagens de Bolaño constituem-se como um estilema que ultrapassa esses limites, de modo que o ideal de intelectualidade do autor pode ser entendido como uma recusa não apenas ao campo, mas também, e talvez sobretudo, a um modelo político-econômico. Seguindo pistas da própria obra do escritor, este trabalho pretende apresentar a categoria do *intelectual lúmpen* ou do *lumpenismo intelectual*, ideia que se funde nos personagens Arturo Belano, Ulisses Lima, Cesárea Tinajero, Auxilio Lacouture e Benno von Archimboldi. Este último seria, por fim, a versão mais bem acabada de um modelo de intelectual pensado por Bolaño, tornando-se ele também a superação de Belano, ou seja, o último *alter ego* do autor.

KEYWORDS: Roberto Bolaño; Intelectual; Lumpen; Lumpenism; Marginality

Abstract: The figure of the intellectual in Roberto Bolaño's work is often interpreted through the prism of marginality. This category is defined by a certain attitude towards the universe of symbolic exchanges in the field, being configured by a voluntary and/or involuntary non-belonging to it. However, some of Bolaño's characters constitute a style that goes beyond these limits in such way that the author's intellectual ideal can be understood as a refusal not only to the field, but also, and perhaps above all, to an economic and political model. Following clues from his own work, this article intends to present the category of intellectual lumpen or intellectual lumpenism, an idea that merges in the characters Arturo Belano, Ulisses Lima, Cesárea Tinajero, Auxilio Lacouture and Benno von Archimboldi. The latter would be, finally, the most finished version of an intellectual model conceived by Bolaño, becoming Belano's overcoming, that is, the author's last alter ego.

INTRODUÇÃO

Entre as tantas narrativas paralelas de *2666*, de Roberto Bolaño, há a história de um artista plástico inglês chamado de Edwin Johns cuja obra mais reconhecida é sua própria mão, decepada por ele mesmo e exposta como arte. Em *A parte dos críticos*, os protagonistas se interessam pelo caso e decidem visitar o homem internado em um sanatório nos alpes suíços. Durante o encontro, o personagem Piero Morini se acerca de Johns e lhe pergunta quais foram os motivos que o levaram à automutilação. A resposta do artista é simples e direta: “por dinheiro” (Bolaño, 2010, 104). Em outro trecho do romance, quando o personagem chamado de *perneta* morre e seu corpo é atirado em uma vala comum, na contramão de seu desejo por ser enterrado com honrarias militares, o narrador justifica: “não havia tempo para delicadezas” (Bolaño, 2010, 824). Esse “tempo”, do ponto de vista histórico, era nada menos que o fim da Segunda Guerra Mundial, ou seja, o evento que também representou o início de uma longa disputa entre dois modelos econômicos.

A desesperança causada pela vitória do capitalismo e por tudo aquilo que resultou disso se constituem como uma chave de leitura possível de boa parte da obra de Roberto Bolaño. Como não poderia ser diferente, a plêiade de personagens escritores e intelectuais que habitam as páginas de seus romances, contos e poemas pode igualmente ser observada sob esse prisma. Em geral, essas figuras costumam ser analisadas a partir da ótica da marginalidade, categoria que do ponto de vista literário está ligada à ideia

de não-pertencimento direto ao que Pierre Bourdieu chama de “ligações duradouras” do “campo” (1996, 65). No entanto, nesse mesmo campo há também a incidência do mercado, ou seja, do capital. É a partir dessa ideia de relação inerente da arte com o dinheiro, e também a partir de algumas pistas encontradas no interior da obra de Bolaño, que surge uma imagem conceitual possível, aqui chamada de *lumpenismo intelectual*.

1. PRIMEIROS RASTROS

A figura do intelectual costuma aparecer na obra de Roberto Bolaño por meio de representações de sujeitos marginais, errantes e em geral escritores e poetas autodidatas e antiacademicistas. Constituem-se como símbolos e também como pioneiros dessa estirpe os personagens Arturo Belano e Ulisses Lima — que não por acaso são representações transfiguradas do próprio Bolaño e de seu amigo mexicano, o poeta Mario Santiago Papasquiaro, respectivamente. Pelo menos três imagens são capazes de apresentar e resumir Belano e Lima: a imagem de um jovem que rouba livros porque não tem dinheiro para comprá-los; a imagem de um sujeito que lê livros enquanto toma banho porque nele se expressa uma paixão absolutamente incontrolável pelas letras; e a imagem de poetas que são lidos, reconhecidos e admirados por um grupo bastante restrito de pessoas igualmente marginais. Essas representações aparecem em *Los detectives salvajes*, romance no qual os dois personagens, Belano e Lima, são apresentados como heróis de um grupo, embora estejam eles mesmos em busca de outra heroína marginal, a escritora desaparecida Cesárea Tinajero.

