

**LITERATURA E GUERRA AÉREA:
POESIA CONTEMPORÂNEA EM ROBERTO BOLAÑO**

Kelvin Falcão Klein
Doutorando - UFSC
CNPq

RESUMO:

O objetivo deste trabalho é refletir sobre a poesia contemporânea como formadora de comunidades e objeto de resistência política nas narrativas do escritor chileno Roberto Bolaño. Proponho uma relação intertextual com as conferências do escritor alemão W.G. Sebald, intituladas "Literatura e guerra aérea", que abordam a destruição das cidades alemãs durante a II Guerra Mundial e o trabalho de memória da literatura do pós-guerra. Na novela "Estrela distante", Roberto Bolaño inclui um personagem que escreve poemas no céu, utilizando a fumaça de seu avião. A partir do encontro dessas imagens procuro problematizar a relação da memória com a escritura poética na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura contemporânea; Totalitarismo; Memória.

ABSTRACT:

The objective of this paper is to reflect on contemporary poetry as forming communities and object of political resistance in the narratives of the Chilean writer Roberto Bolaño. I propose an intertextual relationship with the conferences of the German writer WG Sebald, titled "Air War and Literature", which addresses the destruction of German cities during World War II and the memory work of literature after the war. In the novel "Estrela distante", Roberto Bolaño includes a character who writes poems in the sky, using the smoke from his plane. From these images the aim is to question the relationship of memory with writing poetry in contemporary times.

KEYWORDS: Contemporary literature; Totalitarianism; Memory.

O escritor alemão W. G. Sebald se propôs a reviver o trajeto de destruição da II Guerra Mundial em uma reunião de ensaios e conferências que levou o título de *Sobre a história natural da destruição*. A parte principal deste volume é a que leva o título de “Guerra aérea e literatura”, que compila os textos de conferências que Sebald ofereceu em Zurique no ano de 1997. O objetivo de Sebald é refletir acerca do silêncio da literatura do pós-guerra de seu país diante da destruição das cidades alemãs, promovida pelos aliados durante a II Guerra Mundial. Mais de 130 cidades foram bombardeadas, muitas delas completamente destruídas. Mais de um milhão de toneladas de bombas foram lançadas em território alemão. Mais de seiscentos mil civis morreram nos ataques e sete milhões ficaram desabrigados. Diante de uma catástrofe tão grande, por que a nação permaneceu, em sua imensa maioria, silenciosa?

Sebald responde a essa pergunta com outra: como debater a morte de civis alemães quando a nação por trás deles foi responsável pela morte brutal de milhões? Ele diz que aqueles que restaram viram a destruição como um justo castigo (2004, p. 14). A destruição das cidades foi vista como um troco justo, bem como a morte de tantos habitantes. Com o passar dos anos, enquanto ia e vinha da escola ou andava pelas ruas, Sebald via “a community that seemed to have emerged from a war of annihilation without any signs of psychological impairment” (2004, p. 11), e, mais adiante, quando já estava na Inglaterra continuando seus estudos (Sebald lecionou literatura alemã na Inglaterra até sua morte, ocorrida em 2001 em um acidente de carro), refletiu inúmeras vezes sobre o silêncio desconfortável que desceu sobre a Alemanha depois de sua destruição.

Sebald vasculha, ao longo dos anos, a literatura alemã do pós-guerra. O conjunto dos relatos de grande expressão e alcance públicos, por conta dos clichês e das informações desencontradas, é “no more than a gesture sketched to banish memory” (2004, p. 25). O sentimento de Sebald diante do esquecimento coletivo que observou ao longo de tantos anos é expresso na seguinte frase: “I had grown up with the feeling that something was being kept from me: at home, at school, and by the German writers whose books I read hoping to glean more information about the monstrous events in the background of my own life” (SEBALD, 2004, p. 70).

