



## ROBERTO BOLAÑO, CILDO MEIRELES E IMMANUEL KANT: UM PERCURSO LITERÁRIO

YURGEL, Caio (Freie Universität Berlin)<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo busca suscitar uma discussão sobre literatura a partir da filosofia e das artes visuais. Através do entrelaçamento desses percursos críticos, propõe-se demonstrar como o escritor Roberto Bolaño questiona os limites e as estruturas do mundo e de sua representação. É a partir dessa encruzilhada que o escritor situa a busca de um sentido tanto para o discurso literário, quanto para seu próprio fazer artístico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bolaño; Kant; Meireles; Artes visuais; Literatura.

**ABSTRACT:** Ranging from the visual arts to philosophy, this article seeks to discuss Roberto Bolaño's understanding of literature as a reflex that questions the world's limits and structures as well as its representations. It is from this crossroads that the writer starts seeking for meaning both within literary discourse and within his own artistic process.

**KEYWORDS:** Bolaño; Kant; Meireles; Visual arts; Literature.

### I. INTRODUÇÃO: ESTUDO PARA ESPAÇO-TEMPO

No quadro literário, desenhamos com substantivos e pintamos com adjetivos. A paleta literária, comparada à paleta do pintor, é naturalmente muito reduzida. Possui apenas alguns substantivos claros, claros demais, apenas algumas grandes sonoridades para traduzir toda a gama de cores e ruídos. Mas precisamente algumas valorizações íntimas excitam nuances literárias. [...] Não há paisagens literárias sem os longínquos vínculos a um passado. O presente nunca basta para fazer uma paisagem literária. É o mesmo que dizer que o inconsciente está sempre presente numa paisagem literária. (BACHELARD, 2001, p. 123; 127)

Na politizada paisagem artística do final dos anos 60, no Brasil, o artista visual Cildo Meireles inseria três discretos estudos disfarçados de gravuras. Onde uns transformavam detritos humanos e carne putrefata em arte (Artur Barrio) e outros

erguiam museus sobre quatro pilotis (Lina Bo Bardi), Cildo propunha três folhas A4 datilografadas. A Cildo nunca faltou elegância formal e economia de meios. Os três estudos instruíam:

#### 1- ESTUDO PARA TEMPO

Numa praia ou num deserto, cavar um buraco (do tamanho que quiser) na areia, sentar-se e esperar, em silêncio, até que o vento o preencha inteiramente.

#### 2- ESTUDO PARA ESPAÇO

Num lugar qualquer, fechar os olhos e estabelecer uma área delimitada pelos sons que os ouvidos possam alcançar.

#### 3- ESTUDO PARA ESPAÇO–TEMPO

Depois de 12 horas em jejum, beber ½ litro de água fria numa jarra de prata.

Interessa aqui menos situar a obra de Cildo dentro daquilo que veio a se chamar arte conceitual, ou mesmo no âmbito da efervescência artística do final dos anos 60, embora tal manobra seja talvez inevitável. Como articula o crítico de arte Moacir dos Anjos, “as estratégias conceitualistas surgidas na década de 1960 [...] visavam à progressiva ‘desmaterialização’ da obra de arte e a sua potencial transformação em idéia ou ‘prática’” (2004, p.75), o que, se não é uma noção hegeliana da gema, é pelo menos uma vizinha próxima a quem se pode pedir uma xícara de farinha. Diante da desmaterialização surge o espaço, um espaço que sempre esteve lá porém cada vez mais acomodado, cada vez mais tido como algo dado. A arte conceitual questiona o espaço branco de uma galeria de arte, quer substituir objetos por ideias, autonomia por participação. Ao invés de grandes narrativas pictóricas, uma instrução de duas linhas sobre o mundo ao redor do espectador. Não é coincidência que o autor morre nessa mesma época pelas implacáveis (e poéticas) mãos de Roland Barthes. “O consumidor passivo de literatura tinha que abrir caminho para o co-criador ativo. Finalmente vinha à tona o segredo de que os leitores eram tão vitais à existência da literatura quanto os autores,” resume Terry Eagleton (2012, p.53). As estratégias conceitualistas visam situar-se em espaços e territórios frágeis e efêmeros, prenhos de crítica, nos quais “a arte e os espaços da vida cotidiana (o corpo, a economia, a política) se tocam e se misturam”. Nesse sentido, prossegue Dos Anjos, Cildo Meireles impõe-se

como representante legítimo da tradição criada por artistas latinoamericanos a partir

daquele decênio, a qual alia o interesse por estratégias conceitualistas ao compromisso ético de situar-se criticamente em relação às estruturas sociopolíticas vigentes; tradição que faz, do invento artístico que beira a dissolução física, ato indissociável da vontade de (re)inventar o mundo. (2004, p.78)