Para além de todas as características que se pode atribuir de maneira imediata a essas duas ou três figuras, uma observação mais atenta é capaz de revelar também atributos que remetem ao lumpenismo intelectual, de modo que esse reduzido grupo se constituiria como uma representação propedêutica de um estilema importante da poética de Roberto Bolaño, estilema este que acabaria se desdobrando em personagens posteriores. Essa marca do estilo do autor pode ser comparada, por exemplo, à categoria do *flâneur* no universo de Charles Baudelaire, poeta marginal por excelência e um dos grandes ídolos de Bolaño ao lado de Rimbaud e de Lautréamont. Naturalmente, a genealogia do intelectual lúmpen pode ser identificada entre os textos mais antigos de Bolaño, embora sua massiva produção em prosa tenha sido gestada em um intervalo curto de cerca de 10 anos. No entanto, a menção explícita a esse conceito aparece pela primeira vez somente em *Los detectives salvajes*, romance cujos personagens, quase em sua maioria, são intelectuais. Na segunda parte da narrativa, o “depoimento” do personagem Jacinto Requena contém o seguinte comentário a respeito de Arturo Belano e Ulisses Lima:

*Cuando les preguntabas adónde iban, contestaban que a buscar provisiones. Eso era todo, acerca de eso nunca hablaban de más. Por supuesto, algunos, los más cercanos, sabíamos si no adónde iban sí qué era lo que hacían durante esos días. A algunos les daba igual. A otros les parecía mal, decían que era un comportamiento lumpen. El **lumpenismo: enfermedad infantil del intelectual**. (Bolaño, 1998, 181, grifo meu).*

Na obra de Bolaño, portanto, a ideia de lumpenismo se liga a um certo tipo de intelectualidade, uma intelectualidade que se expressa em sujeitos puros. No entanto, essa pureza não está associada apenas a uma certa inocência “infantil”, como menciona o trecho acima, mas ela também está ligada a um tipo de independência, ou pelo menos uma tentativa de independência, em relação ao sistema econômico, como também é sugerido no excerto. Nesse sentido, a ideia de marginalidade vai um pouco além daquela que se costuma observar em análises a respeito da obra de Bolaño. Sob essa perspectiva, um intelectual marginal não é apenas um *outsider* no sentido do campo ou alguém cuja obra não é reconhecida pelo público amplo. Não se trata exclusivamente da figura de um escritor que escreve nas sombras e é visto apenas por seus reduzidos e marginalizados pares, tal qual ocorre com diversas figuras que habitam *Los detectives salvajes*. Trata-se, na verdade, de uma categoria política, cujo entendimento principal é o de que a excelência se assenta sobre a capacidade — ou ao menos a tentativa — de fuga de um sistema fulcralmente econômico.

2. O CONCEITO DE LÚMPEN

O dicionário Cambridge (2022) define a palavra *lumpen* como um adjetivo usado para descrever pessoas que não foram bem-educadas, no sentido da educação formal, e que não estão interessadas em mudar isso. Do ponto de vista da língua de origem, o termo no idioma alemão é traduzido como *trapo*. Parece, então, natural lembrar novamente de Baudelaire e da famosa figura do trapeiro, um sujeito que vive daquilo que a cidade moderna descarta ou

que adota métodos pouco tradicionais e por vezes moralmente reprovados para conseguir os meios de sua sobrevivência. A principal acepção, contudo, relaciona-se ao termo *lumpemproletário*, extraído dos escritos de Marx, e cujo significado aponta para um grupo social que não faz parte diretamente da cadeia produtiva do capitalismo, ou seja, que está *abaixo* do proletariado. Em linhas gerais, todas as definições de lumpen servem de alguma forma à obra de Bolaño, do sujeito malformado, passando pelo trapeiro e chegando à definição marxista que aponta para as margens de um sistema econômico e político.

É possível conjecturar que o conceito de Marx tenha sido a fonte primária do pensamento de Bolaño, uma vez que o termo já aparece, ainda que de maneira circunstancial, em seu *Primer Manifiesto Infrarrealista* (Bolaño, 2022), ou seja, na fase de juventude do autor quando os textos marxistas eram fortes influências. Dentro da obra de Marx, esse termo já aparece no *Manifesto do Partido Comunista* — texto que muito provavelmente Bolaño leu ainda na adolescência —, e depois ressurge no interior de sua obra mais importante, *O Capital*, onde há uma categorização detalhada dessa figura social que, segundo ele, pertence ao âmbito do pauperismo:

O sedimento mais baixo da superpopulação relativa habita, por fim, a esfera do pauperismo. Abstraindo dos vagabundos, delinquentes, prostitutas, em suma, do lumpemproletariado propriamente dito, essa camada social é formada por três categorias. Em primeiro lugar, os aptos ao trabalho. Basta observar superficialmente as estatísticas do pauperismo inglês para constatar que sua massa engrossa a cada crise e diminui a

cada retomada dos negócios. Em segundo lugar, os órfãos e os filhos de indigentes. Estes são candidatos ao exército industrial de reserva e, em épocas de grande prosperidade, como, por exemplo, em 1860, são rápida e massivamente alistados no exército ativo de trabalhadores. Em terceiro lugar, os degradados, maltrapilhos, incapacitados para o trabalho. (Marx, 2015, 470).

