

## ***SENSINI*: VALORAÇÃO E AUTONOMIA DO CAMPO LITERÁRIO EM ROBERTO BOLAÑO**

Talita Jordina Rodrigues<sup>40</sup>

**Resumo:** Valoração e autonomia são conceitos que se inter-relacionam fixamente quando se trata de literatura e essas duas ideias podem ser extraídas de boa parte da obra do escritor chileno Roberto Bolaño. Este trabalho pretende desenvolver um exame dessas relações a partir de um de seus contos, o texto intitulado *Sensini*. A narrativa apresenta personagens que compõem o campo literário, como é recorrente na obra de Bolaño, e que traçam reflexões sobre esse campo. Tomaremos o pensamento de Pierre Bourdieu como norteador para a análise, procurando situar esses personagens como peças do jogo proposto e suas relações com outros elementos que compõem esse lugar. Traçaremos um perfil do narrador e do personagem principal, *Sensini*, na tentativa de compreender seus apontamentos sobre o campo no qual estão inseridos. Em seguida, reconstruiremos o campo desenhado por Bolaño relacionando suas características com o campo proposto por Bourdieu. Dessa forma, chegaremos à problemática da autonomia da literatura e sua valoração interna.

**Palavras-chave:** Literatura; Valoração; Autonomia; Campo; Roberto Bolaño; Pierre Bourdieu.

**Resumen:** Evaluación y autonomía son conceptos que se interrelacionan fijamente cuando tratamos de literatura y esas dos ideas pueden ser extraídas de parte de la obra del escritor chileno Roberto Bolaño. Lo presente artículo pretende desarrollar un examen de esas relaciones a partir de uno de sus cuentos, el texto titulado *Sensini*. La narrativa presenta personajes que componen el campo literario, como es recorrente en la obra de Bolaño, y que trazan reflexiones sobre ese campo. Tomemos el pensamiento de Pierre Bourdieu como orientador para el análisis, buscando situar a esos personajes como piezas del juego propuesto y sus relaciones con otros elementos que componen ese lugar. Trazaremos un perfil del narrador y del personaje principal, *Sensini*, en el intento de

---

<sup>40</sup> Licenciada em Letras, Mestranda do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina- UFSC. Bolsista CNPq.

comprender sus apuntes sobre el campo en el que están insertados. Luego reconstruiremos el campo dibujado por Bolaño relacionando sus características con el campo propuesto por Bourdieu. De esta forma, llegaremos a la problemática de la autonomía de la literatura y su evaluación interna.

**Palabras clave:** Literatura; Evaluación; Autonomía; Campo; Roberto Bolaño; Pierre Bourdieu.

## Introdução

A figura de um poeta, ou de um literato de qualquer gênero, é comumente associada à paixão pelos livros. Ulisses Lima pode ser tomado como um exemplo desse axioma. Criação de Roberto Bolaño, o personagem aparece em uma cena do romance *Os detetives selvagens* lendo um livro enquanto toma banho, tomando também o cuidado para preservar a integridade do objeto que lhe é tão caro. Na literatura de Bolaño, Ulisses Lima une-se a inúmeros outros personagens que são na mesma medida aficionados pelo universo literário. No romance *O espírito da ficção científica*, publicado postumamente, há uma cena em que uma jovem fica furiosa ao ver uma mesa feita de livros. Incrédula, a personagem fala ao responsável pela criação do móvel: “Os livros devem estar nas estantes, arrumados com graça, prontos para ser lidos ou consultados. Você não pode tratá-los dessa maneira, como peças de lego ou como tijolos vulgares!” (BOLAÑO, 2017, p. 52).

Jorge Luis Borges, em uma conferência intitulada *O livro*, fala desse instrumento como objeto de culto. Para o escritor argentino, há muito tempo formam-se grupos de sujeitos que cultuam o livro e, ele próprio, mesmo depois da cegueira, estaria dentro dessa categoria. O chileno Roberto Bolaño, indicado por vezes como um dos grandes escritores depois de Borges, manifestava um pouco desse culto em seus textos. Isso porque Bolaño produziu uma literatura que pode ser chamada de metaliterária e, em alguns casos, autoficcional. Metaliterária<sup>41</sup> porque seus textos se referem à própria literatura – o banho de Ulisses Lima e a mesa de livros são apenas duas das incontáveis situações ligadas ao

---

<sup>41</sup> O termo *metaliteratura* foi usado pela primeira vez pelo escritor norte-americano William Gass. Em alguns casos, usa-se também o termo *metaficção*.

universo literário. Autoficcional<sup>42</sup> porque alguns desses textos fazem referências também ao universo próprio e real do autor – o personagem Ulisses Lima foi inspirado em um amigo pessoal de Bolaño, o poeta mexicano Mario Santiago, por exemplo.

