UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

CLARISSE LYRA SIMÕES

Voz, sentido e experiência em *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño

(Versão corrigida)

São Paulo
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

Voz, sentido e experiência em *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño

(Versão corrigida)

Clarisse Lyra Simões

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Fernando Gasparini

São Paulo
2013

Para minha mãe, Safira.

Para meu pai, Hermelino.

Para Tâmara.

Para Rodrigo.

Agradeço ao professor Pablo Fernando Gasparini o cuidado e o tempo que dedicou à orientação desta dissertação, as boas ideias compartilhadas, o diálogo aberto e generoso. Agradeço aos professores Marcos Piason Natali, Laura Janina Hosiasson e José Luis Martínez Amaro as contribuições e críticas importantes que fizeram ao meu trabalho. Agradeço a Nizo pelo apoio e força de sempre e também a Amélia, Vá, Kátia, Ângela e Bel pela primeira acolhida em São Paulo. Agradeço a Alda Rita pela grande ajuda e carinho. Agradeço a Dirceu Villa, Andrea Mateus, Juliana Bratfisch, Flávio Penteado, Tiago Pinheiro, Fabiano Calixto, Mario Sagayama e Sofia Nestrovski. Agradeço a Muca, Débora, Nathalia e Rodnei; a Joila; aos queridos Marco Treglia e Gloria Ricarducci; a meu primo Felipe; a meus companheiros, de batalha e de galhofa: Maria Dolores, Mariana, Lisia, Rodrigo Borges, Rafael Barbosa, João Daniel, Davi, Eder, Daylane. Agradeço imensamente a meu pai, a Daniela, a meus irmãos, a minhas sobrinhas. Minha avó Lirinha, cuja casa tem sido a minha, e minha avó Rosina. Agradeço a meus queridos tios Inácio, Grace, Nilson, Zeti, Aline, Roberto, Marcelo, Marivete, Jorge e Lucy, e a toda a minha família. Agradeço a Larissa, Lilian e o pessoal da pensão de seu Eurico. Agradeço com todo o coração a minha mãe e a Tami; e a Rodrigo (que leu este texto muitas vezes e fez ele melhor).

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e à Capes, que financiaram este projeto.

DE REPENTE...
...A PRESENÇA DE ALGO AMEAÇADOR...
ALGO SELVAGEM...
ALGO IMPIEDOSO...
COM O PESO DO DESTINO...
NÃO ESTÁ SENTINDO ALGO...?
NÃO.
©LAERTE

Resumo

Esta dissertação propõe uma leitura crítica do romance *Los detectives salvajes*, publicado em 1998 pelo chileno Roberto Bolaño. Minha leitura investiga como o romance problematiza a tríade verdade - sentido - experiência através de um jogo com a opacidade que elide a sua linguagem (segundo alguns críticos) transparente. Para tanto, divido o trabalho em três momentos. No primeiro, analiso o cruzamento de vozes que o romance põe em cena, tomando-o como uma forma de dramatização da verdade. A partir do conceito de voz, que pauta essas reflexões, estabeleço também uma ponte para pensar a tensão com a poesia que o livro coloca, em uma abordagem que visa ultrapassar a mera exposição da tematização da vida desmesurada dos poetas. No segundo momento, indago a promessa de sentido que a narrativa faz: para além do uso do mistério e do enigma como motores da leitura, que é impulsionada pela iminência de uma revelação que não se produz, exploro suas consequências como procedimentos específicos de construção do sentido. No terceiro momento, pondero como, apesar de ser um relato associado ao fracasso ideológico de uma geração, *Los detectives salvajes* parece conservar ou criar um lugar para a esperança e para o acontecimento de experiências verdadeiramente autênticas, sob a forma de sobrevivências ou de intervalos. Tomando, portanto, as ideias de voz, sentido, verdade, centro, experiência, sujeito e enigma como caminhos, vias, o trabalho interroga as lições que o romance de Bolaño lega à literatura por vir.

Palavras-chave: Ficção contemporânea, Roberto Bolaño, História do sentido, Enigma, Princípio esperança.

Abstract

This dissertation offers a critical reading of the novel *Los detectives salvajes*, published in 1998 by Chilean author Roberto Bolaño. After having established the book's fragmentary structure as a starting ground, my reading proceeds to an analysis of the crossing of voices staged in the novel, taking it into account as a means of dramatization or questioning of the truth. Since this division of utterances is both fundamental and constitutive in *Los detectives salvajes*, being connected to issues of language and displacement, from it arise important ethical implications. These reflections were based on the concept of voice, from which it was also possible to establish a bridge for thinking of the tensions with poetry enacted by the novel, in an approach that sought to surpass the mere exposition of the thematization of poets' unruly lives. Aside from this, the research also questions the promise of meaning developed by the narrative: beyond the use of mystery and enigmatic elements as stimuli for reading, that promote the idea of an imminent revelation never to be accomplished, I explore its consequences as specific procedures in the construction of meaning. I also hypothesize on how even though *Los detectives selvajes* is an account of ideological failure for a generation, it seems to create or maintain a place for hope and for authentic experience in the forms of survivals or intervals. There are specific occurrences in this research in which I establish comparisons with the canonical projects of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar, in a sense, to measure the inclusion of Bolaño's novel in a Hispano-American history of literature.

Keywords: Contemporary fiction, Roberto Bolaño, History of meaning, Enigma, Hope principle.

Resumen

Esta disertación propone una lectura crítica de la novela *Los detectives salvajes*, publicada en 1998 por el chileno Roberto Bolaño. Mi lectura investiga como la novela problematiza la tríada verdad – sentido – experiencia a través de un juego con la opacidad que elude su lenguaje (según algunos críticos) transparente. Para ello, divido el trabajo en tres momentos. En el primero, analizo el cruce de voces que la novela pone en escena, tomándolo como una forma de dramatización de la verdad. A partir del concepto de voz, que pauta estas reflexiones, establezco también un puente para pensar la tensión con la poesía que el libro presenta, en un abordaje que intenta traspasar la mera exposición de la tematización de la vida desmesurada de los poetas. En el segundo momento, indago la promesa de sentido que la narrativa hace: más allá del uso del misterio y del enigma como motores de la lectura, que es impulsada por la inminencia de una revelación que no se produce, exploro sus consecuencias como procedimientos específicos de construcción de sentido. En el tercer momento, pondero como a pesar de ser un relato asociado al fracaso ideológico de una generación, *Los detectives salvajes* parece conservar o crear un lugar para la esperanza y para el acontecimiento de experiencias verdaderamente auténticas, bajo la forma de supervivencias o de intervalos. Tomando, por consiguiente, las ideas de voz, sentido, verdad, centro, experiencia, sujeto y enigma como caminos, vías, el trabajo interroga las lecciones que la novela de Bolaño lega a la literatura por venir.

Palabras-clave: Ficción contemporánea, Roberto Bolaño, Historia del sentido, Enigma, Principio Esperanza.

Sumário

Primeiras colocações 8

Introdução 10

I - *Los detectives salvajes*, sua coletânea de vozes 14

II - *Los detectives salvajes*, sua promessa de sentido 43

III - *Los detectives salvajes*, suas possibilidades de experiência 70

Conclusão 94

Referências 98

Primeiras colocações

> *Por isso, porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A "compreensão" que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o "prazer do texto"; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo* eu.
>
> Paul Zumthor, *Performance, recepção, leitura*.

Dizer, em primeiro lugar, que se trata de uma proposta de leitura. Esta dissertação apresenta um ensaio de leitura, o que quer dizer que ele é um esforço de minha parte em compreender desde algum lugar um romance e um esforço em enunciar a minha leitura (compreensão e proposições) desde esse lugar. O duro aprendizado da leitura e da escrita. E isto constitui este trabalho, fundamentalmente – um aprendizado. Dizer que esse aprendizado, a dificuldade dele, me levou a mudar de ideia muitas vezes (a descartar uma centena de páginas escritas) e a trocar um dizer instrumentalizado, em terceira pessoa, que enunciava dados decorrentes de sua pesquisa de modo objetivado, por um dizer em primeira pessoa, ao mesmo tempo ousado e torpe; torpe porque assume as contradições de suas conclusões e o provável equívoco delas, pois admite que a contradição e o equívoco fazem parte do exercício da pesquisa e do pensamento. Dizer que este trabalho surgiu de um Desejo de Escrever, como diria Barthes, e de um Desejo de Ler; surgiu mesmo da paixão suscitada pela leitura do livro de Bolaño, paixão que se transformou em trabalho, e o trabalho, como se sabe, é árduo. Dizer que eu não sei se se deve falar desse modo em uma dissertação, mas que esta foi a forma mais

autêntica que encontrei, e o autêntico (eu aprendi com Bolaño) é valoroso. Dizer, além disso, que, tanto quanto o próprio romance que estudei, a leitura que proponho é fragmentária e buscou diálogo com mais de uma voz crítica e teórica. Fazer dialogar leituras, aliás, entre si e com o romance-objeto, é um dos esforços motrizes deste trabalho.

Introdução

Para introduzir a minha leitura do romance emblemático de Roberto Bolaño eu não gostaria de começar resumindo-o. Não porque acredite que a tentativa de resumo representa uma traição ao texto, mas porque as inúmeras versões de resumos seus que li e ouvi nos quase três anos de minha pesquisa me convenceram de que resumi-lo não é a melhor maneira de se aproximar dele. Dizer de suas partes e personagens é apenas enfadonho, não aporta nenhuma noção da eletricidade que o livro desperta. Contar a trajetória do autor tampouco me parece adequado neste momento, quando o mito Bolaño já alcançou proporções inesperadas, e qualquer retomada desse percurso parece desnecessário, pelo menos enquanto toda a história está tão fresca em nossos corações de leitores seduzidos pela figura magnética do escritor.

Para introduzir meu trabalho eu deveria começar citando alguns fragmentos da fala de Auxilio Lacouture, personagem das mais significativas cujo depoimento, não me ocorre por quais misteriosos motivos, terminou por ficar de fora das discussões que se encontram nas páginas seguintes. Talvez o acaso tenha reservado para este momento – ao mesmo tempo tardio e justo – a percepção dupla e simultânea de que, tendo *perdido* este episódio entre a multiplicidade de histórias do romance, e não podendo mais recuperá-lo para o centro de minha leitura, *encontro* nele agora um ponto de partida. Pois Auxilio diz, em seu testemunho que se transformará na novela *Amuleto*: "Yo creo, y permítaseme este inciso, que la vida está cargada de cosas maravillosas y enigmáticas" (BOLAÑO, 2009, p. 192), e neste seu inciso se encontra uma chispa do pensamento de Bolaño.

No universo da narrativa do chileno, a vida está cheia de coisas maravilhosas e enigmáticas, mas também de coisas terríveis e enigmáticas, e entre umas e outras percorre e persiste um sentido de mistério que não se entrega a resoluções fáceis (que às vezes simplesmente não se entrega) e que opera produtivamente na construção de sentidos plurais, indecidíveis, para o texto. Esse procedimento de Bolaño, trabalhado de maneira central em *Los detectives salvajes* – principalmente porque nele o jogo com o policial é explícito –, foi chamado pela crítica e poeta venezuelana María Antonieta Flores de "estética da imprecisão": "El deseo insatisfecho, el otro inalcanzable, la quimera de conocer. Bolaño plasma [...] la incertidumbre que define esta época, la certeza de la no existencia de una verdad ni de un absoluto, la sospecha o la certidumbre de tomar por cierto lo falso y viceversa" (FLORES, 2006, p. 92), disse a autora. Foi essa estética da imprecisão (para chamá-lo de algum modo), portanto, que me levou a investigar a problematização que o romance de 1998 realiza das categorias do sentido, da verdade e da experiência. Porque também a experiência se complica nesse livro em que profecias e predições não se completam, e no qual é difícil pensar as trajetórias dos sujeitos personagens em relação a uma possibilidade de aprendizado ou de emancipação.

Mas Auxilio também diz, depois de dez ou quinze dias encerrada no banheiro da UNAM: "Luego escuché voces [...]. Me sentí como Robinson cuando descubre la huella en la arena. Pero mi huella era una voz y una puerta que se cerraba de golpe" (BOLAÑO, 2009, p. 198). E como Auxilio, também direi, embora com um leve deslizamento semântico: minha *pista* foi a voz. Pois foi a enunciação fragmentária, partilhada e problematizada, seguida da percepção de que Bolaño realiza em seu livro uma dramatização da voz, através de episódios que retesam as

relações entre voz e sujeito e entre voz e experiência, que me permitiram pensar como a fatalidade da emersão de uma verdade do relato está aí posta em questão. Também através do conceito de voz pude pensar nas implicações éticas dessa partilha da enunciação.

No capítulo I, então, tomo a pista da voz. Entendendo-a como lançamento no mundo, de acordo com Jean-Luc Nancy, e como rompimento da clausura do corpo, como coloca Paul Zumthor, sigo as vozes que o romance me faz ouvir/ler e noto na falta de voz dos protagonistas o índice que fraciona a construção polifônica do relato, problematizando a relação entre sujeitos e objetos da enunciação. Arturo Belano e Ulises Lima, suas experiências, se deixam conhecer pelos leitores através de uma gama de outredades conflitivas, o que faz com que o romance opere a controvérsia como método de conhecimento. Do mesmo modo, a subjetividade dos narradores se constrói *em relação a* ou *na relação com* os protagonistas. Do tema da voz surge então o tema do outro: distante já da figura do duplo, aqui o interesse pela alteridade parece se dar como proposição ou alternativa ao solipsismo. A voz serve ainda nesse capítulo como ponte para considerar a tensão com a poesia que o romance coloca: a ausência da obra dos poetas real-visceralistas e o fato de serem eles escritores baseados na voz e não na página fazem pensar como, afastados do paradigma do verso, eles reinscrevem a poesia na dinâmica do corpo e do *uso*.

No capítulo II, retomo as ausências que o livro coloca para pensar a promessa de sentido que ele realiza. Construído em parte como romance policial, *Los detectives salvajes* propõe mistérios paulatinos e parece se encaminhar, a todo momento, para uma revelação. Mas essa promessa de verdade é sempre frustrada, e no lugar tradicional da revelação, o final do livro, o que encontramos é uma

pergunta. Ou melhor, uma charada. Charada cuja resolução parece impossível e que, em todo caso, remete à possível falta de conteúdo da verdade. Recorrendo então às ideias de *revelação da não-revelação* de Octavio Paz ou de *intriga hermenêutica* de Jacques Rancière, procuro pensar o enigma que o texto sugere como o elemento principal de seu procedimento de sentido, que aponta em muitos momentos em direção ao entrave ou em direção ao acaso.

Por último, escrevo no capítulo III sobre as possibilidades da experiência no romance estudado. Andrea Cobas Carral e Verónica Garibotto anotaram: "Si la ficción contemporánea de América Latina parece agotarse en una mera enunciación de la derrota, la novela de Bolaño sortea ese problema a partir de un doble movimiento: el buceo en el origen [en la exploración del proyecto modernizador de la vanguardia de los 20] y la proyección de ese fracaso [después de las utopías de los 70]" (CARRAL & GARIBOTTO, 2008, p. 185). A mim nesse capítulo me interessa ir além do exposto pelas autoras e pensar, a partir das reflexões do filósofo francês Georges Didi-Huberman, como Bolaño, falando a partir do fracasso dos sonhos de sua geração (seja o fracasso do projeto modernizador das vanguardas, seja a frustração do projeto revolucionário, ambos plenos de contradições), parece ainda criar em *Los detectives salvajes* lugares (intersticiais, menores) para o acontecimento de experiências autênticas. Me mobiliza pensar como, nesse texto, a escrita de Bolaño se erige muitas vezes como uma escrita do *possível*, dos lampejos.

I

Los detectives salvajes, sua coletânea de vozes

– Ouço bem, mas não tenho a certeza de compreender. Porque é que me faz escutar esta personagem, em vez de você mesmo se explicar?

– É porque é preciso escutar a voz de cada um. Não é a mesma. Cada um explica-se diferentemente, com a sua voz própria. Ignora que as impressões vocais são mais singulares, mais impossíveis de confundir do que as impressões digitais, que no entanto são já tão particulares a cada um?

(Colocando uma máscara que se assemelha a Roland Barthes, ele profere)

"A voz humana é, de facto, o lugar privilegiado (eidético) da diferença…"

– Não basta que vos faça um discurso sobre a voz. É preciso ainda saber com que voz o proferir. Que voz falará da voz? Olhe, escute esta.

Jean Luc-Nancy, "*Vox clamans in deserto*".

Há uma questão em *Los detectives salvajes* que é muito importante. É a questão da voz. Muitas vezes se disse que esse é um romance polifônico e que é precisamente a cornucópia de vozes presente em sua segunda parte que faz dele um livro tão particular.[1] No parecer do XI Premio Rómulo Gallegos, pelo qual foi

[1] Verónica Garibotto e Andrea Cobas Carral disseram que "[…] *Los detectives salvajes* despliega un conjunto de voces que parecen agotar todas las perspectivas posibles" (CARRAL & GARIBOTTO, 2008, p. 168), enquanto Enrique Vila-Matas pontuou que "las múltiples voces de la parte central del libro" são "como astillas a la deriva supervivientes de un todo que nunca ha existido" (VILA-MATAS, 2006, p. 99). "crisol de voces", "galería de monólogos" (QUÍLEZ & MARTÍN-ESTUDILLO, 2008, p. 458), "gran narración coral" (ECHEVARRÍA, 2006, p. 73) são também expressões que se encontram nas tentativas de caracterização do romance. Observações semelhantes se acham especialmente nas primeiras críticas à obra de Bolaño, reunidas em MANZONI, 2006.

laureado em 1999, pode-se ler: "Es precisamente su polifonía, que se expresa en los diversos aspectos de la novela, [...] lo que habilita a considerar *Los detectives salvajes* como una obra que abre caminos hacia el próximo siglo" (MANZONI, 2006, p. 206).[2] Outra particularidade notável nessa configuração polifônica é o fato de que os protagonistas não têm voz. Arturo Belano e Ulises Lima não falam nesse romance, a não ser através da voz dos outros personagens. Sua presença não se estabelece senão no testemunho, no reconto. Ao nível da narração, eles estão ausentes. Como disse María Antonieta Flores, "Los personajes de Ulises Lima y Arturo Belano se dibujan y se desdibujan en otras voces" (FLORES, 2006, p. 92).

Laura Hosiasson havia assinalado como o jogo com a língua é parte fundamental do "vagabundeo" essencial da literatura de Bolaño, na qual os personagens principais se encontram sempre em viagem ou, mais apropriadamente, em trânsito, conformando rotas que quase nunca apontam a um destino determinado. Ela diz:

> Además de surgir dentro de la narrativa como tema frecuente, el idioma, los acentos, las variaciones sintácticas, los juegos de traducción, las opciones de vocabulario pasan a ser otra posibilidad del paseo al que me referí. Las formas de extranjería, de exilio, de pertenencia y desarraigo lingüísticos se incorporan en ese vagabundeo fundamental y constitutivo de algo que […] quiero aquí esbozar como uno de los elementos de lo que podría ser una poética muy particular (HOSIASSON, 2011, p. 32).

Segundo a autora, Bolaño joga com a ideia da existência de várias línguas dentro do espanhol, problematizando as noções de pertencimento e identidade relativos a uma nação e o modo como o idioma frequentemente se apresenta como coagulador dessas relações. Desse modo, o problema da língua é em Bolaño um problema de fundo, e não um simples gesto contextualizador; ele põe em relevo o

[2] "Dictamen del Jurado del Premio Rómulo Gallegos", incluído na citada coletânea de textos críticos organizada por Celina Manzoni.

caráter extraterritorial do escritor, mas aponta também – e sobretudo – para uma atitude política dele com relação a seu ofício: língua e ética se confundem na poética de Bolaño, escreve Hosiasson (2011, p. 39).[3]

É possível pensar, porém, que antes do problema da língua está o problema da voz. A decisão de dividir a narração entre dezenas de vozes dissímiles, possuidoras de suas próprias inflexões, vozes que representam pontos de vista absolutamente particulares, é o dado de base do romance, é seu aspecto mais fundamental. E tal decisão questiona não apenas as noções de pertencimento, de identidade, de nacionalidade;[4] o problema da voz, que subsiste no problema da língua, traz à tona o problema da *verdade*. Da verdade do relato, digamos.

Porque a divisão da narração entre essas dezenas de testemunhos orais (na segunda parte) e uma voz bastante característica, mas *escrita* (a voz do diário de García Madero na primeira e na terceira partes), fala da impossibilidade de uma representação unívoca, da conformação de um retrato de corpo inteiro, total, acabado. Essa partilha do relato fala da dificuldade de apreensão e expressão de uma história de 20 anos, mas fala também da inconveniência de uma única voz tomar para si o direito à narração ou à organização do narrado, pondo em cena um retrato-relato que só pode se construir a partir das contingências, das particularidades de cada enunciador. Neste sentido, é como se Bolaño operasse nesse livro como um documentarista ou como um mau estudante universitário:

---

[3] O trabalho com a linguagem neste livro também foi destacado por Enrique Vila-Matas: "De esta novela tal vez lo más deslumbrante sea ese trabajo de lenguaje, la cantidad de diferentes registros de voces que Bolaño va acumulando. [...] Estamos ante un efervescente magma lingüístico de una gran variedad" (VILA-MATAS, 2006, p. 99).