Embora o trecho extraído de *O Capital* não dê conta da complexidade e da multiplicidade de sentidos que o conceito de lumpenismo foi ganhando ao longo do tempo, ele serve para lembrar de uma classe de sujeitos que são parte natural da poética de Bolaño: os órfãos¹. É justamente essa a condição dos protagonistas de uma novela do autor cujo título também aponta para o conceito de lumpenismo. Sendo assim, a narrativa curta chamada de *Una novelita lumpen* pode ser a melhor forma de compreender como Bolaño apreendia e trabalhava com essa ideia.

O enredo de *Una novelita lumpen* gira em torno de dois personagens principais, a narradora e seu irmão, cujos destinos se transformam quando seus pais morrem em um acidente de trânsito e a partir disso ambos, apesar da pouca idade, têm que sobreviver sozinhos na casa herdada por eles². Em pouco tempo, os dois abandonam os estudos e arranjam subempregos para custear as despesas básicas. Quando as dificuldades financeiras se acentuam,

1 No Brasil, há uma coletânea de textos críticos sobre o Roberto Bolaño cujo título é *Toda a orfandade do mundo* (Pereira e Ribeiro, 2016). O enunciado foi extraído de *A parte de Amalfitano*, ou seja, o segundo capítulo de *2666*.

2 A história começou a ser esboçada em um conto chamado *Músculos* e foi publicada postumamente em um livro de contos cujo título é *El secreto del mal* (Bolaño, 2007).

a narradora vê surgir em sua casa dois rapazes estranhos, que se apresentam como amigos de seu irmão e que lá se instalam por algum tempo. Não demora para que ela perceba que seu irmão não tem mais um emprego formal e que ele, junto com os dois rapazes, vaga pela cidade procurando oportunidades para conseguir dinheiro. Finalmente, os três propõem a ela que participe de um plano cuja intenção é a de seduzir um ex-ator de cinema obeso e cego com o intuito de roubar a suposta fortuna que ele esconde em casa.

Dentro desse enredo, portanto, a ideia de lumpem parece apontar para sujeitos desamparados sob diversos aspectos, primeiramente sociais e afetivos, mas especialmente econômicos. O lumpem é, então, em parte pelas circunstâncias e em parte pelas escolhas, uma espécie de navegante à deriva, que se deixa levar pela maré, mas que também observa atentamente o horizonte na esperança de que algo ocorra para que sua sorte se transforme. É justamente a palavra *sorte* que aparece em muitas ocasiões na voz da narradora ao refletir sobre sua condição e a condição de seu irmão e colegas:

Si les preguntaba qué ocurría, qué problema tenían, siempre daban la misma respuesta: no nos pasa nada, todo va bien, nuestra suerte está a punto de cambiar. [...] y me ponía a pensar en el significado de la frase “cambiar nuestra suerte”, una frase que para mí no tenía ningún significado, por más vueltas que le diera, porque la suerte no se puede cambiar, o existe o no existe, y si existe no hay manera de cambiarla, y si no existe somos como pájaros en una tormenta de arena, sólo que no nos damos cuenta [...]. (Bolaño, 2009, 49-50).

Não por acaso, a resposta que a narradora recebe de seu irmão e colegas muito se assemelha à resposta que Belano e Lima dão a seus amigos, segundo o personagem Jacinto Requena, como já apontado na primeira citação apresentada. Há uma espécie de mistério, subentende-se coisas que não podem ser ditas, sugere-se atitudes no mínimo suspeitas e possivelmente ilegais. O lumpen pode ser, portanto, um marginal no sentido da delinquência — palavra também muito usada pela narradora de *Una novelita lumpen* — ou no sentido do desemprego e da solidão. Tudo isso, é claro, dentro de um contexto econômico extremamente competitivo e pouco solidário.

3. ○ LUMPENISMO INTELLECTUAL

Na obra de Bolaño, o lumpenismo e a intelectualidade são categorias que se tocam. Dessa maneira, aquilo que poderia ser chamado de *estilo de vida lumpen* é um dado inerente à biografia de certos personagens que frequentemente recebem apenas o rótulo de *marginais* em relação ao campo intelectual e, principalmente, literário. O movimento desses sujeitos, na verdade, não diz respeito apenas à marginalidade enquanto postura diante do universo das trocas simbólicas do campo — para lembrar mais uma vez de Bourdieu —, mas está também vinculado à recusa em fazer parte da cadeira produtiva do capitalismo, ainda que esse tipo de insurgência seja quase inviável considerando o alcance e a abrangência do sistema. De qualquer maneira, no universo de Bolaño, é precisamente esse exercício de negação que se mostra capaz de fazer surgir pensadores singulares. Tal ideia

aparece de maneira cristalina em *A parte de Archiboldi*, pertencente ao romance derradeiro de Bolaño, 2666:

A partir da morte de Ivánov, o caderno de Ansky se torna caótico, aparentemente desconexo, no entanto no meio do caos Reiter encontrou uma estrutura e certa ordem. Ele fala dos escritores. Diz que os únicos escritores viáveis (mas não explica a que se refere com a palavra viável) são os que provêm do lumpen e da aristocracia. O escritor proletário e o escritor burguês, diz ele, são apenas figuras decorativas. (Bolaño, 2010, 693).