Por conta dessas características em Bolaño, podemos observar uma série de julgamentos de valor acerca da literatura em toda a sua obra. Esses julgamentos podem ser separados e classificados em: o valor literário e o valor da literatura. O primeiro diz respeito à ideia de valor intrínseco de determinada obra, à forma de escrita, à qualidade artística de um texto, à estética. Esse tipo de julgamento costuma aparecer em menor grau, em situações rápidas em que os personagens enumeram qualidades de determinado texto de seus pares ou de alguma obra considerada clássica. Já o segundo tipo de julgamento de valor está presente na obra de Bolaño com maior frequência. Este diz respeito ao valor da literatura de uma maneira mais ampla, enquanto campo, numa referência também ao mercado literário, ao jogo de publicação, venda e consagração.

Será a partir desse segundo aspecto que empreenderemos uma leitura crítica de um conto de Bolaño intitulado *Sensini*. Nele, estão presentes os elementos de autoficcionalidade e metaliteratura, logo está presente também a valoração da arte literária, especialmente no que diz respeito ao campo. É a partir desse exercício de valoração que poderemos entender como Bolaño circunscreve a literatura dentro de um universo autônomo. E é a partir, principalmente, de Pierre Bourdieu, que também observa a autonomia e a valoração do campo, que empreenderemos a análise.

### **A condição marginal do narrador**

A condição de marginalidade<sup>43</sup> é retratada no conto *Sensini* de Roberto Bolaño a partir de dois personagens, o narrador e o personagem principal chamado de Luis Antonio Sensini. Ambos são escritores que pouco desfrutaram de prestígio e de recursos financeiros. Ambos são colocados como produtores que injustamente não recebem o

---

<sup>42</sup> O termo *autoficção* foi usado pela primeira vez pelo escritor Serge Doubrovsky em 1977.

<sup>43</sup> A ideia de marginalidade pressupõe a existência de um centro, onde estão situados os autores de reconhecimento interno e/ou externo ao campo literário. Logo, tomaremos como escritor marginal o sujeito que enfrenta dificuldades em chegar ao espaço de centralidade ou de prestígio dentro do campo.

reconhecimento adequado por suas obras. Há, entretanto, algumas diferenças entre narrador e personagem principal. Apesar de estarem mais ou menos dentro da mesma condição de marginalidade, Sensini é mais velho que o narrador e está para ele como um modelo. A condição de Sensini será tratada mais adiante, por ora nos deteremos sobre a condição do narrador.

*Sensini* é narrado em primeira pessoa por um personagem jovem, chileno, que vive nas proximidades de Barcelona, na Espanha. As indicações de sua idade, sua nacionalidade e de sua residência são informadas pouco a pouco ao longo do texto. Mas o que é apresentado de imediato é sua condição de pobreza do ponto de vista econômico e de marginalidade do ponto de vista do campo literário. Logo nas primeiras linhas, essas condições ficam claras, como se elas fossem absolutamente necessárias para a construção do perfil de quem está narrando a história, como se dados dessa natureza fossem imprescindíveis para fazer o leitor conhecê-lo. “[...] Era mais pobre que um rato”, conta o personagem, e logo depois afirma: “[...] acabava de perder um trabalho de vigia noturno num camping em Barcelona [...]” (BOLAÑO, 2012, p. 13). Esses teriam sido os motivos, “talvez”, diz o personagem, que o levaram a participar de um concurso de literatura.

A situação financeira do personagem-narrador é a de pobreza e desemprego, já sua situação de marginalidade em relação ao campo literário começa sendo mostrada por uma atitude pouco entusiástica em participar de uma premiação. É sua condição financeira, não sua paixão, que leva à tentativa de vencer o prêmio. É também a condição financeira que, segundo Pierre Bourdieu, criou uma categoria de escritores marginais, ou “boêmios”, na França no início do século XIX. Esses jovens eram, em geral, para Bourdieu, “oriundos das classes médias ou populares da capital e sobretudo da província” e que se mudavam para Paris para “tentar carreiras de escritor ou de artista, até então mais estreitamente reservadas à nobreza ou à burguesia parisiense” (BOURDIEU, 1996, p.70).

Bourdieu traça um panorama dessa categoria de escritores e indica que ela nasceu no século XIX, junto com a modernidade, e ainda nesse mesmo século sofreu transformações. Segundo o autor, existiu primeiramente a “boemia dourada”, composta por dândis românticos, no qual viver uma vida sem privilégios econômicos era uma escolha idealizada; e a “segunda boemia”, da qual fazia parte “um exército de reserva intelectual, diretamente sujeito às leis do mercado, e com frequência obrigado a exercer uma segunda profissão” (1996, p.74). É

neste último grupo que podemos encaixar o personagem que narra o conto *Sensini*. Ele tem de se sujeitar às leis do mercado por uma questão pouco romântica, a de sobrevivência; sua “boemia” – usando o termo de Bourdieu – não é precisamente uma escolha.