Reinventar o mundo ou: reinventar o espaço. A grande questão posta pela obra de Cildo, nas palavras do próprio, diz respeito às “estranhezas relacionadas à ideia de espaço”:

Digamos que chamei de espaço todos os mecanismos da vida. O espaço não é apenas o lugar onde as pessoas estão, mas algo ativo e envolvente; o espaço, como imagino, exclui a possibilidade de um observador isento, que domina o mundo com o seu olhar. [...] Toda a minha atuação como um trabalhador da arte está orientada por essa ideia: a de que não existe um observador, mas um sujeito que está no meio de um processo de pensamento, que deve acompanhar esse processo, vivê-lo, manipulá-lo, e não somente observá-lo. (apud MAIA, 2009, p.23; 35).

Uma inquietação comum à arte dos anos 60, a qual, ao alçar a obra para além da contemplação refrigerada das galerias e dos museus, torna-se um “acelerador sensorial”, nas palavras do célebre crítico de arte Mário Pedrosa (apud ARANTES, 2004, p.160) – e não é como se faltassem *aceleradores sensoriais* durante os psicodélicos anos 60. O espaço precisa ser reconfigurado. Novas coordenadas são elegantemente formuladas: Num lugar qualquer, fechar os olhos e estabelecer uma área delimitada pelos sons que os ouvidos possam alcançar. A instrução é de Cildo, porém o espaço ao qual ele se refere é o do espectador. E – eis o grande barato da arte conceitual (às vezes, é verdade, mais para o artista que para o espectador) – o espectador pode ou não acatar a instrução. O artista fez a metade do caminho, cabe ao co-autor barthesiano completar o percurso. Cabe a ele acatar o convite feito pelo *Estudo para espaço*, abrir mão de seus quilômetros e milhas, de seus olhos sitiados pelo império das imagens, de sua confiança no que é concreto e palpável – e ouvir. O limite de seu mundo passará a ser o limite de sua audição. Um espaço que não é mais medido em metros mas em decibéis. Os sons de uma praia ou de um deserto enquanto o espectador, em silêncio, cava um buraco e espera sentado até que o vento o preencha inteiramente. *Estudo para tempo*. O tempo imprevisível dos grãos de areia e da força do vento, não o do relógio e o das reuniões. Quem determina o tamanho do buraco é o espectador. E depois de 12 horas em jejum, ele poderá beber meio-litro de água fria numa jarra de prata. Mas o que são horas, o que são litros. Ao invés, há fome e sede. As categorias de espaço-tempo foram reconfiguradas. É o corpo que rege

agora. No corpo, espaço e tempo unem-se para dar forma ao mundo. Talvez, no fundo, Cildo Meireles seja um ferrenho kantiano.

Pois o que de fato desejava Kant era provar que o mundo existia. Que existia duro, concreto, material, que não era apenas uma projeção mental e ainda por cima uma enganosa, como fabulava Descartes. Que, se abrisse de supetão a porta de sua casa em Königsberg, a qualquer hora do dia ou da noite, haveria do lado de fora um mundo acima de qualquer suspeita teórica. Para tanto, Kant precisava situar esse mundo no tempo e no espaço, como uma espécie de GPS do século XVIII. O primeiro passo era justamente postular as categorias de tempo e de espaço como anteriores ao próprio mundo, no sentido em que nós não podemos experienciá-las diretamente. É apenas através do mundo, das coisas do mundo, que sentimos a passagem do tempo. Do contrário é como tentar olhar as horas durante um sonho: frustrantemente inútil. Pois o tempo não deriva da experiência. Ele precisa estar lá antes mesmo de qualquer experiência: é ele que a possibilita. O mesmo se aplica ao espaço. É preciso que algo anterior a nós nos permita representar o espaço que nos é exterior (e é preciso, de alguma forma a priori, já nascer sabendo que eu não sou ao mesmo tempo o lado de dentro e o lado de fora – a menos que eu seja uma porta particularmente filosófica). É na matéria das coisas que intuímos o tempo e o espaço, que nos compreendemos interna e externamente. É o que páginas e páginas depois Kant chama de formas puras da sensibilidade, e o que outras páginas adiante conduzem aos famosos juízos sintéticos a priori e a posteriori, e daí é um pulo até a coisa em si e o idealismo transcendental como um todo. Em última análise, e em linhas brutalmente gerais, o que Kant faz é colocar arreios nesse cavalo arreado que é o conhecimento: para ele, os limites do mundo são os limites da razão humana. (Uma afirmação que Wittgenstein radicaliza ao inverter a fórmula e declarar que “Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo” (1963, §5.6)).