É possível perceber que o narrador de Bolaño constrói duas dicotomias de personagens fazendo uso de palavras cujos significados primeiros devem ser aplicados à noção de intelectualidade: o proletário e o burguês; o lumpen e o aristocrata. No primeiro caso, o narrador de 2666 está se referindo a pretensos escritores ou intelectuais que, por fazerem parte de um certo jogo — o jogo do capital —, não são capazes de alcançar a plenitude nesse campo e acabam se tornando apenas “figuras decorativas”. Considerando a postura beligerante e extremamente crítica de Bolaño em relação a diversos colegas do campo humanístico, não é de se estranhar que sua obra, tanto literária quanto crítica, contemple não apenas o lumpen, ou seja, o modelo ideal de intelectualidade, mas por vezes se volte também para seu revés, seu contraexemplo, tema que será tratado adiante.

No segundo caso das dicotomias apresentadas pelo narrador de 2666, o par lumpen-aristocrata surge como aquele que efetivamente pode alcançar um

nível de intelectualidade pura, ou seja, ele representa um grupo de sujeitos que não são, como o excerto de 2666 diz, “figurativos”. Isso porque tanto o lúmpen quanto o aristocrata não estão dispostos a jogar o jogo do capital e, embora eles pertençam a lados opostos desse sistema que ocupa o centro da vida social, ambos fazem parte da margem. Embora a aristocracia seja retratada em algumas obras de Bolaño, em especial no romance *La literatura nazi en America* e em *Nocturno de Chile*, não há um exemplo no qual sua associação com o exercício intelectual atenda às expectativas de singularidade, de originalidade e de plenitude. Sendo assim, fica a cargo apenas do intelectual lúmpen a representação mais alinhavada dessa categoria que, em alguma medida, idealiza uma forma de pensar e de produzir ideias e arte.

Além dos já mencionados Arturo Belano, Ulisses Lima e Cesárea Tinajero, de *Los detectives salvajes*, o lumpenismo intelectual encontra ecos em outros dois importantes personagens da obra de Bolaño: a poeta latino-americana Auxilio Lacouture e o escritor germânico Benno von Archimboldi. Naturalmente, eles não são os únicos e, como já mencionado, nem os primeiros que carregam traços indicadores de uma vida e de uma produção de pensamento e arte lúmpen. No entanto, há neles um conjunto de atributos relevantes para se compreender a ideia de lumpenismo associado à intelectualidade.

Não é por acaso que a história da personagem e narradora do romance *Amuleto* começa a ser esboçada no interior de *Los detectives salvajes*. O alargamento posterior da narrativa demonstra o interesse de Bolaño em contar os eventos reais que inspiraram a criação da personagem e do enredo, mas também pode apontar para sua vontade em expandir e desenvolver melhor

um arquétipo. Auxilio Lacouture é a expressão máxima daquilo que Bolaño chamaria de uma intelectual *valente* — adjetivo tão recorrente em suas falas —, mas ela também pode ser uma importante referência para se pensar a ideia de lumpenismo intelectual. O relato da personagem, inspirado na história da poeta uruguaia Alcira Scaffo, dá conta do longo tempo em que ela se manteve escondida em um dos banheiros da *Universidad Nacional Autónoma de México* durante a invasão e a ocupação do espaço por militares em 1968. Mas, para além desse evento traumático, o que a narrativa de Bolaño apresenta é uma espécie de viver poético descompassado com o sistema, uma forma de habitar o mundo recusando constantemente alguns mecanismos inerentes à modernidade e/ou à contemporaneidade.

Logo nas primeiras páginas de *Amuleto*, o leitor descobre que a personagem Auxilio Lacouture trabalha, de maneira voluntária, como zeladora na casa de dois escritores, sendo que essa relação se deu por insistência da própria personagem cujo desejo único era o de estar perto dessas figuras. Em outros momentos, acompanha-se a mesma personagem fazendo pequenos serviços na Universidade, em geral como assistente de professores, sendo que alguns desses trabalhos são remunerados e outros não. Auxílio não parece se preocupar nem com os empregos e nem mesmo com a remuneração, embora por vezes reconheça que precise de um mínimo para sobreviver. Na verdade, a vida de Auxílio se resume a fazer aquilo que lhe dá prazer, o que inclui sobretudo circular incessantemente por lugares onde a poesia se faz presente, seja em departamentos universitários, em residências de escritores de prestígio, em

oficinas literárias ou em bares onde jovens poetas marginais se reúnem. Em resumo, é a poesia, e apenas a poesia, o que move Auxílio Lacouture.