Além do emprego perdido de vigilante noturno, o personagem de Bolaño cita duas outras fontes de renda que não se relacionam com a literatura. Em determinado momento do conto, ele diz: “Quando o prêmio saiu, eu trabalhava de vendedor ambulante numa feira de artesanato onde absolutamente ninguém vendia artesanato.” (BOLAÑO, 2012, p. 14). Em outra parte, fala: “Depois chegou o verão e fui trabalhar num hotel da costa.” (Ibidem, p. 25). Essa condição de transitoriedade e instabilidade também está ligada à sua condição marginal, condição esta que foi de alguma forma inaugurada por Charles Baudelaire. Em Walter Benjamin, Baudelaire aparece como um sujeito que mudava constantemente de residência por conta das dívidas de ordem financeira, que era perseguido por credores nas ruas, que nada tinha de estável em sua vida.

É também Baudelaire que Bourdieu vai eleger para representar a categoria do que ele chama de “artista maldito”<sup>44</sup>, uma das divisões entre os sujeitos que são colocados ou estão de alguma forma à margem. Para Bourdieu, nenhum outro sujeito vivenciou de fato a marginalidade como Baudelaire durante o período de surgimento da vida moderna.

[...] ninguém viu melhor que Baudelaire o elo entre as transformações da economia e da sociedade e as transformações da vida artística e literária que colocam os pretendentes à condição de escritores ou de artistas diante da alternativa da degradação, com a famosa “vida de boemia”, feita de miséria material e moral, de esterilidade e de ressentimento, ou da submissão igualmente degradante aos gostos dos dominantes, através do jornalismo, do folhetim ou do teatro de bulevar (BOURDIEU, 1996, p. 81).

Para Bourdieu, essa lucidez de Baudelaire em reconhecer as transformações da sociedade em sua época foi em parte adquirida por

---

<sup>44</sup> Muito antes de Bourdieu publicar *As regras da arte*, a expressão havia se popularizado com um texto publicado pelo poeta francês Paul Verlaine intitulado “Les poètes maudits”.

suas experiências ambíguas. Baudelaire recusava a vida burguesa, mas ao mesmo tempo procurava um certo reconhecimento social, como quando o poeta se candidatou à Academia Francesa mesmo sabendo que sua condição de marginalidade poderia barrá-lo na porta<sup>45</sup>. Essa ambiguidade também está presente no personagem que narra o conto de Bolaño. Embora haja o pretexto da premiação em dinheiro, ao se inscrever em concursos literários ele admite a possibilidade de vencer, logo admite também a possibilidade de ser reconhecido.

O julgamento que esse personagem faz a respeito de sua própria obra também é trespassada pela ambiguidade baudelaيرية. Em determinado momento ele a exalta, diz que seu texto que ficou em terceiro lugar em uma premiação literária é certamente melhor do que o texto que alcançou o primeiro lugar. Em outro momento, o mesmo personagem diz: “lembro ter escrito um poema muito longo, muito ruim” (BOLAÑO, 2012, p. 23). Isso pouco depois de afirmar que sua obra poética é melhor do que sua produção em prosa. Essa autocrítica mutável é própria da insegurança observada em duas categorias marginais assinaladas por Bourdieu, a dos “artistas frustrados” e a dos “artistas malditos”.

Bourdieu diz que o artista frustrado é aquele “boêmio que prolonga a revolta adolescente além do limite socialmente fixado”, enquanto que o artista maldito é uma “vítima provisória da reação suscitada pela revolução simbólica que opera” (1996, p. 81). Assim, é apenas o artista maldito que pode ver sua obra superar a marginalidade e alcançar o reconhecimento – tal qual Baudelaire –, embora esse movimento aconteça com o envelhecimento de sua obra, o que pode assegurar o prestígio apenas postumamente. No caso do narrador do conto *Sensini*, esse movimento em direção ao reconhecimento parece não estar afiançado, embora ele se mostre confiante de que opera uma revolução simbólica e de que sua obra possui o valor intrínseco necessário para conquistar tal posição no futuro.

Sendo o narrador uma espécie de artista frustrado ou maldito, o fato é que ele é também o que Bourdieu chama de “recém-chegado”. Para isso, sua posição em relação a *Sensini* é a de imaturidade. Isso acompanha o sentimento de insatisfação do narrador que, como qualquer outro

---

<sup>45</sup> O crítico Sainte-Beuve teria convencido Baudelaire a renunciar à candidatura. Mesmo não tendo participado do processo de ingresso efetivamente, sua audácia em tentar fazer parte da instituição que era conservadora foi admirada por muitos de seus colegas e poetas de gerações seguintes.

recém-chegado, para Bourdieu, é capaz de perceber que há uma “ordem estabelecida no campo, com a regra do jogo imanente ao jogo, cujo conhecimento e reconhecimento (*illusio*) são tacitamente impostos a todos aqueles que entram no jogo” (1996, p. 304). Essa imposição provoca sofrimento no narrador que não concorda com as regras e constantemente menciona injustiças internas do jogo do campo literário.

