

A tentação do relato: formas fantasiadas e desejo de escritura na narrativa contemporânea

Wanderlan Alves

Doutor em Letras (UNESP/SJRP). Professor de Literatura Hispano-americana da Universidade Estadual da Paraíba, onde também atua no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB). Membro da ABH e da LASA.

Contato: alveswanderlan@yahoo.com.br
Brasil

Recebido em: 29 de setembro de 2018

Aceito em: 9 de outubro de 2018

PALAVRAS-CHAVE:

relato; fantasia; narrativa contemporânea; desejo de escritura.

KEYWORDS: story; fantasy; contemporary narrative; desire of writing.

Resumo: Neste trabalho analisamos como certas fantasias acerca do relato na literatura estão associadas à escritura na narrativa contemporânea, por meio do investimento nas indefinições estruturais, na forma errante e na expansão do literário como forma cognitiva. Para isso, dialogamos com diferentes narrativas latino-americanas pós-1990, centrando-nos em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, de Bellatin, 2666, de Bolaño, e *El olvido que seremos*, de Faciolince.

Abstract: I analyze how certain fantasies about story in literature are associated with writing, in contemporary narrative, through an investment towards structural indeterminations, wandering form and a sprawl of literary text as cognitive form. For that approach, the study dialogues with several Latin American narratives post-1990, focusing on Bellatin's *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Bolaño's 2666 and Faciolince's *El olvido que seremos*.

Shiki Nagaoka: una nariz de ficción, publicado em 2001, de Mario Bellatin; *2666*, de Roberto Bolaño, publicado em 2004; e *El olvido que seremos*, de Héctor Abad Faciolince, publicado em 2006, apresentam três das várias formas literárias imaginadas no relato contemporâneo: a) o romance total, que em Bolaño é extenso, abarcador, cuja estrutura pretende ser um mistério, espécie de obra-testamento do (grande) escritor; b) a ficção pura, capaz de fazer da narrativa um dispositivo que cria mundos reais, por meio de certo efeito de referencialidade e evidência pretensamente documental, em Bellatin; e c) a negação do romance, que em Faciolince se deve ao peso da história e dos dramas individuais que o escritor não quer que se confundam com a ficção.¹

Por outro lado, num contexto em que se tem afirmado certa crise da própria noção de Obra, na época da chamada pós-autonomia, o desejo da Obra por vezes emerge como fantasia ou aspiração, na trajetória de escritura implicada no *continuum* da realidadeficção (Ludmer, 2010) em que o escritor se move, o que, por vezes, expressa-se no desejo de identificação entre uma forma literária e uma forma de vida – como em Ricardo Lísias (*Divórcio*), Jacques Fux (*Antiterapias, Meshugã*) ou Bernardo Carvalho (*Nove noites*), por exemplo. Não por acaso, tais fantasias colocam-se no horizonte daquela liberdade utópica a que Roland Barthes (2013) chamou de idiorritmia, isto é, a fantasia do ritmo próprio, flexível e irregular.

1 Uma narrativa que também explora tal fantasia é *Bonsai*, de Zambra. Nela, porém, a recusa do romance não se deve ao contexto ou à história, mas ao esvaziamento da fábula e ao destaque para sua arquitetura.

Por sua vez, apesar de tratar-se de uma forma literária caracterizada pela flexibilidade das estruturas em que se materializa e pelas transformações que foi incorporando ao longo de sua história, cada vez mais o romance (como ideia, mas também como escritura) mostra-se uma forma incerta, naquele sentido em que Barthes usa o termo n'*A preparação do romance*: “uma obra geral de contornos imprecisos, mas que [...] resolve a contradição entre o conhecimento do mundo e a escritura, entre os saberes e a escritura” (Barthes, 2005b, p.120), concepção que faz dessa forma literária uma espécie de correlato da ideia de literatura como o próprio Barthes (2004) a concebera em sua aula inaugural no College de France, capaz de fazer girar os saberes sem fixá-los, numa relação erótica do sujeito com a linguagem.

Que o romance figure na fantasia do escritor (também do leitor) como sendo um emblema da literatura, em nossa época, é algo coerente com as dinâmicas da instituição literária e do mercado, mas isso parece chocar-se com a literatura contemporânea (e sua realidade atravessada pela ficção das mídias, das redes sociais, dos jogos virtuais), marcada pela tendência ao inespecífico (Garramuño, 2014), ao fora de si (Brizuela, 2014), à errância (Bourriaud, 2009) e à reflexividade, que põem em questão seu campo de possibilidades. Nesse sentido, a fantasia do relato transita num terreno entre a aspiração à Grande Ficção - herança da cultura da arte moderna – e uma abertura às formas inacabadas da narrativa contemporânea.