## 2. A SUBVERSÃO ESPAÇO-TEMPORAL: A COORDENADA (0,0)

Mas não: para alívio de Hegel, Cildo Meireles não é um kantiano. Ao menos não ao pé da letra: ao subverter as categorias a priori kantianas, o artista busca fugir da lógica totalizante do tempo e do espaço, tal qual Kant as concebeu, e assim propor maneiras alternativas de se relacionar com eles, de sugerir novos “centros de gravidade” (MAIA, 2009, p.32). No campo da criação artística, tempo e espaço deixam der ser as cordas invisíveis que pautam a possibilidade de conhecimento para converterem-se nas coordenadas imaginárias que pautam a possibilidade da própria

criação. Tempo e espaço passam a ser as coordenadas (0,0) de um mundo possível, dotam-se de subjetividade, postulam uma concepção sensorial da realidade e fazem com que a paisagem, ecoando Bachelard, se torne “um caráter” (2001, p.58). Os três estudos de Cildo Meireles são instruções desprovidas do imperativo, são os esboços para paisagens possíveis que habitam esse mundo imaginado. Encaixam-se no que Mário Pedrosa chamaria “um sentimento-imaginação”:

O artista apenas organizou para nós, para nosso conhecimento, para nossa contemplação, uma forma-objeto, um objeto-sentimento, um sentimento-imaginação. E esta forma se nos apresenta não como uma comunicação de algo preciso que existia e continua a existir lá fora, no mundo exterior ou num lugarzinho bem determinado do mundo interior do artista, mas com uma aparição que pára, como uma estrutura acabada, e que se repete por inteiro e sempre de súbito cada vez que entramos em contacto com ela. (apud ARANTES, 2004, p.80)

O exercício artístico – para evitar o problemático termo “obra de arte” – entendido não como um lugar que existe inabalavelmente lá fora, duro, concreto e material, mas como uma geografia possível e imaginada regida por suas próprias categorias espaço-temporais. Uma manobra que não é kantiana apenas porque é, justamente: assim como Kant postulou suas categorias a priori e a posteriori para dar forma filosófica ao mundo a seu redor, o artista deve fazer o mesmo no plano da subjetividade e da criação. Ele será kantiano inclusive ao contrariar Kant, da mesma forma que toda teoria pós-metafísica é metafísica no sentido em que a toma como ponto de partida e metro de comparação. Somos todos kantianos, já consolava-se Michel Foucault.

A coordenada (0,0) é a paisagem em branco que aguarda uma topologia, e essa topologia só pode ser criada pelo artifício criativo da linguagem – consola-se o mesmo Foucault:

Todas as línguas que co-nhecemos, só as falamos agora com base nessa similitude perdida [por Babel] e no espaço por ela deixado vazio. [...] Mas, se a linguagem não mais se assemelha imediata-mente às coisas que ela nomeia, não está por isso separada do mundo; continua, sob uma outra forma, a ser o lugar das revelações e a fazer parte do espaço onde a verdade, ao mes-mo tempo, se manifesta e se enuncia. [...] As línguas estão com o mundo numa relação mais de analogia que de significação; ou, antes, seu valor de signo e sua função de duplicação se sobrepõem; elas dizem o céu e a terra de que são a imagem. (2012, p.49-51)

A criação artística, portanto, está ligada às paisagens (os céus e as terras)

que ela conjura e habita com a linguagem que é a sua. Uma paisagem que não deve ser entendida como semelhante a uma cena detalhadamente realista (todos os objetos de uma sala perfeitamente burguesa) ou a uma descrição objetivamente naturalista (“– Sim, meu velho, na Escola [de Belas-Artes] eles corrigem o modelo... O outro dia Mazel aproximou-se e disse-me: ‘As duas coxas não estão direitas’. Então eu lhe disse: ‘Veja o senhor: ela as tem assim’” (ZOLA, 2007, p. 106)). Mas sim na condição de materialização das categorias espaço-temporais – o (0,0) – postuladas pelo artista. A paisagem, assim entendida, é a condição de possibilidade da obra. Ela é como o chão que salva os bonequinhos-palito nos exames psicotécnicos e assegura a sanidade mental do desenhista amador.