### **Sensini: ídolo marginal de um marginal**

Enquanto o personagem que narra o conto *Sensini* se aborrece com as regras do jogo dentro de sua condição de recém-chegado e marginal, o personagem principal, que há mais tempo pertence a esse jogo e numa condição muito parecida, mostra-se conformado:

A carta [de Sensini] concluía enfatizando que o ideal seria fazer outra coisa, por exemplo viver e escrever em Buenos Aires, sobre isso poucas dúvidas tinha, mas que a realidade era a realidade, e a gente tinha que ganhar seus porotos (não sei se na Argentina o feijão é chamado de poroto, no Chile sim) e que por ora a saída era essa (BOLAÑO, 2012, p. 20, grifo meu).

Ganhar dinheiro com o ofício relacionado à escrita é a expectativa tanto de Sensini quanto do narrador. Assim como o narrador, Sensini também enfrenta dificuldades financeiras. Logo no início do conto, o narrador fala que a troca de cartas entre os dois teve início quando ele descobriu Sensini em uma premiação: “[...]encontrá-lo num concurso literário de província me animou a entrar em contato com ele [...]”. Essa identificação imediata se deve ao fato de que Sensini, que seria uma espécie de modelo para o narrador, encontra-se na mesma posição que ele. As dificuldades em triunfar no campo literário acabam sendo o ponto de empatia entre os personagens que, a partir daí, passam a refletir juntos sobre suas condições e seus posicionamentos dentro do jogo.

Há, porém, uma mudança de sentimento do narrador em relação a Sensini à medida que ele começa a acumular mais informações sobre seu novo amigo. O narrador passa da devoção à piedade, sobretudo quando descobre a real situação financeira de Sensini:

Ele morava num bairro feioso de Madri, num apartamento de dois quartos, sala, cozinha e banheiro. Saber que eu

dispunha de mais espaço do que ele me pareceu surpreendente e também injusto. [...] Vivia, não demorei a compreender, na pobreza, não numa pobreza absoluta mas uma pobreza de classe média baixa, de classe média desabonada e decente (BOLAÑO, 2012, p. 21).

Bourdieu diferencia dois tipos de capital presentes no campo, seja ele literário, artístico ou de qualquer outra natureza. Os capitais podem ser de caráter simbólico ou econômico. Como capital simbólico podemos entender algo que está relacionado à valoração intrínseca, da qual falamos no início. Já quanto ao capital econômico, podemos entendê-lo como o que diz respeito ao campo de maneira mais ampla, e permanentemente relacionado ao poder. Dessa forma, Sensini dispõe de muito capital simbólico, de acordo com o ponto de vista do narrador, porém não alcançou de maneira satisfatória o capital econômico do qual é merecedor.

Admitir que há determinado capital simbólico na obra de Sensini e que esse mesmo capital não está sendo reconhecido como deveria é, de certa forma, acreditar que há um campo fechado em que existem princípios e parâmetros de apreciação. Logo, para o narrador, para o personagem principal e também para todo o universo que ambienta o conto *Sensini*, a literatura é pertencente a um campo autônomo, independente e que não se relaciona com demais áreas, salvo em algumas exceções, como a do campo de poder que influencia o capital econômico. Trataremos da autonomia mais adiante, por ora pensemos em Sensini e em sua condição.

O insucesso financeiro de Sensini, apesar de tudo, não faz com que ele repudie o campo por completo ou que renegue a literatura. Ao contrário, Sensini demonstra esperança quando encoraja o narrador a não abandonar o ofício de escrever. O narrador conta: “Insistia em que eu participasse do maior número possível de prêmios” (BOLAÑO, 2012, p. 19) e “me incitava a não esmorecer” (Ibidem, p. 24). Sensini é, a partir da descrição do narrador, e apesar de todos os seus malogros, um otimista. Mas não um otimista ao estilo de Cândido de Voltaire, e sim aos modos do mestre Pangloss<sup>46</sup>. Ele assume o papel de otimista no intuito de

---

<sup>46</sup> Cândido e Pangloss são personagens do romance “Cândido ou o Otimismo” de Voltaire. O personagem principal que dá nome ao texto é caracterizado por seu otimismo extremo. Pangloss é seu preceptor e responsável pela formação otimista de Cândido. Depois de passarem por muitas situações difíceis, ao fim do texto,



inspirar o sujeito do qual é preceptor e não abandona essa postura mesmo percebendo as injustiças ao seu redor. O narrador confessa não saber se Sensini é por vezes irônico ao santificar alguns dos dominadores do campo: “Ao se referir às entidades patrocinadoras, prefeituras e caixas econômicas, dizia ‘essa boa gente que acredita na literatura’, ou ‘esses leitores puros e um pouco forçados’” (BOLAÑO, 2012, p. 19).

Para o narrador, o estímulo que recebe de seu mestre representa um esforço do próprio Sensini em continuar acreditando em si mesmo e em sua própria revolução. Logo, o ato de encorajá-lo a seguir escrevendo serviria igualmente para que Sensini lembrasse da própria luta: “Nessa parte da carta [Sensini] também falava do ofício de escritor, da profissão, e tive a impressão de que as palavras que ele vertia eram em parte para mim, em parte um lembrete que fazia para si mesmo.” (BOLAÑO, 2012, p. 24, grifo meu). Essa necessidade de encorajamento é própria da condição desesperançada e incerta dos marginais do campo, onde Sensini também está inserido, assim como o narrador.

