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

A CORAGEM DA LITERATURA: ÉTICA E ESTÉTICA EM *LOS DETECTIVES*
***SALVAJES*, DE ROBERTO BOLAÑO**

Ana Patricia Nicolette

SÃO PAULO
2016

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

A CORAGEM DA LITERATURA: ÉTICA E ESTÉTICA EM *LOS DETECTIVES*
***SALVAJES*, DE ROBERTO BOLAÑO**

Ana Patricia Nicolette

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com vistas à obtenção do título de Mestre em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana).

Orientadora: **Profa. Dra. Laura Janina Hosiasson**

SÃO PAULO
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

N643c Nicolette, Ana Patricia
A coragem da literatura: ética e estética em Los detectives salvajes, de Roberto Bolaño / Ana Patricia Nicolette ; orientadora Laura Janina Hosiasson. - São Paulo, 2016.
106 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

1. Bolaño. 2. coragem. 3. Los detectives salvajes. 4. ética . 5. estética. I. Hosiasson, Laura Janina, orient. II. Título.

Ana Patricia Nicolette

A coragem da literatura: ética e estética em *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com vistas à obtenção do título de Mestre em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana).

Aprovado em: ____/____/____

Banca examinadora

Profa. Dra. Laura Janina Hosiasson

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Ao meu pai (em memória) e à minha mãe

Agradecimentos

Atingido esse momento, não posso deixar de agradecer às pessoas que tornaram esse trabalho possível.

Aos professores Pablo Gasparini, Cristiane Checchia e Tiago Guilherme Pinheiro, pelas observações e indicações bibliográficas que muito contribuíram para a estruturação da dissertação.

Ao professor Jorge Schwartz, que muito generosamente disponibilizou uma vasta bibliografia, à qual de outro modo eu não teria acesso.

À minha orientadora, Laura Janina Hosiasson, pela paciência perseverante com que me orientou e pela agudeza de seus comentários.

Aos colegas de orientação, Luana Biondo e Márcio Botelho, que me auxiliaram ao longo do processo.

Aos amigos de sempre, Rafael Grigoletto, Beto Latanzze, Marcella Franzin, Helô Nolasco e Thaís Rocha, com os quais sempre dividi meus sonhos e pude compartilhar as tensões, dificuldades e alegrias desse período.

Ao grande amigo Leonardo Canuto de Barros, pelas experiências divididas, pelo incentivo e pela compreensão.

Ao meu companheiro Rafael Batezini, que sempre torceu por mim e ajudou-me a não me esquecer dos meus objetivos.

Aos amigos de São Paulo, Paula Caldeira e Ciro Lourenço, pelos momentos de diversão.

Aos companheiros de escrita desse trabalho, Miró e Pancho, pela presença alegre.

Ao meu irmão Henrique e à minha avó Celina, pelo amor com que sempre desejaram o melhor para mim. Ao meu pai, Luis, que não pôde acompanhar o processo de término desse trabalho, mas que enquanto viveu me forneceu o incentivo moral, afetivo e material para que eu encarasse os desafios e buscasse a minha felicidade. E, finalmente, à minha mãe, Vera, pela

sua confiança, pelo incentivo e pela força com que segue, e que me ensina constantemente a perseguir meus sonhos e me reconstruir a cada perda.

Também agradeço à Capes, pela concessão da bolsa de mestrado.

NICOLETTE, A. P. **A coragem da literatura:** ética e estética em *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño. 2016. 106 f. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RESUMO

Este trabalho analisa a obra do chileno Roberto Bolaño (1953-2003) sob a ótica da coragem, vislumbrada como traço marcante dos personagens bolanianos e entendida pelo autor como requisito da literatura de qualidade, que supõe a proximidade da arte com uma espécie de abismo. Num primeiro momento, perguntamo-nos sobre quais seriam os perigos que, de acordo com Bolaño, rondariam a literatura e que exigiriam do escritor uma atuação corajosa. Para isso, valemo-nos de romances como *Amuleto* e *Estrella distante*, do conto *El Ojo Silva* e das intervenções críticas de Bolaño. Posteriormente, nos centramos na obra *Los detectives salvajes*, que retoma procedimentos narrativos e cânones - como as vanguardas e as neovanguardas - considerados corajosos por sua inovação formal, pela crítica às instituições e pela formulação de uma estética que se entrelaça com uma ética. Nesse mesmo processo, verificamos que o autor diagnostica a perda de espaço desses procedimentos corajosos no cenário literário contemporâneo, pautado pelo abandono das utopias e pelas exigências do mercado literário. Vemos que a obra caminha para a elaboração de uma ética possível nesse novo contexto, e que será marcada pela recusa da estabilidade, que se traduz em deslocamento geográfico e linguístico.

Palavras-chave: Bolaño, coragem, *Los detectives salvajes*, ética, estética.

RESUMEN

En este trabajo se analiza la obra del chileno Roberto Bolaño (1953 - 2003) desde la perspectiva del valor, concebido como característica marcante de los personajes bolanianos y comprendido por el autor como requisito de literatura de calidad, lo que supone la proximidad del arte con una especie de abismo. Al principio, nos preguntamos acerca de cuáles serían los peligros que, de acuerdo con Bolaño, cercarían a la literatura y que requerirían del escritor una actuación valiente. Para ello, hacemos uso de novelas como *Amuleto* y *Estrella distante*, del cuento *El Ojo Silva* y de las intervenciones críticas de Bolaño. Después, nos centramos en *Los detectives salvajes*, que incorpora procedimientos narrativos y cánones, como las vanguardias y neovanguardias, considerados valientes por su innovación formal, la crítica a las instituciones y la formulación de una estética que se entreteje con una ética. En ese caso, nos encontramos con que el autor diagnostica la pérdida de espacio de estos procedimientos valientes en la escena literaria contemporánea, marcada por el abandono de las utopías y las demandas del mercado literario. Llegamos a la conclusión que el libro se dirige hacia la elaboración de una ética posible en este nuevo contexto, que está marcada por la negativa de una estabilidad, lo que se traduce en el desplazamiento geográfico y lingüístico.

Palabras-clave: Bolaño, valor, *Los detectives salvajes*, ética, estética.

ABSTRACT

This paper analyzes the work of Chilean writer Roberto Bolaño (1953-2003) from the perspective of courage, envisioned as a remarkable feature of his characters and considered by the author as a requirement for a “writing with quality”, which supposes the proximity between art and a kind of “abyss”. At first, we wonder about what would be the dangers that, according to Bolaño, surround literature and require a courageous performance. Novels such as *Amuleto* and *Estrella distante*, the tale *El Ojo Silva* and the critical interventions of Bolaño, can be used as examples of that kind of performance. Subsequently, we focus on the work *Los detectives salvajes*, which incorporates narrative procedures and canons - such as the vanguards and neovanguards - considered courageous due to their formal innovation, the criticism of institutions and the formulation of an aesthetic that is interlaced with a kind of ethic. In that case, we find out that the author had diagnosed the loss of space for these courageous procedures in contemporary literature scene, marked by the abandon of utopias and the demands of the literature market. We can also observe that his work is heading towards the elaboration of a possible ethics in this new context, which will be stamped by the refusal of stability, translated into geographical and linguistic displacement.

Keywords: Bolaño, courage, *Los detectives salvajes*, ethic, aesthetics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Imagem nº 1 – Poema Siónp. 82.

SUMÁRIO

Introdução	p. 13.
Capítulo I - A coragem nos escritos de Bolaño	p. 17.
1.1 - Alguns exemplos	p. 17.
1.2 - A coragem na arte	p. 22.
1.3 - A coragem do escritor	p. 27.
1.3.1 - A coragem de estar fora do jogo	p. 32.
Capítulo II - <i>Los detectives salvajes</i>: a coragem dos poetas e das vanguardas.....	p. 40.
2.1 - A busca da poesia	p. 41.
2.1.1 - Às margens do mercado literário: a poesia como <i>performance</i>	p. 43.
2.2 - A coragem da verdade: da relação inextricável entre a fala e o que se acredita	p. 46.
2.2.1 - O militante e o artista: figuras da paresia na modernidade	p. 52.
2.3 - A presença dos cânones: críticas e homenagens	p. 54.
2.4 - Poéticas da coragem e da revolução	p. 57.
2.4.1 - Estridentismo	p. 59.
2.4.2 - Estética da coragem	p. 61.
2.4.3 - Empréstimos formais do estridentismo para <i>Los detectives salvajes</i>	p. 63.
2.4.4 - Infrarrealismo	p. 66.
2.4.5 - Propostas e concepções literárias: crítica às instituições	p. 68.
2.4.6 - Retomada do infrarrealismo: significados e sentidos	p. 70.
Capítulo III – Transformação do literário: a questão do deslocamento	p. 75.
3.1 - Um novo contexto: a Feira do livro de Madri	p. 76.
3.1.1 - Esvaziamento da literatura	p. 82.
3.2 - Nem uma só língua e nem uma só pátria	p. 87.

3.2.1 - Deslocamento geográfico	p. 90.
3.2.2 - O nomadismo e o sabor amargo das viagens	p. 92.
3.3 – A recusa do lugar estável como opção ética e política	p. 95.
Considerações finais	p. 99.
Referências	p. 101.

INTRODUÇÃO

Y a veces sueño que Mario llega/ con su moto negra en medio de la pesadilla/ y partimos rumbo al norte [...] y mientras el sueño me transporta/ de un continente a otro/ [...] veo la moto negra [...],/ partir en dos las tierras de Coahuila./ un burro de otro planeta/ que es el anhelo desbocado de nuestra esperanza/ y nuestro valor./ Un valor innombrable e inútil, bien cierto,/ pero reencontrado en los márgenes/ [...] en la senda confusa y magnética/ de los burros y de los poetas.¹

A epígrafe é o trecho final do poema *El burro*, publicado pela primeira vez em 1993. Roberto Bolaño já se encontra há anos na Espanha quando o escreve, e graças ao mecanismo do sonho, o eu-poético atravessa o Oceano Atlântico para reencontrar, no México, o amigo de juventude Mario Santiago no tempo mesmo da enunciação, ou seja, na maturidade de ambos. A bordo de uma moto, eles percorrem os espaços mexicanos desérticos, “el único teatro concebible para nuestra poesia”², perseguindo o sonho da juventude. Esse sonho acena de longe, e o que o acompanha são os gestos de valor, os quais haviam sido esquecidos ou simplesmente considerados inúteis. Esses sonhos, o eu-poético percebe, estavam abandonados em algum lugar recôndito, assim como o resplendor que ele e seu amigo conheceram certa vez.