[4] Conhecemos de antemão o posicionamento de Bolaño com relação a tais questões: sua pátria, dizia ele, eram seus filhos, alguns livros e algumas ruas, coisas que andavam pela memória e que um dia ele viria a esquecer, o que, segundo ele, é o melhor que se pode fazer com a pátria (BOLAÑO, 2006, p. 331); o nacionalismo, segundo uma lição que teria aprendido com Nicanor Parra, "es nefasto y cae por su propio peso" (BOLAÑO, 2006, p. 46); o exílio, ele o entendia "como vida o como actitud ante la vida" (BOLAÑO, 2006, p. 40).

deixa que o sentido emirja da leitura sequencial dos depoimentos e das frequentes contradições entre eles, negando-se a fornecer um discurso pretensamente neutro, explicativo, que suplemente as falas das testemunhas.

E falo aqui de contradição não incidentalmente, já que a controvérsia é uma das formas através das quais Bolaño questiona a fatalidade da emergência de uma verdade em seu texto. O uso da controvérsia como método fica bastante claro no caso do retrato que se forma dos personagens Arturo e Ulises: *Los Detectives salvajes* não funciona como um quebra-cabeça, a não ser que se trate de um quebra-cabeça defeituoso: além de lhe faltarem algumas peças (peças grandes em alguns momentos, peças fundamentais), aquelas de que dispomos não se encaixam perfeitamente, apresentam pequenas diferenças que dificultam o encaixe, o qual só é possível com algum esforço. Às vezes é necessário rasgar um pouco tal peça para que nela caiba a outra, e quase sempre é preciso ignorar (se nos dispomos a montar o quebra-cabeça) que o resultado final é um tanto *abrumador*: a figura final, além de incompleta, apresenta falhas em alguns encaixes. E não se parece nada à imagem da capa, se a tomamos como modelo.

Como exemplo ligeiro, podemos nos ater ao que diz respeito à sexualidade de Belano, tema bastante comentado pelos narradores. Em diversos depoimentos este assunto é discutido, oscilando muitas vezes entre acusações frequentes de homossexualidade, impotência, indiferença em relação ao sexo ou relatos que o descrevem ora como amante apaixonado, ora amante violento, ora sado-masoquista. É na aparência inconciliável de tais comentários que se forma um retrato da sexualidade do chileno, e é significativo que seja precisamente este um dos tópicos de maior controvérsia do romance; porque a sexualidade, o sexo, o desejo, é justamente um dos motores, um dos canais de experiência no livro.

Os testemunhos da segunda parte apresentam marcas de oralidade bastante claras, além de não raras referências a um (ou mais de um) interlocutor, referências que são cruciais para o afloramento de uma das principais perguntas que impulsionam a leitura: a pergunta sobre com quem dialogam os narradores.[5] Porque não apenas Arturo e Ulises não possuem voz no romance; também desse personagem oculto – detetive, entrevistador ou compilador – não conhecemos a voz; e, no seu caso, esse desconhecimento implica na total ignorância de sua identidade.

É em vista dessas tensões que tomo a voz neste trabalho a partir de um duplo movimento: sempre partilhada, abertura, a voz é, como coloca Jean-Luc Nancy, "antes de mais o que me lança no mundo" (NANCY, 2013, p. 5):

> diálogo ou não, há polifonia no seio de toda a voz. Porque a voz não é uma coisa, é a maneira pela qual alguma coisa – alguém – se afasta de si-mesma e deixa ressoar esse desvio. A voz não sai somente de uma abertura – é abertura em si mesma, sobre si mesma (NANCY, 2013, p. 6).

Ao mesmo tempo, esse lançamento e essa abertura se lançam e se abrem *na direção do outro*, realizando-se também como exercício de escuta, como "ruptura da clausura do corpo", conforme radica Paul Zumthor: "a voz, quando a percebemos, estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito" (ZUMTHOR, 2007, p. 83); a voz, dirá ele, "é uma forma arquetipal, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo" (ZUMTHOR, 2007, p. 86).[6]

---

[5] "En *Los detectives salvajes* la pregunta que organiza el relato [...] es con quién dialogan los narradores que cuentan la mayor parte de la novela, qué organización se esconde detrás de un texto aparentemente caótico" (ROSSO, 2006, p. 138).

[6] Diria também Adriana Cavarero: "Destinada ao ouvido alheio, a voz implica uma escuta, ou melhor, uma reciprocidade de fruição" (CAVARERO, 2011, p. 21-22).

*

Há dois momentos no diário de García Madero que são emblemáticos da premência da voz nesse romance. No primeiro deles, Joaquín Font relata ao autor do diário e à prostituta adolescente Lupe certa história de seus tempos de estudante:

> Cuando yo era joven conocí a un mudo, mejor dicho a un sordomudo [...]. El sordomudo frecuentaba la cafetería de estudiantes a la que siempre íbamos un grupo de amigos de Arquitectura. [...] Y en la cafetería siempre encontrábamos al sordomudo que vendía lapiceros, juguetes, hojitas con el lenguaje de los sordomudos impreso, en fin, cosas sin importancia para sacarse algunos pesos extra. Era un tipo simpático y a veces venía a sentarse a nuestra mesa. La mera verdad, creo que algunos lo consideraban, de manera bastante estúpida, la mascota del grupo y creo que más de uno, por puro juego, aprendió algunos signos del lenguaje de los sordomudos. O puede que fuera el mismo sordomudo el que nos lo enseñara, ya no lo recuerdo. Una noche, sin embargo, entré en un café chino como éste, pero en la colonia Navarte, y de sopetón me encontré al sordomudo. [...] Era tarde. El chino estaba vacío. [...] Al principio pensé que era el único cliente del café. Pero cuando me levanté y fui al baño [...] encontré al sordomudo en la parte de atrás del café, en una especie de segunda habitación. Él también estaba solo y leía un periódico y no me vio. Lo que son las cosas. Al pasar no me vio y yo no lo saludé. No me sentí capaz de soportar su alegría, supongo. Pero cuando salí del baño de alguna manera todo había cambiado y decidí saludarlo. Él seguía allí, leyendo, yo le dije hola, y le moví un poco la mesa para que notara mi presencia. Entonces el sordomudo levantó la vista, parecía medio dormido, me miró sin reconocerme y me dijo hola (BOLAÑO, 2009, p. 94).

García Madero fica arrepiado ao ouvir a história. Joaquín conta que também sentiu medo no momento, que quase se pôs a correr do café. Lupe dá a chave para o ocorrido: o surdo-mudo seria, na realidade, um agente da polícia, um tipo de espião infiltrado para se inteirar dos assuntos dos estudantes. García Madero e Joaquín (este, mesmo depois de tantos anos do acontecido), impressionados sobremaneira com o aspecto de terror da história, não haviam ainda pensado

nessa possibilidade, mas concordam com Lupe; sua hipótese é absolutamente plausível. Um surdo-mudo é, de fato, para o caso em questão, o disfarce perfeito, alguém que não despertaria desconfianças ou desconforto entre os estudantes, o supremo inofensivo ou o supremo impotente.[7] Sua impotência – não poder ouvir / não poder falar – o torna inofensivo. Na impostura revelada nesse episódio, se insinuam, mesclados, aspectos importantes: a história política de uma juventude universitária vigiada de perto e reprimida pelo Estado, a astúcia de uma jovem prostituta que revela o não advertido por um jovem poeta e um arquiteto de meia-idade, uma possível metáfora da voz como poder.

O outro momento emblemático se desenvolve mais adiante. Relata García Madero em seu diário:

> Nueva llamada al domicilio de los Font. Esta vez contestó una voz de mujer inidentificable. Pregunté si era la señora Font.
> – No, no soy – *dijo la voz con un tono que me erizó los pelos*.
> Evidentemente no era la voz de María. Tampoco era la de la criada con quién hacía poco había hablado. Sólo me quedaba Angélica o una extraña, tal vez amiga de las hermanas.
> – ¿Bueno, con quién hablo?
> – ¿Con quién quieres hablar? – dijo la voz.
> – Con María o con Angélica – dije yo sintiéndome al mismo tiempo estúpido y atemorizado.
> – Soy Angélica – dijo la voz –. ¿Con quién hablo?
> […]
> No puede ser Angélica, pensé, es absolutamente imposible. Pero también pensé que en esa casa estaban todos locos y que sí que podía ser posible (BOLAÑO, 2009, p. 109, grifo meu).

Sentindo-se mal, ele volta a ligar para a casa de Joaquín, ansioso por falar com María:

> Desde otro teléfono público volví a llamar a casa de las Font. Contestó la misma voz de mujer.
> – Hola, Angélica, soy Juan García Madero – dije.
> – Hola – dijo la voz.
> Sentí náuseas. En la calle unos niños jugaban al fútbol.
> (BOLAÑO, 2009, p. 110).

[7] Utilizo aqui o termo "surdo-mudo" por ser aquele que aparece no romance, considerando que a história é contada por um personagem que tem suas peculiaridades. Não me refiro à condição real dos sujeitos surdos e/ou mudos, nem ignoro as controvérsias relativas ao termo citado.

Após a segunda conversa telefônica com essa *voz*, García Madero desmaia. Arturo e Ulises, que tinham acabado de avistá-lo por ali, levam-no para casa. Abatido e com um pouco de febre, García Madero conta a seus amigos os acontecimentos daquela tarde e afirma ter se sentido mal *por causa* dos telefonemas, coisa de que, a princípio, eles duvidam. Após se inteirarem dos detalhes das ligações, no entanto, os real-visceralistas matam a charada: García Madero passou mal porque não foi com Angélica que ele falou, e isto ele intuía, mesmo que inconscientemente. Alguém não apenas afirmou ser Angélica ao telefone, como se deu ao trabalho de imitar sua voz. Com quem, então, teria falado? Ulises e Arturo preparam a resolução do enigma:

> – En realidad, la solución es muy fácil y divertida.
> […]
> – Alguien lo suficientemente loco como para imitar la voz de Angélica – dijo Arturo y me miró. – La única persona en esa casa capaz de hacer una broma perturbadora. (BOLAÑO, 2009, p. 111-112)

Joaquín Font, o pai das meninas. Esta é a resposta que lentamente se forma na cabeça de Juan. O mesmo Quim que lhe contou a história do surdo-mudo:

> Más tarde recordé la historia del sordomudo que me contó Quim y pensé en los maltratadores de niños que en su infancia han sido niños maltratados. Aunque ahora que lo escribo no consigo ver con la misma claridad que entonces la relación causa-efecto entre el sordomudo y el cambio de personalidad de Quim (BOLAÑO, 2009, p. 112).

Os episódios mencionados, o do surdo-mudo e o da farsa de Joaquín, são emblemáticos da questão assinalada porque dramatizam a relação entre *voz* e *verdade*. A ligação entre os dois acontecimentos estriba na impostura, na mentira que tem como meio ou como pretexto a voz. É interessante notar, nesse sentido, como também a loucura de Joaquín parece estar marcada em mais de um aspecto pela impostura. O arquiteto sinaliza em alguns momentos a possibilidade de estar,

por temor ou covardia, *apenas* fingindo-se de louco; o que, bem pensado, talvez seja o indício maior de sua insanidade. O livro de Bolaño, ao realizar uma partilha da "voz cantante", coloca em cena a questão da pessoalidade da voz, das relações entre voz e sujeito e entre voz e experiência. Tais ocorrências contadas no diário de García Madero problematizam essas relações, criam excepcionalidades que tensionam a naturalidade da questão e, por outro lado, relevam o papel da voz como arma ou como *methodus*.

*

No texto que aparece na epígrafe deste capítulo, "*Vox clamans in* Deserto", Jean-Luc Nancy realiza uma dramatização do ensaio como forma que se dobra numa dramatização do próprio tema do ensaio, a voz. Para falar da voz – entendemos em seu texto – é preciso *ouvir* as diferentes vozes: a reflexão se apresenta através de um diálogo intercalado pela irrupção das falas dos autores discutidos, que soam no espaço da representação ("um espaço nu, claro e sonoro") através de máscaras, de uma tela, ou apenas em suas inflexões. Paul Valéry, Roland Barthes, Rousseau, Jacques Derrida, Hegel e Kristeva, entre outros, são convocados – ou invocados – pelos dois personagens da cena a "falar". Neste ensaio escrito como peça, o ato da enunciação vocal, da elocução, adquire toda importância. A voz, instância altamente definidora e diferenciadora do sujeito, é, ao mesmo tempo, uma abertura, um lançamento no mundo anterior à linguagem e à fonação; o que leva os personagens-vozes a indagarem, para além da individualidade da voz, ou melhor, antes da individualidade da voz, se há sujeito na voz.

> Uma voz começa aí onde começa o entricheiramento de um ser singular. Mais tarde, com a sua fala, ele refará laços com o mundo, dará sentido ao seu próprio entricheiramento. Mas primeiro, com a sua voz, clama um puro desvio, e isso não faz sentido (NANCY, 2013, p. 4).
> [...]
> Estou de acordo quanto a esta marca, ou a esta assinatura indelével da voz. Mas trata-se de saber, antes da impressão da marca, no traçamento, na abertura e na emissão da voz, o que é o mais propriamente vocal. Ora isso não releva do sujeito. Porque o sujeito é um ser capaz de ter em si e de suportar a sua própria contradição… (NANCY, 2013, p. 5).

O jogo posto em cena por Nancy é curioso: faz lembrar em alguns momentos uma sessão espírita ou um clube de fantasmas; também evoca de algum modo o teatro de Samuel Beckett; ele insiste em que há algo na mensagem que se desprende através da voz, da entonação, da inflexão, da impostação, e que este algo demarca o lugar da diferença – mas, pondo em relevo a voz como lugar da diferença, se realiza como escrita, atividade muda. Daí a significância extrema de seu jogo de concepção como peça de teatro, cujo destino é ser representada. E daí sua relação com o romance de Bolaño, que realiza também, através da partilha da narração entre dezenas de testemunhos orais – bem como através de situações como as acima descritas –, uma dramatização da questão da voz.

É precisamente o fato de Bolaño propor tal dramatização que dá a dimensão da significação da falta de voz dos protagonistas. Arturo e Ulises não são sujeitos do discurso; como falar, então, de sua experiência, se ela não se configura como linguagem, pelo menos não a partir da primeira pessoa? Giorgio Agamben definiu: "*O sujeito transcendental não é outro senão o 'locutor', e o pensamento moderno erigiu-se sobre esta assunção não declarada do sujeito da linguagem como fundamento da experiência e do conhecimento*" (AGAMBEN, 2005, p. 57, grifo do autor). A experiência desses personagens se encontra sempre interposta pela voz de um outro. Isto é: sua experiência não se constrói como subjetividade, mas como

objeto de uma enunciação. Se há sujeitos em *Los detectives salvajes*, de acordo com o paradigma moderno apontado por Agamben, esses sujeitos não são os protagonistas, mas aqueles que têm voz, os narradores, de quem, no entanto, nós leitores sabemos em geral ainda menos do que sobre os espectros Arturo e Ulises.

Não sendo sujeitos de linguagem em relação à enunciação do livro – sendo sujeitos de linguagem apenas no que respeita ao reconto, dentro da narração dos outros personagens –, não sendo os donos da primeira pessoa, coloquemos dessa maneira, não seriam também os protagonistas sujeitos de experiências. Aqui entra o interessante da questão: a mediação faz com que essas experiências e essas subjetividades se constituam através de olhares exteriores, através de uma outredade; ou melhor, através de uma gama de outredades que estão em conflito entre si. Os sujeitos Arturo e Ulises emergem dos conflitos entre essas vozes em primeira pessoa. Só podemos vislumbrar as experiências – e saber da própria existência – dos protagonistas a partir da voz do outro. Outro que, esse sim, é sujeito do discurso, possui um eu.

> Os estudos de Benveniste [...] mostram que é na linguagem e através da linguagem que o homem se constitui como sujeito. A subjetividade nada mais é que a capacidade do locutor de pôr-se como um *ego*, que não pode ser de modo algum definida por meio de um sentimento mudo, que cada qual experimentaria da existência de si mesmo, nem mediante a alusão a qualquer experiência psíquica inefável do *ego*, mas apenas através da transcendência do eu linguístico relativamente a toda possível experiência [...]. "É 'ego' aquele que *diz* ego. É este o fundamento da subjetividade que se determina através do estatuto linguístico da pessoa" [aqui Agamben cita Benveniste] (AGAMBEN, 2005, p. 56, grifo do autor).

Mas esse "eu" dos narradores se configura em função, ou, mais precisamente, *em relação aos* protagonistas. Se há experiência no livro, se ela ainda é possível, se eventos significativos ainda podem se configurar como experiência, isto se dá apenas através da voz do outro. Nesse caso, pode-se dizer que não há

imediatez na experiência? A vivência só se configura como relato, representação, conto, narratividade? É cedo para afirmar algo assim (e, também, este não parece ser o ponto). Me arrisco a dizer por ora que, nesse romance, só é possível falar de experiência através do relato de terceiras pessoas, aquelas que detêm a primeira pessoa no romance, nossos narradores – amigos, ex-namoradas e diversos personagens com quem nossos heróis tiveram algum tipo de contato. Então é através do outro, e apenas através do outro, que a experiência pode se constituir nesse romance. Isto sem dúvida terá relação com o fato de que a amizade, o sexo e os confrontos corporais são os momentos primordiais do livro. A experiência é toda mediada, e mais que por um aprendizado solitário, uma reflexão, ela se dá no contato com o outro.[8]

*

No clássico ensaio "O narrador", Walter Benjamim formula uma sentença que define seu objeto: figurando entre os mestres e os sábios, doador de conselhos valiosos, aglutinador da experiência própria e da alheia, "*O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo*" (BENJAMIN, 1994, p. 221). Se pensássemos em formulações alternativas a esta que nos permitissem aproximarmo-nos ao livro de Bolaño – inscrito sem dúvida em um paradigma de narração diferente, já que, como aclara Benjamin, "o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno" (BENJAMIN, 1994, p. 201), possível apenas com a invenção da imprensa e

[8] A questão das possibilidades da experiência em *Los detectives salvajes* será tratada no capítulo III desta dissertação. Nele, discutimos a partir das ideias do filósofo francês Georges Didi-Huberman como o livro de Bolaño propõe espaços intersticiais que possibilitam o acontecimento de experiências autênticas.

desvinculado totalmente da tradição oral – poderíamos, por exemplo, dizer: *o narrador é a figura do desencontro e, ao mesmo tempo, a figura de como o encontro só pode se dar através do outro*. Ou ainda: *o narrador de Bolaño é a figura na qual o detetive se encontra com o relato daquilo que ele busca, nunca com o objeto ele mesmo*.

Este livro poderia ser lido como a história do desencontro entre o leitor e os protagonistas. Se a segunda parte do livro se organiza como coletânea de entrevistas ou depoimentos, e se o entrevistador, que é um personagem oculto, está em busca de Ulises e Arturo, como parece estar, neste caso, o que narra a segunda parte é a longa história de um desencontro. A história de um entrevistador, um buscador, um detetive, que chega sempre atrasado, sempre depois que Ulises ou Arturo já partiram de onde ele se encontra. A história do desencontro do entrevistador com os protagonistas, ou do detetive com o objeto de sua busca. E também, em certo sentido, a história do desencontro entre os protagonistas e sua voz, sua possibilidade de fala.

Considerando essas colocações, talvez seja o momento de nos alijarmos do paradigma do sujeito como aquele que enuncia, aquele que encontra a certeza de sua existência na reflexão e na exploração da própria consciência – para a qual o outro é sempre alheio –, e começarmos a pensar em termos de intersubjetividade. E também na relação entre indivíduo e comunidade que o problema do outro coloca. Porque se continuamos a pensar em Arturo e Ulises como *objetos* do discurso dos narradores, o mais longe que poderemos chegar será à constatação: *os protagonistas do livro são o objeto do nosso* (dos leitores, mas em parte também dos narradores) *desconhecimento*, o que não parece de todo satisfatório. Para começar a pensar essas relações (entre sujeitos e entre indivíduo e comunidade),

podemos considerar a seguinte colocação de Franklin Leopoldo e Silva, professor de história da filosofia moderna e contemporânea, expressada em suas conclusões sobre o tema do outro na filosofia, no pequeno volume *O outro* (em que ele considera as lições de Platão, Santo Agostinho, Descartes, Sartre, Paul Ricouer e Lévinas):

> Sei da existência do outro porque a objetividade não é a única forma de contato com o que existe além de mim. É preciso reconhecer uma obviedade: a intersubjetividade é diferente da objetividade. Nesse sentido, a experiência intersubjetiva não consiste em objetivar o outro; se a intersubjetividade é uma dimensão própria da existência, então é na interface das experiências subjetivas que reconhecemos a alteridade: o outro eu não é um paradoxo porque ele já está lá desde sempre, uma vez que não constituímos a intersubjetividade, mas ela nos constitui (LEOPOLDO E SILVA, 2012, p. 39).

Mais que um tema, em *Los detectives salvajes* a questão do outro é de ordem estrutural: remonta mesmo à concepção e à construção do relato, de maneira que a sua colocação revela também implicações éticas – ética entendida não "como una responsabilidad social, sino como la búsqueda de un sujeto que se esfuerza por constituirse como sujeto por su actividad, pero una actividad tal que es sujeto aquel por quien otro es sujeto" (MESCHONNIC, 2009, p. 8). Distante da figura do duplo (que foi importante para predecessores seus, como Borges e Cortázar),[9] o interesse pelo outro no romance de Bolaño parece se dar no sentido de "revelar" as relações de intersubjetividade, as relações entre indivíduo e comunidade, bem como os reveses que mediam essas relações.

---

[9] A ideia do duplo, do *doppelganger*, sempre fascinou esses autores. Borges tem textos emblemáticos sobre isto e sempre privilegiou em seu universo a figura do espelho. O problema do outro em seus contos e em alguns poemas se liga a experiências de cisão, duplicação, deslocamento ou reflexo do indivíduo, experiências que se configuram como formas de encontro ou enfrentamento do eu consigo mesmo ou com um "outro eu", que é distinto em alguma medida, mas que procede do mesmo corpo e da mesma consciência, cuja matriz é impossível de definir. Em Cortázar, por sua vez, o problema do outro está ligado à experiência das correspondências, das coincidências, dos jogos de permuta e de ilusão. Tendo como símbolo maior da alteridade a ponte, nos relatos de Cortázar os corpos são permutáveis, as experiências intercambiáveis – eu e outro não estão radicalmente alijados.