A paisagem pode, inclusive, ser levada a seus limites. Ela pode, no exemplo de um Beckett, ser a própria coordenada (0,0): personagens como que abandonadas contra um fundo em branco, desmaterializadas ao ponto de reduzirem-se apenas a uma inquieta consciência. A paisagem não é um acúmulo de contornos senão a própria reflexão sobre esses contornos. “O frescor de uma paisagem é uma maneira de olhá-la” (BACHELARD, 2009, p. 167). A paisagem vive quando problematizada, ela é como o tempo para Santo Agostinho: no momento em que se pergunta por ele, já não sabemos o que ele é. A paisagem conjura as estruturas topológicas de uma geografia dinâmica e sonhada, o consolo da “geografia decorada” (BACHELARD, 2001, p. 63) dos lugares-comuns. Pois no fundo se trata apenas disso: da arte que escapa de si mesma, das armadilhas de sua própria tradição. Ela busca ser não um cão que persegue seu próprio rabo, mas sim um cão que persegue outros cães. E alguns automóveis.

Que é justamente o que faz Bolaño em seu *Chamadas telefônicas*: uma entropia literária. Através de 14 contos dividido em 3 seções, o escritor chileno busca medir o grau de irreversibilidade do sistema que é a literatura. Ele quer saber o quanto ele deve afastar-se dela para não mais enxergá-la, como alguém que assiste, detrás do volante, a uma cidade desaparecer no horizonte. Já no primeiro conto, mal seis páginas livro adentro, ele sentencia: “O mundo da literatura é terrível, além de ridículo ...” (2012, p. 19) – porém ciente de que está falando da literatura a partir da própria literatura, minando-a de dentro para fora. Se a Wikipédia não me engana com sua redação truncada e a entropia for, de fato, “uma grandeza que busca mensurar não a energia tão pouco a matéria totais encerrada pelas fronteiras do sistema termodinâmico, mas sim como esta matéria e esta energia encontram-se armazenadas e distribuídas no sistema definido por tais fronteiras”, então a analogia com Bolaño é perfeita: Bolaño busca mensurar a literatura a partir de suas próprias fronteiras e, nesse processo, inventariar as estruturas topológicas de sua paisagem. Uma paisagem

que não é nada senão árida.

Já no excelente primeiro conto, *Sensini* (discutivelmente o melhor do conjunto), estão postas as estruturas que Bolaño mapeará ao longo do livro: a infinitamente frágil sensação de estar e não estar; o discurso resignado sobre a insularidade chilena e a indiferença das fronteiras; a claustrofobia e a desolação dos grandes espaços geográficos; o inútil e fatal esforço literário. A escrita de Bolaño é dotada de uma força termodinâmica ao mesmo tempo discreta e destrutiva: ela derrete o mundo ao seu redor e o recria de novo, e nesse processo há uma melancolia que se instala e permanece, assombra a paisagem feito um fim de tarde em terra de ninguém.

Comentando uma obra icônica de Cildo Meireles, *Blindhotland*, Carmen Maia conjectura:

Em sua acepção, *Blindhotland* refere-se à noção de território e ao campo de experiência, como se vê no título que une a palavra *land* à *hot*: terra quente. As alterações provocadas pelo aquecimento podem ser tomadas num sentido físico ou metafórico, pois o calor impulsiona a geração de espaços sem dentro ou fora<sup>2</sup>. [...] *Blindhotland* implica acúmulos de energia em determinados pontos, a ponto de gerar espaços entrópicos, caso dos guetos. Portanto, o trabalho tem ligação com a geração e com a simultânea perda de calor. Nele, a perda de referências espaciais é inevitável. [...] Para o artista, os trabalhos de arte atuam como espaços entrópicos, pois são dissolvências criadoras de novas ordens. Cildo relembra informalmente uma reflexão de Carl André na qual este afirma que um homem sobe uma montanha que está lá, enquanto o artista sobe a montanha porque ela não está lá. (2009, p.60-61; 75)

Em Bolaño, a literatura que se insurge contra a literatura deixa atrás de si um rastro de terra queimada, cria um deserto que não está lá – e é justamente por esse motivo que ele deve ser peregrinado. Pois a arte, segundo a insistência incisiva de Bernardo Carvalho, “é o que não está lá” (2005, p.70). A aridez representa um limite, a saturação de um gueto que pode chegar “a ponto de asfixia ou desagregação” (MAIA, 2009, p.79) – e o que é a literatura senão um gueto, senão um formigueiro que Bolaño está tentando fumegar para ver o que sai de dentro.