Como aproximar a imagem dos aviões bombardeando cidades alemãs da imagem de um aviador chileno escrevendo versos no céu? Assim é o procedimento poético que Roberto Bolaño desenvolve em seu romance *Estrela distante* (2009), que conta a história de Carlos Wieder, tenente da Força Aérea Chilena e poeta vanguardista. O livro é narrado por um chileno exilado na Espanha, que relembra sua juventude na década de 1970, os saraus e oficinas literárias e o golpe de Pinochet. Poucos meses antes do golpe, conhece Alberto Ruiz-Tagle, poeta misterioso e um pouco mais velho que ele, que passa a frequentar os círculos literários da cidade de Concepción. Com o golpe, Alberto some e o narrador descobre, meses depois, que Alberto é na realidade Carlos Wieder, agente infiltrado do Estado – ainda que não fique nunca claro até que ponto o interesse de Wieder pelas

oficinas era um modo de estar próximo dos subversivos em potencial ou se consistia de uma simples curiosidade literária, um passatempo ou um exercício.

Entre o golpe e a aparição dos primeiros versos no céu, feitos com a fumaça de seu avião, Carlos Wieder invade a casa das irmãs Garmendía, que participavam das oficinas que ele costumava frequentar. Mata as duas com a ajuda de outros quatro homens – formam um grupo de extermínio que será investigado vinte anos depois, nos informa Bolaño já no fim do livro. Desse e de outros crimes Wieder guarda fotografias, que depois vai expor para seus colegas em uma cerimônia cuidadosamente arquitetada. A exposição dessas fotos vai levar a sua expulsão da Força Aérea.

Mas do golpe à expulsão muita coisa acontece: é o período em que Wieder desenvolve sua poesia vanguardista, feita no céu, para que todos pudessem ver. Na primeira aparição de Wieder, o narrador está num campo de prisioneiros. O ângulo de visão é, portanto, daqueles que foram capturados. O avião aparece no céu, dando rasantes e fazendo com que todos, prisioneiros e guardas, olhem para cima. Os versos cobrem toda a cidade, dos subúrbios ao centro, de leste a oeste. O que primeiro salta aos olhos é a impossibilidade de tal cenário: trata-se de uma utopia, de uma licença poética, de uma suspensão da realidade. Dentro de um contexto histórico escrupulosamente determinado emerge o impossível, que é a poesia totalitária no céu. Por que se escreve no céu? O que é escrever no céu? É visar a totalidade de audiência, é atingir todo olhar, cooptar toda cognição. Trata-se, em suma, de uma cena messiânica – querendo alcançar com isso aquele sentido de suspensão e exceção que Walter Benjamin menciona em sua oitava tese sobre a história:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável. (BENJAMIN, 1994, p. 226).

O conteúdo dos versos de Carlos Wieder só reforça essa impressão: ele escreve, em latim, os quatro primeiros versículos do Gênesis – “No princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e sem forma, as trevas cobriam o abismo, e um sopro de Deus agitava a superfície das águas. Deus disse: haja luz, e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz e as trevas”. E termina com a palavra “APRENDAM” (BOLAÑO, 2009, p. 35).

A poesia aérea de Wieder era o ponto alto das comemorações militares, a mostra mais acabada de que o poder convive muito bem com a vanguarda – “Não havia atritos entre o novo regime e a arte de vanguarda” (BOLAÑO, 2009, p. 78) –, a derradeira estetização da política latino-

americana. Um projeto pedagógico de educação das massas, de transformar aquilo que estava nas trevas em luz, moldando aquilo que estava informe a partir de novas diretrizes. Nada mais sintomático que a primeira visão dessa nova poesia chilena esteja em um campo de prisioneiros. Norberto, um dos presos, que o narrador diz ser taxado de louco pelos outros, ao ver o espetáculo de Wieder no céu afirma: “é o ressurgimento da Blitzkrieg ou então estou ficando doido varrido” (BOLAÑO, 2009, p. 34).