Enquanto o narrador não determina claramente a sua própria posição dentro da marginalidade do campo, ele esclarece que o posicionamento de Sensini nessa margem estabelecida só pode ser o de maldito – voltando à concepção de Bourdieu que opõe malditos e frustrados dentro de uma circunscrição de marginalidade. Sensini opera sua revolução dentro do campo autônomo da literatura, enfrentando seu infortuna em favor da arte que acredita estar produzindo. “Para ele era muito importante escrever todos os dias, em qualquer condição” (BOLAÑO, 2012, p. 28) – relata a personagem Miranda Sensini, filha do escritor, que ao fim do conto encontra o narrador da história.

Essa importância que Sensini dá ao ofício de escrever é diferente da pequena atenção dispensada à produção literária por parte do narrador. Sensini se difere porque, além de escritor e produtor de arte, é também um intelectual. Para Bourdieu, essa categoria foi “inventada” pelo escritor Émile Zola e tinha a intenção de promover em um sujeito a materialização de uma suposta junção entre a escrita literária e a política. Tal intersecção entre grupos independentes, no caso o literário e o político, é para Bourdieu, sob certos aspectos, um paradoxo. Bourdieu diz que “[...] é a autonomia do campo intelectual que torna possível o ato inaugural de um escritor que, em nome das normas próprias do campo

---

Pangloss confessa que seu otimismo se sustentava pelo receio em voltar atrás e mudar de posicionamento.

literário, intervém no campo político, constituindo-se, assim, como intelectual” (1996, p. 150).

É também por conta dessa relação entre literatura e política que Luis Antonio Sensini se mostra por vezes otimista, já que acredita em sua revolução enquanto produtor de arte, mas sobretudo em sua contribuição social. Esse engajamento de Sensini aparece acompanhado de sua biografia. Sensini é argentino e vive na Espanha em exílio por conta do regime ditatorial corrente em seu país. Sensini também tem um filho que há tempos não dá notícias e que “andava perdido pela América Latina ou era o que ele queria acreditar” (BOLAÑO, 2012, p. 20). É essa inquietação em saber o paradeiro do filho e também o amor por sua pátria que faz com que Sensini regresse à Argentina quando a ditadura chega ao fim. O narrador da história fica sabendo de sua volta em uma carta: “Dizia que voltava para a Argentina, que com a democracia ninguém mais ia impedi-lo de fazer o que quer que fosse e que portanto era inútil permanecer mais tempo fora.” (Ibidem, p. 25). Essa ideia de liberdade de expressão é mais um vestígio apontando Sensini na direção do intelectual engajado de Bourdieu, aquele que a partir da autonomia do campo literário faz um deslocamento até o campo político.

### **O campo literário e sua autonomia**

Todas as características, tanto de Sensini quanto do narrador, que foram listadas até aqui, são apenas algumas peças de um xadrez do campo literário. O jogo, naturalmente, é composto por outros elementos, sujeitos e variáveis. Dentro da lógica descrita por Pierre Bourdieu há, entre outras coisas, os capitais simbólico e econômico como variáveis; a *Illusio* como elemento que caracteriza e garante o jogo; e os dominantes e dominados como sujeitos que compõem o campo. É possível identificar no conto de Roberto Bolaño todos esses conceitos de Bourdieu, embora a narrativa seja construída a partir da voz de um sujeito, o narrador da história, que pertence ao jogo na condição de “dominado”. Os julgamentos, portanto, são parciais e refletem, tal qual em Bourdieu, uma crítica ao jogo de uma maneira geral.

A condição de dominado ajuíza a posição dentro do campo de ambos os personagens principais da narrativa. Sensini e o narrador pertencem a esse grupo porque “têm interesse na descontinuidade, na ruptura, na diferença, na revolução” (BOURDIEU, 1996, p. 181). Essa é uma das características que Bourdieu coloca como própria dos dominados, enquanto os dominantes seriam aqueles que “pactuam com a

continuidade, a identidade, a reprodução” (Loc.cit). Essa afirmativa se relaciona ao campo literário, mas pode ser aplicada a qualquer meio, visto que sua lógica do ponto de vista sociológico garante que a mudança seja algo que interesse apenas àqueles que ocupam posições desfavoráveis e que, por isso, nada têm a perder. Em contrapartida, os dominantes de qualquer campo, em qualquer situação, apostam na manutenção de seus próprios posicionamentos favoráveis, eliminando qualquer possibilidade de mudança e risco.