A viagem em direção à juventude poética e às amizades e aventuras que a conduziram é também o motor de *Los detectives salvajes*. Na primeira parte do romance nos deparamos com um grupo de poetas amigos que, liderados por Arturo Belano e Ulises Lima – apontados como *alter ego* do próprio Bolaño e de Mario Santiago - fundam nos anos 70 o real-visceralismo, e nesse momento a juventude não é um sonho que acena de longe, mas o presente da narrativa. Organizados de forma cronológica, os depoimentos da segunda parte do livro

¹ BOLAÑO, R. “El burro”. In: *Los perros románticos*. Espanha: Ediciones Delirio, 2005, p. 61. (Edição eletrônica)

² Idem, *ibidem*, p. 59-60.

fazem a viagem contrária à do eu-poético de *El burro*, e caminham em direção à maturidade de seus personagens. Acompanhamos, então, o trabalho inexorável do tempo e dos fatos que os levaram a abandonar o real-visceralismo e a distanciar-se dos gestos corajosos que estão frequentemente associados à poesia na obra de Bolaño.

A narrativa da obra tem fortes traços autobiográficos. Bolaño e Mario Santiago fundaram, no tempo em que o primeiro viveu no México, o movimento infrarrealista, e *Los detectives salvajes* retoma o contexto de sua formação como poeta, que daria espaço posteriormente ao seu trabalho como romancista. É frequente ver na obra uma confissão pessoal de um suposto fracasso como poeta. É o que aponta, por exemplo, Matías Ayala:

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.³

Esse tipo de interpretação me parece insuficiente porque, apesar de entender que Bolaño não teria problemas de se confessar um mau poeta - se ele efetivamente acreditasse nisso - não é a confissão de *mea culpa* ou a prestação de contas com um fracasso pessoal que está em jogo no romance. O escritor problematiza algo muito mais significativo que é a perda de um modo de ser poeta e de se fazer literatura. Para os infrarrealistas, assim como para os personagens-poetas de Bolaño, o exercício da poesia não supõe apenas a busca por uma voz, mas requer uma série de gestos que questionam o *establishment* literário e as condições políticas e sociais em que essa arte se desenrola. É por esse motivo que o eu-poético de *El burro* caracteriza como “teatro” o espaço ocupado por sua poesia, pois o exercício dela reivindica uma atuação, uma *performance* específica.

³ AYALA, M. “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”. In: FAVERÓN PATRIAU, G.; PAZ SOLDÁN, E. (Org.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, p. 100.

A constatação da perda de um modo de ser no ambiente literário que está intimamente atrelada ao fracasso dos projetos político-sociais da esquerda latino-americana e à influência vultosa do mercado nos aparelhos produtores e distribuidores da arte, faz-se acompanhar de novos critérios de coragem, a fim de que Bolaño consiga marcar sua posição problematizadora diante do novo contexto. A crítica Celina Manzoni faz uma leitura precisa desse procedimento:

Esta propuesta [...] contradice imágenes estereotipadas y perturba espacios canónicos consagrados tanto por la academia como por algunas pautas del mercado ancladas en un macondismo repetido hasta la exasperación o en una cultura que en nombre de la masa se envuelve en la banalidad y la pobreza de ideas y de recursos. [...] su literatura revela una estética nueva superadora de modalidades agotadas [...], una búsqueda de incorporación de lo político a registros narrativos que recuperan de otro modo complejas tradiciones universales y una cultura de la errancia productora de textos [...].⁴

Fomos levados à tentativa de mapear a presença da coragem nas obras de Bolaño e, mais especificamente, em *Los detectives salvajes*, a partir da consideração desse sério projeto literário que pressupõe a perturbação dos cânones e a incorporação do político às estratégias narrativas, procedimento capaz de redesenhar uma ética possível na conjuntura de fins de século XX – e a solidez de tal projeto afasta, inclusive, as leituras de Bolaño ancoradas no mito que se criou em torno dele, transformando-o em uma espécie de rebelde inconsequente, com fins claramente mercadológicos.

No primeiro capítulo, voltamo-nos para a obra do chileno como um todo, apontando o agir corajoso, primeiramente, como um traço comum de seus personagens, que usualmente falam a partir de espaços de enunciação bastante arriscados, e também como um atributo que está frequentemente entrelaçado à figura do escritor. Em muitas situações Bolaño refere-se ao exercício literário como portador de um abismo, diante do qual seria necessária a coragem. Pautados pelas intervenções críticas do autor e pela fortuna crítica, perguntamo-nos a respeito

⁴ MANZONI, C. “La escritura como tauromaquia”. In: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. p. 14.

da natureza desse abismo, e conjecturamos que ele se define pela responsabilidade do artista que, com o seu fazer estético, pode desvelar realidades sombrias e também pelo risco representado pela inovação formal. O escritor corajoso também se colocaria muito criticamente com relação aos escritores-funcionários que só visariam agradar ao público leitor.

No segundo capítulo, nos aproximamos de *Los detectives salvajes*, indicando como a coragem se faz um tema presente na obra. Vemos que ela se manifesta no agir dos personagens real-visceralistas que se definem pela recusa do mercado literário pois compreendem a poesia como *performance*, e pela adoção de uma postura incômoda, pautada por um modo de vida autêntico, que lhes permite revelar aos seus detratores verdades que os últimos pretendiam esconder de si mesmos. Observamos também um processo de interlocução entre o romance e os cânones corajosos admirados por Bolaño, como as vanguardas e as neovanguardas mexicanas, que compreendiam a poesia como um agir no mundo. Todavia, essa retomada está atrelada à conclusão da mudança de conjuntura no cenário literário durante as décadas posteriores ao início da narrativa.

Finalmente, no terceiro capítulo, nos centramos nos indicadores desse novo contexto no universo de *Los detectives salvajes*, bastante claros no episódio da FERIA del libro de Madrid e nas repetidas circunstâncias em que se revela a impossibilidade existencial da poesia real-visceralista. Diante de um mundo literário marcado pela neutralização e pelo desencanto político, Bolaño formula um novo modo de existir e de se posicionar. Verificamos que ele escolhe pautar-se pelo exercício crítico e pela indefinição, que se manifestam em suas obras a partir do deslocamento linguístico e geográfico, e trazem a formulação de uma escrita da diferença, na qual o autor se esforça para se aproximar do outro.

I

A CORAGEM NOS ESCRITOS DE BOLAÑO

1.1 Alguns exemplos

“Ésta será una historia de terror. [...] Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz.”⁵

Essa afirmação dá início à obra *Amuleto* e, a partir dela, sua narradora, Auxilio Lacouture, “mãe” da poesia mexicana e protetora dos poetas, lança-se ao desafio de contar a sua história de resistência, presa durante dias no interior de um banheiro feminino da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM) durante a ocupação militar de 1968. Trata-se de uma declaração reveladora, na medida em que nela se assume o verdadeiro teor do que será narrado e na qual ocorre, simultaneamente, o seu encobrimento pela voz de enunciação – “soy yo la que habla y por eso no lo parecerá”. A nós interessa, sobretudo, observar que Auxilio, por mais que desfigure os fatos através da fala caótica da lembrança, está plenamente consciente do conteúdo assaz terrorístico de sua história e não se poupe a reaproximar-se dela, anos depois do ocorrido. Segundo a crítica Celina Manzoni, na rememoração de Auxilio,

Entre los sueños y pesadillas, las alucinaciones, desvíos, premoniciones y repeticiones de la loca [...] se lee el relato del crimen, que habiendo empezado en 1968 en Tlatelolco, sacrificó a una generación de jóvenes latinoamericanos. También se lee la ilusión de imaginar que si no los olvidamos encontraremos un sentido del valor [...].⁶

⁵ BOLAÑO, R. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999, p. 11.

⁶ MANZONI, C. “Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *El Amuleto* de Roberto Bolaño.” In: *Hispanamérica* nº 94, p. 32.

O não esquecimento do horror e a sua rememoração definem-se como condições para se encontrar, na falta de sentido dos acontecimentos, ao menos o sentido da coragem. Isso nos leva a um ponto crucial para a construção das narrativas e do imaginário literário de Roberto Bolaño, expressado também em suas intervenções críticas, que consiste na temática da coragem. Muitos de seus personagens narram a partir de espaços de enunciação completamente desfavoráveis, próximos à miséria e aos submundos do crime. Encontram-se desamparados pelas instâncias de poder e às margens das instituições, expatriados, estrangeiros que já não pertencem ao lugar de onde saíram nem tampouco ao qual chegaram. No caso de Auxilio Lacouture, uma uruguaia que vive ilegalmente no México sobrevivendo de subempregos, dependendo de pequenos favores de pessoas amigas para sobreviver, essas características são muito bem perceptíveis. Logo que chegou à Cidade do México, em 1965, a personagem passou a limpar as casas de poetas, silenciosa e zelosamente, para aproximar-se do mundo literário, mantendo os aposentos limpos como se fosse a “mujer invisible”, para permitir que os literatos continuassem a escrever tranquilamente. Sua estadia na “región más transparente” a desprovera de seus antigos livros, de suas roupas e inclusive de seus dentes. É como se, diante das situações-limite a que esteve submetida, ela só possuísse a coragem para enfrentá-las. E que depois disso, só lhe restasse também a coragem para as reviver através da narrativa, visto que ela não nos conta seus atos por uma perspectiva presente, mas os revisita por um exercício mnemônico.

Essa valentia mostra-se inúmeras vezes na forma de atos aparentemente gratuitos de muitos dos personagens que povoam as obras do autor chileno, decodificados como ações que não esperam nada em troca. Em determinadas situações, assumem-se tons de impostura e de farsa, como no caso do duelo entre Arturo Belano e Iñaki Echevarne em *Los detectives salvajes*, no qual o poeta Arturo, diante de uma possível resenha negativa, convoca o crítico literário para uma luta de espadas e elabora um plano para que a peleja seja assistida por sua ex-namorada,

colaborando para a teatralização do ato. Esses atos englobam ainda a coragem que pretende salvar vidas e alterar destinos – é o que buscava o fotógrafo “El Ojo” Silva ao resgatar dois meninos da prostituição no conto homônimo que compõe o volume *Putas asesinas*. Os garotos acabam morrendo de uma doença que chega à vila onde se escondiam em companhia do fotógrafo. Esse desenlace, como tantos outros em Bolaño, parece sugerir que o heroísmo é infrutífero, que em todos os gestos de coragem há algo de quixotesco. O exemplo de Auxilio Lacouture, a uruguaia que não obteve e nem procurou colher uma espécie de reconhecimento pela sua conduta, nos dá uma dimensão da nulidade e da gratuidade que assumem os atos corajosos dentro desse universo narrativo:

Y yo seguí viviendo [...] y muchas veces escuché mi historia, contada por otros, en donde aquella mujer que estuvo trece días sin comer, encerrada en un baño, es una estudiante de Medicina o una secretaria de la Torre de Rectoría, y no una uruguaya sin papeles y sin trabajo y sin una casa donde reposar la cabeza. Y a veces ni siquiera es una mujer sino un hombre, un estudiante maoísta o un profesor con problemas gastrointestinales. Y cuando yo escuchaba esas historias, esas versiones de mi historia, generalmente (sobre todo si no estaba bebida) no decía nada. ¡Y si estaba borracha le quitaba importancia al asunto! Eso no es importante, les decía, eso es folklore universitario [...].⁷

Se, nas narrativas homéricas, o reconhecimento público pela realização de feitos distintos era o que motivava os heróis a lutarem e encararem o destino, nos textos de Bolaño pende uma pergunta incômoda: por que esses indivíduos se arriscam, suportam situações infames, amargam as consequências de um agir que não lhes garante distinção nem tampouco qualquer mudança efetiva na realidade? Por que, apesar de desprovido de tudo – dignidade, bens, direitos – ainda resta a coragem?