Não por acaso, narrativas tão diferentes como *Berkelley em Bellagio* (João Gilberto Noll), *Animal Tropical* (Pedro Juan Gutiérrez), *Nove noites* (Bernardo Carvalho), *La novela luminosa* e *El discurso vacío* (Mario

Levrero), *Antiterapias* e *Meshugá* (Jacques Fux), *Divórcio* (Ricardo Lísias), *Deus foi almoçar* (Ferréz) ou *Desubicados* (María Sonia Cristoff), apesar das distâncias estruturais e estilísticas que apresentam entre si, abordam o desafio de sujeitos (diegéticos ou enunciativos) ante a necessidade, obrigação ou desafio de escrever (o seu relato), a partir de perspectivas direta ou indiretamente ligadas à figura ou ao projeto estético do escritor. Tão diversos quanto os livros que acabamos de mencionar são, pois, as formas fantasiadas do relato contemporâneo.

Em *A trombeta de vime*, César Aira conclui o fragmento que lhe dá título tratando de como são feitos os livros (em geral) e, ao fazer tal pergunta, interroga-se acerca da própria literatura, suas formas e seus modos de criação:

Um livro qualquer pode ser modelo de todos os demais; daí ser urgente estabelecer uma tipologia e ao mesmo tempo não ser nada urgente nem ter a menor importância. Os “tipos” de livro se estendem em todas as direções e através de todos os níveis: romances, catálogos, epistolares, manuais, ilustrados, de capa dura, de vinte páginas, de mil e setecentas, apaixonantes, para crianças, de poesia, de viagens, *best sellers*, gofrados, clássicos, em chinês, em papel de arroz [...] Posta ao alcance de todos, essa multiplicidade exige novas formas de erudição, tão novas que não podemos imaginá-las, mas que, no entanto, já estão em funcionamento (Aira, 2002, p.102).

No início do mesmo livro, Aira começara o relato tratando, justamente, da imaginação, relacionando-a ao desejo, figurativizado no texto pela

fantasia erótica do homem na conquista da mulher, e conclui que, mesmo se ele “não tiver nenhum pingo de imaginação, [...] esse gênero de fantasia o assaltará: virá do exterior, pré-formado ou sugerido, na televisão ou na rua” (ibid., p.9).

Tal qual o homem imaginado por Aira, diante da necessidade ou do desejo de escrever um relato, o escritor contemporâneo não precisa de muito esforço para conceber o seu: estão à sua disposição os expoentes da tradição, assim como os formatos narrativos que nossa época lhe oferece (cinema, televisão, internet, seriados, etc.). Mas há uma fratura entre a fantasia do relato (e mesmo do Romance) e as textualidades constitutivas da literatura contemporânea: “[D]aí ser urgente estabelecer uma tipologia e ao mesmo tempo não ser nada urgente nem ter a menor importância” (ibid.p.102), com o que o narrador sugere, pois, que sua catalogação ou hierarquização de acordo com as técnicas e a história são insuficientes para inscrever as possibilidades o livro (em nosso caso, do relato), por não preverem as nuances que movem a dinâmica de sua escritura, aquele intervalo entre a fantasia da forma e sua realização como texto.

Nisso, aliás, o relato fantasiado seguiria uma de suas tendências historicamente constatadas: ele costuma ser parte fundamental das teorias a seu respeito, como sugere Davis (2000) em relação ao romance. Trata-se de uma questão que força o limite do pensamento, ao mesmo tempo em que incursiona num território vasto em que o erotismo, o desejo e o acaso se mesclam, reconduzindo o literário ao universo da liberdade e da fantasia (ao menos no campo de suas possibilidades), na medida em que,

“para funcionar, a fantasia (de Poema, de Romance) deve ficar ligada a uma imagem grosseira, codificada: o Poema, o Romance > [Mas] É somente ao lutar com o real (a prática poética, romanesca) que a fantasia se perde como fantasia e atinge o Sutil, o Inédito” (Barthes, 2005a, p.22). A errância, traço tão característico da estética contemporânea (Bourriaud, 2009), figura nesse processo rumo ao relato não apenas no plano temático ou figurativo, mas no limiar entre o sujeito desejoso da forma e a escritura alcançada, seu relato, produto de um ir e vir, da ordem dos desvios supostos nos (des)encontros da linguagem, da subjetividade e daquilo que, figurando contiguamente ao horizonte da escrita (como fantasia), o escritor pode ser ou não capaz de traduzir em linguagem.

Não por coincidência, o trecho citado de Aira lembra um fragmento do conto “El idioma analítico de John Wilkins”, de Borges (1974), retomado por Foucault no início de *As palavras e as coisas* (2007). O filósofo francês observa que a classificação dos animais apresentada na enciclopédia, no conto de Borges “nos é indicad[a] como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar isso” (Foucault, 2007, p.IX). A questão flagrada por Foucault, que aqui poderia ser estendida àquele fragmento de *A trombeta de vime*, aproxima-se da que nos interessa, a fantasia do relato, o desejo da escritura: nas narrativas publicadas nas últimas décadas sob a rubrica romance, por exemplo, há tantas semelhanças e tantas diferenças, que a questão que salta à vista não é a das homologias ou daquilo que apresentam em comum, mas a ausência de um lugar seguro comum, e disso provém uma espécie de

atopia constitutiva de certa ideia contemporânea do romance surgida não de um conceito positivo do gênero, mas de sua ausência, do vazio como resposta à pergunta “o que é o romance contemporâneo?”, que é ocupado por uma fantasia de certo modo não restrita às limitações do gênero e suas determinações históricas, no horizonte do escritor.