Se pensamos naquilo que Leopoldo e Silva diz (ao pensar nas implicações das filosofias de Sartre e Descartes, as quais, apesar de opostas em um primeiro momento, aproximam-se no que diz respeito ao sujeito como último reduto com o qual se pode contar), que "adotar o sujeito (o Eu) como princípio" pode equivaler a "optar pelo solipsismo" (LEOPOLDO E SILVA, 2012, p. 26), podemos ler em *Los detectives* e em sua proposta polifônica uma forma propositiva de escapar ao solipsismo. Porque a relação entre protagonistas e narradores (entre eu e outro) nesse livro é matizada em duas vias inextricáveis, e mesmo o uso do termo "protagonista" nesse contexto já representa, de certo modo, a adoção de uma convenção não de todo precisa para a configuração do romance.

A história de Norman Bolzman é elucidativa a esse respeito. No início de seu depoimento, datado de 1979, ele diz:

> Siempre he sido sensible al dolor ajeno, siempre he intentado solidarizarme con el dolor de los demás. Soy judío, judío mexicano, y conozco la historia de mis dos pueblos. Creo que con eso ya está todo explicado. No intento justificarme. Sólo intento contar una historia y tal vez comprender los resortes ocultos de ésta, aquellos que en su momento no vi y que ahora me pesan (BOLAÑO, 2009, p. 284).

A história que ele pretende contar: certa feita, Ulises Lima, apaixonado por Claudia, quem então era companheira de Norman, aporta em Tel-Aviv, na casa que ambos dividiam com Daniel Grossman – sendo Norman e Daniel judeus mexicanos e Claudia judia argentina estudando humanidades nesta cidade. Ulises, inconsequente, com pouco dinheiro ou quase nada de dinheiro, enfrentou a longuíssima viagem até Israel a fim de dizer a Claudia que lhe ama e termina ficando hospedado por algumas semanas no apartamento dos estudantes latino-americanos. Norman, constrangido já o suficiente com o embaraçoso da situação, se depara com algo ainda mais inquietante: durante as noites, quando sai do

quarto em direção ao banheiro, ouve no escuro o choro de Ulises, que dorme no sofá da sala, e esse choro lhe apavora, lhe comove de uma estranha maneira. "Yo las primeras noches tenía miedo, dijo Norman, miedo a quedarme allí, de pie, en la penumbra, escuchándolo. Pero una vez me quedé y lo comprendí todo, de un solo golpe. ¿Qué era lo que tenías que entender?, dije. Todo, lo más importante de todo" (BOLAÑO, 2009, p. 455).

De tal maneira Norman se sente tocado pelo que vê acontecer com Ulises que isto marca sua vida, seu conhecimento das coisas. Por mais que ele tentasse evitar "la cercanía de su dolor, de su obstinación de mula, de su profunda estupidez" (BOLAÑO, 2009, p. 288), e por mais que o próprio Ulises não fosse "parte de su cotidianidad o [...] parte de su vida", tendo sido apenas "un episodio, un episodio más bien molesto, además" (BOLAÑO, 2009, p. 453), a confusão causada por seus soluços marcarão fortemente a experiência do jovem estudante de filosofia. Anos depois, ao tentar comunicar a Daniel o seu entendimento da situação – situação que segundo ele trata "de la vida, de lo que perdemos sin darnos cuenta y de lo que podemos recobrar" (BOLAÑO, 2009, p. 454) –, Norman acabará provocando um acidente de carro que lhe custará a vida. Será então Daniel quem, a partir desse momento, se verá enredado com o significado oculto (que Norman não logra esclarecer) do pranto de Ulises, com esse significado que seu amigo parecia conhecer mas não ser capaz de explicitar.

É, portanto, a partir dessas subjetividades em jogo – Ulises, Norman, Daniel (e tantas outras) –, dessas experiências em constante movimento de aproximação-choque-distanciamento-interseção, que se conforma a vivência do eu e do outro, do mesmo e do novo nesse livro. Não só o sujeito se encontra em constante formação e reformulação (especialmente se pensamos nos casos de Arturo e

Ulises, cujas subjetividades se constroem, pelo menos para nós leitores, a partir das vozes dissonantes dos narradores), como também a consciência do outro é perpassada por experiências múltiplas que reincidem sobre a consciência de si e do mundo.

> Compreender que o outro é referência da vida moral e princípio orientador da existência incide profundamente sobre o entendimento da condição humana. Já não é a reflexão, no sentido do retorno do sujeito a si mesmo, que fornecerá os parâmetros fundamentais do conhecimento do homem. Trata-se, agora, de uma abertura àquele que não sou eu e, no limite, de uma renúncia ao Eu como polo irradiador de valores. Não é a consciência de si que dá sentido ao mundo, mas a consciência do outro que constitui o critério diretor da existência de cada sujeito, que se forma em sua integridade não apenas em relação ao outro, mas em virtude da existência do outro (LEOPOLDO E SILVA, 2012, p. 33).

Assim comentou Franklin Leopoldo e Silva a ética de Emmanuel Lévinas, e essa parece uma reflexão justa para se pensar em relação à obra de Bolaño.[10]

Ou, nos acercando ao universo de seus afetos, podemos dizer, com Julio Cortázar, que, através dessa visada do outro, *Los detectives* se aproxima de "Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un 'mensaje' (*no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje*, así como el amor es el que ama); una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas" (CORTÁZAR, 1996, p. 326, grifos meus). Definição que, apesar de formulada em *Rayuela*, para *Rayuela*, parece ter encontrado um destino adequado (talvez mais adequado) também no livro de Bolaño.[11]

*

[10] A esse respeito, ver o trabalho de Raquel Vieira Parrine Sant'Ana, *Contradições do detetive*: *a literatura policial como problema para a teoria literária em obras de Machado de Assis, Jorge Luis Borges e Roberto Bolaño* (dissertação de mestrado, FFLCH-USP, São Paulo, 2012), cujo quarto capítulo desenvolve uma leitura de *Los detectives salvajes* a partir da ética de Lévinas.

[11] No capítulo III desenvolvo uma relação entre *Los detectives salvajes* e *Rayuela* que explicita os porquês desta afirmação.

Por outro lado, a questão da voz estabelece uma ponte para se pensar a tensão com a poesia que o romance coloca. "Sabemos que no hay libro donde haya tantos poetas" (PAULS, 2008, p. 326), diz Alan Pauls sobre *Los detectives salvajes*, e essa é uma impressão primeira de sua leitura: o livro fala de poesia, o livro fala da vida de poetas. Essa afirmativa, no entanto, se retesa com a verificação de que no universo desses poetas-personagens, membros do realismo visceral, não há obra: "Si *Los detectives salvajes* es un gran tratado de etnografía poética, es precisamente porque sacrifica eso, porque hace brillar a la Obra por su ausencia" (PAULS, 2008, p. 328). Os poemas dos real-visceralistas não estão registrados, eles os leem ou os declamam ou os descrevem em inúmeras ocasiões, mas em nenhum momento suas palavras se tornam conhecidas para nós:

> ni Belano, ni Ulises Lima, ni el joven Garcia Madero – [...] prácticamente nadie, ninguno de los poetas que se multiplican en las páginas de *Los detectives salvajes*, escribe nada – nada, en todo caso, que nos sea dado leer. Un libro inflamado, henchido, rebosante de poetas – y *no hay Obra* (PAULS, 2008, p. 327).

Se Alan Pauls lê *Los detectives savajes* como um tratado de etnografia poética, tensionado pela falta que aí faz o elemento medular da caracterização do poeta – sua poesia –, o crítico Matías Ayala, por sua parte, toma a entrada da poesia no romance como uma consequência do maturamento da escrita de Bolaño, marcada pela passagem, em inícios dos anos 90, da poesia à ficção. Segundo Ayala, tendo descoberto no narrador estritamente ficcional "el registro Bolaño" (AYALA, 2008, p. 97) – isto é, o meio adequado para a sua "voz" como escritor – o chileno, tendo sido ele próprio um poeta medíocre (ainda segundo Ayala), se encontra investido de autoridade para falar da vida de outros poetas medíocres e melancólicos, vindo a fazer da palavra "poeta" um adjetivo que agregará a si

mesmo e a seu personagem Arturo Belano (AYALA, 2008, p. 92). De acordo com a visão do crítico,

> se destaca el hecho de que el dejar de escribir en primera persona del singular le permitió sobrepasar los escollos de una lírica en la que no parecía destacar. De este modo, se puede afirmar que Bolaño deja de escribir poesía para escribir sobre poetas, para ficcionalizar su propia vida azarosa y su fracasada carrera poética en *Los detectives salvajes*. Bolaño se sabe un mal poeta, y publica para demostrar y atestiguar que ha fracasado (AYALA, 2008, p. 100).

É certo que Bolaño demonstra admiração pela vida desmesurada dos poetas, por aquilo que ele considera como uma entrega, um êxtase próprio do ofício da escritura, despertado pela leitura; mas, me parece, reduzir a entrada da poesia em *Los detectives salvajes* a uma mera tematização dessa vida desregrada e, mais, considerá-la como um testemunho de um suposto fracasso poético, é demasiado simplório. É ver apenas as aparências. É certo, Bolaño afirmou, em entrevista à TV chilena:

> Siempre he mirado a las vidas de los poetas, esas vidas tan desmesuradas, tan arriesgadas, y en ese sentido tal vez, y sólo tal vez, ese amor mío por la poesía o por los poetas se refleja de alguna manera en algunos de mis libros, yo no creo que en todos.[12]

Mas seria preciso considerar pontos de inflexão como o que aponta Pauls em seu texto – a ausência da obra dos poetas –, e ainda outros, importantes na consideração desta relação complexa entre poesia e ficção em *Los detectives salvajes*. Por exemplo, uma bastante citada declaração de Bolaño que diz: "Yo creo que la mejor poesía de este siglo está escrita en prosa. Hay páginas del Ulises de Joyce, o de Proust, o de Faulkner, que han tensado el arco como no lo ha hecho la poesía de este siglo".[13] Ou ainda linhas encontradas em outros livros seus, como

[12] Entrevista concedida em 1999, na Feria del libro de Santiago do Chile. Disponível online no link: http://www.youtube.com/watch?v=NPL3O1UL3-E.

[13] Ver nota anterior.

essas, em *2666*: "Ingeborg le preguntaba a Reiter por qué no escribía poesía y Reiter le contestaba que toda la poesía, en cualquiera de sus múltiples disciplinas, estaba contenida o podía estar contenida, en una novela" (BOLAÑO, 2004, p. 969); ou a seguinte profecia, em *Amuleto*: "La poesía no desaparecerá. Su no-poder se hará visible de otra manera" (BOLAÑO, 2005-a, p. 134).

Mas o dado mais importante desta reflexão está mesmo no fato de que, em *Los detectives*, esses poetas estão sempre a declamar seus poemas, a lê-los em voz alta (muitas vezes em aparições públicas polêmicas), embora esses textos nunca cheguem a ser transcritos por nenhum narrador nem pelo próprio García Madero, quem afirma em muitos momentos estar escrevendo poesia. Na primeira parte de seu diário, ele diz: "Resultado de cinco horas de espera: [...] siete textos escritos a la manera de Ulises Lima [...] o más exactamente a la manera del único poema que conozco de Ulises Lima y *que no leí sino que escuché*" (BOLAÑO, 2009, p. 18, grifos meus); "Durante el trayecto *les leí* [a Arturo e a Ulises] los últimos poemas que he escrito, unos once o doce, y creo que les gustaron" (BOLAÑO, 2009, p. 32, grifos meus). Para a *pandilla*, *ler* os poemas do outro não é prerrogativa para a sua admissão no grupo: "Hablamos de poesía. Nadie ha leído un poema mío y sin embargo todos me tratan como a un real visceralista más. ¡La camaradería es espontánea y magnífica!" (BOLAÑO, 2009, p. 29).

Outros poemas sim são transcritos, o poema visual de Cesárea Tinajero publicado em *Caborca*, a revista do primeiro realismo visceral, e também um poema de Rimbaud, "Le cœur du pitre", declamado por Ulises em determinado momento. Haveria de se pensar então como os neo-real-visceralistas substituem a letra pela voz, como antes Cesárea havia substituído palavras por signos visuais. À sua maneira, eles promovem uma reinserção da poesia no âmbito do oral e,

consequentemente, no âmbito do público, excedendo muitas vezes os circuitos propriamente literários. Com isso, a poesia escapa da clausura da leitura silenciosa, assim como a voz escapa da clausura do corpo. Inscrevendo a poesia numa dinâmica performativa, o bando de Arturo Belano aposta numa socialização do texto poético, endereçando-o ao outro.

Interrogando-se sobre "o funcionamento, as modalidades e o efeito [...] das transmissões *orais* da poesia" (ZUMTHOR, 2007, p. 27), como o canto ou as formas poéticas arcaicas como o repente, por exemplo, o estudioso suíço Paul Zumthor percebe uma forma: "não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado" (ZUMTHOR, 2007, p. 29). A esta forma, que compreende "o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido" (ZUMTHOR, 2005, p. 87), ele chamará *performance*. Zumthor considera os processos históricos que levaram à mutação da relação da obra com o seu público, determinando que a transmissão e fruição do texto poético passassem da instância oral, coletiva, baseada na memória, para uma instância escrita, individual, que tem como base de conservação o arquivo, e reconhece que por certo também "a *leitura* de um texto poético é escuta de uma voz" (ZUMTHOR, 2007, p. 87, grifo meu); mas, ao mesmo tempo, ele estabelece duas diferenças fundamentais entre esses dois modos de comunicação, a voz e a escrita. Em primeiro lugar, segundo o estudioso, está o fato de que *a oralidade permite a recepção coletiva*, enquanto a escrita não (ZUMTHOR, 2007, p. 55); e em segundo, a inferência de que, da performance à leitura, a estrutura do sentido muda:

> a primeira não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo... e todavia exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário) (ZUMTHOR, 2007, p. 75).

Essas duas diferenças são fundamentais para a leitura que proponho. Por um lado, as leituras de Belano, Lima, Ernesto San Epifanio, Jacinto Requena, interpelam ao outro, demonstram um desejo de diálogo, se colocam no espaço como convites à amizade ou à beligerância, à provocação. Por outro, os elementos marginais de suas performances, como fala Zumthor, o gesto, a entonação, o tempo, o lugar, o cenário – esses elementos que transbordam, que se recusam a funcionar como signo – são, precisamente, os únicos elementos de que dispomos, já que o texto está ausente. E são eles que revelam aquilo que sabemos: a construção desses e de outros personagens como *outsiders*, marginais ao âmbito tradicional da circulação da poesia (recitais, lançamentos, leituras públicas, oficinas literárias), malquistos e recusados pelas editoras, e isto justamente pela sua forma de proceder performática. Quanto aos elementos que conhecemos dessa performance, poderíamos resumi-los de maneira apressada da seguinte forma: entonação: provocativa, irônica, sarcástica; gesto: abrupto, irruptivo, provocativo; lugar: aqueles por onde circula a oficialidade literária, a universidade, casas culturais.

Excluindo-se o teor dos textos, e mesmo a materialidade de sua existência, é pelos elementos próprios da performance que os realistas viscerais constituem-se como sujeitos literários. Sujeitos estes que se constroem em (e por meio da) pugna com uma poesia de caráter oficial, burocratizada, protegida ou criada sob os auspícios do Estado. Ter Octavio Paz como alvo principal é significativo nesse sentido, um poeta que tinha sido diplomata, que gestionava organismos públicos e que se alçou à posição de patrono das letras mexicanas, sendo no livro uma figura um pouco onipresente, a quem todos fazem referência em um ou outro momento,

seja para impugnar-lhe, seja para reconhecer-lhe a grandeza. Os realistas viscerais provocam um modelo de poeta tomado por eles como *poeta-oficinista*, e se o caso de ter Paz como inimigo não evidencia o suficiente nesse sentido, há ainda o episódio da viagem patrocinada pelo governo mexicano que leva uma delegação de autores nacionais ou residentes do país a Manágua, com o intuito de demonstrar apoio à revolução sandinista e aos escritores da Nicarágua. Nesta viagem, Ulises Lima é incorporado de última hora e à revelia do chefe da delegação, e embora nesse momento o realismo visceral já tivesse se dissolvido, ele não pode deixar de ser um estorvo nesse ambiente, uma figura deslocada que não participa das atividades organizadas e que termina por desaparecer na cidade de Manágua, causando agitação entre os poetas campesinos líderes da comitiva, que se veem obrigados a retornar ao México sem ele.

Marcos Siscar explica como a construção da figura do poeta como marginal se relaciona com o intento de legitimação da sua categoria como aquela capaz de oferecer resistência, de "revelar, em perspectiva histórica, [...] a *crise*, o *colapso* ou o *naufrágio* como sentido da experiência presente" (SISCAR, 2010, p. 42, grifos do autor); construção essa decorrente do *discurso da crise*, que é, para ele, constitutivo do discurso literário da modernidade. Coloca o teórico:

> A vitimização do poeta como tom dominante tem servido, ao longo do tempo, não exatamente para assentar o fato sociológico de sua condição marginal, mas frequentemente, e indiretamente, como modo de instituir um lugar distinto para a poesia: um lugar crítico, de paradoxal *resistência* (SISCAR, 2010, p. 32).

O que vale a pena ressalvar quanto às colocações acertadas de Siscar é que, no caso dos real-visceralistas, essa marginalidade é construída e operada em relação à própria instituição literária, e não a um mundo externo para o qual a poesia não interessaria ou não seria admitida (SISCAR, 2010, p. 35); até aí, tudo

certo, já que esta parece ser a atitude própria das vanguardas. Mas é de tal modo radical a marginalidade desses personagens de Bolaño que eles parecem estranhos ou inadmissíveis dentro do próprio universo literário ou artístico, o que se nota pelas frequentes acusações feitas no livro de que eles não seriam na verdade poetas: "Belano y Lima no eran revolucionarios. No eran escritores. A veces escribían poesía, pero tampoco creo que fueran poetas" (BOLAÑO, 2009, p. 328), diz o pintor Alfonso Pérez Camarga. "Nadie les hacía caso y optaron por el insulto indiscriminado" (BOLAÑO, 2009, p. 152), coloca o poeta Luis Sebastián Rosado. Enquanto o fictício Carlos Monsiváis, figura de culto já nos anos 70 entre jovens literatos da geração dos realistas viscerais (mas não para estes, obviamente), relata, depois de um encontro com Belano e Lima:

> Dos jóvenes que no llegarían a los veintitrés, los dos con el pelo larguísimo [...], me recordaron a José Agustín, a Gustavo Sainz, pero sin el talento de nuestros dos excepcionales novelistas, en realidad sin nada de nada, ni dinero para pagar los cafés que nos tomamos (los tuve que pagar yo), ni argumentos de peso, ni originalidad en sus planteamientos. Dos perdidos, dos extraviados (BOLAÑO, 2009, p. 160).

Perdidos, *extraviados*, *deslocados*: adjetivos recorrentes para a sua caracterização e justos, não apenas em sentido metafórico.

*

Essa marginalidade, por outro lado, se deixa ler a partir das palavras de ordem do poeta piauiense Torquato Neto que dizem:

> Escute, meu chapa: *um poeta não se faz com versos*. É o risco, é sempre estar a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. Nada no bolso ou nas mãos. Sabendo: perigoso, divino, maravilhoso (TORQUATO NETO, 2004, p. 227, grifos meus).

Um poeta não se faz com versos, essa espécie de refrão já tão distante daquele outro estribilho, mallarmaico: *um poema não se faz com ideias, mas com palavras* (e que é possivelmente o seu oposto, já que insistir na importância da palavra é priorizar sem dúvida o verso); esse refrão ao mesmo tempo tão afim aos posicionamentos de Bolaño em relação à escrita e à poesia, as quais ele sempre concebeu como um ofício perigoso; esse refrão é como um disparo que possibilita pensar o lugar da poesia no livro de Bolaño.

Torquato Neto, ele mesmo não tendo publicado nenhum livro em vida e sendo ainda um poeta da canção popular brasileira, tendo escrito músicas como "A coisa mais linda que existe" ou "Geleia geral" com Gilberto Gil; poeta que "fez de sua plataforma primeira a canção popular e apenas num segundo momento (e ainda somente como hipótese) partiria para a plataforma livro" (CALIXTO, 2012, p. 9) – tendo no entanto se suicidado antes da concretização deste projeto, queimando boa parte de seus escritos antes de morrer –, tem uma trajetória similar à do poeta chileno Rodrigo Lira, um dos preferidos de Bolaño, que o elegeu como "una figura emblemática", uma figura que serve de ponte entre o século XX e o XXI na América Latina (BOLAÑO, 2006, p. 94).