Em outra aparição, Wieder escreve: “APRENDIZES DO FOGO” – “Os generais que o observavam da tribuna de honra da pista”, escreve Bolaño em seguida, “pensaram, suponho que legitimamente, tratar-se de uma menção a suas namoradas, amigas ou talvez do apelido de algumas putas de Talcahuano. Alguns dos seus conhecidos mais íntimos, porém, sabiam que Wieder estava mencionando e invocando mulheres mortas” (BOLAÑO, 2009, p. 39). Se na primeira aparição, Wieder havia escrito “APRENDAM”, agora ele apresentava não apenas o meio do aprendizado como também suas cobaias. Somente a partir da morte era possível aprender e as mulheres, as irmãs Garmendía entre elas, foram a primeira turma. A partir de Wieder, Bolaño desenvolve uma radiografia do poder e da política que envolve misoginia, antissemitismo, sadismo, xenofobia, entre outros elementos.

A aparição seguinte de Wieder foi grandiosa: uma viagem ao Pólo Sul. Lá ele escreveu: “A ANTÁRTIDA É O CHILE” (BOLAÑO, 2009, p. 49). A poesia impossível de Carlos Wieder, além de pregar o projeto de formação da massa através da morte ou da reeducação, é também testemunha de um projeto nacionalista, um projeto de assimilação de territórios, de expansão de fronteiras.

A aparição aérea que se seguiu àquela da Antártida foi também a última. Os últimos versos de Wieder expostos no céu tratam diretamente sobre a morte, sem rodeios. Os três primeiros dizem: “A MORTE É AMIZADE. A MORTE É O CHILE. A MORTE É RESPONSABILIDADE” (BOLAÑO, 2009, p. 81). O cenário escolhido era a capital do país, Santiago. Wieder foi convidado pela alta cúpula das Forças Armadas a realizar uma exibição de impacto, em uma solenidade que reuniu figuras seletas da sociedade chilena. O tempo estava péssimo, com o céu coberto de nuvens escuras. Mesmo assim Wieder decolou, escrevendo versos que o vento desmanchava em questão de segundos.

Os versos finais que ele escreveu no céu foram: “A MORTE É AMOR. A MORTE É CRESCIMENTO. A MORTE É COMUNHÃO. A MORTE É LIMPEZA. A MORTE É MEU CORAÇÃO. PEGUE MEU CORAÇÃO”, e então ele assinou: “CARLOS WIEDER”, e finalizou: “A MORTE É RESSUREIÇÃO” (BOLAÑO, 2009, p. 81-83). Logo depois dessa longa exibição, realizada sob intenso risco e compreendida por poucos, Wieder recebeu os convidados no apartamento de um amigo que lhe cedeu um quarto. Nesse quarto ele dispôs as fotografias que havia tirado ao longo dos meses, desde a noite em que assassinou as irmãs Garmendía. Ainda que

tratada em regime de segredo por aqueles que a viram, a exposição gerou choque e escândalo, e fez com que Wieder fosse expulso das Forças Armadas. A partir desse ponto, cessam os versos no céu e Wieder vai para a Europa – iniciando o que poderíamos considerar a segunda parte do romance de Bolaño, na qual o narrador passa a recolher as pistas que o levaram, finalmente, ao encontro de Wieder.

A poesia aérea de Carlos Wieder é um projeto totalitário. Sua evolução no céu era, como afirma o narrador, uma “cena que parecia tirada de um filme sobre a Segunda Guerra Mundial” (BOLAÑO, 2009, p. 82). Wieder pode ser considerado um resto latino-americano do nazismo europeu, uma linha de fuga, uma partícula de sobrevivência. Sua poesia é um projeto de coesão nacional e supressão da diferença, e procura estabelecer uma origem e um pertencimento fixos. É uma imagem dialética que oscila entre a estetização da política e a politização da arte, conforme a indicação de Walter Benjamin no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica (1994, p. 196).

A poesia de Wieder diz que é preciso aprender, aprender a partir do fogo, a partir da morte – e a morte, em sua poesia, está em tudo, a morte é amor, limpeza, amizade e comunhão. “Amizade” e “comunhão” são elementos que levam novamente ao projeto de coesão nacional. “Limpeza” e “crescimento” são elementos que levam novamente ao projeto de supressão da diferença.