Uma consequência dessa imaginação *in absentia* está no fato de que a aparência de continuidade no nível da superfície (que nos permite identificar uma infinidade de relatos como sendo “romances”) constitui-se, por vezes, no resultado de um duplo processo: uma substituição crescente, no plano cognitivo, da forma do romance por outra mais fluida, que poderíamos chamar de relato, prosa ou narrativa; e a legitimação da indefinição como sendo um princípio constitutivo do relato contemporâneo, no plano sensível, que permite ao crítico e ao leitor identificarem o “romance” inclusive onde ele não está ou não é, na medida em que o (des)encontro da fantasia com o real da escritura implica um desvio e que “aquilo que se escreverá não será o Romance Fantasiado” (Barthes, 2005a, p.23). Porém, o relato também pode manifestar-se como (im)potência que, então, requer um olhar para o “*proceso de edificación de formas de vida de las cuales pueda emerger una escritura*” (Laddaga, 2010, p.74) cujo produto final pode coincidir com o edifício mesmo ou tão somente com os fragmentos de sua construção, sua arquitetura ou sua maquete, pois o que se fantasia é, na verdade, a fabricação do relato. A tensão que se instala no intervalo entre o desejo de forma e o produto final (o objeto-livro-romance-relato) não é

“nenhum conteúdo, nenhum tema”, mas “uma superfície, um *desenrolar* (*volumen*) organizado” (Barthes, 2005b, p.105).

Quanto ao romance, tal indefinição poderia ser pensada como equivalente da ambivalência *sine qua non* de sua forma, se esse conceito for lido sem certas amarras materialistas e ontológicas a que ele aparece ligado na crítica de Féher (1997). Tomada no plano da escritura, essa ambivalência constitutiva se coaduna à expansão estrutural e às indefinições atuais do relato, visto que, como ideia, porta traços que caracterizam todas as formas-relatos de todas as épocas e lugares, enquanto potência nem sempre manifestada, que emerge como escrituras possíveis do relato (ou do romance). Nesse sentido, a ambivalência é um traço da forma do romance, enquanto a fantasia circunscreve-se a um número limitado de tipos e variações da forma do relato, no horizonte criativo de cada escritor, aquele “‘resto’ irreduzível de todas as operações de redução romanescas” (Barthes, 2005a, p.24) a partir de suas leituras, influências, modelos etc. Trata-se do encontro contraditório e complementar de duas concepções do processo da escritura: uma, segundo a qual se “piensa que la escritura es el desarrollo de una imagen inicialmente vaga que de manera progresiva se precisa”; e outra, segundo a qual se “piensa que se trata, en cada caso, de la respuesta a una solicitud más o menos fantasmal” (Laddaga, op. cit., p.80).

Como exemplo da primeira concepção temos a imagem do crítico-detetive que, ao investigar o paradeiro de um escritor, vai aos poucos se deparando com o sem sentido e os estilhaços da cena (da busca de Archiboldi, dos crimes de Santa Teresa, de uma violência que perpassa

geografias, da errância em busca de sentidos que não se encontram) e se descobre incapaz de montar o quebra-cabeça, em *2666* – romance cuja estrutura dialoga com a narrativa policial e o *thriller*, a partir dos quais se sustenta o mistério em torno do qual se desenvolve a história narrada. Temos, também, a imagem (mental, visual e literária) do escritor inventado, em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, que vai se tornando concreta à medida que a narrativa biográfica de Bellatin avança, ao construir uma história, uma genealogia, um estilo e, inclusive, certo efeito documental para o relato, a partir do emprego de fotografias que acabam sugerindo o contrário daquilo que a história narrada conta (a suposta factualidade), com o que a escritura expande os próprios limites formais do relato. E ainda, em *El olvido que seremos*, a correção da imagem do pai – já morto –, que Faciolince vai gradativamente ampliando, a ponto de convertê-lo num herói, o seu, mas também imaginário e literário.