Rodrigo Lira que também morreu sem ter publicado um livro, que também se suicidou jovem, sob os desmandos de uma ditadura, e que, segundo Bolaño, escrevia e às vezes, raramente, publicava, mas *lia* seus poemas: "y en esto Rodrigo Lira es similar a tantos poetas latinoamericanos que en las décadas del setenta y del ochenta *vagan y leen* sus poemas" (BOLAÑO, 2006, p. 96, grifos meus). Sem ir mais longe, o próprio Mario Santiago Papasquiaro, referente real de Ulises Lima, é um desses poetas a que se refere Bolaño, que dizia seus poemas em vez de publicá-

los, em parte, é claro, porque o mundo editorial tem horror a essas figuras errantes e prefere não editá-los (quando Mario publicou um livro, dois anos antes de morrer, foi por uma editora que ele mesmo havia criado, e que, além do seu, publicou apenas outros quatro títulos).[14]

Esses poetas, portanto, baseados na voz e não na página, estão além ou aquém, de todo modo fora, da definição tradicional de poesia que encontramos, por exemplo, no texto de Agamben "O fim do poema", no qual a poesia só poderia se constituir (ou teria como princípio de sua particularidade em relação à prosa) a partir da possibilidade do *enjambement* (AGAMBEN, 2002, p. 142). Segundo o italiano, apenas a não coincidência entre som e sentido pode caracterizar o poético como discurso. Mas em Torquato, em Lira, em Santiago – mesmo em Bolaño!, em sua poesia ou em sua representação da poesia – a poesia (e sim, se trata de poesia) recusa ou pelo menos não se coloca nesses termos. O paradigma é outro.

E para propormos um paradigma podemos pensar em Nicanor Parra, o poeta favorito de Bolaño e um grande nome da poesia latino-americana do século XX. Com a poesia de Parra, nos vemos deslocados em direção a uma outra concepção de poesia que não aquela que parece ter em mente Matías Ayala quando considera o fracasso da obra poética de Bolaño. Criador da *antipoesía* e de *Artefactos*, uma série de poemas visuais e objetos textuais que baralham ou que provocam a noção estandartizada de poesia como uma construção textual organizada a partir do verso, Parra diz, significativamente: "Todo es poesía / menos la poesía" (PARRA, 2010, quarta capa). E em outro artefato: "La poesía

[14] É interessante notar como, no caso de Mario Santiago, com o sucesso de *Los detectives salvajes*, se começou recentemente a editar sua poesia, uma obra verdadeiramente caótica, escrita em papéis avulsos e em contracapas de livros, mais de um milhar de poemas que começamos a conhecer aos poucos. Ver, por exemplo: Mario Santiago Papasquiaro. *Jeta de santo*. Antologia poética (1974-1997). Madri: Fondo de Cultura Económica, 2008.

morirá si no se la ofende / hay que poseerla y humillarla en público y después se verá lo que se hace".[15] E no poema "What is poetry?", coloca uma definição que atende em muitos aspectos à poética sugerida por Bolaño em *Los detectives salvajes*:

> todo lo que se dice es poesía
> todo lo que se escribe es prosa
>
> todo lo que se mueve es poesía
> lo que no cambia de lugar es prosa[16]

Ou, podemos pensar no paradigma que o próprio Bolaño nos apresenta, em entrevista:

> Para mí, Rimbaud y Lautréamont siguen siendo los poetas por excelencia. El camino de Rimbaud y Lautréamont sigue siendo el camino de la poesía. Y en ese sentido la poesía para mí es un gesto, más que un acto, de adolescente. Del adolescente frágil, inerme, que apuesta lo poco que tiene, y por algo que no se sabe muy bien qué es, y que generalmente pierde. No sé realmente qué es poesía.[17]

Nesta sua resposta encontramos formalizado algo que intuímos na leitura de *Los detectives*: que a poesia, para Belano, Ulises, Pancho, María, Angélica, é um gesto. E que esse gesto, mais que um intento de unir arte e vida (pois arte e vida nunca estiveram separadas para eles), é, em toda sua potência, colocação da poesia na dinâmica no corpo, dinâmica prenunciada pela voz.

Nesse sentido, o investimento do realismo visceral é numa espécie de *profanação* da poesia, no sentido que dá a este termo Agamben em "Elogio da profanação": a restituição do caráter usável das coisas. Se sagrado é o que separa, estabelece um nível superior, no qual os objetos estão interditados de serem

---

[15] Publicado originalmente em Nicanor Parra, *Artefactos*, 1973. Disponível em: http://poeticas.es/?p=77.

[16] Publicado originalmente em Nicanor Parra, *Chistes para desorientar a la poesía*, 1989. Disponível em: http://poeticas.es/?p=77

[17] Entrevista disponível online no link: http://www.youtube.com/watch?v=NPL3O1UL3-E.

tocados pelos comuns, profano é o que reenvia estes objetos anteriormente separados a uma dinâmica do uso, do toque, da contaminação (AGAMBEN, 2007, p. 65-66).[18] Desse modo, ler debaixo do chuveiro (deixando os livros molhados) (BOLAÑO, 2009, p. 237), roubar livros em livrarias empoeiradas (BOLAÑO, 2009, p. 30), vender maconha para financiar uma revista literária (BOLAÑO, 2009, p. 32), vender drogas em recitais e reuniões de escritores (BOLAÑO, 2009, p. 328), declamar Rimbaud em um bar dos mais vulgares nas aforas do DF (BOLAÑO, 2009, p. 154), por em prática os ensinamentos do Marquês de Sade (BOLAÑO, 2009, p. 226), roubar uma estátua em um centro cultural universitário (BOLAÑO, 2009, p. 168) são atos simbólicos de uma profanação da poesia que proporciona a sua reentrada na esfera do *uso*. Já pretender sequestrar Octavio Paz ou duelar por uma resenha literária são atitudes que revelam o paroxismo dessa profanação; atitudes físicas, corpóreas, que demonstram até onde se pode levar a sério ou encarar a risco de tudo essa aposta pela escrita ou pela poesia.

Logo no início do livro, um episódio sugestivo: no dia do primeiro encontro entre García Madero e Arturo Belano e Ulises Lima, na oficina literária do poeta Álamo, e depois de uma discussão acalorada causada pela presença dos real-visceralistas, Ulises é desafiado a ler um poema, como se fosse desafiado a brigar:

> El cierre de la velada fue sorprendente. Álamo desafió a Ulises Lima a que leyera uno de sus poemas. Éste no se hizo de rogar y sacó de un bolsillo de la chamarra unos papeles sucios y arrugados. Qué horror, pensé, este pendejo se ha metido él solo en la boca del lobo. Creo que cerré los ojos de pura vergüenza ajena.

[18] Vale a pena citar um trecho da reflexão de Agamben: "A impossibilidade de usar tem atualmente seu lugar tópico no Museu. A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens – a arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política – retiraram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu. Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é [...]. De forma mais geral, tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência" (AGAMBEN, 2007, p. 73).

> *Hay momentos para recitar poesías y hay momentos para boxear.* Para mí aquél era uno de estos últimos. Cerré los ojos, como ya dije, y oí carraspear a Lima [...]. Y finalmente *oí su voz* que leía el mejor poema que yo jamás había escuchado (BOLAÑO, 2009, p. 16, grifos meus).

Aqui, a voz, rompimento da clausura do corpo, abertura e lançamento no mundo, é, também, uma forma de luta.

II

Los detectives salvajes, sua promessa de sentido

> *Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre), é, pelo contrário, apreciar o plural de que ele é feito. Suponhamos a imagem de um plural triunfante, que não empobreceria nenhuma obrigatoriedade de representação (de imitação). Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e jogam entre si sem que nenhuma delas possa encobrir as outras; esse texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não há um começo: ele é reversível; acedemos ao texto por várias entradas sem que nenhuma delas seja considerada principal; os códigos que ele mobiliza perfilam-se* a perder de vista*, são indecidíveis (o sentido nunca é aí submetido a um princípio de decisão, a não ser por uma jogada de sorte); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas o seu número nunca é fechado, tendo por medida o infinito da linguagem.*
>
> Roland Barthes, *S/Z*.

Conta Agamben que, certa vez, Platão reuniu seus discípulos para falar-lhes do Bem. Sendo "Bem" o modo como ele denominava a parte mais obscura e íntima de seu pensamento, da qual ele nunca falava explicitamente, os discípulos, entre os quais Aristóteles, acudiram com certa expectativa. Não obstante, na ocasião Platão limitou-se a tratar dos números, das questões matemáticas, dos movimentos dos astros, aludindo apenas, e em determinado momento, a que o Bem encontrava-se no Uno. Os ouvintes, decepcionados, trocaram olhares, guardaram certa perplexidade; alguns se levantaram e foram embora precocemente; outros permaneceram até o fim, mas sem deixar de lado uma sensação de embaraço. Explica então Agamben que Platão,

> que até aí tinha sempre avisado os seus discípulos para desconfiarem do tratamento temático dos problemas e que, nos seus escritos, tinha reservado um lugar de destaque às ficções e aos mitos, torna-se, por sua vez, aos olhos de seus discípulos, um mito e um enigma (AGAMBEN, 2012, p. 107).

Esta história, contada por Agamben na sua "Ideia do enigma", permite jogar alguma luz sobre outra história, contada pelo escritor mexicano Jorge Volpi em seu ensaio "Bolaño, epidemia". Diz ele que certa feita, em Sevilha, frente a uma turma de jovens escritores que admirava e invejava Bolaño e que, além disso, o escutava como a um mago ou a um oráculo, o chileno contou e recontou a mesma piada:

> Un chiste malo. Un chiste pésimo. Un chiste de esos que no hacen reír a nadie. Un tipo se le acerca a una chica en un bar. "Hola, cómo te llamas?", le pregunta. "Me llamo Nuria.". "Nuria, quieres follar conmigo?" Nuria responde: "Pensé que nunca me lo preguntarías". Cinco, diez, veinte variaciones del mismo tema. De ese tema fútil, banal, insignificante. De ese chiste malo. De ese chiste pésimo. De ese chiste que no hace reír a nadie. *Pero los escritores jóvenes congregados en Sevilla lo escuchaban arrobados, seguros de que allí, en alguna parte, se ocultaba el secreto del mundo* (VOLPI, 2008, p. 207, grifos meus).

A história de Volpi evidencia, assim como a de Agamben, uma transmutação: o autor que escrevia sobre escritores desaparecidos (Cesárea Tinajero, Benno von Archimboldi), esquivos – se poderia dizer: exilados por conta própria em territórios inóspitos e ignorados – e buscados por jovens poetas ou leitores ou críticos literários, se torna, ele próprio, uma figura de culto e uma espécie de mito. A expectativa gerada pelos livros de Bolaño, a promessa de uma revelação, de uma descoberta, de uma verdade, se traslada para a própria figura do autor, se concentra sobre suas fotos de óculos de grau e cigarro aceso no canto da boca, sobre o seu trabalho na proximidade com a morte. Escapando de seus relatos, também esses signos biográficos passam a guardar as chaves para alguma espécie de conhecimento. Na mitologia *post-mortem* de Bolaño, os leitores acreditam que dispondo uma foto sua sobre a mesa de trabalho conseguirão

alcançar algum tipo de iluminação. O muito encarar a foto do ídolo, no entanto, acaba despertando nos discípulos um tipo de pavor – medo de saber, medo de não saber.[19]

Por mais que Agamben tenha lindamente definido o enigma ao dizer que "A essência do enigma está no fato de a promessa de mistério que ele gera ser sempre necessariamente gorada, uma vez que a solução consiste precisamente em mostrar que o enigma não era mais que aparência" (AGAMBEN, 2012, p. 105), completando que

> [...] o verdadeiro ensinamento do enigma só começa para além da solução e da desilusão que ele parece inevitavelmente trazer consigo. De fato, nada é mais desesperante do que a constatação de que não há enigma, mas tão somente a sua aparência. O que significa, na realidade, que o fato enigmático se refere apenas à linguagem e à sua ambiguidade e não àquilo que nessa linguagem é visado, e que, em si, não só é absolutamente desprovido de mistério, como também não tem nada a ver com a linguagem que deveria dar-lhe expressão, mas se mantém a uma distância infinita (AGAMBEN, 2012, p. 105-106).

Por mais que ele assim tenha definido o *pathos* do enigma, eu dizia, em *Los detectives salvajes* o caso parece ser outro. Porque o mistério que o romance propõe, em vez de se referir à linguagem, como no exemplo atávico da esfinge, parece referir-se a uma condição da experiência. Ou é, digamos, uma questão vital.

É como no conto "El Ojo Silva" de *Putas asesinas*. O chileno Maurício Silva, o "Ojo", sai da América Latina para escapar à violência, da qual o seu caráter deseja intensamente distanciar-se, mesmo sob o risco da acusação de covardia. Entretanto, estando em uma ocasião na Índia, Maurício inadvertidamente se depara com a violência em sua forma mais *sobrecogedora*, de modo que, ao se encontrar com ela, ele é imediatamente instado a confrontá-la, fazendo assim parte

[19] "Uma época eu mantinha, em cima da escrivaninha onde escrevo, uma foto do autor, a foto clássica na qual ele parece um detetive de polícia. Tive que tirar a foto. A sua sombra era desesperadora" XERXENESKY, Antonio. Sombra por vezes desesperadora. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 de maio de 2010.

dela, retroalimentando-a; porque "de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar" (BOLAÑO, 2005-b, p. 11).

Ou, mais diretamente, é como no conto "Jim" de *El gaucho insufrible*, no qual um lança-chamas numa esquina qualquer da Cidade do México parece guardar uma senha, "una décima señal después de haber descifrado las nueve de rigor" (BOLAÑO, 2003, p. 12): Jim encontra-se um dia hipnotizado na rua frente a um lança-chamas; seu amigo, que nos conta a história, percebe em Jim um olhar tão obcecado que intui no artista de rua (em algum aspecto de sua conduta) um sentido que Jim parece compreender, mas que permanece oculto para ele próprio. Uma situação aparentemente intranscendente que, não obstante, guarda um sentido capaz de mudar o destino do personagem que a vivencia (depois da experiência, Jim não volta a ser visto por seu amigo narrador).

O que a literatura de Bolaño parece colocar é que o mistério – como também a violência, por isso o exemplo de "El Ojo Silva" (e também o mal, a loucura, o sem-sentido; mas também o que se chama alegria) –, o que se diz mistério – algo que desconcerta, que anula as possibilidades de certeza – pode surgir de qualquer esquina, de qualquer gesto. Se *agazapa* sobre nós inadvertidamente e dificilmente se configura como jogo de linguagem, cuja solução ou dissolução é possível, sendo precisamente aquilo que perdura, um desconhecimento último. É como na explicação para o único poema – "Sión" – legado por Cesárea Tinajero: por mais que Arturo e Ulises afirmem "no hay misterio, Amadeo" (BOLAÑO, 2009, p. 377), seu resumo para ele é: "el poema es una broma que encubre algo muy serio" (BOLAÑO, 2009, p. 376). Se não há mistério, então o que ele encobre? Porque a sua explicação não consegue nos convencer, porque continuamos acreditando que reside ali um gérmen de conhecimento inaudito?

Em *Los detectives salvajes*, no lugar tradicional da revelação, o final do livro (pelo menos se levamos em conta o policial clássico), o que encontramos é uma pergunta: "¿Qué hay detrás de la ventana?", pergunta que interroga o lugar ou o próprio conteúdo ou objeto da verdade.[20] Como se, finalmente, só fosse possível perguntar, ou continuar perguntando. Nesse ponto, Bolaño parece ter seguido à risca o conselho que dava Morelli, em *Rayuela*, de tornar o leitor um cúmplice, um camarada de caminho simultaneizado no tempo do autor, e nos entrega, literalmente, "una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento)" (CORTÁZAR, 1996, p. 326). *Copadecimiento* que, vale enfatizar, seria relativo à experiência pela qual passa o próprio romancista.

Levando em conta esse compadecimento – embora seja claro que o que Bolaño deseja é, em um nível, mobilizar o leitor, provocá-lo, construir um jogo –, formulações como essa não terminam de me convencer:

> Parece que hubiera siempre [en la literatura de Bolaño] un sentido secreto escondido que él deja para que los lectores adivinen. Es tarea del lector completar el trabajo, terminar de armar el rompecabezas. En una palabra, *imaginar*. Tal vez sea esa una de las razones por las que su obra motiva con frecuencia ajenos deseos de escritura (GUTIÉRREZ GIRALDO, 2010, p. 142, grifo do autor).

Não me convencem porque verbos como *adivinhar*, *completar*, *terminar* supõem que seja possível ao leitor chegar, depois da leitura, a uma síntese, a um tipo de conhecimento final estruturado e óbvio, isto é, presente e passível de ser

[20] Detalha Michele C. Dávila Gonçalves: "La novela policial clásica configurada a partir de Conan Doyle ha sido el arquetipo para el género y, por lo tanto, participa de ciertas reglas específicas. En forma general, comienza con una víctima o misterio, además presenta al detective que tiende a ser masculino, el cual analiza diferentes pistas que parecen inocuas por medio de la observación minuciosa y a través de entrevistas, con la ayuda de un colaborador. Existen varios sospechosos que son poco a poco eliminados hasta el final cuando el detective reúne a todos, soluciona el misterio y encuentra e identifica al asesino" (GONÇALVES, 2005, p. 79).

desenterrado, trazido à luz – não apenas passível disto como, estando presente, esse conhecimento *exigiria* do leitor que o desenterrasse. Nesse sentido, me parece, o que Bolaño nos lega ao final de seu livro é muito menos um convite para *imaginar* possíveis finais ou possíveis respostas do que um *entrave*; uma inflexão que não deixa de ser produtiva, mas que funciona mais como *nó* – e é como *nó* que gera desejos alheios de escrita – do que como possibilidade de prolongamento do caminho na imaginação.

Significativo a esse respeito é o caso do enigma que coloca o escritor guatemalteco don Pancracio Montesol a Hugo Montero, quando do desaparecimento de Ulises Lima em Manágua – "una ciudad ideal para perderse, digo, literalmente hablando, una ciudad que sólo conocen sus carteros" (BOLAÑO, 2009, p. 335) – em 1982. Tendo viajado em uma delegação mexicana de escritores em missão de apoio à revolução sandinista na Nicarágua, Ulises desaparece do hotel e não volta a ser visto. Montero, encarregado da organização da viagem e responsável pelo convite a Ulises (quem na verdade não era bem visto pelo chefe da delegação, o líder dos poetas campesinos, Álamo, provavelmente por ter provocado há alguns anos uma discussão na oficina literária deste, mas também por sua fama de bomba relógio), se preocupa com o que pode ter passado a seu amigo no meio do caos da cidade em trânsito revolucionário, cujos conflitos de autoridade eram frequentes, conflitos que se evidenciam na frase: "Sea sandinista o sea somocista, la policía siempre es la policía" (BOLAÑO, 2009, p. 336). Compartilhando sua angústia quanto ao paradeiro de Lima com don Pancracio, este lhe diz:

> Una vez, dijo don Pancracio, Monteforte Toledo me puso sobre el regazo este enigma: un poeta se pierde en una ciudad al borde del colapso, el poeta no tiene dinero, ni amigos, ni nadie a quien acudir. Además, naturalmente, no tiene intención ni ganas de

> acudir a nadie. Durante varios días vaga por la ciudad o por el país, sin comer o comiendo desperdicios. Ya ni siquiera escribe. O escribe con la mente, es decir delira. Todo hace indicar que su muerte es inminente. Su desaparición, radical, la prefigura. Y sin embargo el susodicho poeta no muere. ¿Cómo se salva? (BOLAÑO, 2009, p. 340).

Montero, sem ter captado ou adivinhado nada, e ademais sem de fato se importar com o enigma, pergunta: "el problema que le puso su amigo, cuál era la solución, don Pancracio?" (BOLAÑO, 2009, p. 341). Ao que o escritor responde: "la verdad es que ya no me acuerdo, pero pierda cuidado, el poeta no muere, se hunde, pero no muere" (BOLAÑO, 2009, p. 341).

Aqui, a questão parece ser: qual a validade de um enigma cuja resposta não representa uma *solução*? Porque, para o poeta, ou para o amigo do poeta, ou para nós leitores afeiçoados ao personagem do poeta, *hundirse*, não parece muito melhor ou uma alternativa válida para morrer. Para *perder cuidado*, precisaríamos de uma resposta que significasse uma possibilidade real de salvação, de escape, marco da esperteza ou da sorte do poeta. Daí então, o nó, o entrave que o enigma coloca: sendo possível ou não, e essa é uma outra questão, a resposta ao enigma não abre de fato possibilidades, mas impossibilidades – impossibilidade de morrer, impossibilidade de sair ileso; conhecendo-a ou não, o poeta sofrerá. Desvendar o enigma não significa intervir no destino de Ulises.

*

Em palestra proferida na USP, em um grande colóquio sobre ficcionalidade, Horst Nitschack propôs uma interpretação interessante para *Los detectives*

salvajes.[21] Sendo Juan García Madero o autor das entrevistas contidas na segunda parte do livro (dado que ele considera assentado e do qual parte sua leitura), e coincidindo as datas dos últimos dias de seu diário com as datas das primeiras entrevistas – fevereiro de 1976 –, o diário não pode ser "real". [22] O diário, bem como tudo aquilo que ele relata – a viagem ao deserto, o encontro com a poeta desaparecida, o confronto com Alberto e o policial, a dupla história de perseguição e busca – é uma invenção de García Madero, uma ficção dentro da ficção. Deste modo, expõe Nitschack, o relato da morte de Cesárea Tinajero – o modo como a poeta velha, representante das vanguardas históricas, protege com o seu próprio corpo o poeta jovem, se oferecendo em sacrifício à sobrevida dele e, consequentemente, à sobrevida da poesia –, momento cuja simbologia marca a transcendência da experiência da viagem dos garotos, se volve metaficção; o que acarreta a saída do romance de Bolaño da categoria de romance de formação como formulada por Lukács. O que era experiência transcendente se converte em jogo – jogo que confronta o leitor com os mitos da formação, colocando em dúvida o caráter alegórico da ficção –, conclui o autor.

Esta interpretação é interessante neste contexto porque ela explora algumas das questões que proponho aqui como problema. Trata-se de uma bela

---

[21] Refiro-me à Conferência Internacional Ficção em Contextos Históricos e Culturais, ocorrida em março de 2013 na Universidade de São Paulo, evento no qual o professor da Universidade do Chile Horst Nitschack apresentou o trabalho "La ficcionalidad en la novela hispanoamericana después del 'boom': Roberto Bolaño". O trabalho não está publicado, e as observações feitas aqui se baseiam em minhas anotações à sua fala.