Nas conferências de Sebald sobre a destruição alemã, a redenção vem do céu, na forma de tempestades de fogo lançadas pelos inimigos. É o desenlace trágico e heróico de uma nação que lutou até o fim, que apenas seguiu ordens e que, a partir do fogo (ou seja, os “aprendizes do fogo” de que fala Wieder), tem a comprovação da grandiosidade da missão que ali se encerrava. O tempo está do lado da nação alemã, e o silêncio subsequente, diagnosticado por Sebald como um mecanismo de recalque, é também a etapa intermediária que prepara o solo para um recomeço. Enquanto isso a tragédia se repete como farsa na América Latina. É recorrente nos textos de filósofos contemporâneos o aviso de que ainda há muito o que processar e pensar na relação do nosso presente com a época dos regimes totalitários. Auschwitz e seus correlatos são pontos obrigatórios nas reflexões de Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Hal Foster, Susan Buck-Morss e tantos outros.

Philippe Lacoue-Labarthe, no ensaio “A coragem da poesia”, faz uma leitura da aproximação crítica que tanto Heidegger quanto Benjamin fizeram em torno da figura de Hölderlin. Lacoue-Labarthe observa até que ponto uma definição da poesia torna-se também uma definição da política, na medida em que diz respeito a uma língua e que essa língua estabelece uma comunidade. A poesia molda o político na medida em que estabelece uma nova forma de ler o mundo. É isso que está em jogo tanto na leitura que Heidegger faz de Hölderlin quanto no procedimento poético que Roberto Bolaño desenvolve para Carlos Wieder.

Para Heidegger, nos informa Lacoue-Labarthe, “Hölderlin é o poeta dos alemães” (2000, p. 277). Heidegger captura em Hölderlin a figura do poeta como um semideus, responsável por espalhar ao povo, em linguagem corrente, as mensagens divinas. Nesse sentido, a figura do poeta que Heidegger retira de Hölderlin em seus cursos da década de 1930, é uma figura que prepara o terreno para a fundação de outra história, um advento e um ensinamento (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 279-280). Escreve o filósofo francês:

Toda a questão, no comentário de Hölderlin, é saber se os alemães são capazes ou não de entrar na história e de iniciar uma história: de tornar-se alemães assim como os gregos, com a coragem inaudita demonstrada pela tragédia, tornaram-se gregos. Enfim, consequência evidente, o poeta se define como um *herói*. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 286).

Lacoue-Labarthe, ao fim do ensaio “A coragem da poesia”, cita um trecho de uma carta que recebeu de Alain Badiou, na qual ele tece algumas considerações sobre aquilo que Lacoue-Labarthe havia dito sobre Heidegger, a poesia e o totalitarismo. Escreve Badiou: “No fim das contas, trata-se, para você como para mim (diga-me se eu estiver enganado), de pensar os anos 30”, uma tarefa “cujo âmago é pensar o nazismo como política” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 298).

Como contraponto à figura de Heidegger, Lacoue-Labarthe apresenta Walter Benjamin – e faz a glosa de um texto em que Benjamin, assim como Heidegger, interpreta poemas de Hölderlin. Benjamin, nos informa Lacoue-Labarthe, interpreta a mensagem do poeta não como um ensinamento e sim como uma tarefa (2000, p. 286). Grosso modo, a tarefa é um procedimento crítico que visa abrir caminho na hesitação inerente ao poema e, a partir daí, encontrar aquilo que é ditado pela consciência.