Outro ponto a se considerar é o agir corajoso que costuma marcar episódios singulares na trajetória dos personagens, ou seja, a coragem não aparece nas narrativas bolanianas como uma característica intrínseca dessas figuras ou necessariamente como um traço constante que garantiria uma espécie de coerência em suas condutas. Remetendo-nos novamente às epopeias

⁷ BOLAÑO, R. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999, p. 148.

homéricas, cabe destacar que as histórias do poeta estavam comprometidas com os princípios apolíneos, a despeito dos procedimentos muitas vezes impulsivos dos heróis. O mundo grego estava regido pela harmonia e pela justa medida. Nesse sentido, qualquer despropósito por parte dos protagonistas era neutralizado, inclusive através da morte. Em Bolaño, a coragem adquire um caráter mais dionisíaco, destacando um agir desarrazoado, impulsivo. Consequentemente, a coragem não aparece como propriedade de figuras exemplares – já apontamos que seus personagens são primordialmente os marginalizados – contrapondo-se a uma dimensão importante que a coragem assume no decorrer da literatura ocidental, principiada com os escritos gregos, que visavam transmitir condutas de vida e exercer função pedagógica.

Enxergar a coragem sob a perspectiva do agir impulsivo a dissocia de uma visão moral. Estamos aqui em uma via de mão dupla: se, por um lado, a valentia ou a falta dela são instrumentos que Bolaño utiliza para conferir valor a determinada pessoa ou obra, como veremos adiante, por outro, pode-se admitir que os ignóbeis, os imorais, são também capazes de ações corajosas isoladas.

Pensemos no exemplo de Carlos Wieder, o aviador fascista de *Estrella distante*, poeta que apoiava Pinochet e escrevia versos patrióticos no céu do Chile. Ele assassinou cruelmente diversas pessoas, tanto durante sua estadia na América Latina quanto depois, já foragido. Em um episódio que concentra o absurdo das atrocidades cometidas durante o período da ditadura militar, Wieder organiza uma exposição de fotos para membros seletos do corpo militar chileno e da alta sociedade que protegia o ditador. Nessas fotos, vê-se o corpo mutilado de mulheres mortas durante a perseguição política empreendida pelo regime ditatorial. O resultado é que muitos personagens passam mal durante a exposição, ficam atônitos ou deixam imediatamente o apartamento que a abriga. Depois disso, Wieder passa de ser a sensação da vanguarda a um criminoso condenado à prisão. De algum modo, essa figura abjeta é a única a escancarar para os seus pares o que foi o regime que eles sistematicamente defenderam, e quais os

procedimentos por ele adotados. É interessante observar que naquela noite, após o repúdio geral de todos, a narrativa sutilmente descreve Wieder como uma figura que mantém a coragem:

Muñoz Cano nunca más vio a Wieder. Su última imagen de él, sin embargo, es indeleble: un living grande y desordenado, botellas, platos, ceniceros llenos, un grupo de gente pálida y cansada, y Carlos Wieder junto a la ventana, en perfecto estado, sosteniendo una copa de whisky en una mano que ciertamente no temblaba y mirando el paisaje nocturno.⁸

Em certo momento de sua tese *Literatura sob rasura: autonomia, neutralização e democracia em J. M. Coetzee e Roberto Bolaño*, Tiago Guilherme Pinheiro volta sua análise para o personagem Carlos Wieder, especificamente no momento em que ele aparece assumindo o nome Carlos Hoffman na obra *La literatura nazi en America*, que antecedeu *Estrella distante*. Segundo Pinheiro, o aviador, à diferença dos demais autores ficcionais que compõem *La literatura nazi* – um compêndio hipotético de infames escritores latino-americanos que flertaram com o nazismo - não deseja autorizar sua arte por meio da aceitação nos círculos de críticos e acadêmicos. Sua imposição se dá pela força, que supõe qualquer ato a fim de garantir a autonomia de seu fazer literário. Diante disso, Pinheiro enxergará em Wieder um corajoso diante de uma série de covardes que habitam o manual dos escritores americanos nazifascistas. O personagem possui uma coragem, há que se pontuar, gélida, inescrupulosa. Em último grau, essa coragem não se diferenciaria da covardia, conforme esclarece o chileno na obra *Bolaño por sí mismo*:

La relación del arte con el mal es numerosa. O del mal con el arte. Yo he conocido, supongo que como todo ser humano, algunas encarnaciones del mal. Hay un mal, digamos, “cobarde”, aunque todo mal es, por definición, cobarde. Pero también hay un mal “valiente”. Un mal que se trasciende a sí mismo. Un mal que puede llegar a parecernos extraterrestre. Es decir: la alteridad total. Un mal que persigue lo épico y lo trágico, pero que en realidad persigue el blindaje perfecto. Para no emplear los términos de valor y cobardía, digamos que hay un mal frío y otro caliente. El caliente

⁸ Idem. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996, p. 102.

es neutralizable. El frío, no. El mal frío es como la sombra de la humanidad y nos acompañará siempre. A menudo es difícil diferenciarlos.⁹

A relação entre a arte e o mal, descrita no trecho, reverbera na criação do personagem Carlos Wieder, que vivencia uma proximidade com o mal absoluto, e que encontra na arte um suporte para se expressar. A possibilidade mesma da coragem estar tão intrincada no mal é profundamente incômoda e traz consequências importantes. Afinal, se até mesmo o mal pode ser corajoso, significa que o poeta que faz da coragem o seu exercício ético não está tão distante quanto gostaria dos meios em que surge o horror. O mal se anuncia como uma possibilidade constantemente presente.

1.2 A coragem na arte

O conflito entre os campos da arte e da ética é um tema sempre premente na obra de Roberto Bolaño. Em contraponto às figuras que tranquilamente desassocia essas esferas, como Carlos Wieder, o chileno também constrói personagens para os quais a revelação do potencial reificador da arte – no sentido em que ela transforma situações que escancaram a miséria humana em simples objeto para contemplação ou consumo – é um choque, capaz de levá-los ao silêncio. Um dos exemplos significativos dessa situação está narrado no conto *El Ojo Silva*, que analisaremos a partir de agora.

El Ojo Silva é narrado por um chileno, que frequenta os círculos de latino-americanos exilados na Cidade do México, após a queda de Allende. Num desses encontros, o chileno conhece o fotógrafo Mauricio Silva, um compatriota, mais conhecido pelo codinome “El Ojo”. Surpreendido pela chegada de Pinochet ao poder, Silva se exilara primeiramente na Argentina, até ser surpreendido também na nação vizinha por um golpe militar. O fotógrafo, que sempre

⁹ Idem. In: BRAITHWAITE, A. (Org). *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008, p. 122.

“intentó escapar a la violencia aún a riesgo de ser considerado un cobarde”¹⁰, chega ao México e tenta sobreviver através de seu ofício. Os anos passam, tanto o narrador quanto “El Ojo” migram para diferentes lugares da Europa até se reencontrarem em Berlim, quando o fotógrafo revela ao antigo amigo o que lhe sucedera quando estivera na Índia.

Ele, que passara a vida tentando escapar, fora encontrado pela verdadeira violência. No país oriental conheceu um bordel para o qual eram enviados garotos castrados durante uma festividade em homenagem a uma deusa e abandonados por suas famílias, assim que findavam as celebrações. O que se via nesse lugar era inexplicável. Nem ele, estrangeiro por essência, nem as vítimas, e tampouco os verdugos, podiam compreender a realidade do que se passava ali, apesar de todos presenciarem a situação. A verdade daquele local, a crueldade praticada e vivenciada pelas vítimas seria sintetizada somente por uma fotografia. O diálogo entre o narrador e o fotógrafo é significativo:

Nadie se puede hacer una idea. Ni la víctima, ni los verdugos, ni los espectadores. Sólo una foto. ¿Le sacaste una foto?, dije. Me pareció que el Ojo era sacudido por un escalofrío. Saqué mi cámara, dije, y le hice una foto. Sabía que estaba condenándome para toda la eternidad, pero lo hice.¹¹

Nem o lúgubre destino dos meninos castrados, vitimados por uma epidemia anos depois de serem resgatados do prostíbulo por Silva, provocou no último uma ferida tão grande quanto o registro fotográfico. É interessante refletirmos sobre a dimensão que a fotografia assume nesse contexto. No ensaio *A pequena história da fotografia*¹², Walter Benjamin teoriza sobre as possibilidades dessa forma de arte desde os seus primórdios. A captação de um instante único, segundo ele, tornaria visível para a câmera aquilo que não é percebido pelo olhar humano. A imagem captada conteria, assim, muito mais do que um fotógrafo é capaz de perceber ao clicar,

¹⁰ Idem. “El Ojo Silva”. In *Putas Asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001, p. 11.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 16.

¹² Consultar BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

já que a técnica tornaria visíveis novas dimensões da realidade. Revelando um “inconsciente ótico”, como o denominou o filósofo, o ato de fotografar abarcaria o efêmero e uma esfera do real que escapariam à consciência.

Poderíamos pensar que, nessa medida, o ato de fotografar traz o risco inerente a tudo aquilo que possibilita desvendar, tirar o véu que encobre a realidade e que nos leva ao núcleo duro das coisas. Não estamos falando de revelação de um sentido último, como um processo que permitiria desvendar mistérios, mas do desnudamento daquilo que é, na maior parte das vezes, encoberto pelas circunstâncias. Essa compreensão nunca escapou a Silva, que sabe estar se condenando para “toda la eternidad” a partir de seu ato de fotografar, e que, a despeito disso, o pratica. A função reveladora que a arte assume nesse conto tem consequências devastadoras para o artista, na medida em que ele se vê obrigado a conviver com as facetas obscuras do que costumeiramente se esconde, mas que foi trazido à luz por responsabilidade sua.

Em um curso ministrado para a turma de pós graduação em Teoria Literária da Universidade de São Paulo no ano de 2012, Marcos Piason Natali fez notar as semelhanças entre as questões éticas discutidas em *El Ojo Silva* e a história do fotógrafo Kevin Carter, ganhador do prêmio Pulitzer de fotografia em 1994 com a famigerada imagem feita em viagem ao Sudão em 1993, que mostrava um corvo à espreita de uma criança africana em estado de desnutrição, como se estivesse apenas aguardando a sua morte premente. Em uma das versões que se conta acerca dessa fotografia, Carter teria apenas registrado o fato, ou seja, teria “feito seu trabalho” e partido. João Silva, um fotojornalista português que o acompanhava na viagem, relata outra variante: ele e Carter estariam acompanhando uma aeronave que distribuiria alimentos aos habitantes em situação de pobreza extrema, em uma missão da ONU. Eles aproveitaram a situação para fotografar o local, onde acabou acontecendo a cena com o urubu.