Sensini e o narrador não ocupam posições favoráveis porque não têm capital econômico e não são reconhecidos como deveriam por seus capitais simbólicos. Essa crença na possibilidade de elevar os dois capitais simultaneamente se apresenta em *Sensini* de maneira paradoxal. Isso porque a história do campo literário a partir da modernidade é, para Bourdieu, dividida em hierarquias inversas dos capitais, o que recebe o nome de “economia às avessas”. Para Bourdieu, significa dizer que “o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo)” (1996, p. 102).

Ora, se Sensini e o narrador fazem parte do jogo e se ambos o conhecem, eles devem admitir que o regulamento insiste em colocar a arte e o dinheiro em posições opostas. Essa oposição foi construída, segundo Bourdieu, no século XIX com a consolidação do campo autônomo da literatura. Tal convenção insistia em renegar o capital econômico sem perceber que foi justamente a sua inclusão a responsável pelo fortalecimento do campo e, por conseguinte, pelo estabelecimento das regras do jogo.

A oposição entre a arte e o dinheiro, que se impôs como uma das estruturas fundamentais da visão do mundo dominante à medida que o campo literário e artístico afirmava sua autonomia, impede os agentes e também os analistas (sobretudo quando sua especialidade e/ou suas inclinações literárias os levam a uma visão idealizada da condição do artista no século XVIII) de perceber que, como diz Zola, “o dinheiro emancipou o escritor, o dinheiro criou as letras modernas” (BOURDIEU, 1996, p. 111).

A partir da recusa da relação entre arte e dinheiro<sup>47</sup>, criou-se também o que Bourdieu chama de polos de produção literária. De um lado o polo da produção chamada de restrita ou pura, de outro lado o polo da grande produção, chamada também de produção comercial. Assim, a oposição entre arte e dinheiro facilitou o trabalho de valoração estética já que, a partir daí, poderia se tomar como arte simplesmente aquilo que não estivesse vinculado ao dinheiro, com o oposto correspondente. O narrador do conto de Bolaño percebe muito bem essa incongruência entre dinheiro e valor artístico, como no trecho em que relata:

[...] naqueles dias apareceram na praça dos cinemas de Girona os vendedores ambulantes de livros, gente que montava suas barracas ao redor da praça e oferecia principalmente estoques invendáveis, os saldos das editoras que não fazia muito haviam quebrado, livros da Segunda Guerra Mundial, romances de amor e de caubóis, coleções de postais. Numa das bancas encontrei um livro de contos de Sensini e comprei. Estava como novo – na verdade, era um livro novo, daqueles que as editoras vendem com desconto para os únicos que trabalham com esse material, os ambulantes, quando mais nenhuma livraria, nenhum distribuidor quer pôr as mãos nesse fogo [...] (BOLAÑO, 2012, p. 17).

Nas bancas de livros que o narrador consulta estão obras carentes de capital econômico, já que foram rejeitadas pelos dominantes do mercado de venda e circulação. Seguindo a lógica inicial do campo assinalada por Bourdieu, se o capital econômico é inverso ao capital simbólico, tais obras rejeitadas pelo mercado comercial seriam as reais detentoras de capital simbólico. É nesse momento que devemos lembrar da autonomia que, entre outras coisas, reafirma a dominação dos dominantes. Isso porque, se o campo é autônomo, é o próprio campo que é responsável por ditar as regras de apreciação, logo o gosto é construído a

---

<sup>47</sup> Com o tempo, as discussões sobre a oposição entre arte e dinheiro foi aumentando de maneira exponencial. No século XX, essa discussão tomou grande importância, especialmente com a ideia de “Indústria cultural” cunhada por Theodor Adorno e Max Horkheimer, e a ideia de “reprodutibilidade técnica” elaborada por Walter Benjamin.

partir das referências e dos critérios estabelecidos pelos únicos que têm voz dentro do jogo e do campo, quer dizer, os dominantes. Segundo Bourdieu, “[...] a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra” (1996, p. 259).

Dessa forma, a mera inversão da hierarquia de capitais não é o bastante para fazer triunfar no campo do capital simbólico uma obra ou um autor. O campo precisa criar esse triunfo, ou fazer todos acreditarem nele. Assim, “a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas” (BOURDIEU, 1996, p. 181). Essa ideia parece cruel aos menos favorecidos, visto que para triunfar no capital simbólico, o sujeito precisa já ter capital econômico para viver esperando que sua obra seja reconhecida como arte. “De fato, aqueles que conseguem manter-se nas posições mais aventureiras por tempo suficiente para obter os lucros simbólicos que elas podem assegurar recrutam-se essencialmente entre os mais abastados [...]” (Ibidem, p. 294). E mais, o sujeito precisa também estar ligado ao campo do poder e influenciar na construção do gosto, caso sua obra não se encaixe nas preferências já estabelecidas. Isso, naturalmente, não é acessível a todos.