Philippe Lacoue-Labarthe afirma que, na esteira da interpretação nietzschiana da história, o poeta é um modelo e um exemplo (2000, p. 284). Ou, atualizando a terminologia, uma figura, uma *Gestalt*. Essa *Gestalt* pode ter inúmeras feições: Zaratustra, Moby Dick, o Anjo, o Animal, o Inumano. A figura, para cada poema, é o modo de apresentação e de articulação entre sua construção e aquilo que enuncia. A *Gestalt* é, portanto, uma triangulação de temporalidades, reunindo a intuição que rege a montagem, a forma e o conteúdo. A idéia de montagem (de escolha) é importante porque toda figura (*Gestalt*) leva a uma configuração (*Gestaltung*), que é sempre técnica e procedimento. Lacoue-Labarthe diz que a *Gestalt* sempre remete ao mito – um mítico que não é mitológico, simples organização estereotipada dos elementos, e sim um mítico que é *Gestalt* da própria vida, que se funda na matriz da linguagem (2000, p. 290). Só a partir desse cenário é possível conferir algum sentido à passagem de **Estrela distante** em que Roberto Bolaño (2009, p. 77), depois de contar a história do exílio e do assassinato do poeta Diego Soto e a história do triunfo de Lorenzo, artista que, além de chileno, era homossexual e não tinha os dois braços, escreve que a única coisa que parecia unir os dois homens era a leitura de um mesmo livro, que Bolaño cita a partir do título em francês: *Ma gestalt-thérapie*, do psiquiatra Frederick Perls. Bolaño, sem fazer

qualquer consideração sobre o livro ou indicar as razões pelas quais tanto Soto quanto Lorenzo o leram, encerra o capítulo dizendo que não há tradução na Espanha do livro do doutor Perls. No Brasil o livro recebeu o título esdrúxulo de *Escarafunchando Fritz*. O máximo que se pode dizer é que tanto Soto quanto Lorenzo estavam empenhados no permanente processo de, simultaneamente, pertencer e afastar-se, estar na poesia e estar fora dela, estar no Chile e estar no exílio, construir figura de si tendo como fundo o vazio, construir *Gestalt* do mundo e, no percurso, esquecer de si.

No ensaio “Heidegger e o nazismo”, Giorgio Agamben afirma que é um erro analisar os regimes totalitários da primeira metade do século XX somente pela ótica do nacionalismo e do imperialismo (2008, p. 341). “A aposta é, agora, totalmente diferente e mais extrema”, escreve Agamben, “já que se trata de assumir como tarefa a própria existência factível dos povos; ou seja, sua vida nua” (2008, p. 341). Essa administração da vida nua dos regimes totalitários opera tanto no extermínio quanto na manutenção – age sobre os corpos recusados para matá-los de forma eficiente e age sobre os corpos autorizados para estimulá-los a seguir e defender, com unhas e dentes, um destino comum fabricado. Escreve Agamben:

Nisso, os totalitarismos de nosso século constituem realmente a outra face da idéia hegel-kojeviana de um fim da história: o homem já alcançou seu *télos* histórico e não sobra nada mais que a despolitização das sociedades humanas através do desenvolvimento incondicional do reino da *oikonomia*, ou ainda a assunção da própria vida biológica como tarefa política suprema. Mas quando o paradigma político – como é verdadeiro em ambos os casos – se converte na casa, então o próprio, a mais íntima facticidade da existência ameaça em transformar-se em uma armadilha fatal. (AGAMBEN, 2008, p. 341).

Carlos Wieder, em suas intervenções poéticas, tanto canta o projeto nacionalista quanto exulta na eliminação das diferenças. Seus versos no céu procuram instigar a alma chilena a seguir uma direção determinada, ao mesmo tempo em que evocam as mulheres que matou. O trabalho de Wieder com a imagem é um desdobramento de seu trabalho poético no céu – e sua coleção de fotografias das mulheres que matou ilustram o alcance de seu projeto artístico. A alegoria poética de Bolaño, que é, simultaneamente, poesia e pensamento sobre a poesia, pode ser lida como a materialização abrupta de um delírio, como a ficção possível de um fantasma, ou um conjunto de fantasmas, que não cansa de reaparecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. “Heidegger y el nazismo” In: _____. **La potencia del pensamiento**. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Barcelona: Anagrama, 2008, p. 333-343.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História” In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-234.

_____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BOLAÑO, Roberto. **Estrela distante**. Trad. Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LACQUE-LABARTHE, Philippe. “A coragem da poesia” In: _____. **A imitação dos modernos**. Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 277-299.

SEBALD, W. G. **On the natural history of destruction**. Trad. Anthea Bell. Nova Iorque: Random House, 2004.