O estilo de vida lúmpen é precisamente aquilo que concede à personagem Auxílio Lacouture o título de poeta. Embora ela se autoproclame “*la madre de la poesía mexicana*” (Bolaño, 1998, 190), ao que parece não existe precisamente uma obra de sua autoria ou qualquer projeto de produção literária. Ora, se não há a materialidade da produção poética, logo também não há uma mercadoria. Sendo assim, a *gratuidade* de seu ofício é outro elemento que pode servir como uma espécie de indicador do lumpenismo intelectual. Um estilo de vida análogo ao de Auxílio Lacouture aparece no texto *El rapsoda de Blanes*, cujo conteúdo discorre sobre um ancião que Bolaño costumava encontrar em uma praça próxima à escola de seu filho. Sobre essa figura, ele conta: “*Si una mujer ha perdido a su marido, por ejemplo, don Josep Ponsdomènech le redacta un poema [...]. El rapsoda recuerda a todos sin distinción. Nadie le paga. Su arte es gratuito.*” (Bolaño, 2004, 158).

Esse caráter efêmero, fragmentário e gratuito da produção poética do *rapsoda de Blanes* também se aplica a Auxílio Lacouture. São raros e confusos os momentos nos quais a poeta aparece efetivamente escrevendo, embora haja pistas de que ela escreva para também se desfazer dos próprios textos, como ocorre quando utiliza papel higiênico como suporte de seu trabalho durante os dias de prisão no banheiro da Universidade. Apesar desses indicadores, o que está claro é que não há um projeto de escrita e nem a intenção mercadológica de transformar sua poesia em qualquer suporte vendável. Essa condição da ausência material de uma obra, ou às vezes até mesmo a

ausência de qualquer texto escrito, é algo sobre o qual o escritor mexicano Juan Villoro, amigo de Bolaño, destaca a respeito de alguns personagens que compõem seu universo. Segundo Villoro, Bolaño demonstrou que *ser poeta* muitas vezes pode se relacionar mais com um *viver poético* do que propriamente com exercer o trabalho de escrita poética³. Essa ideia se relaciona com o conceito de *literatura expandida* postulado por Alan Pauls, o que, em alguma medida, poderia servir também para pensar na própria trajetória de vida de Bolaño, ou pelo menos na sua forma de apresentar seu próprio mito como escritor.

Alargando um pouco mais o parêntesis de uma leitura que transita pelo tema biográfico, seria possível pensar que na obra de Bolaño há pelo menos dois personagens de inspiração pessoal construídos a partir de momentos distintos de sua vida. Enquanto Arturo Belano seria uma forma modesta de *alter ego* do autor, do outro lado haveria uma projeção bem mais grandiosa do seu próprio mito, o personagem Benno von Archimboldi, de 2666. Cabe lembrar que Belano foi gestado ainda num contexto no qual Bolaño figurava à margem do campo literário, intelectual e editorial, com pouco reconhecimento e com muitas dificuldades para viver somente de seu trabalho como escritor. Em contrapartida, a construção do personagem Archimboldi ocorre num momento no qual a obra de Bolaño já é bastante reconhecida,

3 Tais apontamentos são feitos em diversas conferências e entrevistas de Juan Villoro, todos disponíveis na plataforma de vídeos *YouTube*.

ou seja, quando ele já consegue visualizar num horizonte próximo o interesse inclusive acadêmico em relação à sua obra.⁴

Benno von Archimboldi é, portanto, um símbolo que se destaca entre os inúmeros intelectuais marginais que habitam o universo bolaniano. Nele, o lumpenismo se expressa a partir de seus passos ziguezagueantes pelo mundo desde a adolescência e também por sua condição naturalmente periférica e exótica do ponto de vista psicológico. O personagem que na última parte é chamado pelo nome de batismo, Hans Reiter, demonstra desamparo e solidão de uma maneira muito semelhante aos órfãos de *Una novelita lúmpen*. A orfandade de Archimboldi, no entanto, não está relacionada com a ausência completa das figuras paterna e materna, mas principalmente com o fim da Segunda Guerra Mundial e logo também com sua separação do campo de batalha, ambiente no qual ele viveu desde o início da juventude e sem o qual aparentemente ele não saberia mais como continuar vivendo. Essa “falta” fica clara no trecho onde que se narra os momentos da vida de Archimboldi logo depois do fim do conflito:

Quando Reiter pode sair do campo de prisioneiros foi para Colônia. Lá viveu nuns alojamentos perto da estação, depois num porão que dividia com um veterano de uma divisão blindada [...] e outro tipo que dizia ter trabalhado num jornal [...]. Os dois trabalhavam ocasionalmente em serviços de remoção de entulho para a prefeitura ou vendendo o que às

4 Na verdade, o personagem Archimboldi, assim como Amalfitano, já tinha sido esboçado em um romance anterior e inacabado: *As agruras do verdadeiro tina*. Nessa obra, no entanto, as características e a vida desse sujeito ainda são pouco desenvolvidas, de modo que a concepção completa de Archimboldi só está mesmo em 2666.

vezes encontravam debaixo dos escombros. Quando fazia bom tempo iam para o campo e Reiter ficava por uma ou duas semanas com o porão só para si. Nos primeiros dias em Colônia ele se dedicou a arranjar uma passagem de trem para voltar à sua aldeia. Depois encontrou trabalho de porteiro num bar que atendia a uma clientela de soldados americanos e ingleses que davam boas gorjetas e para os quais de vez em quando realizava uns trabalhos extras, como procurar um apartamento em determinado bairro ou lhes apresentar mulheres ou pô-los em contato com gente que se dedicava ao mercado negro. De modo que ficou em Colônia. (Bolaño, 2010, 730-731).