Esses sujeitos que podem potencialmente ganhar capital simbólico têm, além de capital econômico, moedas de troca que são simbólicas e próprias do campo. Há, para Bourdieu, no seio do jogo, a circulação de inúmero autos de crédito que podem ser exemplificados como: “prefácios pelos quais os autores consagrados consagram os mais jovens que os consagram em troca como mestres ou chefes de escola” (BOURDIEU, 1996, p. 260), entre muitas outras moedas. Os dominados, em geral, não possuem créditos nem mesmo capital econômico suficientes para obter seus capitais simbólicos. É o caso do narrador do conto de Bolaño que parece não ter crédito algum. Em contrapartida, há um momento em que a filha de Sensini fala dos supostos créditos que seu pai possuía: “Sabe que Borges uma vez escreveu uma carta para ele, em Madri, onde comentava um dos seus contos? [...]. Não, não sabia, disse eu. E Cortázar também escreveu sobre ele, e Mujica Láinez também” (BOLAÑO, 2012, p. 29).

Apesar de não concordarem com as arbitrariedades do campo, Sensini e o narrador estão envolvidos pela *Illusio*, a crença coletiva no jogo, que é, para Bourdieu, “a um só tempo a condição e o produto do funcionamento mesmo do jogo” (1996, p. 260). Como num círculo vicioso, a *Illusio* só existe porque o jogo existe e esse jogo só existe porque

há a *Illusio*. Dessa forma, o narrador de *Sensini* fala, desesperançado: “Claro, meu conto era melhor do que o que havia ganhado o primeiro prêmio, o que me levou a amaldiçoar o júri e dizer a mim mesmo que, enfim, isso sempre acontece” (BOLAÑO, 2012, p. 14). A condição para que ele acredite que houve, de certa forma, uma injustiça na escolha da premiação de um concurso literário é a de que ele tenha acreditado no concurso antes de inscrever seu texto. Logo, mesmo amaldiçoando o prêmio, ele o afirma.

A *Illusio* é, portanto, mais uma afirmativa da autonomia da literatura da qual o texto de Bolaño compactua. Nela está inserido um trabalho coletivo de agentes que acreditam no campo mesmo sem participar dele de maneira decisiva, como é o caso dos personagens de *Sensini*. Eles não têm voz para promoverem mudanças dentro do campo, mas como acreditam nele, acabam contribuindo com a sua perpetuação. Com isso, a partir do momento que os personagens expõem as injustiças internas do campo literário, eles o reconhecem como autônomo. Consequentemente, tal autonomia faz com que emergja um conjunto de regras para delimitar e hierarquizar esse campo. Essa hierarquização passa a ser feita internamente, mas não com a participação democrática de todos os jogadores, e sim a partir das prioridades dos dominantes. Como num sumidouro de espelhos, os dominados continuam sendo dominados e os dominantes continuam sendo dominantes. E *Sensini* escreve ao narrador: “O mundo da literatura é terrível, além de ridículo” (BOLAÑO, 2012, p. 19).

Sendo ou não o jogo terrível para os dominados e magnífico para os dominantes, essas condições não são necessariamente imutáveis. Para Bourdieu, podem haver no interior do campo deslocamentos ascendentes ou horizontais. Os deslocamentos ascendentes “implicam uma mudança de setor e a reconversão de uma espécie de capital específico em outra” (BOURDIEU, 1996, p. 292). Já os deslocamentos horizontais “se circunscrevem em um mesmo setor do campo de produção cultural” (Loc.cit). Para *Sensini* e o narrador, um deslocamento ascendente garantiria, por meio do acúmulo de capital simbólico e econômico, a passagem do lado dos dominados para o dos dominantes.

Um deslocamento dessa natureza, porém, operado por sujeitos que não possuem muito capital econômico ou moedas de caráter simbólico, só é possível em casos de surgimento de vanguardas. Esse grupo, entretanto, não tem seu sucesso assegurado a longo prazo, uma vez que dentro do subcampo das vanguardas há ainda a divisão entre as vanguardas e as vanguardas consagradas. Mais uma vez, para Bourdieu, a

medida é o tempo que consagra ou destrói. É nessa perspectiva que entram os artistas malditos, que nada têm a perder, e que operam suas rupturas na tentativa de entrarem no campo de dominação do jogo por meio da criação de novos parâmetros de percepção. Estes, como produzem obras mais duradouras, tendem a se estabelecer como vanguardas consagradas.

Aqui há uma diferença crucial entre o personagem que narra a história e seu ídolo Sensini. O narrador é jovem, recém-chegado no campo, revoltado com as condições do jogo e tem um estilo de vida instável à maneira baudelairiana. Isso enquanto Sensini é velho, conhecedor do campo, conformado com as condições do jogo e vive da maneira mais estável que pode, fazendo trabalhos como revisor, tradutor e procurando concursos para inscrever seus contos e conseguir prêmios em dinheiro. Tal diferenciação está descrita em Bourdieu que separa os artistas de vanguarda, dos “artistas fósseis”.

Ao contrário dos artistas de vanguarda que são de alguma maneira duas vezes “jovens”, pela idade artística mas também pela recusa (provisória) do dinheiro e das grandes temporais por onde chega o envelhecimento artístico, os artistas fósseis são de alguma maneira duas vezes velhos, pela idade de sua arte e de seus esquemas de produção mas também por todo um estilo de vida do qual o estilo de suas obras é uma dimensão, e que implica a submissão direta e imediata às obrigações e às gratificações seculares (BOURDIEU, 1996, p. 173).