A literatura dentro da literatura. Em *Sensini*, o primeiro dos contos, o narrador relata a correspondência trocada entre ele e o tal Sensini, escritor argentino radicado em Madrid. Tanto o narrador quanto Sensini estão às voltas com concursos literários. Porém, ao contrário de Sensini, o narrador (pseudônimo: Aloysius Acker) obtém apenas um efêmero terceiro lugar em um concurso local. Sobre um dos contos de Sensini, o narrador sentencia: “o conto era claustrofóbico, bem no estilo de Sensini, dos grandes espaços geográficos de Sensini que de repente se reduzem até ter o

tamanho de um caixão” (BOLAÑO, 2012, p. 14). As amplas paisagens que colapsam, que se estendem por quilômetros e quilômetros até o ponto da asfixia ou da desagregação. O próprio narrador do conto admite: “Quase não tinha amigos e a única coisa que fazia era escrever e dar longos passeios que começavam às sete da noite, depois de acordar, momento em que meu corpo experimentava uma coisa parecida com o jet lag, uma sensação de estar e não estar, de distância com respeito ao que me rodeava, de infinita fragilidade” (2012, p.13). A fragilidade dos grandes espaços geográficos, a aridez de um deserto que em Bachelard “ressoa na intensidade íntima do ser” (2008, p.187), ecoa em Nietzsche um presságio: “Ai daquele que oculta desertos!” (2005, p.231), e em Barthes dota-se de uma intensidade derradeira: “Deserto = um tema de existência” (2012, p.124).

Em Bolaño, o deserto não apenas domina toda a segunda seção do livro (enquanto cenário e metáfora, árida materialização do território que separa o norte do México do sul dos Estados Unidos), como também dá o tom ao conto que nomeia o livro, *Chamadas telefônicas*. Nele, somos apresentados a B, que está apaixonado por X. Mas, é claro, trata-se de um amor desgraçado. B faz um esforço, viaja até a cidade de X, insiste via telefone, sonha com o deserto, X é assassinada, talvez o próprio B seja culpado:

B viaja de vagão-leito mas só consegue dormir tarde da noite. Quando por fim adormece, sonha com um boneco de neve que anda pelo deserto. O caminho do boneco é limítrofe, provavelmente fadado ao fracasso. Mas o boneco prefere não saber disso e sua astúcia se transforma em sua vontade: anda de noite, quando as estrelas geladas varrem o deserto. [...] A atitude de X é cada vez mais fria, como se com cada chamada B estivesse se afastando no tempo. Estou desaparecendo, pensa B. [...] Depois toma um porre ou procura consolo num livro. [...] Ao chegar em casa, B se joga na cama e adormece de imediato. Sonha com um deserto, sonha com o rosto de X, pouco antes de acordar compreende que ambos são a mesma coisa. Não lhe custa muito inferir que está perdido no deserto. [...] O irmão de X desliga e B fica sozinho. (2012, p.67-70)

A aridez entrópica das *Chamadas telefônicas* de Bolaño denunciam uma solidão existencial em busca de respostas e de alteridades. Ou, novamente nas palavras de Bachelard: “Amar uma paisagem *solitária*, quando estamos abandonados por todos, é compensar uma ausência dolorosa” (2009, p.134). São paisagens em busca de sentido e de comunidade. São histórias em busca do outro, um outro que raramente está lá, ou está e é reticente. Frequente é o recurso de Bolaño à troca de correspondência, às próprias chamadas telefônicas, aos relatos passados de uma pessoa à outra –



“William Burns, de Ventura, Califórnia do Sul, contou esta história a meu amigo Pacho Monge, da polícia de Santa Teresa, Sonora, que por sua vez a contou a mim” (BOLAÑO, 2012, p.108), ou: “Segundo me contou Anne...” (2012, p.179). Como se, diante da distância e da ausência, em meio a um deserto ao mesmo tempo extenso e claustrofóbico, cada indivíduo buscasse se apropriar da primeira pessoa narrativa em busca de algum sentido ou de alguma companhia.