Assim como ocorre com os dois personagens órfãos de *Una novelita lumpen*, Archimboldi se encontra e convive com outras pessoas como ele, pessoas cujo desamparo se expressa de diversas maneiras, mas sobretudo nas ações de sobrevivência e na busca por encontrar oportunidades que lhes garantam o mínimo. É nesse contexto que aparece a personagem Ingeborg Bauer, igualmente desamparada e além disso doente, e os dois vão morar juntos em uma “água-furtada de um edifício semidesabado” (Bolaño, 2010, 734). É somente nesse contexto de precariedade, mas também de afeto — uma vez que Ingeborg é sua primeira namorada —, que Archimboldi, aos 26 anos de idade, começa a escrever seu primeiro romance. O curioso, no entanto, é que sua trajetória antes desse marco biográfico denuncia a ausência de um repertório consistente de leitura. É possível, inclusive, fazer um inventário breve de todos os textos lidos por Archimboldi até esse momento da narrativa. Eles são: a obra *Alguns animais e plantas do litoral europeu*, lida quando criança e relida até a vida adulta; o poema épico da Idade Média

chamado de *Parzival*, texto que o personagem lê quando trabalha limpando a biblioteca de uma família rica; algumas revistas de caubói que pertencem a seu colega de apartamento em Berlim, local onde Archiboldi vai morar antes do alistamento militar; e por fim o diário de Ansky, encontrado em uma casa abandonada em uma região rural da União Soviética enquanto era soldado na Segunda Guerra.

Sendo assim, voltando ao paralelo estabelecido entre Archiboldi e outra representante da categoria de intelectual lúmpen, Auxilio Lacouture, enquanto de um lado há um escritor prolífico quase sem repertório, do outro lado há uma poeta com vastíssima experiência de leitura, mas que praticamente não escreve. O mais curioso dessa imagem é que o maior disparate parece ser a figura de um autor que não é leitor⁵, em vez da imagem de uma poeta que não é escritora efetivamente (pelo menos do ponto de vista profissional). Em todo caso, o fato é que a história de Archiboldi narrada na última parte do romance revela um sujeito com formação extremamente precária, o que naturalmente vai na contramão daquilo que se espera. Archiboldi, portanto, contempla de início três características de uma figura lúmpen: a ausência de uma formação tradicional, o desamparo e a solidão, estas últimas que podem ser pensadas tanto do ponto de vista social quanto do ponto

5 Nesse trecho do romance fica demonstrado que o repertório de leitura de Archiboldi é bastante reduzido até determinado momento de sua vida mais por conta do seu contexto familiar, social e cultural, ou seja, esse dado não parece ser fruto de desinteresse por parte dele. Embora o romance não apresente de maneira bem clara como se segue a relação de Archiboldi com a literatura, em alguns trechos fica subentendido que ele, assim que começa a ter condições materiais, começa a conhecer grandes clássicos da literatura e torna-se leitor frequente.

de vista econômico. Depois de ganhar reconhecimento como escritor, no entanto, ele acaba entrando, ainda que de maneira aparentemente inocente e involuntária, no jogo do capital. Apesar disso, sua renúncia ao campo de trocas simbólicas, o que inclui pensar na obra literária também como produto, faz com que seu movimento seja constantemente uma recusa: a recusa em assinar seus textos com seu nome verdadeiro; a recusa em participar pessoalmente de qualquer evento, incluindo premiações importantes; mas sobretudo a recusa em se tornar, ele mesmo, uma mercadoria.

4. ○ INTELCTUAL “FUNCIONÁRIO”

Para recordar uma vez mais as palavras do narrador de *2666* no trecho em que se fala sobre as “formas viáveis” de intelectualidade, além do par lúmpen-aristocrata há, do outro lado da moeda, o par burguês-proletário. Identificar essas categorias na obra de Bolaño implica traçar um conjunto aparentemente incoerente e arbitrário, no qual se encontram tanto os críticos europeus da primeira parte de *2666* como muitos dos escritores latino-americanos marginais de *Los detectives salvajes*, por exemplo. Isso porque mesmo com as reconhecidas diferenças e privilégios — ou falta deles —, ambos os grupos pertencem ao mesmo sistema, aquele no qual figuram pessoas cuja busca pela sobrevivência, pela manutenção de uma vida tranquila ou pela obtenção do lucro vem antes de qualquer exercício de intelectualidade ou de construção de uma obra.