Ao final do conto, o narrador conta como ficou sabendo que Sensini havia morrido: “[...]provavelmente devo ter lido em algum lugar a notícia da sua morte. Ela foi sucinta: o escritor argentino Luis Antonio Sensini, exilado durante alguns anos na Espanha, morreu em Buenos Aires.” (BOLAÑO, 2012, p. 26). O reconhecimento de seu ídolo, Sensini, não veio com o tempo e não se sabe se um dia chegaria de maneira póstuma. Poucas palavras em um jornal foram suficientes para registrar a sua morte da vida e do campo.

### **Considerações finais**

A história de Sensini pode ser, portanto, a de muitos outros que se dão por vencidos por não conseguirem alcançar uma posição de prestígio

dentro do campo e receber os troféus internos – simbólicos – e/ou externos – econômicos. Assim, o conto de Roberto Bolaño problematiza o campo mostrando aqueles que são constantemente excluídos pelo jogo e que são, logo, vítimas de sua autonomia. Por tudo isso, sob a perspectiva de Bolaño e Bourdieu, o campo literário é restrito e tiranicamente cruel com alguns de seus agentes. No entanto, é justamente porque acreditam na configuração do campo que eles nada fazem além de reafirmá-lo, garantindo também a perpetuação de sua autonomia.

Bolaño e Bourdieu produziram suas obras nos fins do século XX. Apenas alguns anos depois, a pesquisadora Josefina Ludmer registrou o início das “literaturas pós-autônomas”. Para ela, os limites do campo literário estão borrados, o que implica “[...] o fim das lutas pelo poder no interior da literatura. O fim do ‘campo’ de Bourdieu, que supõe a autonomia da esfera (ou o pensamento das esferas).” Essa morte decretada por Ludmer significaria, a princípio, o fim também de alguns dos problemas de Sensini e de seu amigo epistolar, uma vez que dentro do campo autônomo eles estão em desvantagem.

Contudo, é evidente que o fim da autonomia não seria condição para que os personagens triunfassem naquilo que Bourdieu chama de campo simbólico ou econômico, caso estes ainda existissem na pós-autonomia. Mesmo sendo difícil imaginar a transposição total dos termos de Bourdieu para um lugar onde não há campo delimitado, é possível imaginar que dinheiro e reconhecimento ainda seriam almeçados pelos personagens. Logo, o fim da autonomia do campo não seria a tábua de salvação de Sensini, do narrador, dos marginais, boêmios, vanguardistas e nem de um sem-número de sujeitos que até então eram tidos como dominados dentro do campo literário.

Quanto a Roberto Bolaño, embora sua crença seja aparentemente a do campo fechado e autônomo, ele apresenta, em contraponto, algumas características do que Ludmer assinala como sendo próprias do fim da autonomia. Quer dizer, enquanto seus personagens estão presos na configuração clássica do jogo, Bolaño já vislumbra uma saída dele e, de certa forma, acompanha um pouco o pensamento de sua contemporânea Josefina Ludmer. É claro que esse vislumbre não é igualmente consciente e não se materializa de maneira teórica, ele aparece por meio da estrutura e das escolhas de Bolaño ao produzir a sua obra. Há em Bolaño a utilização de padrões de produção ficcional, mas ele procura mesclar, como é próprio da arte contemporânea, elementos de outras fontes.

O fim das fronteiras entre o real e o ficcional, por exemplo, é uma das características que Ludmer aponta como pertencente à pós-



autonomia. Não é preciso garimpar demais a obra de Bolaño para encontrar amarras dessa natureza. No conto *Sensini*, por exemplo, Bolaño cita 16 escritores argentinos, quando apenas um é sua criação, o personagem principal e homônimo. Todos os outros 15 autores são reais, existiram. É claro que essa mescla de real e ficcional não é invenção de Bolaño. Jorge Luis Borges, para citar um exemplo dos últimos cem anos, era mestre em confundir o leitor misturando esses elementos. Entretanto, não se pode negar que Bolaño dá, de certa forma, um passo adiante. Em sua obra, o leitor pode encontrar, pelo menos três distintos elementos: metaliteratura, autoficção e crítica literária – mesmo que nesse último ainda estejam vestígios de autonomia e valorção à velha maneira.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOLAÑO, Roberto. *Sensini*. In: *Chamadas telefônicas*. São Paulo: Companhia das Letras: 2012.
- \_\_\_\_\_. *O espírito da ficção científica*. São Paulo: Companhia das Letras: 2017.
- \_\_\_\_\_. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro*. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 4*. São Paulo: Globo, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Publicado na *Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julho de 2007.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- VOLTAIRE. *Cândido, ou o otimismo*. São Paulo: Edipro, 2016.

Recebido em: 29/01/2018

Aceito em: 01/03/2018