Ainda segundo o português, Carter teria se aproximado cautelosamente do pássaro e do menino para capturar o retrato sem assustar o animal. Em seguida, teria espantado o pássaro.¹³

De todo modo, o fotógrafo, a despeito dos prêmios, foi duramente criticado por aqueles que se aferraram à primeira versão da história, e que consideraram absurda sua imobilidade, sua busca do enquadramento perfeito diante de uma das cenas mais contundentes da miséria humana. Em julho de 1994, Carter se suicidou. No seu bilhete de despedida, lia-se: “Estou assombrado pelas vívidas memórias de mortes e cadáveres e raiva e dor... de crianças famintas ou feridas(...)”¹⁴. Há também um filme muito importante, *Antes da chuva* (1994), do macedônio Mincho Manchevski, em que esta questão está no centro da trama: um fotógrafo de guerra tira uma foto em vez de fazer qualquer coisa pela vítima e conclui que a mão que dispara o dispositivo da câmera é tão culpada quanto aquela que aperta o gatilho. Esses complexos sentimentos vivenciados por esses fotógrafos reais e ficcionais assolaram igualmente o personagem Silva.

Ao analisar o tema da fotografia na obra de Bolaño, que também se faz presente na já citada exposição de Wieder em *Estrella distante*, Edmundo Paz Soldán retoma o conto *Apocalipsis en Solentiname*, de Julio Cortázar – escritor, aliás, muito admirado pelo chileno -, no qual o argentino narra a história de um certo Julio Cortázar, que viaja à Nicarágua em plena revolução sandinista e se impressiona com a beleza dos quadros pintados pelos camponeses, que sinalizavam uma comunhão entre homem e natureza, contrapondo-se ao cotidiano de morte e violência que se testemunhava na região. A arte dos camponeses não refletia o ambiente de medo vivido na América latina durante os anos 60. Curioso, o narrador fotografa essas telas e as leva para Paris, onde vivia. Na Europa, começa a ver as fotos, e nesse momento do conto se realiza o giro cortazariano, e o fantástico vem revelar o que as estruturas do realismo

¹³ Fonte: FUJIWARA, A. *The boy who became a postcard* (Ehagakini Sareta Shōnen), 2005.

¹⁴ MACLEOD, S. The life and death of Kevin Carter. In: *Revista Time*. Vol. 144, Nº 11. Setembro de 1994. Disponível em <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,981431,00.html>>. Acesso em julho de 2015.

convencional escondiam: ao invés das pinturas dos camponeses, aparecem fotografias de pessoas mortas e feridas, remetendo-se na maior parte das vezes à violência estatal. Para o crítico, nesse conto está sintetizado o seguinte:

Lo que el escritor comprometido debe hacer es, sin renunciar a su proyecto artístico, sin simplificar sus hermetismos, enfrentarse a esa realidad atroz y representarla. En el ejercicio literal del fotógrafo/escritor en “Apocalipsis en Solentiname”, se debe revelar el apocalipsis que está detrás de los paisajes bucólicos y la mirada prístina de los habitantes del continente.¹⁵

É exatamente nesse sentido de revelação do horror, de descobrimento do apocalipse que se esconde por trás da violência institucional, que funcionam as fotografias de Carlos Wieder, com a diferença de que nessa narrativa o fotógrafo não só revela as atrocidades, mas é também um dos responsáveis por elas. A diferença essencial entre o fotógrafo de Bolaño e o de Cortázar estaria na recusa do primeiro em empregar uma estratégia narrativa fantástica, sendo as fotos testemunhos da poética realista adotada por Bolaño – da qual, todavia, não está ausente o mistério.

A despeito das diferenças, nos episódios descritos ecoa um assombro provocado pelas fotografias. Na maior parte das vezes, trata-se de uma revelação do horror para os próprios fotógrafos. Aquele “assombro” de Carter diante da realidade captada por suas fotografias é o mesmo que ecoa nas falas de El Ojo Silva. É como se o fotógrafo se responsabilizasse pelo horror e pelos abismos transmutados em evidência através de sua arte. Essa é uma dimensão importante daquilo que Bolaño entende pelos perigos enfrentados pelos artistas, e a partir da consciência desse risco inerente à sua condição de artista, desenvolverá suas concepções sobre a coragem do escritor.

¹⁵ PAZ SOLDÁN, E. “Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis”. In: MORENO, F. (Org.). *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p. 26.

1.3 A coragem do escritor

Chegou, enfim, o dia da partida, tão alegre para D. Quixote como triste e aziago para Sancho Pança, que se dava muito bem com a fartura da casa de D. Diogo, e recusava tornar para a fome que se usa nas florestas e despovoados, e à estreiteza dos seus mal providos alforjes; com tudo isso, encheu-os e atochou-os do mais necessário que lhe pareceu e, ao despedir-se, disse D. Quixote a D. Lourenço:

- Não sei se lembrei já a Vossa Mercê, e se lembrei, torno-o a lembrar que, quando Vossa Mercê quizer poupar caminhos e trabalhos para chegar ao inacessível cume do templo da Fama, não tem mais que fazer senão deixar de parte a senda da poesia, um pouco estreita, e tomar a estreitíssima da cavalaria andante, que basta para o elevar a imperador, enquanto o diabo esfrega um olho.¹⁶

O diálogo acima é estabelecido no segundo volume de *Dom Quixote*, entre o fidalgo e o jovem D. Lourenço, que se dedicava às artes poéticas. Roberto Bolaño refere-se a essa interlocução durante o discurso que proferiu ao receber o prêmio Rómulo Gallegos pela sua obra *Los detectives salvajes*, no ano de 1999:

La literatura, como diría una folklórica andaluza, es un peligro. Y ahora que he vuelto, por fin, sobre el número 11, que es el número de los que corren por la banda, y que he mencionado el peligro, recuerdo aquella página del *Quijote*, en donde se discute sobre los méritos de la milicia y de la poesía, y supongo que en el fondo lo que se está discutiendo es sobre el grado de peligro, que también es hablar sobre la virtud que entraña la naturaleza de ambos oficios.¹⁷

Segundo o chileno, o que se discutia nesse episódio do grande romance de Cervantes era o grau de perigo que rondava as duas diferentes ocupações, a do guerreiro (ou do cavaleiro andante) e a do poeta. O espanhol encontrava méritos em ambas, mas Bolaño assinala que, num traço melancólico, Cervantes, que fora soldado, opta por sua juventude perdida em detrimento de sua ocupação de então como escritor, elegendo a milícia como a mais merecedora dos louros.

Roberto Bolaño retoma o grande mestre Cervantes para afirmar que também revisita sua juventude em *Los detectives salvajes*, e poderíamos supor que nas consequências que tira disso se adivinha um tom melancólico. Há uma lucidez e uma tristeza imensas nas frases que

¹⁶ CERVANTES, M. *Dom Quixote* vol. II. Ebooks Brasil, 2005, p. 84.

¹⁷ BOLAÑO, R. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2009. p. 37.

constroem o *Discurso de Caracas*, como ficou conhecido o texto pronunciado pelo chileno durante a entrega do supracitado prêmio. Ao escolher a juventude, assim como Cervantes, Bolaño depara-se com os inúmeros indivíduos que morreram por toda a América Latina, vítimas da violência institucional, lutando por causas que aparentemente eram as mais generosas, mas que em realidade não o foram. Seus líderes se mostraram corruptos e os seus ideais já estavam mortos. Na situação de escritor, décadas depois dessas mortes e destinos trágicos, Bolaño afirma: “como los veteranos de Lepanto de Cervantes y como los veteranos de las guerras floridas de Latinoamérica mi única riqueza es mi honra”¹⁸. Transcendemos da categoria da ficção para uma postura pessoalmente adotada por Bolaño, estamos falando não apenas de personagens que comumente estão ligados ao mundo literário e que se destacam em momentos de coragem, mas de uma atitude do Bolaño enquanto escritor, que encara o seu ofício, a literatura, como detentor de um perigo comparável ao das guerras, e que, tal qual se espera do guerreiro, é preciso honra para exercer.

A coragem do escritor não está, portanto, restrita a um assunto diante do qual se debruçam os personagens bolanianos. O vaso que parecia guardar o abismo e para o qual olhava Pedro Garfias, o poeta de *Amuleto*, traz um assunto crucial para a narrativa de Bolaño, que ultrapassa tais páginas para ocupar também suas intervenções críticas:

Y cuando estuve a medio metro del florero me detuve otra vez y me dije: si no el infierno, allí hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar.
Y entonces pensé: ¿Pedrito Garfias sabe lo que se esconde en el interior de su florero? ¿Saben los poetas lo que se agazapa en la boca sin fondo de sus floreros? ¿Y si lo saben por qué no los destrozan, por qué no asumen ellos mismos esta responsabilidad? [...]en mi imaginación sólo veía a un poeta español que miraba un florero con una tristeza que parecía abarcarlo todo. Y eso me daba rabia. O mejor dicho: al principio me daba rabia. Me preguntaba a mí misma por qué razón él no hacía nada al respecto.¹⁹

¹⁸ Idem, ibidem, p. 39.

¹⁹ BOLAÑO, R. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999, p. 17.

Quem narra o trecho é Auxilio Lacouture, e ele surge no emaranhado de suas lembranças que remetem ao fatídico episódio em que resistiu por dias dentro de um banheiro da universidade. O incidente com o vaso ganha vulto em sua história, e na descrição de sua aproximação com esse objeto que parecia guardar um portal do inferno, ressoa o abismo no qual ela enxerga os jovens latino-americanos serem engolidos pela violência e pelo absurdo da história ao fim do livro. Esse objeto inanimado, para o qual o poeta olhava tão continuamente, é prenúncio do abismo que rondou aqueles anos; metáfora da arte que tem a coragem de reconhecer tais abismos e que se recusa a ignorá-los, vivendo a alguns passos de um grande perigo.

Essa visão da literatura como um ofício perigoso molda o imaginário narrativo e a atuação de Bolaño no meio literário. Frequentemente, suas entrevistas, discursos e artigos são marcados por uma ideia da literatura como um risco diante do qual se faz necessária a coragem. No já citado *Discurso de Caracas*, afirma:

¿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 [...].²⁰

A despeito das incontáveis afirmações com o mesmo teor da descrita acima, Bolaño não chega a falar de maneira sistematizada sobre o que seria tal perigo enfrentado pela literatura, como já observado por Rafael Gutiérrez Giraldo em sua tese *De la literatura como un oficio peligroso: crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño*. A análise das obras ficcionais do chileno, das situações com as quais se deparam seus personagens e da forma como ali estão retratadas as figuras ligadas ao meio literário – que abundam nesses trabalhos – aliada à investigação de seus variados escritos críticos permite esboçar algumas suposições a respeito do que seria esse abismo diante do qual se inclina a literatura

²⁰ Idem. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2009. p. 36.