[22] A identidade do suposto entrevistador da segunda parte é um dos grandes interrogantes do livro. Carlos Labbé dedicou um capítulo de sua dissertação de mestrado (*Silencio y significados de* Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 2002) à tarefa de provar, narratologicamente, que essa figura corresponde a Juan García Madero, que seria, desse modo, a consciência estruturante por trás de todo o relato. Em sua palestra, Nitschack não põe em questão essa afirmação, não toma o tempo de demonstrar porque considera o autor dos diários como autor também das entrevistas. Para Nitschack, tomá-lo como verdade é produtivo, pois é esse dado (controverso) que gera e fundamenta a sua leitura. Por minha parte, tenho lido a coincidência das datas a que ele se refere justamente como o indício que impossibilita García Madero de haver entrevistado Amadeo Salvatierra e os demais narradores.

leitura, da qual não consigo dizer que discordo – não seria o caso de discordar. Talvez a principal diferença entre a proposição de Nitschack e a modesta leitura que vou construindo aqui seja que ele vê na metaficção a saída de Bolaño para desmontar uma representação alegórica, enquanto eu não tenho certeza sequer de que essa alegoria chegue a ser montada. Não tenho certeza sobre o caráter transcendente ou exemplar da morte de Cesárea, pelo menos no que diz respeito à relação que os protagonistas desenvolvem com o ocorrido.

O encontro com Cesárea, bem como sua morte consequente, deveria funcionar como a apoteose do livro. A expectativa que se cria pela admiração que os jovens sentem por ela, o caráter absolutamente idiossincrático de sua obra (isto é, de seu único poema conhecido), fazem com que o momento do encontro seja preparado e aguardado como um momento de revelação, de aprendizado, de verdadeira experiência. Algumas questões realmente importantes parecem ter sido consideradas por Cesárea, e os garotos esperam de sua parte um tipo de resposta, algo que lhes dê o que pensar. A questão fundamental em jogo parece ser a da natureza e dos reveses da poesia. Mas, quando a poeta finalmente é achada, uma espécie de torpor parece tomar conta deles.

García Madero, pródigo em registrar todo tipo de diálogo trivial em seu diário, não é capaz de nos parafrasear qualquer fala de Cesárea. Ao silenciar a poeta, ele gera uma inflexão importante na relação voz/sentido: não conhecer sua voz implica permanecer sem conhecê-la, encontrá-la sem encontrá-la, ser incapaz de *re*conhecê-la como a autora de "Sión", por exemplo. Do encontro inicial, na bica de Villaviciosa, onde Cesárea (parecida a "una roca o un elefante") lava roupa, o grupo (Arturo, Ulises, García Madero e Lupe, juntamente com Cesárea) se encaminha à sua casa. Cesárea reage à presença dos jovens com naturalidade. No

caminho, Arturo tenta articular alguma explicação, em vão; Ulises desde logo deixa de sorrir; faz silêncio. "Después sé que alguien me guió a una habitación oscura y fresca y que me arrojé sobre un colchón y me dormí" (BOLAÑO, 2009, p. 602), conta García Madero. "Oí voces y me levanté. En la habitación contigua Cesárea y mis amigos hablaban" (BOLAÑO, 2009, p. 602). Mas o que falavam? Por que García Madero nos nega precisamente o registro disto que é o mais importante? "Estuvimos así mucho tiempo. […] Después los cinco nos levantamos de nuestros asientos y salimos a la calle amarilla, casi blanca. [...] Caminamos hasta donde habíamos dejado el coche" (BOLAÑO, 2009, p. 602). Sabemos que logo após a saída de Villaviciosa, com Cesárea no carro, Alberto (o cafetão que vinha perseguindo o grupo) os encontra, e desse encontro decorrem as mortes. Mas aonde iam eles? Porque subiram de volta no Apolo de Quim Font? Começariam a fugir novamente, levando agora a poeta idosa? Teriam Arturo e Ulises confessado a Cesárea o real motivo de sua saída do DF? García Madero não nos diz. O encontro parece gerar nele um certo grau de paralisia. Mesmo assim, neste momento, os neo-realvisceralistas conduzem Cesárea para a morte.

Benjamin havia dito:

> É no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens [...], assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade (BENJAMIN, 1994, p. 207-208).

A morte de Cesárea é uma morte rápida, tudo se acelera no momento de contá-la: ela desce do carro; ela quer proteger García Madero e Lupe; ela projeta seu corpo contra o do policial que sujeita Ulises; ela recebe no abdômen uma bala que seria

para ele – Ulises está salvo, Cesárea está morta. É digno de nota que o policial dono da arma também é atingido, no peito, mas não morre imediatamente, agoniza ainda por algumas horas, pedindo sempre para ser levado a um hospital. Este homem enfrenta o estágio de moribundo, mas não Cesárea; Bolaño não lhe concede essas horas, ou qualquer minuto a mais, que lhe permitam dizer algumas palavras, ensinar alguma coisa aos meninos. Benjamin dizia: "Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?" (BENJAMIN, 1994, p. 114). No romance de Bolaño, como previsto por Benjamin, essa possibilidade de experiência é frustrada; não há legado.

Os cadernos de Cesárea, no entanto, sobrevivem. Grossos cadernos de capa preta, frequentemente aludidos por quem a conheceu (são recorrentes as lembranças de Cesárea debruçada sobre um desses cadernos, escrevendo, ou de uma porção deles empilhados num canto de seu quarto) e previstos ou sonhados por Belano e Lima quando estes prometem a Amadeo Salvatierra encontrar as obras completas da poeta perdida no deserto. No final, contudo, a morte de Cesárea; e, com ela, a dispersão de todas as promessas anteriormente feitas. Em 8 de janeiro de 1976, García Madero registra:

> He leído los cuadernos de Cesárea. Cuando los encontré pensé que tarde o temprano los remitiría por correo al DF, a casa de Lima o de Belano. Ahora sé que no lo haré. *No tiene ningún sentido hacerlo*. Toda la policía de Sonora debe de ir tras las huellas de mis amigos (BOLAÑO, 2009, p. 607, grifos meus).

Finalmente, a duas páginas do fim do romance, o jovem Juan sentencia: *no tiene ningún sentido hacerlo*. Os cadernos e a obra da fundadora do real-visceralismo permanecem no escuro. É significativo que o romance se encerre sob o efeito desta frase e, mais ainda, que ela seja a clausura para o seu *móvil* principal

(a busca por Cesárea). A emersão da palavra "sentido" em sua negação nestas circunstâncias determina a impressão final da leitura. Não obstante, se por aí o romance acaba, o mesmo não é válido para a história: sabemos que ela se prolonga até 1996 no miolo do livro. Logo, para ponderar as inscrições do *sentido* nesse romance seria necessário considerar o movimento de *retorno* que ele propõe.

*

Uma impressão forte que resta da leitura de *Los detectives salvajes* é a de que ele se constrói a partir da colocação de mistérios paulatinos. Sua estrutura evoca um romance policial, no sentido de que a todo momento ele parece se encaminhar para uma revelação. Laura Hosiasson bem anotou:

> La verdad es que Poe está por doquier en su obra, desde ciertos títulos como *Los detectives salvajes* o *Los sinsabores del verdadero policía*, pasando por su definitiva obsesión por la estructura del relato policial como uno de los engranajes de gran parte de sus relatos, en el sentido de una concepción de la narrativa como búsqueda de un misterio que se agazapa en ambientes por lo general lúgubres y que no se deja desentrañar nunca de forma definitiva (HOSIASSON, 2011, p. 34).

Esses mistérios nem sempre partem de uma pergunta bem formulada. Muitas vezes o leitor não é capaz de precisar a sensação de mistério que experimenta, sendo ela fruto de pequenas insinuações, pequenas intromissões que se sucedem, sustentando a forte tensão do relato. Essa impressão de que há no texto um segredo, um sentido oculto que resiste em vir à tona, é mantida durante todo o romance por predições de ruína, profecias, figuras que são perseguidas por sombras no meio da rua, ou mesmo pela dispersão do grupo de amigos ou pela loucura de Joaquín Font, que funcionam às vezes como prenúncios de uma

corrupção da cidade e das relações. Por isso o crítico Ezequiel de Rosso escreveu que o segredo, nesse romance,

> Es pensado como una instancia dinámica. Es decir, se trata de pensar al secreto no como un lugar cerrado e inaccesible, sino como un lugar productivo. En Bolaño el secreto produce sentidos, se desplaza y, por eso mismo, tiene valor narrativo. Se trata de ver al secreto "entre": siempre en circulación, siempre en tránsito; no ubicar su origen o su fin, sino más bien el recorrido que media entre ambos (ROSSO, 2006, p. 137).

Esse trânsito de um segredo impossível de desentranhar não deixa de provocar nos leitores uma sensação semelhante àquela descrita por Borges em "La muralla y los libros":

> La música, los estados de la felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético (BORGES, 1989, p. 13).

Essa "iminência de uma revelação que não se produz" é precisamente o efeito que conscientemente busca Bolaño, introduzindo o leitor em um jogo que consiste em operar sempre com o ambíguo, com o não dito ou dito *a medias*.

Interessante, pela semelhança das imagens, o paralelo possível entre essa célebre colocação de Borges e o seguinte trecho de Emmanuel Lévinas, escrito em "La realidad y su sombra". Segundo o filósofo, a arte

> Es el acontecer mismo del oscurecimiento, un atardecer, una invasión de sombra. Para decirlo en términos teológicos que permitan delimitar, aunque toscamente, las ideas respecto a las concepciones comunes, el arte no pertenece a las concepciones comunes, el arte no pertenece al orden de la revelación" (LÉVINAS, 2001, p. 47).

No contexto deste trecho, o autor está tentando tirar a arte do território do conhecimento: "Si el arte no fuera originalmente ni lenguaje ni conocimiento [...], la crítica se encontraría rehabilitada. Señalaría la intervención necesaria de la inteligencia para integrar en la vida humana y en el espíritu la inhumanidad y la

inversión del arte" (LÉVINAS, 2001, p. 45). Talvez, em algum sentido, a aposta de Lévinas justifique o pressentimento de Borges. A imagem do argentino, completa, se inscreve talvez nesse terreno que descreve o filósofo lituano de uma arte que está fora do humano e que, portanto, não revela. E não é que ela oculte, através de um trabalho de linguagem, um sentido que se encontra presente; sua própria natureza é esse *ensombrecimento* que não necessariamente cobre algo, mas que se realiza como um movimento significativo em si. É então a crítica que vai desencravar, ou criar, através da interpretação, sentidos para essa obscuridade. A relação da arte com a realidade não se daria, para Lévinas, nem na revelação de um sentido escondido, que se nega a aparecer empiricamente, nem através da formulação de um sentido próprio que a realidade é incapaz de criar: a relação da arte com o objeto representado não iria além deste mesmo objeto; e seria tarefa da crítica, da crítica filosófica, restabelecer o vínculo entre a arte e seu entorno, dando à obra um sentido para além dela mesma.

Borges e Bolaño, de maneiras distintas, parecem reconhecer aquilo que pontuou Lévinas: a arte – o símbolo, a literatura – tem sua opacidade; não é ela apenas uma janela através da qual é possível observar as coisas do mundo. Se existe algo que a leitura não revela, há de ser porque existe algo de muito importante que está aquém da revelação. Se não, por qual outro motivo encerraria Bolaño seu romance com o desenho de uma janela, cuja moldura já começa a se desfazer, seguido do *acertijo* "Qué hay detrás de la ventana?", cuja resposta nunca chegaremos a conhecer, cuja resposta talvez sequer seja possível?

Esse jogo de opacidade assumido pelas narrativas de Borges e de Bolaño confronta e, ao mesmo tempo, instiga nossa natureza de críticos literários "treinados para descobrir significados" (STALLYBRASS, 2008, p. 98). Reinaldo

Laddaga, por exemplo, notou que a "felicidade de ir adivinhando" é, em Borges, a forma própria do prazer que tem por ocasião o texto narrativo (LADDAGA, 2007, p. 35). Esta felicidade, no entanto, está reservada apenas ao leitor que suponha no jogo dos signos a cifra de uma ordem "sigilosa e crescente", cuja percepção, ao passo que produz um impulso de interpretação, produz também a suspensão da possibilidade de concluir alguma interpretação determinada (LADDAGA, 2007, p. 36).

Roberto Ferro, por sua parte, acentuou que o leitor de Borges "não busca o sentido como se perseguisse uma mensagem profunda, mas desenvolve uma viagem incessante através de textos que [...] entretecem um número indeterminado de outras textualidades" (FERRO, 2010, p. 240), o que faz com que a leitura de seus contos se configure como uma "greta sempre aberta por onde desliza o sentido sem possibilidade alguma de fechamento pela constatação de uma única verdade" (FERRO, 2010, p. 240).

Essa posta em cena da leitura como motor primordial da ficção – o que em Borges é um influxo da literatura policial e em Bolaño é também, e sobretudo, um influxo de Borges (para não falar de Cortázar) – é em grande parte responsável pelo aspecto de suas poéticas que determina que "a resolução do enigma [seja] sempre inferior à invenção do enigma" (FERRO, 2010, p. 244), pois Borges e Bolaño estão mais preocupados em fazer girar uma série de referências em modo ininterrupto.

Porém, se, acerca de Borges, Ferro emitiu um juízo cravado ao dizer que "o tema de um processo de busca sem fim abre um caminho para a relativização da verdade enquanto correspondência entre a palavra e o mundo, configurando toda certeza acerca do referente como uma citação de outras citações, com frequência

apócrifas" (FERRO, 2010, p. 244), acerca de Bolaño seria mais acertado dizer (ao menos neste momento e com relação a *Los detectives salvajes*), como o poeta Fabiano Calixto: "a sombra que escapa daquela / palavra é um deserto de sentido" (CALIXTO, 2013, p. 45) – mesmo se a linguagem de Bolaño é completamente transparente.[23]

Sombra que escapa porque, detrás de uma linguagem aparentemente simples, parecem ocultar-se significados que não se entregam facilmente, ou que nem mesmo são significados, são apenas sombras de significados, seu arremedo ou sua impressão, rastros já impossíveis de perseguir.

*

Ao propor, desde o título, elementos para uma busca, para uma investigação, o romance de Bolaño realiza uma promessa de sentido.[24] Na segunda parte, os vaticínios e as predições constroem um itinerário de leitura em que tudo parece se encaminhar para uma revelação, tudo anuncia a iminência de uma

[23] Rafael Gutiérrez Giraldo colocou: "es posible afirmar que su propia obra es bastante legible. La prosa de Bolaño no es una prosa complicada, no se trata de una escritura *difícil* [...]. Al contrario, la escritura de Bolaño se caracteriza por una aparente simplicidad. Bolaño reivindica, desde sus primeros escritos, la vieja tarea del contador de historias. Lejos de las experimentaciones formales y juegos con el lenguaje que caracterizaron buena parte de la literatura latinoamericana de la vanguardia y de los años 60 y 70, Bolaño parece recuperar la esencia del relato, el contar una historia. Con un lenguaje simple, sin muchos adornos, poca adjetivación y poca exploración de la subjetividad de los personajes, Bolaño escoge el camino de la acción, de la narración de acontecimientos, sin detenerse demasiado tiempo en la mente de los personajes" (GUTIÉRREZ, 2010, p. 141, grifo do autor). O que em contrapartida eu tento argumentar é que, por trás dessa aparente simplicidade, há um fundo de opacidade que não corresponde a jogos de linguagem, mas a outros tipos de operatória do sentido.

[24] Uso aqui de modo livre a expressão "promessa de sentido" que aparece em "Teologias do romance" de Jacques Rancière. Em seu texto, a expressão se refere a uma "promessa de corpo" (como prefiguração e profecia) realizada por certas figuras nas escrituras, por exemplo a arca de Noé (RANCIÈRE, 1995, p. 56). Em outro momento, ele dirá como – tornando-se o escritor sagrado um poeta, de acordo com certa leitura que privilegia a fabulação – essa promessa de corpo se incorporará à matéria da imaginação, identificando-se então com uma promessa de sentido (RANCIÈRE, 1995, p. 61).

verdade. O mistério talvez seja o método em *Los detectives salvajes*, o caminho. Ele não é o objetivo do livro, nem seu centro. Nesse sentido, assemelha-se ao *Macguffin*, técnica operada por Hitchcock em seus filmes, que consistia em inserir elementos de suspense que impulsionam a ação e os personagens, mas que carecem de importância real para a trama, desviando a atenção do espectador do que de fato importa. No entanto, assemelhando-se ao *Macguffin*, é também algo diferente. Porque, em *Los detectives*, não é tão fácil determinar o que é acessório e o que importa na trama. De verdade, se nos perguntamos "o que de fato está acontecendo no livro?", chegamos a uma resposta satisfatória? Ou parece que tudo importa e nada importa ao mesmo tempo, porque é nas contingências e nas historietas particulares que o livro se faz (e o que é significativo para um narrador é irrelevante para o outro)? Por seu turno, o mistério pode também significar/representar coisas diversas: presente no discurso de personagens como Joaquín Font ou Amadeo Salvatierra, os vaticínios revelam uma visão apocalíptica causada pela nostalgia como descrença em um futuro possível; em outros casos, como no de María Font, eles parecem uma recusa e ao mesmo tempo uma forma de enfrentamento ao fim da adolescência, ao início da vida *en los tubos de supervivencia.*

O(s) mistério(s) que coloca *Los detectives salvajes* é, portanto, sua promessa de sentido mais incisiva. O formato livro, o gênero romance, a instituição autor, já são promessas de sentido prévias, idealizadas por qualquer texto. Desse ângulo, todo texto é uma promessa de sentido. Em se tratando do romance como gênero, Benjamin havia assinalado como o centro em torno do qual ele se movimenta é o "sentido da vida": "O romance [...] não pode dar um único passo além daquele

limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida" (BENJAMIN, 1994, p. 212-213).

No caso específico do romance de Bolaño, pensando no modo como se constrói sua narratividade, é preciso considerar o enigma que o livro propõe para pensar o tipo de procedimento de sentido que ele desenha. Sentido, transcendência, sujeito, são, como nos ensinou Derrida (1995), metáforas que o pensamento moderno inventou para cobrir a ideia de *centro*. Palavra-conceito-imagem que, tomada em seu aspecto mais literal, constitui um dos grandes problemas que está em jogo em *Los detectives salvajes*: uma enunciação estilhaçada, uma trajetória centrífuga, pontos de vista desconexos, vozes dissímiles... e, aparentemente no centro de tudo isto, dois protagonistas – ausentes. Um centro esvaziado. É mais ou menos como se nos encontrássemos, nos testemunhos do livro, com a situação que descreve Lévinas em relação à obra de arte:

> La conciencia de la representación consiste en saber que el objeto no está ahí. Los elementos percibidos no son el objeto, sino como sus "guiñapos", manchas de color, trozos de mármol o de bronce. Estos elementos no sirven de símbolos y, en ausencia del objeto, no fuerzan su presencia, pero, *por su presencia, insisten sobre su ausencia*. *Ocupan enteramente su lugar para indicar su alejamiento, como si el objeto representado muriera, se degradara*, se desencarnara en su propio reflejo (LÉVINAS, 2001, p. 54, grifos meus).

É a partir da ausência, portanto, que se desenham as relações fundamentais nesse livro. Tudo o que parece ser primordial nele se apresenta como falta, não apenas os protagonistas – a obra dos poetas não está, o registro das conversas com Cesárea não está, qualquer resposta definitiva também não está. Não obstante, para ponderar as inscrições do sentido nesse romance, é preciso encarar a

negação, a falta e a ausência como pontos de irradiação, pontos de partida e de chegada, jamais como clausura.

*

Em estudo sobre a poeta mexicana sor Juana Inés de la cruz, Octavio paz cunhou um termo interessante: *revelação da não-revelação*. É a partir desta ideia que o ensaísta reivindica o caráter precursor do emblemático "Primero sueño" em relação à poesia moderna, pois este que é o núcleo do poema do barroco mexicano – a revelação da não-revelação – viria a ser o paradoxo em torno do qual gira a poesia moderna (PAZ, 1990, p. 500). Segundo Paz, o poema de sor Juana é o relato de uma visão espiritual que termina em uma não-visão (PAZ, 1990, p. 482); o seu tema é um tema religioso, como o da viagem da alma, mas o é de uma maneira negativa: é o reverso da revelação, que virá a ser, a partir do Romantismo, o eixo espiritual da poesia do Ocidente (PAZ, 1990, p. 482). Em sor Juana, a "revelação da não-revelação" se relaciona com os limites do intelecto ou da razão ante a contemplação da natureza e do cosmos, com a impossibilidade de transformar essa contemplação em forma ou ideia (PAZ, 1990, p. 505), o que faz com que o final do poema constitua um ato de fé, não no saber, mas no desejo de saber (PAZ, 1990, p. 499).

Essa ideia de Octavio Paz pode ser considerada como um ponto importante em uma história do sentido, história que teria outros marcos no *desterro transcendental* de Lukács – especialmente na nostalgia do sentido que, segundo ele, experimenta o protagonista "buscador" do romance, que empreende uma aventura em busca de encontrar a sua própria essência, a qual não se lhe apresenta mais

como imanente (LUKÁCS, 2000, p. 89); na ideia de *transcendência vazia* de Hugo Friedrich – sinônimo de um tipo de mistério supostamente operado pela poesia moderna que carece de sentido ou significado último, que funciona com a criação de uma atmosfera de mistério indefinido e sem conteúdo (FRIEDRICH, 1978); e, mais recentemente, nas implicações da *literatura posautónoma* postulada por Josefina Ludmer, na qual se realizaria uma drástica operação de esvaziamento do sentido (LUDMER, 2007).