Nos escritos críticos de Bolaño, reunidos e publicados no volume *Entre paréntesis*, essa ideia aparece com frequência quando certos escritores são

chamados de maneira claramente pejorativa de *funcionários*. É o caso, por exemplo, dos chilenos Isabel Allende — inimizada pública de Bolaño —, Antonio Skármeta e Volodia Teitelboim, além do brasileiro Paulo Coelho, mencionado como exemplo em um texto no qual Bolaño relembra a polêmica envolvendo o ingresso dele na Academia Brasileira de Letras:

La prosa de Coelho, también en lo que respecta a riqueza léxica, de vocabulario, es pobre. ¿Cuáles son sus méritos? Los mismos de Isabel Allende. Vende libros. Es decir: es un autor de éxito. Y aquí llegamos a uno de los meollos de la cuestión. Los premios, los sillones (en la Academia), las mesas, las camas, hasta las bacinicas de oro son, necesariamente, para quienes tienen éxito o bien comporten como funcionarios leales y obedientes.

Digamos que el poder, cualquier poder, sea de izquierdas o de derechas, si de él dependiera, sólo premiaría a los funcionarios. En este caso Skármeta es el favorito de lejos. Si estuviéramos en Moscú neostalinista, o en la Habana, el premio sería para Teitelboim. (Bolaño, 2004, 103).

Fazer parte da cadeia produtiva do capital, no caso dos intelectuais latino-americanos, significa também jogar o jogo do Estado. Nesse ponto, os críticos europeus se distanciam dos intelectuais latino-americanos que são “*expertos en conseguir becas*” e “*lo único que quieren es dar clases en alguna universidad perdida del Medio Oeste*” (Bolaño, 2004, 97). Há uma certa independência dos críticos e intelectuais europeus enquanto que os latino-americanos seguem uma busca incessante por um mecenas. Essa diferença fica clara na primeira parte de *2666* quando se apresentam as duas figuras responsáveis por levar os críticos até Santa Teresa com o intuito de seguir os possíveis

rastros de Archimboldi. Esses personagens são Rodolfo Alatorre, um jovem mexicano que tem um bolsa de estudos na Europa, e o escritor Almendro, também conhecido pelo apelido de Porco. Este último, explica Amalfitano aos críticos quando estão em Santa Teresa, “é o típico intelectual mexicano preocupado basicamente em sobreviver” (Bolaño, 2010, 126). Amalfitano ainda lembra que tanto no México como em toda a América Latina “os intelectuais trabalham para o Estado” e “O Estado o[s] alimenta e observa em silêncio.” (Idem).

Mas para além de escritores ou intelectuais *funcionários*, é possível dizer que há também aqueles que seriam os *patrões* ou, usando a mesma nomenclatura de 2666, os burgueses. É o caso do italiano Alberto Moravia que aparece em *A parte de Archimboldi* como uma espécie de antagonista do personagem principal lúmpen:

[...] e pensou também quão dessemelhantes eram as duas vidas, a de Moravia e a de Archimboldi, um burguês e sensato que caminhava com o seu tempo e não se privava, no entanto, de (mas não para ele, e sim para seus espectadores) certas piadas delicadas e atemporais, o outro, sobretudo comparado com o primeiro, essencialmente um lúmpen, um *bárbaro germânico*, um artista em permanente incandescência [...]. (Bolaño, 2010, 798).

Jogar ou recusar o jogo do capital, portanto, são ações que nem sempre dependem da quantidade de privilégios acumulados. No caso de Alberto Moravia, sua posição é de antagonismo em relação a Archimboldi porque seu

privilégio está demarcado, circunscrito e tributário do sistema capitalista, ou seja, não há qualquer recusa ou desconforto por ocupar o papel de burguês. De modo contrário, um escritor ou intelectual aristocrata não poderia ser antagonista de Archimboldi porque sua posição de privilégio também pode ser entendida como uma recusa ao sistema, ainda que essa recusa seja preliminarmente involuntária, ou seja, fruto de uma herança familiar.

Além de Alberto Moravia, outro exemplo de intelectualidade burguesa são os já mencionados críticos da primeira parte de *2666*, os personagens Pelletier, Espinoza, Morini e Norton. Embora estes sejam os melhores dentro de suas áreas de estudo no campo acadêmico, embora eles tenham amplo reconhecimento, não apenas em seus países de origem, mas em muitos outros lugares, e embora eles desfrutem de maior liberdade de pensamento e criação do que os chamados *funcionários* latino-americanos, não é possível compará-los à figura de intelectual que Archimboldi representa. Isso ocorre não apenas pelo teor de suas produções — o que implicaria pensar em uma cisão e também em uma espécie de hierarquia entre aqueles que criam e aqueles que interpretam —, mas principalmente por seus posicionamentos dentro da máquina do capital.

Em contraste com a figura grandiosa, misteriosa e totalmente fora do padrão de Archimboldi, os críticos não passam de anões que se colocam sobre os ombros de um gigante. Essa conhecida imagem medieval é apropriada para se pensar a relação desses críticos com o escritor, embora seja necessário

interpretar essa alegoria de maneira um pouco distinta daquela tradicional⁶. Ao contrário de utilizar os ombros de um gigante para olhar mais longe, os críticos na verdade os usam para *serem vistos* de mais longe. Quer dizer, embora seus estudos contribuam com a manutenção do sucesso do escritor alemão, o peso maior é inverso: é o reconhecimento da obra de Archimboldi que distingue e eleva os archimboldianos. Essa relação fica clara no trecho no qual os quatro descobrem que Archimboldi está no México e decidem partir em busca de seus rastros. A possibilidade de encontrá-lo e de mostrar ao mundo que o encontraram é vislumbrada por eles como uma espécie de troféu: “Imagine, disse Pelletier, Archimboldi ganha o Nobel e bem nesse momento aparecemos nós, com Archimboldi pela mão.”⁷ (Bolaño, 2010, 112).