A segunda concepção mencionada – do relato como resposta que atende ou responde a uma solicitação – também se torna visível nessas três narrativas quando se pensa em seus contextos criativos: Bolaño escrevendo contra o tempo, na iminência da morte e deixando notas sobre o que escreve, para garantir que seu romance seja publicado e figure como uma espécie de testamento literário, processo em que a prática literária quase se confunde com a forma de vida, inscrevendo-se numa espécie de movimento ou deslocamento que, na narrativa, aparece figurativizado no *Testamento geométrico*, o livro no varal de “A parte de Amalfitano”, que aproxima o romance do *ready-made* duchampiano, instaurando o sentido não no

objeto-livro ou em suas partes propriamente, mas no movimento entre o gesto, o transbordamento, a excentricidade e o próprio excesso de Bolaño, que se expressam em *2666*. Em Bellatin, tal relação se liga ao lúdico, afinal *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* surge da fantasia e do desdobramento do compromisso de falar num congresso sobre um grande autor que tivesse influenciado sua vida de escritor, e o destinatário, portanto, é o público com o qual o autor, de certo modo, brinca. Em *El olvido que seremos*, por sua vez, encontramos a mais fantasmática das três “respostas”, pois, por mais que o autor tenha escrito a narrativa para contrapor-se a certa tendência da literatura colombiana que ele julga maniqueísta por enaltecer o horror (o que se tem chamado de *sicaresca*) (Faciolince, 2011), trata-se de uma narrativa escrita para si, ante a perda insuperável do pai assassinado:

Este libro es el intento de dejar un testimonio de ese dolor, un testimonio al mismo tiempo inútil y necesario. Inútil porque el tiempo no se devuelve ni los hechos se modifican, pero necesario al menos para mí, porque mi vida y mi oficio carecerían de sentido si no escribiera esto que siento que tengo que escribir, y que en casi veinte años de intentos no había sido capaz de escribir, hasta ahora (Faciolince, 2014, p.244).

É importante destacar que, em ambas as concepções, isto é, o relato como imagem vaga que aos poucos adquire contornos mais definidos e o relato como resposta fantasmática, a fantasia do relato aparece relacionada a uma circunstância, de modo que o desafio da escritura é o de captar esse estado na linguagem. Tendo em vista que a empreitada é arriscada, o

produto final (nos casos de Bolaño, Bellatin e Faciolince aqui considerados) emerge como um convite à leitura, ao mesmo tempo, atenta – atrás dos rastros deixados pela realidade – e distanciada ou dispersiva, única via para tentar resgatar os traços contidos no movimento incerto que vai da fantasia tentadora da forma ao próprio relato. O desafio do relato, nesse caso, situa-se no encadeamento da arte ou da ficção com a realidade: “¿cómo se conectan las cosas?, ¿qué se produce al pasar de un régimen a otro?, ¿cuándo un signo se vuelve visible bajo diferentes formas ficticias? [...] [y] pone en presencia realidades distintas y autónomas cuyo desplazamiento organiza” (Bourriaud, 2009, p.154).

O relato que surge, então, como uma textura ampliada (que tenta abarcar seus possíveis e até mesmo sua falência) constitui-se, pois,

de los intercambios que se realizan a través de esas transiciones. En las múltiples líneas que van desde el sitio en que alguien dispone sus papeles y su tinta hasta los círculos concéntricos que se abren a partir de él, [...] cuya comunicación la obra debería ser capaz de cumplir (Laddaga, op. cit., p.92).

O produto final é uma mescla de experiências de/na escritura, espécie de dossiê onde se podem perscrutar os pontos ou traços de encontro entre a literatura e a vida.

Em *El olvido que seremos*, o narrador revela isso: “Han pasado casi veinte años desde que lo mataron, y durante estos veinte años, cada mes, cada semana, yo he sentido que tenía el deber ineludible, no digo de vengar su muerte, pero sí, al menos, de contarla” (Faciolince, 2014, p.267). Já em

2666, a percepção dessa mescla de experiências vai se revelando ao longo da narrativa e aponta para a ideia e a busca do romance – metaforizada na procura por Archimboldi –, assim como para a própria sobrevivência do escritor:

– *Archimboldi está aquí -dijo Pelletier-, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él* (Bolaño, 2004, p.207).

– *No sé qué pensar -dijo Archimboldi.*

– *Ya nadie recuerda al fñrst Pñckler botánico, nadie recuerda al jardinero ejemplar, nadie ha leído al escritor. Pero todos, en algún momento de su vida, han saboreado un fñrst Pñckler, que son especialmente atractivos y buenos en primavera y en otoño. [...]*

El caballero suspiró, debía de rondar los setenta años, y luego dijo:

– *Vaya legado más misterioso, ¿no cree usted?*

– *Sí, sí, en efecto, así lo creo -dijo Archimboldi mientras se levantaba y se despedía del descendiente de fñrst Pñckler* (Bolaño, 2004, p.1118-1119).

Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano. (Bolaño, 2004, p.1125).²

Por sua vez, em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, o encontro entre a experiência da escritura e a experiência na escritura é o que dá forma à fantasia do relato (da ficção pura e intraduzível a qualquer outra linguagem

2 Nota de Bolaño com indicação “para o fim de 2666”, recolhida no posfácio por Ignacio Echevarría.

que não seja a da própria ficção): “*Tal vez el fin que busco es demostrar que, en primer lugar, lo que se dice literario no es sino el impulso que hace posible la existencia de tantas obras*” (Bellatin, 2005b, p.516).