O relato oral, derretido pela entropia bolañesca e reconvertido em linguagem escrita, em literatura, não pode senão indagar sobre sua origem e seu destino. Ele não pode senão desconfiar da própria literatura que calcifica suas formas. Porém a manobra é ardilosa, ao mesmo tempo desesperada e distanciada. Para que a dor suscitada por essa paisagem árida e solitária não seja endêmica e se espalhe pelo corpo feito o refrão de uma música ruim, Bolaño recorre à ironia e à auto-depreciação: quando o narrador (pseudônimo: Aloysius Acker), em sua correspondência com Sensini, pergunta-lhe se sua filha também se dedicaria à literatura, e o escritor argentino responde: “não, por Deus, a menina vai estudar medicina” (2012, p.22); ou quando, em outro conto, dispara sobre o poeta Enrique Martín, que punha toda sua força e vontade no empenho de ser poeta:

Sua tenacidade (uma tenacidade cega e acrílica, como a dos maus pistoleiros dos filmes, aqueles cujas balas do herói fazem cair feito moscas debaixo e que não obstante perseveram de forma suicida em seu empenho) [...] o tornava simpático, aureolado por uma certa santidade literária que só os poetas jovens e as putas velhas sabem apreciar. (2012, p.39)

Porém no fundo Bolaño sabe que Terry Eagleton tem razão, que “Talvez possamos ser irônicos quanto a nossos mais profundos compromissos [...] mas isso não chega a reduzir a pressão que exerce sobre nós. A ironia não desce tão fundo quanto a crença” (2012, p.59). E a crença, a crença cega e arraigada na literatura, quando levada ao limite pode conduzir à ruína, à loucura e à morte:

Um poeta pode suportar tudo. O que equivale a dizer que um homem pode suportar tudo. Mas não é verdade: são poucas as coisas que um homem pode suportar. Suportar mesmo. Um poeta, em compensação, pode suportar tudo. Com essa convicção crescemos. O primeiro enunciado é correto, mas conduz à ruína, à loucura, à morte. (BOLAÑO, 2012, p.38)

Mas antes da morte, a entropia. Derreter o mundo e reconstruí-lo. Nocautear a literatura até o ponto que seu rosto desfigurado deixe de assemelhar-se à literatura, e então dar um passo para trás e deixá-la cicatrizar. Chegar ao ponto de

não-retorno e, ali, retornar. O percurso pela paisagem de *Chamadas telefônicas* também é um de reflexão e de aprendizagem. A ironia nunca some plenamente, porém passa aos poucos a ser contradita pela mesma literatura que ela queria desqualificar. Uma literatura cicatrizada e endurecida pelas falhas no terreno. Como no caso do escritor B (que pode ou não ser o mesmo B que era apaixonado por X; que pode ou não ser um alter ego do próprio Bolaño), que se torna obcecado pela obra do escritor A, “um autor da sua idade mas que ao contrário dele é famoso, tem dinheiro, é lido, as maiores ambições (nessa ordem) a que pode aspirar o homem de letras” (2012, p.54). E, mediante sucessivas leituras de sua obra, é obrigado a admitir: “Que bom escritor é A, pensa B”. Comparada à de A, a obra de B está por demais marcada “pela sátira e pela raiva” (2012, p.62) e, portanto, é de qualidade inferior. A literatura pode ser terrível e ridícula, pode conduzir à ruína e à loucura, mas quando ela é de qualidade ela justifica toda a ruína e toda a loucura.

### 3. CONCLUSÃO: A PALAVRA ARTE – O QUE AMANSA AS FERAS

*Chamadas telefônicas* é, assim, um livro sobre amadurecimento. É um livro sobre perder a garota dos sonhos, sobre ser um escritor fracassado em um mundo que não se importa com a literatura, sobre um dia desses voltar a sua terra natal. É um livro sobre o longo processo de abandono da inocência, narrado por alguém que está e não está conformado com isso. Ainda sobre o mau poeta Enrique Martín, o narrador do respectivo conto discorre sobre seus gostos em poesia:

Seu poeta favorito [...] era Miguel Hernández, um bom poeta que ignoro por que razão é tão apreciado pelos maus poetas (arrisco uma resposta que temo incompleta: Hernández fala da e partindo da dor, e os maus poetas costumam sofrer como animais de laboratório, sobretudo ao longo de sua dilatada juventude.) (2012, p.38)

A longa juventude da literatura, ou, mais propriamente, do escritor de literatura. A capacidade de admitir, à maneira do chileno exilado na Rússia, Rogelio Estrada: “Minha infância foi feliz e não tem nada a ver com o que depois foi a minha vida” (2012, p.87). A concentrada espera pelo amadurecimento, pela perda da inocência, pelo “fim dos sonhos” que acompanha o fim da juventude (2012, p.45). Uma espera que, enquanto não chega, leva o escritor a consumir-se pela sátira, pela raiva e pela dor. Ele é engolido por realidades sobre as quais não possui o menor controle, realidades nas quais sua solidão é contingente e não necessária. Ele não encontra lugar em um gueto que, por sua vez, não encontra lugar no mundo. Ele

está à margem de um tipo de conhecimento que também está à margem. Ele está tão longe do (0,0) que o longe passa a ser um lugar que não existe mais. E, quando se está assim apartado do mundo, resta apenas imaginar todas as paisagens que nos estão ausentes, todas as realidades que poderiam dar um sentido à existência. Ecoando outra vez Bachelard – “O frescor de uma paisagem é uma maneira de olhá-la” – o geógrafo Eduardo Yázigi insiste que uma paisagem significa mais “um modo de ver do que de agir” (1999, p.13). Ela representa o ponto onde o amadurecimento encontra o tempo e o espaço, e começa a reconstruí-los à sua maneira – da mesma forma como Cildo Meireles ergueu os alicerces para sua obra e para seu processo criativo a partir de três folhas A4.

O (0,0) marca a transição de um mundo no qual a literatura não faz sentido para outro no qual o sentido se faz pela literatura. Um mundo marginal e sujeito à entropia, porém que reconhece que “estar dentro e fora de uma posição ao mesmo tempo – ocupar um território e vagar ceticamente por suas fronteiras – é, com frequência, de onde se originam as ideias mais intensamente criativas. É um lugar providencial para se estar, embora não seja indolor” (EAGLETON, 2012, p.40). Um mundo fronteiro que, como disse Foucault, não está separado do mundo de carne e osso, mas ao contrário: é-lhe complementar, seu duplo, feito um irmão mais novo que imita o mais velho até levar um soco no nariz. A literatura (ou: a arte) passa a ser a condição de conhecimento e de representação desse mundo: “A palavra arte. O que amansa as feras” (BOLAÑO, 2012, p. 107) – mas nem sempre os irmãos mais velhos.

E no final das contas estamos todos mais ou menos condenados: somos todos kantianos, apenas uns mais que outros.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Doutorando em Literatura Comparada pela Friedrich Schlegel Graduiertenschule (Freie Universität Berlin). caio.yurgel@gmail.com.

<sup>2</sup> À maneira da porta filosófica da casa de Kant.

#### REFERÊNCIAS

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. 1ª ed. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *L'eau et les rêves*. 9ª ed. Paris: Le Livre de Poche, 2009.

- \_\_\_\_\_. *La poétique de l'espace*. 9ª ed. Paris: P.U.F., 2008.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto*. 1ª ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOLAÑO, Roberto. *Chamadas telefônicas*. 1ª ed. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Llamadas telefónicas*. 3ª ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.
- CARVALHO, Bernardo. *O mundo fora dos eixos*. 1ª ed. São Paulo: Publifolha, 2005.
- DOS ANJOS, Moacir. Cildo Meireles. A indústria e a poesia. Em: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004, p.73-79.
- EAGLETON, Terry. *After theory*. 1ª ed. New York: Basic Books, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 8ª ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. 1ª ed. Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MAIA, Carmen. *Cildo Meireles*. 1ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. 1ª ed. Trad. Alex Martins. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- WIKIPÉDIA. Em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Entropia>>. Acesso em: 20 de setembro de 2012.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. 8ª ed. Frankfurt: Surhkamp, 1963.
- YÁZIGI, Eduardo; CARLOS, Ana Fani A; CRUZ, Rita de Cássia Ariza da. *Turismo: espaço, paisagem e cultura*. 2ª ed. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- ZOLA, Émile. *L'Oeuvre*. s/i. Paris: Éditions Gallimard, 2007.