Sendo assim, a plêiade de personagens intelectuais presentes em *2666* acaba servindo como um contraponto à Archimboldi. A partir desse jogo *chiaroscuro*, emerge então a representação final e plena do modelo de intelectual idealizado por Bolaño, salvando dessa maneira as artes, a literatura

6 Essa imagem é usada há pelo menos 9 séculos e sempre remeteu à ideia de que é necessário se valer das ideias de grandes pensadores do passado, como se nós, pensadores do presente, só pudéssemos olhar mais longe se estivéssemos ancorados sobre o acúmulo de conhecimento produzido anteriormente na sociedade.

7 É curioso como os críticos pensam na vantagem que eles teriam em encontrar Archimboldi, mas que também em outra passagem ele sublinham esse encontro seria algo benéfico também *para* Archimboldi: “[...] não é justo que o melhor escritor alemão do século XX morra em poder falar com quem melhor leu seus romances.” (Bolaño, 2010, 123).

e o pensamento crítico de um futuro apocalíptico promovido pela brutalidade de um jogo do qual é quase impossível escapar.

CONCLUSÃO

Entre tantas anedotas a respeito da figura curiosa de William Faulkner, uma delas dá conta de um momento no qual alguém lhe teria perguntado *como* ele escrevia, de modo que sua resposta, claramente irônica, teria sido: *da esquerda para a direita*. Embora o sentido dessa epigrama aponte mais para a qualidade inexplicável do processo criativo, é possível tomá-la como exemplo para se pensar também os lugares ocupados pelo escritor e pelo leitor do ponto de vista político-econômico. Ricardo Piglia, ao falar do também argentino Jorge Luis Borges, diz que ele foi o último grande intelectual de direita do Ocidente. Considerando essa ideia e tomando a resposta de Faulkner num sentido político, é possível pensar que a despeito de que muitos pensadores do campo das letras sejam afeiçoados ao campo progressista, não é incomum que suas obras encontrem leitores pertencentes a uma certa elite que está no lado oposto.

Embora sempre tenha se colocado como um *outsider*, em seus últimos anos de vida, Roberto Bolaño viu seu trabalho sendo incorporado ao mercado sem qualquer possibilidade de fuga. O contrassenso da incorporação de algo por aquilo que ele próprio insiste em criticar e/ou negar muito se assemelha ao que vivenciou Marcel Duchamp no decorrer do século XX, quando sua obra crítica em relação à arte enquanto mercadoria efetivamente se tornou uma mercadoria, da mesma forma que sua negação de uma certa aura da

figura do autor lhe rendeu o mesmo tipo de prestígio. No entanto, esse tipo de experiência, tanto no caso de Duchamp como no caso de Bolaño, não anula a mensagem inicial do artista, ao contrário, ela serve como uma espécie de alerta indicador de que o tema ainda está longe ser exaurido.

Os personagens cujas vidas são dedicadas à literatura são tão recorrentes na obra de Bolaño que esse grupo se constituiu como um de seus estilemas. Tal incidência constante já gerou também algumas discussões a respeito das representações do intelectual nos textos do autor. Cabe lembrar, contudo, que assim como a criação textual de Faulkner, essas figuras estão situadas espacialmente, ainda que esse espaço seja, para além das páginas de um livro, o campo social. Nada mais justo, portanto, que dar vida a esses personagens, realocando-os no espaço real para percebê-los como sujeitos políticos, cujas trajetórias e obras inevitavelmente se mesclam com o contexto contemporâneo e inevitavelmente dialogam com o sistema econômico vigente em boa parte do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Bolaño, Roberto. *Putas asesinas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.
- Bolaño, Roberto. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Bolaño, Roberto. *Amuleto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Bolaño, Roberto. *Una novelita lumpen*. Buenos Aires: No te tomes tan enserio, 2009.
- Bolaño, Roberto. *2666*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- Bolaño, Roberto. *Chamadas telefônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- Bolaño, Roberto. *As agruras do verdadeiro tira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- Bolaño, Roberto. *Primer Manifiesto Infrarrealista*. Archivo Bolaño. Disponível em: <<https://garciamadero.blogspot.com/2007/08/djenlo-todo-nuevamente-primer.html>>. Acesso em 10 ago. 2022.
- Bourdieu, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Lumpen. Cambridge Dictionary. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/>>. Acesso em 17 jan. 2022.
- Marx, Karl. *O Capital-Livro 1: Crítica da economia política. Livro 1: O processo de produção do capital*. Boitempo Editorial, 2015.
- Pereira, Antonio Marcos; Ribeiro, Gustavo Silveira (org.). *Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.