Como se nota, o relato – sua fantasia, assim como suas aproximações – transita, nessas narrativas, por pontos de fuga, de modo que, parafraseando Bourriaud (2009), a dimensão ficcional da arte perfura a realidade e mistura o real, o simbólico e o imaginário, ampliando a realidade do relato e colocando a ficção numa espécie de movimento incerto. Deste modo, o regime da ficção dobra-se sobre a realidade, mas nenhuma das duas apaga-se totalmente.

Em 1964, em “*Rayuela, novela que no lo es pero no importa*”, David Lagmanovich notava, acerca desse romance de Cortázar, uma ambiguidade entre a falência da forma e o triunfo da literatura, que deslocava a questão do romance do plano dos gêneros e das estruturas históricas para o domínio da escritura, situando a literatura e, nesse caso, o romance não no horizonte de uma conquista, mas de um fracasso: “*como novela, en cuanto tal, en la medida en que queremos encontrar en estos centenares de páginas una novela, Rayuela es un gran fracaso; [...] aparte de esto, el libro me parece formidable y hasta genial*” (Lagmanovich, 1964, p.2). O ensaio também aponta para o relato como algo situado nos limites de uma expectativa e de um desejo (nesse caso, do crítico). *Rayuela* se colocaria, portanto, numa possível relação de continuidade com a narrativa recente, hipótese que Laddaga (2010) também defende, ao ler as últimas narrativas de Mario Levrero. E isso não pelo experimentalismo de Cortázar, mas porque há em

sua estrutura o que se pode chamar de literatura, “*hay un artista tratando de comunicar por medios artísticos su visión de la realidad*” (Lagmanovich, 1964, p.2).

Garramuño (2014) e Laddaga (2006) apontam, justamente, para a potência do narrar como sendo uma aposta dos artistas das últimas décadas para conectar formas, materiais e, inclusive, tensões filtradas no/do tecido social, por meio de processos escriturais por vezes díspares, constituídos de um amálgama que pode envolver a internet, o livro, a arquitetura e materiais diversos, mas em cuja base está a escritura como elemento capaz de dar corporeidade, na linguagem, ao próprio desejo (de formas, de ações, de experiência). Nesse sentido, aquele “passo de prosa” que Garramuño (2014) nota na poesia contemporânea é coextensivo, também, à narrativa, no sentido de que, apesar de o experimentalismo formal não ter desaparecido como tendência (*Eles eram muitos cavalos*, *Bonsai*, as narrativas de Aira etc.), é uma tendência à prosa – à fantasia da prosa e do relato – que se constitui no contraponto discursivo fundamental da narrativa contemporânea.

Deste modo, não apenas por sua indefinição formal, muitos dos textos da literatura contemporânea são “objetos verbais não identificados” (Sussekind, 2013), mas porque, por um lado, são textualidades que se oferecem para serem lidas pelo prisma de um pertencimento difuso – problematização dos regimes de especificidade (Garramuño, 2014) – e, por outro lado, algumas delas inscrevem-se nessa obscuridade, porque, na

precariedade de sua linguagem, alinhavam a ficção e a realidade e, por vezes, também, o real.

Ao costurar os fragmentos da realidade e da ficção na própria prática narrativa, tais escrituras surgem não necessariamente do pleno domínio da forma ou da maestria do escritor, mas, por vezes, da abertura a um vasto campo de possibilidades formais no qual cabe tudo: anotação, experiência, rasura, colagem, cópia, frustração, ficção, experimento etc. A obra aparece, pois, associada a uma incompreensão que, paradoxalmente, é fundamental na configuração do relato: o desvio irrompe como sendo o princípio da própria realidade da escritura e, ao converter-se em princípio de mudança de rumo e de reorientação, passa a localizar a forma do relato no encontro mais ou menos aleatório de certo número de elementos que o constitui, razão pela qual a forma fica demarcada no êxodo ou no movimento dinâmico, tenso, entre sua estrutura concreta e certa ideia de forma à qual cada relato particular se alinha: o deslocamento que sustenta a narrativa fantasiada da proliferação de um referente (Archimboldi), em *2666*; o desejo da ficção total em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, que orienta a narrativa fantasiada de um referente que não existe fora do relato (o escritor Shiki Nagaoka); e o espessamento do referente em *El olvido que seremos*, fundamento da narrativa fantasiada em torno de uma memória em risco de se perder (o pai).

Tal desvio para o sujeito está ligado aos impulsos criativos do escritor e àquele momento em que, sem uma clareza plena de qual será o produto final de sua fantasia, ele se depara com sua obra (inicialmente, apenas em

potência, preparação), aquele “é isso, e apenas isso” ou, ainda, “é isso!” a que se refere Barthes (2005a), que conecta as circunstâncias da vida às da escritura e aproxima a fantasia da forma e, portanto, do relato. Esse é o fundamento frequente do relato fantasiado na literatura contemporânea. Seu processo se coaduna ao reaparecimento do autor no cerne criativo da literatura (personagem escritor, tessitura autobiográfica ou autoficcional, presença cada vez maior dos artistas nos circuitos de difusão de obras de arte).