Jacques Rancière também faz uma contribuição importante a essa história quando, em seu livro *Políticas da escrita*, partindo da indagação acerca da relação entre a ideia de literatura e o livro de vida, ele delineia duas teologias do romance, ambas constituídas a partir da ideia de *interpretação figural*. Oposta ao processo de interpretação por *alegoria*, que substitui a letra de um relato por sua significação (RANCIÈRE, 1995, p. 48), para a interpretação figural os relatos do Antigo Testamento são figuras, prefigurações de coisas vindouras: "Uma figura não é uma imagem a ser convertida em seu sentido, ela é um corpo que anuncia outro corpo, aquele que a realizará ao apresentar corporalmente sua verdade" (RANCIÈRE, 1995, p. 48). Interessa-me aqui, especificamente, a segunda teologia do romance discutida por Rancière, aquela que ele vê configurada em *Genesis of secrecy*, de Frank Kermode, e que se baseia na relação da Escritura consigo mesma.

No centro dessa teologia está a ideia de *intriga hermenêutica*, cujo exemplo matriz se encontra no episódio do Evangelho de Marcos no qual um jovem, preso ao mesmo tempo que Jesus, consegue fugir, nu, deixando nas mãos dos soldados a túnica branca que vestia. A aparente desconexão deste episódio com o restante do relato leva Kermode/Rancière a postular que o seu significado se encontra, para além de um mero efeito de realismo, na relação com outro episódio que lhe dá

sentido. Prefigurado por relatos do Antigo Testamento como o da roupa que José abandona nas mãos da mulher de Putifar, a vestimenta do jovem se associa ainda com a própria mortalha na qual foi enterrado o Cristo (RANCIÈRE, 1995, p. 51). Diz o autor: "O episódio do jovem da túnica de linho, então, faz parte de uma 'intriga hermenêutica'. É o signo que indica ao leitor a necessidade de uma leitura figural que procura sob o relato o sentido que será desvendado por outro relato" (RANCIÈRE, 1995, p. 51). Tal procedimento, diz Rancière que diz Kermode, será reproduzido exatamente por Joyce ao fazer "circular em seu relato [...] aquele homem vestido com um impermeável que não tem nenhuma função no relato, que é simplesmente um daqueles enigmas que Joyce diz ter composto 'para manter os professores ocupados durante centenas de anos'" (RANCIÈRE, 1995, p. 51).

Deste modo, o relato evangélico, "como literatura e como modelo de toda literatura", tem como principal função separar aqueles que sabem desatar as intrigas daqueles que não sabem (RANCIÈRE, 1995, p. 52); daí o fundamento para ver "na concordância das Escrituras o princípio do relato cifrado e o modelo de uma literatura onde 'os relatos são obscuros' porque o próprio poder do escritor é o de organizar o segredo como cerne de sua escrita" (RANCIÈRE, 1995, p. 52). Precisa, então, Rancière:

> Afirma-se assim outra teologia do corpo literário, onde todo relato de encarnação é a realização de uma intriga hermenêutica, onde toda demonstração é uma maneira de esconder. Legitima-se aí uma certa ideia da literatura, aquela que Kermode ilustra com o segredo jamesiano e o enigma joyceano, aquela que poderia encontrar seus outros paradigmas na gênese do poema em Poe ou no labirinto borgesiano. Nela, o "livro infinito" o é à imagem das Escrituras: *fechado em cima do segredo do mestre, dissimulado como o sentido da parábola e a imagem no tapete, aberto para a infinidade das interpretações e das más interpretações.* Nela o escritor aparece como o deus, mestre dos jogos e dos sentidos, escolhendo aqueles a quem comunica o espírito de seu livro e a quem abandona a letra deste: *literatura como auto-demonstração infinita dos poderes de encerramento do segredo literário, ou seja,*

> *também como elaboração interminável da imagem do escritor* (RANCIÈRE, 1995, p. 52, grifos meus).

A partir dessa história delineada, da ideia de *revelação da não-revelação* em Paz e da ideia de *intriga hermenêutica* em Rancière, é possível pensar o procedimento de sentido operado pelo romance de Bolaño. Eu comentei como ele se orienta, desde as primeiras páginas, por um vago sentido de mistério, colocado em primeiro lugar pelo interesse dos jovens Arturo Belano e Ulises Lima pela poeta desaparecida no deserto, que os atrai mais por sua invisibilidade do que por seu programa estético (CARRAL & GARIBOTTO, 2008, p. 165). Considero também a metáfora usada por Ulises para caracterizar o movimento que realizam os realistas viscerais, que caminham, segundo ele, para trás: "De espaldas, mirando un punto pero alejándo[se] de él, en línea recta hacia lo desconocido" (BOLAÑO, 1998, p. 17). Haveria que se colocar ainda, para se pensar a trajetória dos personagens, a quebra temporal que o romance realiza, já que o fato decisivo e possivelmente desencadeador da errância dos protagonistas na segunda parte (o encontro com Cesárea e sua subsequente morte) só pode ser conhecido por nós posteriormente: é só lendo o livro por uma segunda vez que podemos pensar em como os atos de Belano e Lima contados pelas testemunhas são também formas de se relacionar com esse passado.

Esse referido vago sentido de mistério vai se intensificando ao longo do texto com a colocação de frases enigmáticas e predições de ruína. Na primeira parte do diário, García Madero transcreve alguns desses momentos. Em 21 de novembro, em meio ao registro das impressões de uma festa, ele escreve: "En determinado momento de la noche, María me dijo: *el desastre es inminente*" (BOLAÑO, 2009, p. 82, grifos meus). Em 29 de novembro, ele transcreve uma conversa que teve com Brígida, uma garçonete com quem havia se relacionado:

> – Sé lo que me digo – dijo Brígida.
> – ¿Y qué más sabes?
> – ¿Sobre tí? – Ahora Brígida sonreía y esa, supuse, era su victoria – *Que vas a morir joven, Juan*, que vas a desgraciar a Rosario (BOLAÑO, 2009, p. 121, grifos meus).

Na parte dos depoimentos, cujo principal procedimento narrativo é a proliferação, alguns episódios menos centrais aparecem, episódios aparentemente isolados, que, no entanto, são igualmente efetivos como reguladores do segredo do texto. Angélica Font, por exemplo, conta o caso de uma visita que fez ao poeta Ernesto San Epifanio, que se recuperava de uma operação séria no cérebro. Estando acompanhada de um amigo, Angélica lhe pede que a espere no carro, enquanto ela vai até a casa do poeta. Ao sair, ela relata,

> [...] encontré a mi amigo fuera del coche fumándose un cigarrillo. Le pregunté si había ocurrido algo durante mi ausencia. Nada, dijo, esto es más tranquilo que un cementerio. Pero tan tranquilo no debía de ser porque estaba despeinado y le temblaban las manos (BOLAÑO, 2009, p. 283).

Para este trecho, a questão parece ser o que pode ter acontecido ao rapaz na ausência de Angélica, que tipo de ameaça se aproximou dele e porque motivo ele preferiu omitir (embora sua feição não pudesse omitir totalmente) o que aconteceu. Não sabemos e é difícil imaginar o que se passou; mas muito embora o episódio aparentemente se esgote aí, não trazendo consequências imediatas, o sentimento de ameaça entrevisto nele não pode mais abandonar o leitor até o final do livro.

Mais percucientes, talvez, sejam as histórias paralelas que alguns personagens narram, não como relatos de suas vidas, mas como anedotas. O chileno Felipe Müller conta, em 1991, uma história de ficção científica que lhe havia contado antes Arturo Belano. Nessa história (na qual se nota o acento de *A invenção de morel*, de Adolfo Bioy Casares), uma jovem milionária se apaixona por

seu jardineiro e vive uma breve história de amor com ele, interrompida desafortunadamente pela morte precoce do rapaz. Desiludida, a moça investe a sua fortuna e o resto de vida que lhe sobra (ela também vem a falecer jovem, alguns anos depois) na concepção de um projeto de clonagem periódica do casal, cujos frutos serão criados em condições ideais, de modo a garantir que por muitas gerações a sua história de amor volte a se repetir, indefinidamente, até que a fortuna acabe (BOLAÑO, 2009, p. 423).

Mas a pergunta que colocam todos esses momentos destacados é qual a ressonância deles para o relato como um todo, a que significado eles apontam, considerando que as ameaças não se completam, as profecias não se realizam, o conto de ficção científica permanece aparentemente isolado.

Um outro exemplo dessas histórias deslocadas aparece no depoimento de Norman Bolzman, neste caso, relacionando-se com uma interpretação da Bíblia. Conta Norman que Ulises teria contado a Claudia uma teoria sobre um possível erro de tradução na origem da parábola do camelo e da agulha – aquela que determina que é mais fácil passar um camelo pelo buraco de uma agulha do que um rico entrar no reino dos céus. Relata ele:

> En griego, dijo Claudia que dijo Ulises (¿pero desde cuándo Ulises sabía griego?) existía la palabra *Káundos*, camello, pero la *n (eta)* se leía casi como *i*, y la palabra *káuidos*, cable, maroma, cuerda gruesa, en donde la *i (iota)* se lee *i*. Lo que lo llevaba a preguntarse si, como Mateo y Lucas se basaron en el texto de Marcos, el origen del posible error o gazapo no estaría en éste o en un copista inmediatamente posterior a este. Lo único que se podía objetar era que Lucas, buen conocedor del griego, hubiera subsanado la errata. Ahora bien, Lucas conocía el griego, pero no el mundo judío y pudo suponer que el "camello" que entra o no entra en el ojo de la aguja era un proverbio de origen hebreo o arameo. Lo curioso, según Ulises, es que había otro posible origen del error: según el herr profesor Pinchas Lapide (vaya nombrecito, dijo Claudia), de la Universidad de Frankfurt, experto en hebreo y arameo, en el arameo de Galilea había proverbios que usaban el sustantivo *gamta*, maroma de barco, y si una de sus letras consonantes se escribe defectuosamente, como ocurre a menudo

> en manuscritos hebreos y arameos, es muy fácil leer *gamal*, camello, sobre todo teniendo en cuenta que en la escritura del arameo y hebreo antiguos no se usan vocales y éstas tienen que ser "intuidas". Lo que nos llevaba, decía Claudia, a una parábola menos poética y más realista. Es más fácil que una maroma de barco o que una cuerda gruesa entre por el ojo de una aguja que el que un rico vaya al reino de los cielos (BOLAÑO, 2009, p. 291-292).

A teoria – que na verdade está registrada no livro *Contra Julianum* de Cirilo de Alexandria[25] – volta a ser mencionada no depoimento de Edith Oster: "Una vez Arturo me contó que Ulises Lima tenía una versión particular sobre una de las parábolas de Jesús, basada en no sé qué errata o malinterpretación del hebreo, pero no supo explicarlo bien o yo lo he olvidado" (BOLAÑO, 2009, p. 410).

O tópico do erro de tradução que abre brecha para uma interpretação, sustentando-a, é comum, sendo famoso o caso de Freud, que sustentou toda uma leitura psicanalítica de um relato de infância de Leonardo da Vinci com base em um erro de tradução do italiano, que o fez tomar "milhafre", pássaro aludido por Leonardo, por "abutre".[26] Para minha leitura, o mais importante da história que conta Norman vem depois, com a pergunta: "¿Y cuál parábola era la que él prefería?, preguntó Daniel. Los dos sabíamos la respuesta pero esperamos a que Claudia la dijera. La de la errata, por supuesto" (BOLAÑO, 2009, p. 292). O importante aqui, no que diz respeito à investigação do sentido no livro de Bolaño, é que, para Ulises – apesar de sua provável insistência na disseminação dessa teoria do suposto erro – a melhor parábola, a mais poética, é a da errata, opção que evidencia a relação entre sentido e *acidente*.

---

[25] Cyrille d'Alexandrie. *Contre Julien*. Paris: Éditions du Cerf, 1985.

[26] Sobre o erro de tradução de Freud, ver o artigo de Alan Bass: "A história de um erro de tradução e o movimento psicanalítico". In: OTTONI, Paulo (org.). *Tradução*: a prática da diferença. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

Tão acidental e involuntário quanto um erro de tradução, o sentido não precisa ser algo que se constrói dentro de uma intencionalidade estrita do autor, podendo vir a emergir a partir de erros, de acidentes, do acaso, do atrito provocado pela leitura entre o leitor e o texto, das falhas e dos espaços que esse atrito abre. Não teria sido assim, por acaso, com a referida leitura de Horst Nitschack, que tira, ninguém sabe de onde, a evidência de que Juan García Madero é o entrevistador dos testemunhos da segunda parte? Um livro proliferante e plural como *Los detectives salvajes*, parece ter sido feito sob medida para a perda dos sentidos, para os erros, para a inexatidão nas atribuições. Mas ele é também, ao mesmo tempo, o lugar ideal para *encontrar*, no meio de tanta matéria, os espaços das novidades, do não visto, do ainda novo, do fresco. E tanto erros quanto não-vistos são igualmente produtivos e igualmente aproveitáveis e igualmente férteis, se do que se trata é de ler o texto do romance.

Agora, por exemplo, e somente agora, quando começo a pensar em um desfecho para este capítulo, encontro, por acaso, dois episódios que eu tinha completamente obscurecidos, mas que se me apresentam surpreendentemente como reveladores do que eu quero, afinal, dizer. O primeiro deles, o depoimento de Andrés Ramírez, chileno que viajou ilegalmente no porão de um navio em direção à Espanha e que, lá chegando, foi protagonista de um feito insólito, que ele só ousou contar a Arturo Belano: caminhando pelas ruas de Barcelona, sua mente lhe oferecia uma sucessão de números aparentemente aleatórios, que se revelaram depois predições dos números sorteados pela loteria espanhola. E assim foi: anotando os números que "dançavam dentro de sua cabeça", Ramírez logrou acertar dois grandes prêmios, conseguindo com isso regularizar sua situação na Espanha e se estabelecer ali com sua família, administrando a sua fortuna.

Uma coisa, no entanto, continua a inquietá-lo: a explicação para as visões que ele teve, o conhecimento da natureza de sua sorte: "lo que me faltaba era *comprender* el fenómeno que había puesto en marcha mi fortuna, los números que ya hacía tanto que no me iluminaban la cabeza, y *aceptar* esa realidad como un hombre" (BOLAÑO, 2009, p. 393, grifos do autor). O tempo e as *cavilaciones*, no entanto, não lhe oferecem o segredo do mistério, e Andrés finalmente se conforma com aceitá-lo, com conviver com ele: "Y allí mismo supe que probablemente jamás iba a entender la naturaleza de mi suerte, el dinero que me había llovido del cielo" (BOLAÑO, 2009, p. 394).

Mas é no breve depoimento subsequente a este, do também chileno Abel Romero, que encontramos a chave, a ideia adequada para mais ou menos concluir o que venho propondo.

> El meollo de la cuestión – diz Romero – es saber si el mal (o el delito o el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo (BOLAÑO, 2009, p. 397).

No universo de Roberto Bolaño, é a casualidade quem preside as operações.

III

Los detectives salvajes, suas possibilidades de experiência

> *Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles "devoraram" tudo, a "cultura" e os "homens", e ficaram saciados e exaustos. "Vocês estão todos tão cansados – e tudo porque não concentraram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso." Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças.*
>
> Walter Benjamin, "Experiência e pobreza".

Dizer que escapa de *Los detectives salvajes* um "deserto de sentido" é diferente de afirmar que nele o sentido resta esvaziado, "sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, 'sin metáfora'" (LUDMER, 2007, p. 2) – palavras que Josefina Ludmer usa para definir uma série de escritas contemporâneas (entre as quais ela inclui os livros de Bolaño) que segundo ela recusam a leitura a partir de categorias como "autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido" (LUDMER, 2007, p. 2), posicionando-se de maneira ambígua em relação a seu pertencimento à literatura, como se estivessem em êxodo: "son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad" (LUDMER, 2007, p. 2). Sendo o deserto uma figura cara ao romance de nossa atenção – como espacialidade, como símbolo, como lugar de

elaboração utópica ou distópica[27] –, a afirmação de que emana dele um deserto de sentido só pode ter significados vários que não se reduzem a: não há sentido, o sentido é um lugar vazio. Porque o deserto em Bolaño não é um lugar vazio – é o lugar da aventura, o lugar do mistério, o lugar da procura (do detetivesco, inclusive), o lugar da tragédia, da crueldade e de uma série de encontros/desencontros.[28] Se poderia então dizer que o sentido, em *Los detectives*, remete à própria procura de sentido, e isto seria justo; mas ele não remete sem dúvida a um horizonte de revelação. Logo, se mantenho a imagem retirada do poema de Fabiano Calixto como definidora de uma certa poética desse romance – "a sombra que escapa daquela / palavra é um deserto de sentido" (CALIXTO, 2013, p. 45) –, isto não significa que acredito que possibilidades de experiência ou de esperança não possam emergir dele; significa apenas que vou buscá-las a partir de um ponto absolutamente particular de construção do sentido.

Ponto que pode ser, em parte, conhecido a partir de um breve momento do livro: no último fragmento do depoimento de Amadeo Salvatierra, trecho que encerra a segunda parte do romance – esse intervalo de vinte anos entre o início e o fim do diário de García Madero –, ele pergunta: "[...] muchachos, ¿vale la pena?, ¿vale la pena?, ¿de verdad, vale la pena?" (BOLAÑO, 2009, p. 554); ao que Ulises ou Arturo, um dos dois, responde: "*simonel*", palavrinha da gíria mexicana sobre a qual García Madero havia dito, centenas de páginas antes: "Si simón significa sí y nel significa no, *¿qué significa simonel?*" (BOLAÑO, 2009, p. 113, grifos meus). À deriva que implica esta palavra parecem então submeter-se os sentidos desse livro

[27] A esse respeito encontra-se o trabalho de Florencia Zozaya Becerra, "El desierto como utopía en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño", *Casa del tiempo*, n. 16, fevereiro de 2009.

[28] Também se poderiam estender tais afirmações a *2666* ou a um conto como "Gómez Palacios", de *Putas asesinas*.

(e dessa pergunta fundamental). Bolaño parece, às vezes, nos dizer continuamente "simonel". Sim e não ao mesmo tempo – a extrema ambiguidade, a radical abertura das possibilidades e a dificuldade de encerrar, de definir qualquer interpretação. Mas, parece-me, Bolaño também diz *sim*, e é preciso prestar atenção a essas suas afirmações.

Certa vez, Beatriz Sarlo, ao comentar a necessidade de uma releitura da obra de Cortázar na Argentina, afirmou que "En [el] recuerdo (personal) de la lectura de *Rayuela*, está presente, por una astucia de la historia, el recuerdo de las utopías de los años sesenta, *antes* de que la violencia arrasara con ellas" (SARLO, 2008, p. 261, grifo meu). Precisamente no *após* deste fato encontra-se a literatura de Bolaño, inserida em um momento da história recente da América Latina, que se poderia dizer pós-utópico, em que a violência de Estado é um determinante incontornável. Em seu discurso de recebimento do Prémio Rómulo Gallegos, ele colocou:

> [...] en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que había más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotski o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia, murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados (BOLAÑO, 2006, p. 37-38).

Bolaño escreve, portanto, a partir da derrota dos sonhos de uma geração, a sua própria geração, mas isto não necessariamente significa que sua escrita seja o estrito relato dessa derrota, no qual não há já lugar para a esperança. O mesmo Amadeo há pouco citado – personagem nostálgico que esteve engajado no processo modernizador empreendido pelas primeiras vanguardas latino-americanas nos anos 20, que planejou junto com Germán Lizt Arzubide e Manuel Maples Arce construir Estridentópolis, a cidade vanguardista – diz, em 1976: "Que es como decir, muchachos, les dije, que veía todos los esfuerzos y los sueños, todos confundidos en un mismo fracaso, y que ese fracaso se llamaba alegría" (BOLAÑO, 2009, p. 358). Declaração que parece um sinal de que, na lembrança, resiste algo da juventude, algo como o sentimento de uma antiga alegria de sonhar, e um sinal de que nessa fagulha de sonho fracassado não deixa de faiscar uma centelha de esperança.[29] Talvez por isto Enrique Vila-Matas tenha descrito o romance que estudamos como uma *brecha*: "el tema de *Los detectives salvajes* bien podría ser una brecha, el mundo infernal de una generación agrietada, boca sibilina por la que habla el infierno" (VILA-MATAS, 2006, p. 102). *Los detectives* parece ser, então, a brecha, o intervalo que permite a Bolaño dar fé dos restos – das formas de permanência e sobrevivência – desses jovens cujos ossos estão espalhados (metaforicamente ou não) pelo continente.

*

[29] Há um fragmento de Kierkegaard que descreve um sentimento bastante aproximado a determinadas emoções que o livro de Bolaño suscita, principalmente em depoimentos como os de Amadeo Salvatierra: "Entonces me vienen a la memoria mi juventud y mi primer amor – entonces anhelaba, ahora anhelo tan sólo mi primer anhelo. ¿Qué es la juventud? Un sueño. ¿Qué es el amor? El contenido del sueño" (KIERKEGAARD, 2006, p. 65).

Dessas formas de permanência, precisamente, trata Georges Didi-Huberman em seu livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*. O ponto de partida de sua discussão é uma carta de Pier Paolo Pasolini datada de 1941, na qual os vaga-lumes aparecem como seres luminescentes, dançantes, erráticos e *resistentes* (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 23), cujo "improvável e minúsculo esplendor" metaforiza "a humanidade reduzida a sua mais simples potência de nos acenar na noite" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 30). Nessa comparação entre os lampejos desses pequenos animais e "as gargalhadas ou gritos da amizade humana" reside, nos diz o filósofo francês, uma "alegria inocente e poderosa que aparece como [...] alternativa aos tempos muito sombrios ou muito iluminados do fascismo triunfante" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 20); a arte e a poesia, segundo Pasolini, valeriam também como esses lampejos alegres e inventivos.