Poderíamos iniciar uma hipótese do que seria esse perigo apoiados no que aponta Maurice Blanchot em *O livro por vir*. Ele fala sobre o compromisso com a escrita, que demandaria uma “experiência total”, em que se compromete todo o mundo que rodeia aquele que escreve, inclusive sua própria identidade, o seu “eu”. Segundo o crítico, nós dispomos da linguagem comum, que nomeia as coisas e torna o real disponível. Ao nos garantir nosso domínio sobre a totalidade, a linguagem desapareceria, nula e inoperante, e só restariam as próprias coisas. Mas a literatura realiza um *salto*: ao transformar a linguagem comum em linguagem ficcional, ela afasta o que anteriormente podíamos nomear. O fazer literário só se realiza sob a condição de nos despojar de todo o ser, de destruir o mundo que nos é dado. A linguagem não é mais aquilo que fala, que nos dispõe o real. A linguagem simplesmente é, e é exigência de escrever. Essa transformação, realizada pelo *salto* da literatura, é assustadora:

A experiência que é a literatura é uma experiência total, uma questão que não suporta limites, não aceita ser estabilizada ou reduzida, por exemplo, a uma questão de linguagem [...]. Ela é exatamente a paixão de sua própria questão, e força aquele que atraindo a entrar nessa própria questão. Assim, não lhe basta tornar suspeitos o cerimonial literário, as formas consagradas, as imagens rituais, a bela linguagem e as convenções da rima, do número e da narrativa.²¹

Nesse perigo de o escritor perder o mundo que lhe é próximo, de ser levado à estranheza que transforma até mesmo o sujeito que escreve em Outro a partir da exigência da escrita, estaria o requisito da coragem que a literatura impõe a todos que por ela se aventuram.

Mas, no tocante ao que Bolaño entende pela coragem diante do ofício da escrita, há ainda outros importantes aspectos a serem considerados. Em sua já mencionada tese, Rafael Gutiérrez Giraldo tenta desvendar a natureza do abismo que o autor chileno entrevê na literatura: poderia se tratar do vazio e da angústia inerentes à existência, dos terrores das ditaduras latino-americanas ou do âmago da violência. Não por acaso, esses seriam temas

²¹ BLANCHOT, M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 306.

frequentes em sua ficção, explorados, sobretudo, nos já citados *Estrella Distante* e *La literatura nazi en América*, além de *Nocturno de Chile*. O verdadeiro escritor seria aquele que manteria os olhos abertos e enfrentaria esses temas espinhosos; a literatura; um perpétuo combate contra forças obscuras. De fato, as comparações entre a literatura e o tema bélico abundam nas entrevistas de Bolaño:

La literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que va a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura.²²

A literatura como luta em que se reconhece o insucesso de antemão, mas da qual, a despeito disso, o escritor insiste em participar. A insistência nesse jogo, a repetição de gestos inúteis, pode incomodar nossa mentalidade por vezes tão instrumentalizada e apegada a resultados. Nesse sentido, fala o filósofo argentino Eduardo Pellejero em entrevista concedida ao professor Jonnefer Francisco Barboza, da PUC – SP ao expor o trajeto de Bolaño, escritor que teria, segundo ele, um desespero capaz de ecoar tanto em suas obras como em seus leitores. O filósofo ressalta que visão bolaniana de literatura suscita uma pergunta pertinente a toda a arte da segunda metade do século XX: afinal, para que servem os poetas em tempos de aflição? É um questionamento corajoso, pois nele se antevê uma resposta difícil, já que diante do mundo material, do terreno humano em construção, a arte pode muito pouco. Nas horas decisivas, a atividade artística revela a sua impotência para lidar com os imperativos da realidade.

Na busca de analisar esse impasse, Pellejero recorre a Blanchot, que demonstra como a escrita pode nos levar para além do que nos é familiar. Nesse sentido, escrever não seria uma fuga diante do mundo da práxis, mas um fascínio pelo que nos transporta para além das determinações históricas, um olhar acurado sobre as fronteiras do mundo no qual se desenrola

²² BOLAÑO. R. In: BRAITHWAITE, A. (Org). *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008, p. 98.

o existir humano contemporâneo, e que permite pensar possibilidades para além dele. Essa possibilidade, frisa o argentino, não pode nada, mas subsiste no homem e indica um caminho de resistência:

“Noutras palavras: sem trazer-nos esperança, sem oferecer-nos consolo, a arte é uma forma de preservar-nos do desespero. Jogo no qual só podemos perder, mas do qual não podemos desistir (desistir também seria deixar de pensar). Quem aposta na arte não pode fingir ignorar isso: aposta para perder, mesmo se lhe está prometida uma vitória imanente.”²³

A coragem em Bolaño tem muito a ver com essa aposta, com essa entrega da escrita, diante da qual não se furta de participar, mesmo que saiba estar apostando no vazio.

1.3.1 A coragem de estar fora do jogo

Existe ainda outra variável possível do que seria o escritor-poeta valente: aquele que assume o risco da inovação formal. Nesse campo, não importaria tanto a biografia do escritor, seus feitos diários, mas a coragem de arriscar-se a criar obras que consigam sair dos modelos consolidados ou previamente estabelecidos.

Dentre os artistas que ousaram criar, estão os poetas malditos, formadores do cânone corajoso que trouxe as bases da poesia moderna. Baudelaire soube como ninguém da proximidade com o abismo que se colocava em cada novo poema, e ansiava por encará-lo:

Queremos, tal o cérebro nos arde em fogo,
Ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?
Para encontrar no Ignoto o que ele tem de novo!²⁴

²³ PELLEJERO, E. Entrevista concedida a Jonnefer Francisco Barboza. *Revista Parallaxe*. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/parallaxe/article/view/16551>>, consultada em maio de 2015.

²⁴ BAUDELAIRE, C. “Les fleurs du mal”. In: HAMBURGUER, M. *A verdade da poesia* São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 63.

A valoração da inovação formal realizada por Bolaño encontra suas bases em um critério historicamente definido no Romantismo. O movimento filosófico *Sturm und Drang*, surgido na segunda metade do século XVIII na Alemanha, a partir do qual o Romantismo assentaria as suas bases, já predicava um veemente rechaço às luzes do Esclarecimento, reivindicando a superioridade do sentimento contra a razão, da originalidade contra a tradição. Assim, se realiza a crítica do conceito de *mimesis*, expandindo-o para qualquer tipo de imitação, seja da natureza ou de modelos cristalizados. Nesse momento, se fortalece a defesa da sensibilidade do poeta, que será o sujeito central para o juízo valorativo estético. A obra de arte, segundo esse fundamento, deve expressar os verdadeiros sentimentos do poeta e ser genuína.

A defesa do genuíno, a partir de então, foi encampada por diversas correntes artísticas, inclusive pelas vanguardas. Bolaño nutriu profunda admiração por elas, o que se pode perceber pelos seus romances, especialmente *Los detectives salvajes*. O ponto de diferenciação das vanguardas é que elas questionaram o conceito da arte como uma instituição desvinculada do cotidiano e propuseram uma relação inextricável entre arte e vida. Assim, a postura do escritor passa a ter um papel determinante: “El poeta debe hacer de su propia vida una obra de arte. Debe ser rebelde, debe rechazar las situaciones culturales establecidas. Y debe también rechazar o luchar contra el *status* de escritor.”²⁵

Bolaño empresta das vanguardas essa concepção do escritor que se recusa a enquadrar-se dentro do que ditam os cânones aliados dos poderes literário e político. Em seus escritos críticos ele expressa profusamente seu desprezo pelo escritor ‘sucesso de vendas’, cuja única qualidade seria a de vender livros:

La prosa de [Paulo] Coelho, también en lo que respeta a riqueza léxica, de vocabulario, es pobre. ¿Cuáles son sus méritos? Los mismos de Isabel Allende. Vende libros. Es decir: es un autor de éxito. Y aquí llegamos a uno de los meollos de la

²⁵ GUTIÉRREZ GIRALDO, R. *De la literatura como un oficio peligroso: crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño*. 2010, 182 f. Tese (Doutorado em Letras) Departamento de Letras, Pontífica Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2010.p. 137.

cuestión. Los premios, los sillones (en la Academia), las mesas, las camas hasta las bacinicas de oro son, necesariamente, para quienes tienen éxito o bien se comporten como funcionarios leales y obedientes. Digamos que el poder, cualquier poder, sea de izquierdas o de derechas, si de él dependiera, sólo premiaría a los funcionarios.²⁶

A relação entre a arte e a instituição política é uma constante nas letras hispano-americanas. Em *A cidade das letras*, Angel Rama expressa que, na conquista do continente, a letra se estabelece como critério de autoridade. Em contraponto à palavra falada, inscrita na ordem do inseguro e do precário, coloca-se o poder da escrita, que tem a condição de dar fé e de normatizar. No centro da cidade letrada, habitava uma plêiade de religiosos, administradores, professores, servidores intelectuais e escritores que detinham esse instrumento de poder. Os escritores atuavam, portanto, nos campos estatais. A autonomia do literário começa a se desenhar no século XIX, com o modernismo. O forte desejo de autonomia em decorrência dos processos de independência nacional, aliado à expansão da educação pública, devido à qual houve um aumento do público leitor, permitiram certa profissionalização do escritor, que encontrava no jornalismo um canal para ser lido. Julio Ramos aponta que o desejo de autonomia em relação ao político fez o poeta cubano José Martí encarar como positivo o surgimento de um mercado literário, independente dos auspícios do Estado.²⁷ Mas Ramos nota que Rama, mesmo diante do esforço de autonomia dos autores modernistas, enxerga uma manutenção de ordenamentos políticos na configuração literária de fins do século XIX.

A composição de uma literatura hispano-americana com um público leitor renovado e ampliado se dará a partir dos anos 60, com os autores do *boom*. A ampliação das universidades e as estratégias comerciais de empresas editoriais levaram os escritos do período para patamares completamente novos. É o momento em que a literatura produzida no continente encontra um público ampliado dentro e fora dele. Nas décadas seguintes, a influência da indústria cultural e

²⁶ BOLAÑO, R. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2009. p. 102.

²⁷ Conferir RAMOS, J. *Desencontros na modernidade da América Latina: literatura e política no século XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

de seus meios massivos de produção e de divulgação permitirão a ascensão do escritor ‘sucesso de público’ de que nos fala Bolaño.