Trata-se de múltiplos desvios que inserem o escritor e o relato na dinâmica da própria articulação do objeto estético, numa arquitetura expandida em que se integram eventos associados (circunstâncias, percepções, anotações, frases soltas, motivação pessoal...), assim como etapas de produção propriamente dita (a passagem da anotação ao relato, da forma fantasiada à escritura) e de pós-produção do objeto estético (seja pela reutilização na conformação de novos relatos, seja por sua inserção numa cadeia mais ampla de signos e *media*, como nos romances de Daniel Link ou Ricardo Lísias). Nessa trajetória criativa, o artista “*se pone en camino, y sin disponer de ningún espacio adonde volver*” (Bourriaud, 2009, p.58), suas origens reaparecem “desoriginadas”.

Concebido como fantasia do desejo, o relato deixa de limitar-se aos imperativos de uma época, em termos de estrutura ou ontologia, para inscrever-se no âmbito de uma preparação (Barthes, 2005a; 2005b), num processo utópico e desejante, que requer construir, urdir, medir, tomar notas e provas, enfim, edificar. Não emerge como produto acabado, mas

como expansão de sua própria urdidura que devém forma narrativa (e fantasiada) da própria aventura pela qual, como perseguição de um desejo que nunca alcança (Lacan, 1998), o escritor estende uma ponte entre a estrutura do relato que escreve e a fantasia do relato (que deseja escrever), tornando o (seu) relato um lugar de encontro do sujeito com a linguagem no movimento da escritura: “*de lo que se trata, creo, es de conseguir que la escritura, tal como se quiera plantear, genere nueva escritura*” (Bellatin, 2005b, p.519). Nesse sentido, a relação entre o relato desejado e o relato materializado ativa aquele campo de forças que aproxima a fantasia do texto literário, e daí surge o relato concreto (por vezes “romance que não é romance, mas não importa”), a obra do escritor, num processo que coloca em cena as raízes e os formatos heterogêneos do gênero narrativo (estilos, recursos criativos, vertentes fabulares, tipos de focalização, filiações etc.), mas não é suficiente para definir-lhe a identidade, fazendo da forma contemporânea do relato um território permanente de negociações e um campo de subjetividades.

Nesse campo, jogam o desejo ou o prazer de escrever, mas também as frustrações que podem estar implicadas na própria prática da escritura, pois a preparação do relato articula uma prática, um trabalho e a própria literatura, processo que implica tanto o escritor que persegue (direta ou indiretamente) uma forma, quanto uma forma que o persegue, espécie de ideia difusa que será o que mais poderá aproximar-se de seu relato fantasiado, na forma de texto – a “narapóia”, sensação de “estar perseguindo alguém” (Aira, 2002, p.29), relatada pelo paciente ao psicanalista na narrativa de

Aira, que é idêntica à paranoia, mas ao contrário. Na fantasia do relato, a narapóia é o “ter que escrever”, ainda que no horizonte criativo do escritor isso não necessariamente se apresente numa estrutura objetiva.

Tal fantasia da forma, que se articula à escritura por meio de uma atitude e de uma pulsão (Barthes, 2005a), faz com que o escrever figure ao escritor como uma tendência à qual não pode renunciar, “significa que objetos de escrita aparecem, brilham, desaparecem; o que resta, no fundo, é um campo de forças” (Barthes, 2005b, p.38). Mas como essa fantasia do escrever se manifesta no produto final, o relato alcançado, se é que chega a ser traduzida em linguagem? Vale a pena ver aqui, ainda que brevemente, três dessas expressões: a busca do romance associada à imagem do “livro guia”, em *2666*; a ilusão do relato relacionada à imagem do “livro puro”, em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*; e a recusa do romance associada à imagem do “livro suma”, em *El olvido que seremos*.

Em *2666*, a busca do Grande Romance expressa-se desde a extensão, que faz da própria leitura uma experiência que requer esforço, disposição, resistência. Além disso, ao longo da narrativa nota-se a sugestão de algo oculto, que deve ser buscado. No plano diegético, há a busca pelo grande e misterioso escritor Archiboldi (“A parte dos críticos” e “A parte de Amalfitano”), a busca de um sentido do próprio percurso individual (“A parte de Fate”), a busca dos responsáveis pelos crimes contra mulheres em Santa Teresa (“A parte dos crimes”, “A parte de Fate”) e a busca de um lugar para viver sem grandes riscos após a experiência do horror (“A parte de Archiboldi”). No entanto, sugere-se ainda que haja cinco obras menores

cuja articulação (semioculta ou propriamente oculta) esconderia a obra maior ou obra-prima, o que sustenta uma tensão constitutiva, em 2666, entre as partes, o todo, o acaso e, também, o próprio projeto literário de Bolaño. Numa conversa com o velho dono da máquina de escrever que Hans Reiter/Archimboldi aluga para datilografar seu primeiro romance, o velho comenta:

Toda obra que no sea una obra maestra es, cómo se lo diría, una pieza de un vasto camuflaje. Usted ha sido soldado, me imagino, y ya sabe a lo que me refiero. Todo libro que no sea una obra maestra es carne de cañón, esforzada infantería, pieza sacrificable dado que reproduce, de múltiples maneras, el esquema de la obra maestra. Cuando comprendí esta verdad dejé de escribir. Mi mente, sin embargo, no dejó de funcionar. Al contrario, al no escribir funcionaba mejor. Me pregunté: ¿por qué una obra maestra necesita estar oculta?, ¿qué extrañas fuerzas la arrastran hacia el secreto y el misterio? (Bolaño, 2004, p.983-984).