Em 1975, porém, o poeta e cineasta italiano publicou um artigo no qual declarava o desaparecimento – a extinção, por motivos como a poluição das águas e do ar – dos vaga-lumes. Considerando este giro, Didi-Huberman (após desenvolver uma breve exemplificação que comprova que, ao contrário do que sentenciara Pasolini, os vaga-lumes continuam a existir, em sua existência intermitente e fugidia) encontra semelhanças entre tal asseveração, na qual ele nota uma "espécie de luto, de desespero político" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 52), e pensamentos apocalípticos como o de Giorgio Agamben, que prevê a total extinção das possibilidades de experiência na atualidade. Diz Agamben:

> Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo (AGAMBEN, 2005, p. 21).

Acreditando que postular tal coisa "é dar crédito ao que sua máquina [a máquina totalitária de políticos pérfidos e do espetáculo] quer nos fazer crer", Didi-Huberman constrói um pensamento que pretende enxergar além da noite escura ou da luz ofuscante dos projetores, buscando ver o espaço "– seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 42). Pois, ele adverte, "O valor da experiência caiu de cotação, sem dúvida. Mas a queda ainda é experiência, ou seja, contestação, em seu próprio movimento, da queda sofrida" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 143). Recorrendo sobretudo a Walter Benjamin, como se pode notar pela citação anterior,[30] mas também a exemplos de escritas e relatos de sobrevivências e resistências perpetrados por Georges Bataille, Victor Klemperer, Charlotte Beradt ou Laura Waddington, Huberman prefere pensar a experiência de maneira afirmativa:

> Não se pode [...] dizer que a experiência, seja qual for o momento da história, tenha sido 'destruída'. Ao contrário, faz-se necessário [...] afirmar que a *experiência é indestrutível*, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148, grifo do autor).

Trata-se então de repensar o nosso "princípio esperança" – "através do modo como o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio Futuro" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 60).

E esse encontro de tempos decisivo, "essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 61), só pode se dar, segundo ele, através de um regime que privilegie a *imagem* como forma de uma

[30] É célebre a afirmação de Walter Benjamin, em "O narrador": "as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo" (BENJAMIN, 1994, p. 198).

resistência, de algo que sobrevive e passa de um tempo a outro, ainda significativa, ainda *potência*. A imagem é resto, fissura e "se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 86). À imagem vem se opor, no pensamento do francês, o *horizonte*, que "nos promete o todo, constantemente oculto atrás de sua grande 'linha' de fuga" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 87). "A imagem", diz ainda ele, "é *lucciola* das intermitências passageiras; o horizonte banha na *luce* dos estados definitivos, tempos paralisados do totalitarismo ou tempos acabados do Juízo Final" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 115).

Esta oposição entre imagem e horizonte, será válida para o autor não apenas como figura ou paradigma para se pensar a experiência nos dias de hoje, mas também, e sobretudo, como proposta metodológica para o trabalho filosófico ou mesmo de crítica literária. Segundo ele pontuou,

> Nesse nosso mundo histórico [...], o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, deve ser chamado *imagem*, no que diz respeito a algo que se revela capaz de *transpor o horizonte* das construções totalitárias. Este é o sentido de uma reflexão, a meu ver capital, esboçada por Benjamin sobre o papel das imagens como modos de "organizar" – isto é, também, de desmontar, de analisar, de contestar – o próprio horizonte de nosso pessimismo fundamental (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 118, grifo do autor).

No que respeita ao trabalho de crítica literária – especialmente neste ao qual me proponho –, se nos empenhamos em ver o horizonte, se nos fixamos no plano geral do romance, por exemplo, buscando uma interpretação que possa, afinal, ser *total*, o mais provável é que escamoteemos determinados aspectos inconclusivos e incompletos (de uma incompletude constitutiva, fundamental), terminando por reduzir a leitura a sentenças como: *Los detectives salvajes* é o retrato da derrota de uma geração; ou: é uma história *sui generis* das vanguardas

latino-americanas; ou: é uma paródia das convicções da poesia moderna; ou: é uma inteligente alegoria do destino humano (VILA-MATAS, 2006, p. 100), e assim por diante. "Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem", assegura o filósofo (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 115). Se procuramos, porém, a diferença, os sinais, os brilhos passageiros, as singularidades – para usar algumas das palavras de sua afeição –, em suma, o *menor*, poderemos encontrar significados mais plurais e mais interessantes, quem sabe alguma espécie de *novidade*.

Sobretudo se se considera a forma particular como Bolaño realiza seu romance (todo romance é a realização de uma forma particular, isto é certo, é o resultado de uma eleição), através de uma partilha da voz cantante – como discutimos no primeiro capítulo –, veremos como uma abordagem que privilegie a imagem será mais coerente com o seu projeto. Vilém Flusser disse: "Não há um pensamento único articulável em duas formas. Duas sentenças diferentes são dois pensamentos diferentes" (FLUSSER, 1998, p. 93), o que só reforça a diferença constitutiva do projeto ficcional do romance do chileno, bem como a inextricabilidade entre pensamento e método no trabalho crítico. Uma leitura totalizadora seria incoerente com o que propõe Bolaño. Se sua narração é fragmentada, parcial, devedora da diferença, uma leitura que procure levantar seus significados deverá, por bem, respeitar essa arbitrariedade constitutiva, sob o risco de cair na tentação de construir uma interpretação que monte uma organicidade ou um sentido final que no romance mesmo está ausente.

*

Quando Davi Arrigucci Jr. fala da fragmentação em *Rayuela*, ele ressalta que este é um procedimento que "pode conduzir à visão da totalidade" (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 268); isto é, a possibilidade de um sentido total anelado pelo protagonista pauta a todo tempo a desagregação linguística e formal do texto. Ele explica que

> Os personagens principais [...] são, de diferentes modos, perseguidores [...]. Caracteriza os perseguidores uma oposição fundamental com relação ao mundo em que lhes é dado viver, um mundo fragmentado e sem sentido [...]. Não podem aceitá-lo, pois nele se sentem desarraigados e divididos, perdidos de si mesmos. Padecem o sentimento da "perda da totalidade", da "essência universal do homem", em que, para Marx, consiste a alienação (ARRIGUCCI, 2003, p. 23).

Estamos ainda, no livro de Cortázar, dentro do modelo preconizado por Lukács – para quem o romance realiza e *deve* realizar, através da forma, a "tentativa de construir uma totalidade inexistente na experiência histórica" (SANSEVERINO, 2003, p. 94), o gesto de retorno ao lar, à pátria utópica. Logo, a organicidade neste caso é um objetivo, um fim, enquanto o fragmento se apresenta como uma condição forçosa que Cortázar sabe utilizar como método. Todos nos lembramos de como, em Lukács, a condição de fragmentariedade do romance é uma consequência direta da quebra do círculo da transcendência, e Arrigucci aclara como, coerentemente, em Cortázar a obra "se transfigura sempre pela motivação interna na busca que retesa sua linguagem em função de um foco transcendente" (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 20).

Em *Los detectives salvajes*, por outro lado, parece que encontramos o romance já com os seus dois pés para fora do paradigma lukacsiano, pois a fragmentação se apresenta nele não apenas como possibilidade limite, mas como proposta; o seu valor, aqui, é afirmativo, enquanto que em *Rayuela* (apesar de se apresentar também como jogo que ensaia as possibilidades de liberdade do leitor) ele tende a ser negativo. No romance de 1963 se define uma nostalgia da

integralidade do ser e da representação que se evidencia na própria configuração dos personagens, com o eixo da narração sendo ocupado por Horacio Oliveira, cuja consciência preside o relato mesmo quando ele está virtualmente ausente, caso da apresentação dos papéis de Morelli. No livro de Bolaño, ao contrário, é sempre controverso determinar um centro para a narração; o eixo se encontra pulverizado entre dezenas de narradores, os protagonistas estão ausentes (de fato eles não se encontram em lugar nenhum do livro) e mesmo a atribuição a Ulises Lima e a Arturo Belano como temas dos inúmeros testemunhos pode ser questionada.

Por exemplo, será que Daniel Grossman, em sua fala, está mais preocupado em informar sobre Ulises do que em descobrir as secretas causas que podem ter levado à morte de Norman Bolzman, seu grande amigo? No caso, é uma questão de ênfase; é claro que Ulises (que com seus soluços desconcertou profundamente Norman no tempo em que esteve hospedado em sua casa) é uma peça fundamental para entender as circunstâncias da morte do amigo de Daniel, mas, justamente, ele parece estar interessado *nisto* – e em Ulises apenas na medida em que sua atitude pode descortinar algo do que foi determinante para essa história.

Nesse sentido, e retomando o texto "A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas", de Jacques Derrida, poderíamos dizer que, em *Rayuela*, como há um centro, uma origem fixa, este centro limita e encerra as possibilidades das permutas entre os elementos e, logo, as possibilidades do jogo, as quais, ao mesmo tempo, ele abre e torna possível (DERRIDA, 1995, p. 230). Isto se evidencia pela própria maneira como o autor, ao início, propõe dois caminhos distintos para a leitura do livro: um corrente, seguindo a paginação tradicional, e outro de acordo com um índice aparentemente arbitrário, por ele fabricado, que indica uma leitura salteada (para usar o termo de Macedonio Fernández), mas cujo

itinerário se mostra, finalmente, mais lógico que o anterior. Essas possibilidades, no entanto, que implicam uma suposta eleição do leitor, são, ao fim e ao cabo, limitadas e pré-definidas.

Em *Los detectives*, por sua parte, o deslocamento do centro, que é radical, permite uma infinidade de permutas, o que torna a sua leitura – mesmo se ela se realiza na ordem tradicional da paginação – mais arbitrária. Porque neste romance parece que encontramos "uma presença central que nunca foi ela própria, que sempre já foi deportada para fora de si no seu substituto" (DERRIDA, 1995, p. 232), um centro que não é "um lugar fixo mas uma função" (DERRIDA, 1995, p. 232). A rigor, mesmo se é fácil discernir uma lógica no ordenamento dos depoimentos, que atende principalmente à cronologia (com algumas poucas alterações), a arbitrariedade é constitutiva da leitura desse romance porque ele parte de procedimentos como proliferação e multiplicidade, de modo que, por mais que leiamos numa ordem mais ou menos cronológica, essa cronologia não implica no que se poderia chamar de *coerência*. No caso, a coerência não está ausente na arrumação do relato (não se trata de uma questão de arrumação, montagem, colagem), mas no próprio modo de vivência das experiências. O que faz com que a fragmentação seja, aqui, irredutível a uma síntese, pois ela não se constitui como compartimentação do narrado, mas como coletânea de choques, intermitências, fissuras.

*

Há um momento do romance que eu gostaria de destacar de seu conjunto. Ele se encontra no depoimento de Xosé Lendoiro, advogado barcelonês e poeta,

diretor da revista do Colegio de Abogados na qual Arturo Belano colabora durante um curto período. Na raiz dessa colaboração está o primeiro contato que tiveram Lendoiro e Belano, na Galícia, quando o advogado passava férias e o chileno trabalhava como vigilante de um camping em Castroverde. Conta o advogado que, estando instalado nesse camping, "ocurrió lo que ahora se me figura como la parte central de mi historia. O al menos como la única parte que conserva intacta la felicidad y el misterio de toda mi triste y vana historia" (BOLAÑO, 2009, p. 429).

Em um de seus passeios pela região, Lendoiro cruza com um grupo de turistas que, descendo o monte, informa-lhe que um garoto, que ia com eles, caiu por desatenção em um poço ou fenda do morro, abertura profunda que os habitantes da região chamam de "Boca do Diabo" (o nome advém dos rumores de que ali viveria o demônio ou uma de suas encarnações terrenas). Lendoiro acompanha uma parte do grupo de volta ao fosso, enquanto o restante segue em busca de ajuda. Seus intentos para resolver o problema reduzem-se a gritar o nome do garoto – Elifaz – desde a borda da *sima*, obtendo como resposta apenas "un eco siniestro", "un grito, *mi* grito, que las profundidades de la tierra devolvieron convertido en su regreso sangriento" (BOLAÑO, 2009, p. 430, grifo do autor).

Com pouco tempo retornam as pessoas que tinham descido até o camping e com elas um jovem que se candidata a descer o poço em busca de Elifaz. O rapaz é devidamente amarrado com as cordas disponíveis e desce; poucos instantes depois, no entanto, ouvem-se gritos saídos da greta, a corda se estremece e o rapaz é puxado de volta pelos parentes de Elifaz. Assustado, pálido, o jovem afirma não ter avistado o garoto, mas visto, sim, o diabo. Depois dessa primeira tentativa e da histeria e confusão que lhe sucedem, todos se quedam desencorajados a descer. O medo, o receio e, em alguns casos, o desespero, tomam conta da situação. A noite

vai caindo e os presentes acendem suas lanternas a gás ou a pilhas. Quando já está totalmente escuro e uma decisão começa a ser urgente, o vigilante do camping – *para nosotros*, Arturo Belano – se amarra as cordas na cintura e se dispõe a descer. Arturo desce até que a corda de segurança acaba e ele pede aos homens de cima que soltem-na. Diz Lendoiro:

> De golpe, la noche se hizo más noche y el agujero negro, si cabe, se hizo más negro, y quienes minutos antes, llevados por su impaciencia, daban breves paseíllos a su alrededor, dejaron de hacerlo pues la posibilidad de tropezar y ser tragados por la sima se materializó como se materializan a veces los pecados. De vez en cuando del interior escapaban aullidos cada vez más ahogados, como si el diablo se retirara hacia las profundidades de la tierra con sus dos presas recién cobradas (BOLAÑO, 2009, p. 432).

Minutos depois, no entanto, Arturo grita de volta aos homens que o ajudaram na descida pedindo que joguem outra corda – "y vimos la luz de la linterna del vigilante, *un haz semejante a una luciérnaga* perdida en la conciencia de Polifemo, y *preguntamos a la luz* si estaba bien y la voz que había tras la luz dijo muy bien" (BOLAÑO, 2009, p. 433, grifos meus) –, e ao içá-la todos veem com surpresa e felicidade aparecer Elifaz, o garoto desaparecido, e depois dele içam Belano, e a noite acaba numa grande celebração galega, com cantos, danças e todo tipo de confraternizações.

Antes do desfecho do incidente, porém, durante a agonia coletiva, o narrador recorda um conto de Pío Baroja chamado "La sima", que conta praticamente a mesma história vivida por ele em Castroverde:

> Y eso fue lo que pensé mientras a mis espaldas las pasiones humanas fluían [...]: que la historia que estaba viviendo era idéntica a la del cuento de Baroja y que España seguía siendo la España de Baroja, es decir, una España en donde las simas no están cegadas y en donde los niños seguían siendo imprudentes y cayéndose en ellas y en donde la gente fumaba y se desmayaba de manera y modos un tanto excesivos y en donde la Guardia Civil, cuando se la necesitaba, no aparecía nunca (BOLAÑO, 2009, p. 433).

O conto de Pío Baroja, com efeito, narra os mesmos movimentos que a história de Lendoiro: um garoto, neto de um pastor, cai num fosso; gente vem para ajudar, entre as quais um jovem que se oferece para descer a fenda; na descida, ouvem-se fortes gritos e o rapaz pede para ser içado de volta; já na superfície, ele afirma ter visto o diabo. Os demais, temerosos a partir de então, se negam a descer para realizar o resgate, inclusive o avô, que soluça de desespero, mas não consegue encarar a greta diabólica.

A diferença entre os dois relatos está em que, no conto de Baroja, ninguém mais se atreve a descer – o padre realiza a extrema unção e oficializa a morte prematura do menino. Todos voltam para casa e escutam durante três dias e três noites "lamentos y quejidos, vagos, lejanos y misteriosos, que salían del fondo de la sima" (BAROJA, 2013, s/p).

*

É na relação com o conto de Pío Baroja que o momento citado potencializa seus significados. O primeiro ponto a se considerar é que, depois da intromissão do diabo na história, a única pessoa que se atreve a descer, que quebra a paralisia gerada pelo egoísmo e pelo medo, é Arturo Belano, o poeta – elemento ausente no relato do espanhol. Já é noite, está escuro, e Belano enfrenta a escuridão e o abismo em busca de salvar o garoto; junta coragem e solidariedade. Sua atitude, neste sentido, é extremamente coerente – e talvez mesmo ilustrativa – com as ideias expressadas por Bolaño em seus artigos críticos e híbridos reunidos em *Entre parêntesis* sobre a natureza da poesia e a figura do poeta. Porque ser poeta, para Bolaño, é, sobretudo, "sabe[r] abrir los ojos en la oscuridad" (BOLAÑO, 2006, p.

65), sendo *valentía*, *voluntad* e *valor* os três principais componentes do caráter do poeta ou do *valente* – categoria preconizada e apreciada por ele que congrega gente vária como Billy the Kid, Che Guevara, Violeta Parra ou Rimbaud.

Muitas vezes, como quando ele enumera esses personagens como exemplos dessa figura "múltiple y cambiante" que é o valente (BOLAÑO, 2006, p. 150), Bolaño não parece estar falando de poesia; mas, quando em seu discurso de recebimento do Prémio Rómulo Gallegos, por exemplo, ele é instado a falar sobre o que seria uma escrita de qualidade, seus termos são praticamente os mesmos:

> ¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere […] (BOLAÑO, 2006, p. 37).

No reverso da escrita, o escritor joga com sua própria morte – nisto resulta o perigo da literatura e nisto o exercício de coragem que ela requer. "La literatura para Bolaño es un combate permanente contra fuerzas oscuras", dirá Rafael Gutiérrez Giraldo (GUTIÉRREZ GIRALDO, 2010, p. 132).[31] Esse tipo de formulação acompanhará, pois, o pensamento de Bolaño. Em entrevista concedida no Chile, em resposta a se ele afirmaria, como o verso de Enrique Lihn, "porque escribí porque escribí estoy vivo", chegará a afirmar: "No, yo diría que, porque escribí, casi la palmé. Si no hubiera escrito, estaría más vivo y más sano".[32] Em outro momento, será um dos narradores de *Los detectives salvajes*, um dos inúmeros escritores que aí aparecem, quem dirá, um tanto ironicamente, desde outro ângulo dessa mesma confrontação: "La vida hay que vivirla, en eso consiste todo [...]. Me lo dijo un

[31] Para uma análise mais completa das concepções sobre o literário subjacentes às intervenções críticas de Bolaño, ver o trabalho citado: *De la literatura como un oficio peligroso : crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño* (GUTIÉRREZ GIRALDO, 2010).

[32] Entrevista de 1999 disponível online no link http://www.youtube.com/watch?v=NPL3O1UL3-E.

teporocho que me encontré el otro día al salir del bar La Mala Senda. La literatura no vale nada" (BOLAÑO, 2009, p. 301).

Por outra parte, não deixa de ser curiosa a coincidência que se observa entre as referidas formulações bolañianas sobre o poeta e a escrita e a definição proposta por Giorgio Agamben para o que é o contemporâneo. Em ensaio cujo título retoma esta questão ("O que é o contemporâneo?"), Agamben considera:

> "O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: *contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro*. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver nessa obscuridade, *que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente* (AGAMBEN, 2009, p. 62-63, grifos meus).

É realmente significativo que o filósofo italiano, relevando a figura do poeta e a atividade da escrita como emblemas daquilo que se espera do contemporâneo, das formas de atuação e intervenção do homem em seu tempo – i. e., do homem capaz de ler o seu tempo e de intervir nele –, construa imagens tão semelhantes àquelas que Bolaño desenha em suas intervenções críticas. Porque, se consideramos essa relação em sua profundidade, podemos vislumbrar como o modelo de escritor que Bolaño propõe tem menos a ver com o estabelecimento de condições de desenvolvimento de uma escrita do que com uma *responsabilidade* que ele deve portar; saber abrir os olhos no escuro ou ser capaz de escrever com a pena mergulhada nas trevas do presente são atribuições de uma responsabilidade que o poeta deve ser capaz de assumir, para a qual contribuem ainda a autenticidade e a coragem.

Se bem que, pensando melhor, e considerando a importância dessas duas últimas atribuições para o pensamento de Bolaño (e também o quão pouco

prescritivo ele é, principalmente quando observado em relação a Agamben), o mais justo seria colocar, em vez de "responsabilidade", *entrega*. O modelo de escritor, de poeta, que o autor de *2666* propõe se caracteriza, sobretudo, por uma *entrega*, por uma aposta.

Obviamente, uma matização neste ponto se faz necessária na medida em que, na obra de Bolaño, o *desejo de escrever*, mobilizado sem dúvida pelo prazer da leitura, se identifica – como pontuou Roland Barthes – com um *desejo preocupado* (BARTHES, 2005, p. 31). Não obstante, se para Barthes o principal objeto dessa preocupação era a baixa cotação da literatura, o fato de ela aparecer como um objeto passado (BARTHES, 2005, p. 32), para o chileno a questão é outra e diz respeito à própria impossibilidade da literatura de responder ou de resistir a determinadas demandas. Como assinalou Marcos Piason Natali, "o segredo de Bolaño, se existir um, talvez seja este: uma representação da literatura ao mesmo tempo ferozmente cética e profundamente amorosa" (NATALI, 2010, s/p). Em seus livros, diz o crítico, a literatura se encontra "distante dos tempos em que podia declarar sua exterioridade ao mal" (NATALI, 2010, s/p), e neles

> o deslumbramento inicial diante de um texto será temperado por duas ponderações. Primeiro, o reconhecimento daquilo que pode resultar do arrebatamento, inexistindo garantia de que a história posterior estará à altura do evento original, ou que não será inclusive sua anulação. Além disso, há a insistente capacidade demonstrada pelo horror de sobreviver ao maravilhamento causado pela literatura (NATALI, 2010, s/p).