Esse tipo de escritor está atrelado, usualmente, a um profissional servil, que ocupa confortavelmente seu lugar no centro do mercado literário, e em cuja escrita se faz ausente um posicionamento incômodo. Politicamente, isso significa neutralidade ou até mesmo adulação dos poderes estabelecidos, sejam eles de direita ou de esquerda. A ele se contraporia, na percepção do chileno, o escritor que labora na intempérie. E Bolaño nos lembra que na literatura sempre se perde, “pero que la diferencia, la enorme diferencia, estriba en perder de pie, con los ojos abiertos, y no arrodillado en un rincón rezándole a San Judas Tadeo y dando diente con diente”²⁸.

O que se está desenhando nessas críticas mordazes aos escritores-funcionários, que se curvam diante dos ditames do mercado editorial e do gosto do grande público é um gesto estratégico, que visa a uma reorganização do cânone literário, sobretudo o hispano-americano – cabe lembrar que é sobre escritores da América de colonização espanhola que o chileno concentra as suas críticas e análises. A crítica chilena Lina Meruane sugere que a literatura em Bolaño deve ser vista como uma máquina textual de guerra, na qual se atacam certos autores ao passo em que se reivindicam outros – e nesse processo, o próprio Bolaño coloca-se como o novo paradigma do cânone²⁹. O fogo cerrado se dirige contra aqueles que são sucesso de vendas e têm uma produção literária de qualidade questionável, que se curvam diante dos poderes estabelecidos e procuram acima de tudo a respeitabilidade, mas inclui também autores consagrados – lembremos de seus escritos cáusticos sobre Pablo Neruda ou Octavio Paz -, cuja qualidade é quase unanimidade dentro da crítica especializada. Isso porque nas classificações bolanianas pesa também um julgamento ético do escritor, bastante atrelado aos critérios da

²⁸ BOLAÑO, R. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2009, p. 104.

²⁹ Conferir PAZ SOLDÁN, E. “Roberto Bolaño: literatura y apocalipses”. In: MORENO, F. (Org.). *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p. 25-36.

coragem, na escrita como na vida – esse pensamento esteve presente com mais força nas primeiras críticas de Bolaño, quando ainda pertencia ao infrarrealismo, mas persiste até os chamados escritos de maturidade, mostrando o quanto ele deve às vanguardas. Atrelado a isso, temos o seu declarado pavor às unanimidades, a tendência a “levar siempre la contraria”, que também tem uma atuação bastante significativa para a eleição ou o repúdio das figuras ligadas ao campo literário. Nesse ponto, é interessante a torção realizada pelo chileno ao desautorizar esses autores. Ao analisar a persistência do mito nas sociedades contemporâneas, Mircea Eliade conclui que muitas estruturas míticas se manifestam na visão que fazemos da arte e de seus produtores. Quando alcançam certo grau de unanimidade e estão amparados pelos critérios que regulam a qualidade de suas obras, esses últimos conseguem o ineditismo de desfazer a tensão histórica entre artistas, crítica e público iniciado. Na recusa de Bolaño há um gesto que desestabiliza esse acordo implícito, ainda mais se considerarmos que ela está acompanhada da valorização de obras de subgêneros, como a ficção científica, vistas por essas instâncias reguladoras como mera manifestação da cultura de massas, sem maior interesse.³⁰

A reordenação constante do cânone marca também as obras ficcionais do autor. Através de procedimentos narrativos que pretendem desmascarar os grupos de artistas servis e homenagear aqueles que considera corajosos, ou até mesmo por meio da construção de cânones imaginários – lembremos de *La literatura nazi en America* -, Bolaño mostrará os aparatos críticos e políticos que sustentam os representantes de um cânone esgotado. No seu compêndio ficcional de escritores americanos que seguem a ideologia nazista, vemos a descrição mordaz de como se configura um movimento literário. Em *Nocturno de Chile*, por sua vez, acompanhamos os detalhes minuciosos da atuação de Sebastián Urrutia Lacroix, um crítico literário que revê sua vida no leito de morte. Essa figura do crítico, que poderíamos pensar como uma das peças fundamentais na construção desses cânones contra os quais se volta Bolaño, é,

³⁰ Conferir ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

por sinal, aquela que está numa relação de subserviência aos poderes estabelecidos – a Igreja e o governo de Pinochet.

Ainda há aqueles que foram descartados das ordens canônicas, mas que dariam tudo para preencher suas fileiras: são os poetas ruins e de pouca sorte, os narradores sem talento e sem apelo de mercado. É o caso de *Enrique Martín*, personagem do conto homônimo que compõe a coletânea *Llamadas telefónicas*, descrito como um poeta ridicularizado que fingia colaborar para uma revista de baixa qualidade e que acompanhava à distância os lançamentos das obras do escritor que narra o conto.

Essa atuação bolaniana nos campos crítico e ficcional, que procura constantemente rearranjar o cânone, busca circunscrever também para si o seu espaço no cânone, criar o seu lugar na literatura hispano-americana ao lado dos autores cuja atuação considera corajosa. Em suas intervenções fica implícito o valor que ele confere às suas obras – não temendo, ao mesmo tempo, declarar publicamente que julga determinados livros seus piores que outros. Em determinados momentos, fica explícito que ele encara a sua escrita como aquela que mantém os olhos abertos diante do abismo e que, além disso, ele assume o compromisso ético de escrever o melhor possível, tendo como horizonte a imagem cambiante da coragem:

La figura del valor es múltiple y cambiante. A veces es una sombra que se cierne sobre nuestras cabezas. A veces un resplandor al que, irrazonablemente, le somos fieles. Para mi generación la imagen de la valentía está ligada a Billy the Kid, que se jugaba la vida por dinero, y al Che Guevara, que se la jugaba por generosidad; a Rimbaud, que caminaba solo por la noche, y a Violeta Parra, que abría ventanas en la noche. El valor no sirve para nada, nos dijo alegremente, inconscientemente, el poeta y soldado español Alonso de Ercilla, el más generoso de los valientes y tal vez uno de los más olvidados, pero sin él no se puede vivir.³¹

É essa a divisa sob a qual se realiza a sua existência e a sua escrita: a coragem não serve para nada, mas sem ela não se pode viver. O mesmo serviria para a literatura, a qual Bolaño repetidamente afirma não ter qualquer utilidade. Mas, pelos seus gestos e pela obra que

³¹ BOLAÑO, R. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2009. p. 23.

consolidou, depreendemos que ele está a todo o momento procurando trazer à tona a centralidade da literatura. A literatura parece ser, para ele, a mais importante de todas as coisas, e ele se mostra um escritor fortemente literário. Segundo Claude Fell, Bolaño é o escritor que mais tematiza a literatura no cenário contemporâneo hispânico, enquadrando-se não em sua variante argentina (literatura que versa sobre literatura), mas no espectro romântico: “literatura como forma de vida, riesgo y fin en sí misma”³². E, na contemporaneidade, essa postura romântica - o crítico e escritor argentino Rodrigo Fresán também considera o chileno o mais romântico dos escritores³³ - soa deslocada. Soa ainda mais imprópria se nos lembrarmos que o próprio Bolaño é crítico ferino do literário, por exemplo quando apontou as possibilidades de ele estar a serviço do mal absoluto. Poderíamos dizer que ele não se esqueceu da conclusão a que chegara Walter Benjamin no ensaio *Sobre o conceito de história*, diante dos horrores trazidos pelo século XX: “nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie”³⁴. O desenvolvimento cultural do Ocidente não serviu como promotor da emancipação, mas como instrumento de desumanização e reificação. A crítica Danuska González assinala essa percepção da barbárie pelo autor chileno:

De entrada, se necesita asentar que la escritura de Bolaño grafía la barbarie, la misma que, para Steiner, cuando se ocupó del vínculo entre la palabra y la agresión física del nazismo, evidencia el paralelismo entre la cultura y el horror, la sobreexposición del segundo sobre la primera. Porque, como sintetizó el filósofo, “Sabemos que algunos de los hombres que concibieron y administraron Auschwitz habían sido educados para leer a Shakespeare y Goethe, y que no dejaron de leerlos”.³⁵

Em face dessas evidências, Bolaño insiste em manter a aposta na escrita e em devolver a centralidade ao literário. Indicativo de que a posição que ele sustenta não é simples, parecendo

³² FELL, C. “Errancia y escritura en *Los detectives salvajes*: viaje a los confines de la poesía”. In: MORENO, F. (Org.) *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p. 165.

³³ Conferir FAVERÓN PATRIAU, G.; PAZ SOLDÁN, E. (Org.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

³⁴ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 225.

³⁵ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, D. “Roberto Bolaño: la escritura bárbara”. In: MORENO, F. (Org.) *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p. 16.

equilibrar-se numa aporia insolúvel. Até mesmo a sua crítica ao mercado só pode encontrar voz e amplitude dentro dos tentáculos mercadológicos. Poderíamos pensar que, nas conjunturas em que estamos, esse seria um dos caminhos disponíveis. E um dos requisitos por ele encontrado nesse emaranhado é manter-se vigilante:

Bretón habló de la necesidad de que el surrealismo pasara a la clandestinidad, se sumergiera en las cloacas de las ciudades y de las bibliotecas. Luego no volvió a tocar nunca más el tema. No importa quién lo dijo: LA HORA DE SENTAR CABEZA NO LLEGARÁ JAMÁS.³⁶

³⁶ BOLAÑO, R. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2009. p. 93.

II

LOS DETECTIVES SALVAJES: A CORAGEM DO POETA E DAS VANGUARDAS

A coragem, tal como vimos anteriormente, é uma presença constante nas obras críticas e ficcionais de Roberto Bolaño. Coragem que abarca os atos dos personagens, as escolhas narrativas do chileno enquanto escritor e a relação tão frequentemente explorada entre os próprios personagens e o campo literário, manifestada numa grande quantidade de personagens-escritores.

Los detectives salvajes é um romance feito por esses personagens-escritores que vivem intensamente a experiência da poesia e assumem o modo de vida do poeta, figura heroica por excelência, pois Bolaño exalta no poeta a sua característica de ser aquele que se situa às margens da cidade letrada e distante, portanto, das instâncias de poder. Ademais, já nos primeiros poemas do chileno, o poeta insere-se como aquele que é capaz de manter os olhos abertos, assumindo uma posição de resistência. O poeta é aquele que pretende derrubar os muros das instituições e restabelecer a tensão revolucionária entre o artista e a sociedade, como coloca a crítica Patrícia Espinosa³⁷.

Retratando, portanto, essas espécies de “marginais” e de “resistentes” do mundo literário, essa obra se consolida como a narrativa das esperanças e dos fracassos de uma geração que acreditava no poder da arte, ao mesmo passo em que tentava dessacralizá-la, retirá-la de seus espaços habituais de poder e de influência. Relato da busca por uma voz, e também dos insucessos, riscos e aventuras que podem acompanhar essa busca.