O fragmento condensa traços da concepção da escrita como desejo e também das frustrações ligadas a ela, e figura como uma espécie de anotação acerca da escritura, apontando para o fato de que se projeta em 2666 uma encenação do próprio romance enquanto busca que, no plano temático, acaba fundindo-se à busca pelo romancista (Archimboldi). O livro funciona, nesse sentido, como um convite à experiência da viagem – esse signo emblemático do romance como forma – que porta traços do deslocamento, da aventura e de seus percalços, que são o próprio motor do

relato, o que faz do texto um guia para se perscrutar os rastros da escritura de Arturo Belano/Roberto Bolaño “testamentada” em *2666*.

Não é coincidência que esse romance de Bolaño não coloque em dúvida as possibilidades da escrita do romance (diferentemente de outro filão corrente na narrativa contemporânea) e, além disso, que seu relato retome temas e motivos presentes no conjunto de sua obra anterior. Seu livro último, rodeado de anotações de sua própria fantasia/desejo do Romance, quer ser um guia de sua obra, assim como um testamento literário do autor: livro único, cheio de segredos (ou não) que guia a (Barthes, 2005b), mas também para a vida do sujeito Archiboldi/Arturo Belano/Roberto Bolaño –, figuras concêntricas que navegam pela realidade e a ficção, nessa forma fantasiada que *2666* traduz ou materializa, no relato.

A ilusão do relato figurativizada no livro puro, por sua vez, aparece em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, desde a fantasia suposta na escrita da biografia de um escritor inexistente – que situa o literário no horizonte dos mundos possíveis, desvencilhando-o, inclusive, de certo apego ao real muito frequente na narrativa contemporânea (Cf. Jaguaribe, 2007; Horne e Voionmaa, 2009). A fantasia da ficção pura, no entanto, acaba por revelar, em suas fraturas, o escritor. Por essa via, o próprio Bellatin se mostra como sujeito que escreve:

durante sus años finales Shiki Nagaoka escribió, como se tiene conocimiento, una obra redactada en un idioma de su invención. [...] Que el último libro de Shiki Nagaoka no se pueda traducir, no es impedimento para su circulación. [...] Cuando la hermana le preguntó de qué trataba, el escritor dijo que era

un bello ensayo sobre las relaciones entre escritura y defectos físicos, y sobre cómo la literatura que de allí surge debe distanciarse de la realidad apelando al lenguaje, en este caso, al no-lenguaje (Bellatin, 2005a, p.232).

Numa espécie de “retorno do autor”, o escritor figura no relato, mas não como personagem no plano diegético e sim como princípio do relato (de sua fantasia), aquele que persegue uma forma, que também o persegue: “Siempre se encuentra presente en mis libros la pregunta sobre el rol que debe jugar un escritor frente a lo escrito” (Bellatin, 2005b, p.518), mas, paradoxalmente, “*Un texto debe estar fuera de cualquier categorización. Allí es precisamente donde reside su gracia*” (ibid., p.517), isto é, na fantasia do livro-texto “breve, puro, essencial: o pequeno livro, o Livro Puro [...], livro denso, ‘total’ em certo sentido, já que ele reúne, de modo elíptico, a própria consciência inteira” (Barthes, 2005b, p.122).

Resta-nos observar a imagem do “livro suma” e a recusa do romance em *El olvido que seremos*. O relato apresenta-se como a forma material da expressão de uma necessidade e um desejo pautado numa relação de afeto. Internamente à história narrada, o próprio Faciolince participa de uma relação de admiração quase devocional, que beira o incestuoso, no plano simbólico – a própria androginia identificada à sua imagem, na relação com o pai, corrobora a sugestão. O pai emerge como princípio e fim da escritura. Os 10 primeiros e os 10 últimos capítulos da narrativa são fundamentais nesse sentido, visto que expressam mais abertamente a recriação da trajetória do pai pelo filho, não da perspectiva de um biógrafo,

mas de um adorador. O objetivo da escritura de Faciolince é promover um espessamento do referente (a figura do pai) na escrita, uma tentativa de aproximar-se do desejo impossível: ter o pai de volta. Nesse percurso esquivo, o que se expressa é uma forma de amor.