Neste sentido, é preciso reconhecer que, mesmo se Bolaño postula uma tal responsabilidade, mesmo se ele supõe uma tal entrega como condição do ofício da escrita, esse seu modelo não constitui uma salvaguarda para os aspectos contraditórios da literatura que a sua própria obra faz notar.

Voltando ao episódio da sima, é muito provável que da assunção dessa *entrega* advenha a oposição que Xosé Lendoiro vai construindo em seu relato entre ele próprio e Belano, primeiro inadvertidamente, logo de maneira obsessiva, *maniática*, como se seu encontro com o chileno, a princípio numa circunstância feliz, determinasse com o passar do tempo a sua ruína.

> [...] obnubilado como estaba por el trabajo y por el placer [...] ni presté oídos al rumor de fondo que tales encuentros [con Belano] propiciaban. Un rumor de fondo semejante a una caravana de coches [...], un rumor que decía cuídate, Xosé, vive la vida, cuida tu cuerpo, el tiempo es breve [...], pero que yo en mi ignorancia no descifré o creí que no iba dirigido a mí sino a él, ese rumor de desastre inminente [...], un mensaje que no me atañía, un verso que no tenía nada que ver conmigo y sí con él, cuando en realidad estaba escrito *ex profeso* para mí (BOLAÑO, 2009, p. 435).

E essa obsessão e essa oposição culminam num ponto decisivo quando Lendoiro diz: "No tardé en comprender lo vanas que habían sido todas mis ambiciones [...]. Supe lo que Arturo Belano supo desde el primer día que me vio: *que yo era un pésimo poeta*" (BOLAÑO, 2009, p. 443-444, grifos meus). No trecho grifado encontra-se o ponto principal: o covarde só pode ser um mau poeta. Porque Lendoiro, apesar de sua racionalidade e de seu desejo de intervir na vida das pessoas como um "gigante" – audaz, majestoso, "uma afirmação e uma negação constantes", uma fonte de vida (BOLAÑO, 2009, p. 440) –, não é capaz de fazer nada pelo garoto caído na *sima*. Sua figura, além de poder ser pensada como um representante de certo ideário literário acanalhado (porque movido por interesses e bajulações) que Bolaño sempre criticou, põe em cena também aquelas referidas contradições que não são de forma alguma alheias (ou exceções) ao universo literário. Na mesma entrevista citada acima, ele explicita: "el oficio de escritor, de la literatura, [...] es un oficio, a mi modo de ver, bastante miserable, practicado por

gente que está convencida de que es un oficio magnífico. Y ahí hay una paradoja bestial, un equívoco bestial".[33]

Deste ponto se desprende um aspecto importante. Apesar de ter sido incluído em uma antologia de contos de terror espanhóis (e essa talvez seja a evidência maior de sua ambivalência), [34] o conto de Pío Baroja é frequentemente lido como uma crítica à superstição que impede os pastores de salvarem o menino caído num fosso por causa de um bode supostamente endiabrado pertencente a uma velha com fama de bruxa. Bolaño, ao postular uma relação entre as duas histórias, parece querer deslocar esta interpretação. Isto é, Belano não é necessariamente aquele que quebra o círculo da superstição e, com sua racionalidade, resgata o garoto. Não, o seu gesto não porta nenhuma relação com essa espécie de esclarecimento. Ao contrário, é Xosé Lendoiro quem apela às luzes da razão, com suas ponderações e suas citações em latim. E mesmo coberto pela racionalidade, ele é incapaz – tanto quanto os campônios galegos, ou os vascos do conto de Don Pío – de salvar Elifaz. O que Bolaño parece querer dizer é: não atribuamos a uma suposta ignorância e simplicidade dos pastores da história de Baroja a culpa pela morte do menino. E, sobretudo: não desprezemos o aspecto de terror da história, o seu aspecto assustador, a ameaça secreta que sem dúvida ronda todo o episódio.

Significativo a este respeito é o modo como o advogado, em sua ruína crescente, se verá atormentado pelos uivos que saem da greta, os lamentos do garoto abandonado do conto de Baroja ou a algaravia do diabo escutada por ele em Castroverde, barulhos que o transformarão em "una oreja en el borde de una sima"

---

[33] Entrevista de 1999 disponível online no link http://www.youtube.com/watch?v=NPL3O1UL3-E.

[34] MUÑOZ PUELLES, Vicente. *Cuentos españoles de terror*. Madrid: Oxford, 2010.

(BOLAÑO, 2009, p. 446), impedindo-o de dormir tranquilamente pelos anos seguintes. E, aqui, vale notar como mais uma vez é a voz que se interpõe no limiar do sentido: "entonces me pongo a escuchar los aullidos que salen como ráfagas de viento de la boca de la sima y juro que trato de entender ese lenguaje pero por más esfuerzos que hago no puedo" (BOLAÑO, 2009, p. 447).[35] Porque o universo de Bolaño nunca é totalmente despovoado de certas ameaças cuja natureza é, finalmente, secreta, é o próprio mistério. E, por mais que se possam reivindicar explicações racionais para tais elementos – a loucura sendo a mais frequente delas –, há sempre algo que insiste em restar no território do desconhecido.

*

Mas a imagem mais significativa encontrada no episódio da *sima* talvez seja o da luz da lanterna de Belano movendo-se no escuro da caverna como "una luciérnaga perdida en la conciencia de Polifeno". Muito embora a sua possível trivialidade, considerando ainda que seja fruto da imaginação de um péssimo poeta, não podemos deixar de considerar o lampejo verdadeiro que ela representa naquele momento, quando as esperanças de que alguém voltasse a sair vivo daquele buraco já começam a esmorecer. Se o poeta é o único que se digna a escalar (escalar para baixo, seria isso possível?) uma caverna completamente escura e profunda para salvar um jovem garoto, desconhecido seu, que ali caiu por desatenção – uma caverna que, por outra parte, dizem ser amaldiçoada; e se o poeta, em seu retorno, emite uma luz semelhante a um vagalume no meio da escuridão, um pequeno facho de luz capaz de iluminar de volta o semblante e a

[35] Sobre a questão da voz em sua relação com o sentido, ver capítulo I.

esperança daquelas pessoas, que em seguida viverão um momento de autêntica alegria e confraternização, isto parece algo realmente significativo e simbólico. Porque, como disse Didi-Huberman, "As sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição [...]. Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma 'luz de toda luz'" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 84).

Consoante com a ideia de que a sobrevivência da experiência se dá atualmente *apesar de tudo* – de modo intermitente, através de rastros –, no livro de Bolaño encontramos personagens que são legítimos sobreviventes (sobreviventes de regimes ditatoriais, de condições sociais degradantes, de um modelo de cultura e de cidade que tem como princípio a exclusão), cuja errância se apresenta ela mesma como gesto de resistência. Diz Huberman que

> Os reinos, "governabilidades" segundo Foucault ou, ainda, "polícias" segundo Rancière, tendem a reduzir ou subjugar os povos. Mas essa redução, ainda que fosse extrema como nas decisões de genocídio, quase sempre deixa restos, e os restos quase sempre se movimentam: fugir, esconder-se, enterrar um testemunho, ir para outro lugar, encontrar a tangente... (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149).

Ulises mendigando nas ruas de Tel-Aviv, Ulises assaltando em Viena, Ulises percorrendo um rio de gente na América Central; Belano preso numa cadeia do Chile em 1973, Belano dormindo numa caverna em Port Vendres, Belano em meio à guerra na Libéria sem condições de voltar à Barcelona; Xóchitl García trabalhando de caixa num supermercado para sustentar o filho pequeno enquanto edita no turno oposto uma revista literária; Piel Divina que só veste o que ganha de seus amantes – são algumas imagens da sobrevivência de uma juventude que às vezes enxergou como saídas apenas o exílio, o delito, a poesia, o sexo, a perdição (o se perder), e que, assim sendo, também soube o que significava amizade, e foi fiel a este significado.

Exemplar neste sentido é a experiência vivida por Arturo na África, que nos conta Jacobo Urenda. Belano vai para o continente africano disposto a morrer, a "tener una muerte bonita, una muerte fuera de lo normal" (BOLAÑO, 2009, p. 528). "Había perdido algo y quería morir, eso era todo" (BOLAÑO, 2009, p. 545). Passado algum tempo, porém, Belano não mais quer morrer e, encontrando-se numa situação de perigo iminente, isto é, em meio a inúmeros conflitos armados e guerras civis, ele passa a desejar *sobreviver*. O que é importante: algo se transforma. Nesse enfrentamento com a morte, "la más-más o la menos-menos" (BOLAÑO, 2009, p. 530), como ele diz, com o horror proporcionado pela violência que ele testemunha, alguma coisa se fraciona; há uma passagem. Belano agora deseja voltar à Espanha, mas não tem dinheiro suficiente para tanto; ele economiza. O que Jacobo Urenda nos conta ao final de seu relato, no entanto, é surpreendente. Belano, mesmo tendo desistido de querer morrer – o que é diferente de querer se matar –, escolhe em um determinado momento seguir por um caminho, uma rota de fuga de soldados da Libéria, de morte quase segura, e isto para não deixar sozinho a um amigo, alguém que ele conheceu há pouco, um fotógrafo que deseja morrer porque teve o filho morto há dois meses e sente que sua vida está arruinada. Urenda não compreende a sua decisão: "Le pregunté por qué iba a acompañar a López Lobo. Para que no esté solo, respondió. Eso ya lo sabía, esperaba otra respuesta, algo que resultara decisivo, pero no le dije nada. Me sentí muy triste. Quise decir algo más pero no encontré palabras" (BOLAÑO, 2009, p. 548). E este é o último caminho que, sabemos, tomou Belano. Cronologicamente, com esta aventura se encerra sua história.

A aventura, por sinal, é um dos canais de experiência que o livro propõe. Agamben falou sobre como a aventura se apresenta na idade moderna como o

último refúgio da experiência: "Pois a aventura pressupõe que haja um caminho pela experiência e que este caminho passe pelo extraordinário e pelo exótico (contrapostos ao familiar e ao comum)" (AGAMBEN, 2005, p. 39). A busca de Cesárea Tinajero no deserto, as peregrinações de Arturo na África, os perigos corridos por Ulises Lima em Israel e na Áustria mostram que, além da amizade, a aventura pode ainda ser uma via.

Parece então haver em *Los detectives salvajes* um sentido que persiste e que se orienta, no mais das vezes, pela amizade e pela coragem. Por isto, apesar de se construir a partir de uma derrota, este não é um livro derrotista. Ele não impele ao conformismo, à mortificação ou a um tipo de visão apocalíptica (ainda que alguns de seus personagens tenham rasgos de pensamentos apocalípticos, como Joaquín Font). Não, o livro de Bolaño impele, em primeiro lugar, a viver. "Es el Vitalismo enorme, kerouaquiano, casi emersoniano, podríamos decir, que anima a una novela como *Los detectives salvajes*", disse Alan Pauls (PAULS, 2008, p. 328). E como um livro que impele a viver pode ser o relato de um fracasso? Justamente, ele não é esse relato; ou, se é, é apenas na medida em que abre brechas e torna visível algum tipo de esperança, de experiência, de saber. Os canais do aprendizado possível nele são principalmente o sexo, a amizade, o sonho ou mesmo a nostalgia, bem como os conflitos, os confrontos.

Exemplos disso são o episódio do duelo – no qual uma disputa pela honra de Belano como escritor, posta em xeque por uma resenha inexistente, prova o valor dos envolvidos na contenda e sela ainda o início de uma amizade – ou os momentos em que María Font e Mary Watson pensam que se metendo na cama com Belano ou Lima as coisas vão se resolver – a ameaça vai cessar, o medo vai passar, as coisas vão se arranjar. Diz María: "si nos metemos en una habitación

oscura, sin límite de tiempo, si los desnudo y ellos me desnudan, todo se arreglará, la locura de mi padre, el coche perdido, la tristeza y la energía que sentía y que por momentos parecía que me asfixiaban" (BOLAÑO, 2009, p. 189). E, em outro momento, Mary: "Y todo el tiempo pensaba: algo malo está a punto de ocurrir, algo malo va a pasar, pero no sabía qué podía ser ni qué podía hacer yo para evitarlo, salvo llevarme al vigilante a mi cuarto y hacer el amor con él o persuadirlo de que se durmiera" (BOLAÑO, 2009, p. 255-256).

Também a poesia, se retomamos algo que está dito no primeiro capítulo, pode ser uma via do aprendizado que propõe este livro: gesto e experiência – fazer da poesia gesto, retomá-la para a esfera do uso através da voz, da vocalização que prenuncia a dinâmica do corpo, na qual ela agora se insere, é também recolocá-la na dinâmica da experiência; a poesia como experiência, ou o poder fazer experiência com a poesia.

Conclusão

Nesta dissertação, parti do tema da voz, discuti categorias como o sujeito e o outro, interroguei o enigma que Bolaño nos deixa, perscrutei a sobrevivência das experiências e encontrei no acaso o princípio dos movimentos por trás do mistério, do mal, da violência, da alegria.

Se, neste momento de fechamento do trabalho, se tratasse de recuperar uma imagem aludida que, para mim, não representa nem metaforiza *Los detectives salvajes*, mas permite pensá-lo dentro do marco do sentido que vim colocando, eu selecionaria a frase "es una broma que encubre algo muy serio" (BOLAÑO, 2009, p. 376), frase que, por outra parte, é também a explicação que dão Ulises Lima e Arturo Belano para o poema-enigma de Cesárea Tinajero. Sem pretender criar um efeito *mise en abyme*, seleciono a imagem por notar nela a chave para o procedimento de significação do texto bolaniano ou, pelo menos, um *topos* desse procedimento, que se repete em outros de seus livros.

Por exemplo, no poema "Reencuentro", publicado em *La universidad desconocida*, lemos:

> Tratando de soñar inútilmente
> Uma carta ideal
> Llena de aventuras y de escenas sin sentido
> Que encubran la carta verdadera,
> La carta terrorífica del adiós
> Y de cierto tipo de amnesia
> Infrecuente
> (BOLAÑO, 2007, p. 403)

Enquanto em *Nocturno de Chile*, o padre Sebastián Urrutia Lacroix conta:

> [...] y luego me entregaron una carta que venía dirigida a mí, escrita por el señor Odeim, en donde me preguntaba qué tal Europa, qué tal el clima y las comidas y los monumentos

> históricos, una carta ridícula que sin embargo parecía encubrir otra carta, ésta ilegible, más seria, y que despertó en mí gran preocupación pese a no saber qué decía la carta encriptada ni tener plena seguridad de que realmente existía, entre las palabras de la carta ridícula, una carta encriptada (BOLAÑO, 2000, p. 89).

Esta ideia de uma mensagem secreta, subterrânea, terrível em sua verdade, que subjaz à superfície textual é talvez definidora da experiência de leitura de *Los detectives salvajes*. (Recomendava Morelli, em *Rayuela*: "Intentar [...] un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos" [CORTÁZAR, 1996, p. 325]). E, no entanto, o mais marcante desta experiência é, como diz o padre e crítico literário, a incerteza da existência dessa mensagem. Ler os detetives selvagens, envolver-se em sua busca, enredar-se nos diversos níveis de procura (investigação) que o romance propõe é, então, ter de lidar com a presença/ausência do sentido.

> Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, "desfiada" [...] em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso, mesmo a literatura (seria melhor passar a dizer *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como um texto) um "segredo", isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei (BARTHES, 2004, p. 63),

colocou Roland Barthes, no famoso "A morte do autor" – e nessa sua definição as minhas conclusões encontram uma boa tradução. Desfiar o texto, deslindá-lo: propor caminhos de significâncias que não se pretendam *os significados* do texto; percorrê-lo e interrogá-lo sem contudo tentar enclausurá-lo, apreendê-lo em uma definição redutora; pesquisar o texto sem se propor a desvendá-lo, a fixar do que ele trata. *Los detectives salvajes* não é isto nem aquilo, é uma rede de colocações e

questões e problemas que se dobram com a leitura e que tem a multiplicidade e a polifonia como princípios.

Por outra parte, se negar um sentido último ao texto é negar Deus, encontramos na contrateologia aludida por Barthes uma luz outra, além daquela da história, para jogar sobre a epígrafe do livro de Bolaño, atribuída a Malcolm Lowry:

> – ¿Quiere usted la salvación de México? ¿Quiere que Cristo sea nuestro rey?
> – No.

Com esta negação primeira começa *Los detectives salvajes*; e, com ela, minha leitura esbarra em possibilidades outras de encarar a problemática do sentido nesse livro: ler a contrateologia de Bolaño, como sugerido por Barthes, ou pensar a negação do sentido último a partir da ideia de transcendência vazia são fios outros do tecido narrativo que sempre se pode voltar a desfiar. O acaso e o mistério determinarão mais uma vez quem, e desde onde, recomeçará.

Teste *

O que é *Os detetives selvagens*:

Um romance de formação?
A história de dois traficantes de drogas
Temperada com sexo e bebedeiras?
Uma odisseia pós-moderna?
Uma inteligente alegoria do destino humano?
Uma história *sui generis* das vanguardas latino-
[americanas?
Uma forma apenas mascarada de poema?
A reescritura, ao passo que também
O avesso de *Rayuela*?
O relato desesperado da vida
E do fracasso de jovens depravados e ignorantes?
Um salto no abismo
Da condição humana?
Um tapa na cara do
Presidente da Associação dos Escritores?
Um policial contemporâneo?
O retrato da derrota de uma geração?
Uma paródia das convicções da poesia moderna?
O romance que Borges
Teria topado escrever?
O livro onde a poesia fica atrás da janela?

Assinale a definição
Que considere correta.

* Exercício crítico à maneira de "Test" de Nicanor Parra.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. *Cacto*, n. 1, agosto de 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

BAROJA, Pío. La sima.
Disponível em: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/baroja/sima.htm. Acesso em 10 de março de 2013.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II*: a obra como vontade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas, volume 1). São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.

BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 2005-a.

BOLAÑO, Roberto. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.

BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2006.

BOLAÑO, Roberto. *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.

BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2009.

BOLAÑO, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.

BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2005-b.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas* (1952-1972). Buenos Aires: Emecé, 1989.

CALIXTO, Fabiano. *A canção do vendedor de pipocas*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2013.

CALIXTO, Fabiano. *Um poeta não se faz com versos*: tensões poéticas na obra de Torquato Neto. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, São Paulo, 2012.

CARRAL, Andrea Cobas & GARIBOTTO, Verónica. Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Orgs.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais*: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica. Coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ECHEVARRÍA, Ignacio. Sobre la juventud y otras estafas. In: MANZONI, Celina (org.). *Roberto Bolaño*: la escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

FERRO, Roberto. A narrativa policial latino-americana: uma encruzilhada de caminhos que se bifurcam e se intersectam. In: FERRO, Roberto. *Da literatura e dos restos*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

FLORES, María Antonieta. Notas sobre *Los detectives salvajes*. In: MANZONI, Celina. *Roberto Bolaño*: la escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

FLUSSER, Vilém. Ensaios. In: FLUSSER, Vilém. *Ficções filosóficas*. São Paulo: Edusp, 1998.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GONÇALVES, Michele C. Dávila. De "pulp fiction" a metaficción literaria: las transformaciones del personaje detectivesco en la narrativa policial brasileña. *Chasqui*, n. 34, 2005.

GUTIÉRREZ GIRALDO, Rafael Eduardo. *De la literatura como un oficio peligroso*: crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

HOSIASSON, Laura. El vagabundeo esencial de Roberto Bolaño. *Abehache*: Revista da Associação Brasileira de Hispanistas, v. 1, n. 1, 2011.

KIERKEGAARD, Søren. Diapsálmata. In: KIERKEGAARD, Søren. *O lo uno o lo otro*: un fragmento de vida I. Madrid: Trotta, 2006.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad*: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *O outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LÉVINAS, Emmanuel. *La realidad y su sombra*. Madrid: Trotta, 2001.

LUDMER, Josefina. Literaturas posautónomas. *Ciberletras*. Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MANZONI, Celina (org.). *Roberto Bolaño*: la escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

MESCHONNIC, Henri. *Ética y política del traducir*. Buenos Aires: Leviatán, 2009.

NANCY, Jean-Luc. Vox Clamans in Deserto. *Caderno de leituras*, n. 13, 2013. Disponível em: http://www.chaodafeira.com/?p=605.

NATALI, Marcos Piason. Amor e ceticismo perante a escrita. *O Estado de S. Paulo*. *Caderno sabático*, 22 de maio de 2010.

PARRA, Nicanor. *Artefactos visuales*: dirección obligada. Catálogo de exposição. Concepción, Chile: Pinacoteca, Universidad de Concepción, 2002. Disponível em: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3629.html#bibliografia

PARRA, Nicanor. *Parranda larga*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2010.

PAULS, Alan. La solución Bolaño. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Orgs.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

QUÍLEZ, Luis Balgué & MARTÍN-ESTUDILLO, Luis. Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. Teologias do romance. In: RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

ROSSO, Ezequiel de. Una lectura conjetural: Roberto Bolaño y el relato policial. In: MANZONI, Celina (org.). *Roberto Bolaño*: la escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

SANSEVERINO, Antônio Marcos. A força messiânica e a *Teoria do romance*. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XX, 2007.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

STALLYBRASS, Peter. O mistério do caminhar. In: STALYBRASS, Peter. *O casaco de Marx*: roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

TORQUATO NETO. *Torquatália*: Geléia geral. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

VILA-MATAS, Enrique. Bolaño en la distancia. In: MANZONI, Celina (org.). *Roberto Bolaño*: la escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*: entrevistas e ensaios. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.