³⁷ Conferir ESPINOSA, P. “Tres libros de poesía del primer Bolaño: *Reinventar el amor*, *Fragmentos de la Universidad Desconocida* y *El último salvaje*”. In: MORENO, F. (Org.). *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p.63-78.

2.1 A busca da poesia

A poesia exerce papel fundamental no universo narrativo de *Los detectives salvajes*. Na obra do autor chileno, conforme vimos, abundam os personagens escritores ou as figuras que têm alguma ligação com o meio literário. Nesse livro em específico, o tema ganha ainda mais centralidade, pois ele aborda o sinuoso processo de formação poética dos jovens integrantes do real-visceralismo, liderados pelos misteriosos e onipresentes Arturo Belano e Ulises Lima, reconhecidos como *alter ego*, respectivamente, de Roberto Bolaño e de seu amigo Mario Santiago Papasquiaro que fundaram, nos anos 70, o movimento poético denominado infrarrealismo. *Los detectives salvajes* revisita e ficcionaliza, portanto, a experiência poética do autor durante a sua estadia no México.

Os real-visceralistas buscam inspiração em um movimento homônimo, fundado na década dos 20 pela poetisa Cesárea Tinajero, que pertencera ao estridentismo e desapareceu sem deixar rastros após um breve período de atuação poética. Grande parte do percurso empreendido pelo grupo dos anos 70 será em direção às pistas dessa figura pouco conhecida, na tentativa de encontrá-la. É importante investigar o sentido e as consequências da identificação desse grupo com a figura de Cesárea Tinajero, que é tão desconhecida quanto desacreditada, inclusive pelos próprios membros do real-visceralismo. O personagem Ernesto San Epifanio, poeta real-visceralista, declara quando perguntado sobre os atributos poéticos de Cesárea Tinajero: “Ah, Cesárea Tinajero es el horror”³⁸. Por outro lado, os detratores do real-visceralismo utilizam sua vinculação com o estridentismo - e, por extensão, com Cesárea Tinajero - para desqualificar o movimento que tem Arturo e Ulises como mentores. Na afirmação do personagem Luis Sebastián Rosado, por exemplo, isso fica bastante claro:

³⁸BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011, p. 85.

Monsiváis ya lo dijo: Discípulos de Marinetti y Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados, cursis, libraron su combate en los terrenos del simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel de entretenimiento infantil. Monsi está hablando de los estridentistas, pero lo mismo se puede aplicar a los real visceralistas. Nadie les hacía caso y optaron por el insulto indiscriminado.³⁹

Nessa reivindicação de proximidade com um grupo e com uma poetisa *per se* excluídos, os real-visceralistas delineiam a sua relação com a poesia e com os seus representantes oficiais. Uma relação que se mostrará conflitiva, tumultuosa, de frequente embate com os modelos amplamente aceitos. Buscar a filiação numa figura como Cesárea Tinajero – e é preciso tomar cuidado com o termo filiação, pois o estridentista Amadeo Salvatierra enfatiza que os real-visceralistas eram órfãos por vocação – mostra-se uma atitude interessante, visto que ela deixou apenas um poema, de difícil acesso, registrado. Indica que esses jovens poetas estão dispostos a guiar-se e a inspirar-se por uma poesia que se constrói nos gestos e no inusitado, na recusa do comum, simbolizados na própria persona de Cesárea Tinajero, a única mulher a integrar esse grupo da vanguarda mexicana e a abandoná-lo quando menos se esperava. E significa também uma disposição a entrar em terrenos desconhecidos, e a empreender uma busca – pela poetisa que os inspira e por uma voz própria – cujos resultados podem ser, e serão, completamente imprevisíveis.

Isso posto, torna-se bastante revelador o resultado do encontro dos real-visceralistas com a sua predecessora, narrado na última parte do diário de García Madero. Cesárea Tinajero é morta acidentalmente por um grupo criminoso que perseguia Arturo e Ulises. Indiretamente responsáveis pela morte da poetisa que os inspirara, os real-visceralistas não podem sequer concluir seu aprendizado poético, já que, nos termos de Harold Bloom, o poeta sucessor deveria “matar” o seu antecessor – no sentido de encontrar a sua expressão própria, “deslendo” a obra do antecessor e criando algo novo – somente depois do momento em que alcançasse a sua

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 152.

maturidade poética.⁴⁰ Não é isso que ocorre nos eventos descritos em *Los detectives salvajes*, que constantemente evocam o risco inerente à empreitada poética à qual esses jovens se entregam.

2.1.1 Às margens do mercado literário: a poesia como *performance*

Dentre os muitos traços que se atribuem a *Los Detectives Salvajes*, a presença da poesia que não se objetiva, ou seja, que não culmina em obra aparente, é bastante singular. De autoria dos real-visceralistas não há nada: o leitor tem de se contentar com um poema-piada, único transcrito no corpo da obra, feito pela personagem Cesárea Tinajero. No texto o leitor se depara, essencialmente, com uma poesia que se manifesta através de gestos. Alan Pauls dirá a respeito:

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.⁴¹

Os real-visceralistas dos anos 70, liderados por Arturo Belano e Ulises Lima, principais focos do enunciado em *Los detectives salvajes*, não publicam suas obras. Os personagens escrevem grandes poemas em papéis que serão amarrotados e os declamam ou leem em público. O grupo tentou criar sua própria revista ou ser incluído em compilações, mas foi insistentemente repellido. Quando publicados pelo editor Lisandro Morales - que o fez apesar de sentir que “era mejor no publicar esa antología [...] era mejor no publicar nada de ese poeta”⁴², e que atribui aos real-visceralistas a sua falência futura – já tinham partido para a Europa e ninguém atentou para o livro. Nota-se, imediatamente, um alheamento desses jovens poetas em relação ao aparelho distribuidor da arte. Alguns deles mostram o desejo de ver o seu trabalho ganhar

⁴⁰ Conferir BLOOM, H. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.

⁴¹ PAULS, A. “La solución Bolaño”. In: FAVERÓN PATRIAU, G.; PAZ SOLDÁN, E. (Org.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, p. 327.

⁴² BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2011, p. 208.

realidade objetiva, manifestar-se como livro, mas a postura que eles mantêm diante dos que dominam o mercado literário – sejam as casas editoriais, os poetas consagrados ou os acadêmicos – funciona *a priori* como um entrave que impede a entrada nessa instituição. É claro que os personagens têm ciência disso, mas insistem em um comportamento hostil – alguns depoimentos que compõem a segunda parte do livro mostram o tom provocativo que os real-visceralistas adotam diante de figuras consagradas do meio literário, como Octavio Paz ou Carlos Monsiváis – a fim de definir muito claramente sua posição crítica na política literária, como se infligissem uma marginalização voluntária a si próprios.

O personagem Juan García Madero, jovem estudante que narra sua participação no real-visceralismo através de um diário que ocupa as partes iniciais e finais do romance, descreve seu primeiro encontro com Ulises Lima na oficina de poesia da UNAM:

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 [...] Hay momentos para recitar poesías y hay momentos para boxear. Para mí aquél era uno de estos últimos. [...] Y finalmente oí su voz que leía el mejor poema que yo jamás había escuchado.⁴³

O trecho deixa bastante claro o conflito entre os real-visceralistas e o poeta Álamo, representante do universo acadêmico, que costumeiramente garante a legitimidade ou a recusa de determinada obra ou estilo a partir de seus critérios de seleção e qualificação. Ulises aceita o desafio do universitário, e o faz com um papel amarrotado, indicador do espaço marginal que lhe cabe – e que ele assume voluntaria e orgulhosamente, - demonstrando, por fim, a qualidade do seu poema, apesar dos suportes que o sustentam.

A obra como objeto palpável e arquivável perde a sua importância, não só pela crítica que se realiza ao mercado distribuidor da arte, mas pela concepção mesma de poesia que o grupo defende. Recorramos mais uma vez a García Madero, que não precisou apresentar um

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 16.

poema sequer para se integrar à “pandilla”, conforme era denominado o grupo: “Hablamos de poesía. Nadie ha leído ningún poema mío y sin embargo todos me tratan como a un real visceralista más. ¡La camaradería es espontánea y magnífica!”⁴⁴. Isso porque os real-visceralistas procuram levar a último grau a vivência da poesia sem intermédios de editoras ou de bibliotecas.

Em sua dissertação *Voz, sentido e experiência em Los detectives salvajes, de Roberto Bolaño*, Clarisse Lyra Simões aponta a importância da oralidade e da voz, entendida como rompimento da clausura do corpo, na concepção poética desenvolvida nesse romance bolaniano. Trata-se de uma socialização do texto poético, de promover uma experiência da poesia como nos seus primórdios, com a voz e o corpo envolvidos numa *performance*.

O conceito de *performance* foi trabalhado pelo historiador Paul Zumthor na obra *Performance, recepção, leitura*. O autor reflete sobre o engajamento da voz e do corpo na chamada “linguagem poética”, na qual se realizaria uma *performance*. Ao longo da obra, concede que elementos orgânicos influenciem também a leitura silenciosa, com a qual a sociedade ocidental acostumou-se há alguns séculos. Contudo, uma ausência em relação à *performance* tradicional, em que o emissor e o receptor da mensagem poética dividem o mesmo espaço e tempo, sempre subsistirá na leitura individual. Crucial nesse trabalho performático é que, nas formas poéticas transmitidas pela voz (ainda que elas tenham sido previamente compostas por escrito), aumenta-se a distância entre o texto escrito e aquele transmitido pela fala. Isso significa que, em último grau, o efeito textual desapareceria e que a obra se tornaria outra, pois estaria acrescida de elementos não textuais, “como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido”⁴⁵.

⁴⁴ Idem, ibidem, p. 29.

⁴⁵ ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 17-18.

Numa situação de oralidade, em que transmissão e recepção constituem um único ato de participação, a conservação do que foi dito fica a cargo da memória, que transforma e recria o poema. Importante ressaltar que, dentro desse contexto, o espaço no qual a voz ecoa, os corpos que o circundam, tempo e espaço são, eles também, componentes da poesia. A forma do poema inclui esses elementos.