Porém, há um esforço reiterado, ao longo da narrativa, para afirmar seu caráter testemunhal, seu efeito de verdade e de denúncia – não por coincidência, os capítulos que formam o miolo da narrativa dedicam-se a narrar a trajetória profissional e política do pai. A fantasia do livro suma constitui-se, pois, no enfrentamento de uma contradição: “*no quiero hacer hagiografía ni me interesa pintar un hombre ajeno a las debilidades de la naturaleza humana*” (Faciolince, 2014, p.232), diz o escritor distanciado quase 20 anos dos eventos factuais de que trata o núcleo de seu relato, mas isso se contrapõe ao que o “menino Faciolince”, como narrador fantasiado (o eterno filho), faz. O conjunto de falas anotadas do pai, que o narrador sabe de memória ou por seus escritos – o próprio relato escrito supostamente a partir de uma anotação encontrada no bolso do pai (um poema de Borges) –, constitui-se de recortes que o filho reteve ou procura reter na memória, espécie de aprendizado, lembrança, afeto a que se apega como parte dos ensinamentos ou do legado deixado pelo pai – e nisso tais passagens diferem da maioria das falas da mãe, que, mesmo em discurso direto, são falas de personagem de ficção, sem maiores problematizações, na maioria dos casos.

Tudo isso faz de *El olvido que seremos* a expressão do esforço de homenagear e recuperar o pai, o qual se converte em objeto de devoção e

erotismo, sob o prisma desse filho/amante. Enquanto que, por um lado, o livro suma pode ter se tornado impossível, em razão da multiplicação dos saberes a partir da modernidade, ele se torna possível na forma fantasiada por Faciolince, ao pretender abrigar “*Tudo: o Todo* da [sua] vida, de [seus] sentimentos, de [suas] alegrias e, portanto, o *todo* de [seu] mundo e, talvez, o *todo* do mundo” (Barthes, 2005b, p.119). *El olvido que seremos* surge, pois, da negação do romance, na medida em que o envolvimento com o tema e a preocupação com a verdade fazem o sujeito da escritura (o filho/Faciolince) negar a possibilidade da ficção – seu discurso quer ser uma verdade tal, que nenhuma ficção poderia revelar suas nuances –, desafio testemunhal que falha, e dessa falência emerge o relato, isto é, tornou-se possível justamente porque encontrou, para além da forma fantasiada, a realização concreta que o texto lhe confere.

Em todos esses processos, em meio às indefinições que marcam a estética contemporânea, o relato, por vezes, se inscreve numa fantasia da forma (do Romance, da biografia, da ficção pura, etc.), de modo que o texto pode ou não aproximar-se da forma fantasiada. A sobrevivência do gênero narrativo sustenta-se, deste modo, no alargamento de seu escopo e na aceitação do risco de dissolução de suas formas literárias. Nesse universo difuso, o relato abriga-se nos limiares de sua preparação e expande, pois, os horizontes da própria literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRA, César. *A trombeta de vime*. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2002.

- Barthes, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____. *A preparação do romance: da vida à obra*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a. v. 1.
- _____. *A preparação do romance: a obra como vontade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b. v. 2.
- _____. *Como viver junto*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- Bellatin, Mario. Shiki Nagaoka: una nariz de ficción. *In: BELLATIN, Mario. Obra reunida*. México D. F.: Alfaguara, 2005a. p.213-260.
- _____. Underwood portátil modelo 1915. *In: BELLATIN, Mario. Obra reunida*. México D. F.: Alfaguara, 2005b. p.499-522.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Tradução: Michèle Guillemont. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.
- Brizuela, Natalia; *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- Davis, Lennard J. “Reconsidering origins: how novel Are theories of the novel?” *In: Eighteenth-Century Fiction*, Hamilton, 12-2-3, 2000, p.479-499.
- Faciolince, Héctor Abad. *El olvido que seremos en el recuerdo que somos*. YouTube 2011. 31 jan. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zNhUmmwk7jo>. Acesso em 15 set. 2018.
- _____. *El olvido que seremos*. Bogotá: Seix Barral, 2014.
- Féher, Ferenc. *O romance está morrendo?*. Tradução: Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

- Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- Garramuño, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nogué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- Horne, Luz; Voionmaa, Daniel Noemi. “Notes toward an aesthetics of marginality in contemporary Latin American literature”. In: *LASA Forum*, Austin, 40, 2009, p.36-41.
- Jaguaribe, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- Lacan, Jacques. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.807-842.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- _____. *Estética de laboratorio: estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2010.
- Lagmanovich, David. “*Rayuela: novela que no lo es pero no importa*”. In: *La Gaceta*, Tucumán, 1964. P.1-3.
- Ludmer, Josefina. Notas para literaturas posautônomas III. *Blog de Josefina Ludmer*, [s. l.] 31 jul. 2010. Disponível em: <https://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>. Acesso em 20 ago. 2017.
- Sussekind, Flora. Objetos verbais não identificados. *O Globo*, São Paulo, 21 set. 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-naoidentificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>. Acesso em 21 set. 2013.