No horizonte de *Los Detectives Salvajes* - se tomarmos a já citada leitura realizada por Ulises Lima narrada por García Madero - os papéis amarrotados, o tom beligerante dos real-visceralistas com relação ao professor da oficina, o fato de ocuparem um espaço acadêmico no qual não são bem-vindos, a tentativa de angariar nesse local novos membros para o grupo e, por fim, a juventude, poderiam ser considerados elementos constitutivos da poesia dos representantes da neovanguarda mexicana, esclarecendo-nos aspectos formais de seus poemas – os quais, nesse contexto, estariam inextricavelmente ligados à postura que os real-visceralistas adotariam na vida. ⁴⁶

2.2 A coragem da verdade: da relação inextricável entre a fala e o que se acredita

Acusados de escandalosos: “El bueno Ulises era una bomba de relojería y, lo que socialmente hablando, es peor: todo el mundo sabía o intuía que era una bomba de relojería y nadie (...) lo quería tener demasiado cerca”⁴⁷, incômodos: “esa gente no era de fiar, una vez me contaron que a Monsi lo habían arrinconado en Sanborns”⁴⁸, infantis: “Todo el realismo visceral era una carta de amor, el pavoneo demencial de un pájaro idiota bajo a la luz de la luna, algo

⁴⁶ Considerando que a tradição do texto escrito alterou as funções primitivas da poesia, Zumthor indica que a caligrafia e, mais recentemente, os poemas visuais - vide os caligramas de Apollinaire - tentaram restabelecer o contato do leitor com a observação de objetos, remetendo ao mundo visual e palpável para restaurar a *performance*. Essa teoria não deixa de despertar interesse se nos recordarmos de *Sión*, poema visual de Cesárea Tinajero – único que publicou, aliás - em que simula um barco a navegar diferentes tipos de mares. Não esqueçamos também dos desenhos de García Madero na segunda parte do diário, incluindo a janela que encerra a obra.

⁴⁷ BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011, p. 181.

⁴⁸ Idem, ibidem, p. 153

bastante vulgar y sin importancia”⁴⁹, criminosos: “Belano y Lima no eran revolucionarios. No eran escritores. A veces escribían poesía, pero tampoco creo que fueron poetas. Eran vendedores de droga”⁵⁰, os personagens que integram o real-visceralismo são constantemente vituperados nos depoimentos que compõem a segunda parte de *Los detectives salvajes*. Nessas inúmeras afirmações percebemos que eles foram, na maior parte das vezes, pessoas profundamente incômodas e indesejadas, alheias às convenções sociais.

Nesse comportamento desafiador e pouco diplomático, podemos vislumbrar o caráter polemizante dos personagens. Se, por um lado, essas descrições pouco amigáveis funcionam como uma crítica irônica a certa falta de profundidade estética no movimento real-visceralista – já que as avaliações sobre o comportamento de seus membros na maioria das vezes são acompanhadas de uma desqualificação das aspirações poéticas do grupo – por outro, elas são indicadoras de um aspecto da coragem, entendida como desmascaramento, que caracteriza os personagens real-visceralistas. É uma coragem que se estabelece não estritamente diante de situações ou instituições, mas mormente em relação ao outro, a partir de uma estratégia de provocação ou de mera contraposição entre diferentes posturas: a singularidade do agir dos personagens real-visceralistas traz à luz, naquele que não se identifica com eles, a consciência de seu próprio modo de atuação. Coragem que se revela mediante o (des)encontro, portanto.

Esse agir dos real-visceralistas encontra paralelo naquilo explicitado por Michel Foucault na obra *A coragem da verdade*, na qual aborda o tema da coragem na gênese da filosofia grega. Segundo o filósofo francês, na antiguidade grega instaurou-se a prática da paresia, entendida como a fala sincera do filósofo, que prevê um vínculo indissociável entre o que se acredita e o que se diz, trazendo à tona a verdade. A paresia se diferencia essencialmente da retórica, que não implica uma ligação entre o indivíduo que fala e aquilo que ele profere,

⁴⁹ Idem, ibidem, p. 149.

⁵⁰ Idem, ibidem, p. 328.

visto que o discurso retórico não procura transmitir uma verdade, mas estabelecer uma relação de poder.

Para que haja paresia, ao dizer essa verdade que é marcadamente a sua opinião, o sujeito deve assumir um risco, que diz respeito à relação que ele estabelece com a própria pessoa à qual se dirige. Ele deve ter em mente que, ao proferir tal verdade, ele pode incomodar e ferir as convicções do outro, que é capaz de responder a essa espécie de provocação com o fim do diálogo ou até mesmo com o uso da violência. Mas a coragem de dizer a verdade pode assumir uma forma máxima quando, mais que colocar certa relação amistosa em perigo, compromete a própria vida daquele que se dispõe a dizer a verdade. O caso de Sócrates é exemplar nesse sentido.

Primeiramente, portanto, temos esse vínculo indissociável entre o que se acredita e o que se profere, que é dito sob o risco de causar profundos incômodos nos interlocutores. Mas existe ainda a paresia conforme a compreenderam os cínicos, baseada numa forma de vida fortemente assentada no princípio do ‘dizer-a-verdade’ ilimitado, no ‘dizer-a-verdade’ que leva a coragem e a ousadia a se transformarem em insolência. Sem mediação de grandes marcos doutrinários, os cínicos levaram a preocupação com a verdade não só no âmbito do que diziam, mas no próprio modo de vida que adotaram. Os cínicos se apropriaram de um modo de existência que era o escândalo vivo da verdade, entregando-se aos aspectos mais primordiais da humanidade, despidos de todas as convenções que os afastassem de suas naturezas:

[...] o papel do cínico é exercer a função de espia, de batedor [...] A função do cínico [será a de determinar] onde estão os exércitos inimigos e onde estão os pontos de apoio ou os auxílios que poderemos achar, encontrar, de que será possível tirar proveito em nossa luta. É para isso que o cínico, enviado como batedor, não poderá ter nem abrigo nem lar nem mesmo pátria. Ele é o homem da errância [...]. E depois dessa errância [...] o cínico deve voltar. Ele voltará para anunciar a verdade [...] anunciar as coisas verdadeiras sem [...] se deixar paralisar pelo medo.⁵¹

⁵¹ FOUCAULT, M. *A coragem da verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 145-146.

O cínico é o homem do cajado e da mochila, da barba hirsuta e das roupas esfarrapadas, é o errante que não tem casa, família ou pátria. Esse gênero de vida forma um corpo único com a filosofia cínica, e não é um simples ornamento ou acréscimo a ela. Não é demais dizer que esse comportamento soava profundamente incômodo no seio da sociedade grega. É interessante observar que esse desconforto despertado pelo próprio agir é algo bastante frequente entre os personagens real-visceralistas de *Los detectives salvajes*, essencialmente errantes, viajantes, órfãos por vocação que, segundo certos depoentes, se assemelhavam a mendigos.

Vale observar que, munidos de tais características, os real-visceralistas provocavam, além do incômodo, um efeito constantemente abordado ao longo da obra, que consiste em revelar aspectos embaraçosos das personalidades dos próprios interlocutores, geralmente sublimados. Assim como ocorria com os cínicos, a vida que se expõe como escândalo da verdade motiva no outro, no interlocutor, uma análise e um questionamento de si próprio. O crítico Claude Fell sugere esse efeito do agir real-visceralista: “Además de ser mediadores, Belano y Lima actúan a menudo como reveladores y exorcistas, obligando a sus interlocutores a tomar distancia con respecto a ellos mismos, con respecto a sus convicciones [...]”⁵². Exemplar nesse sentido é o depoimento de Xosé Lendoiro, advogado e poeta, dono de uma revista literária.

Xosé teve alguns encontros singulares com Arturo Belano no período em que o personagem viveu na Espanha. O primeiro deles se deu quando o real-visceralista, então vigia noturno de um camping, salvou um menino que caíra num poço dentro do qual, segundo certa lenda, vivia o diabo. Todos que acompanhavam as tentativas de resgatar o garoto, inclusive o próprio Xosé, acovardaram-se diante da situação, principalmente depois que um dos voluntários pediu para ser retirado rapidamente do poço, afirmando que vira o demônio. Para surpresa do advogado, o vigia se dispôs a descer:

⁵² FELL, C. “Errancia y escritura en *Los detectives salvajes*; viaje a los confines de la poesía”. In: MORENO, F (Org.). *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p. 159.

Entonces vi al vigilante del camping que se ataba la cuerda en la cintura y comprendí que se disponía al descenso. Lo confieso: su actitud me pareció encomiable y me acerqué a felicitarlo. Xosé Lendoiro, abogado y poeta, le dije mientras estrechaba efusivamente una de sus manos. Él me miró y sonrió como si nos conociéramos de antes. Luego, entre la expectación general, procedió a bajar por aquel pozo infame. Si he de ser sincero, yo y muchos de los que allí nos congregábamos nos temimos lo peor.

[...]

Y entonces escuchamos un grito, no un aullido inarticulado sino palabras [...] el resto nos asomamos al borde de la sima y vimos la luz de la linterna del vigilante, un haz semejante a una luciérnaga perdida en la conciencia de Polifermo [...] y tras varios intentos fallidos la voz dijo tiradme vosotros otra cuerda, y poco después, atado de la cintura y de las axilas, izamos al niño desaparecido [...] y cuando hubimos desatado al niño tiramos la cuerda y subió el vigilante [...].⁵³

Esse encontro, a princípio feliz, entre Xosé Lendoiro e o vigia Arturo Belano se tornará um ponto nevralgico, que torturará o advogado ao longo de sua trajetória e marcará a sua derrocada como poeta. É bastante significativo que esse personagem, que se utiliza de uma linguagem profundamente jurídica no seu depoimento – as citações de legisladores em latim abundam – e de um pensamento calcado em bases racionais, sucumba à superstição, que o impede de tomar qualquer atitude a fim de auxiliar o garoto que caíra acidentalmente no poço. É precisamente o conteúdo de verdade trazida pela luz da lanterna de Belano – um movimento, aliás, tão frequente na filosofia, a começar por Platão – que trará de volta a esperança ao grupo que, nesse ponto, via poucas possibilidades de alguém sair com vida daquele abismo. A luz, emergindo da mais profunda escuridão, será responsável por trazer o discurso novamente para o campo racional. É interessante que o ato que tira o episódio da esfera do irracional não parta de Xosé, mas de Belano. Não podemos atribuir à ignorância, já que estamos falando de um letrado, a barbárie que seria deixar uma criança no poço, mas unicamente à sua falta de coragem.

O profundo incômodo de Xosé diante de Belano só começou a ser processado anos depois desse episódio, quando ele flagra uma relação sexual entre sua filha e o poeta:

⁵³ BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011, p.432-434.

Los ruidos, lo descubrí entonces, provenían de la habitación que otrora fuera mía [...]. Entreabrí la puerta y vi a mi hija mayor en brazos de Belano. Lo que éste le hacía me pareció, al menos al primer golpe de vista, inenarrable. La arrastraba por la enorme extensión de mi cama de un lado a otro, se montaba en ella, le daba vueltas, todo en medio de una serie espantosa de gemidos, rugidos, rebuznos, zureos, ruidos obscenos que me pusieron la piel de gallina.⁵⁴

É a partir de uma conduta sexual “escandalosa”, descrita com caracteres relativos a uma relação animalesca, que Belano constituirá uma presença profundamente perturbadora para o advogado. Ou seja, será somente a partir do escândalo que se principiará o efeito de revelação que não ocorrera no episódio do poço, em que Belano fora a única voz da razoabilidade. Vale lembrar que o filósofo cínico Diógenes chocava os moradores da Grécia com a satisfação de suas necessidades fisiológicas em público, incluindo a masturbação. Tirado do romance o componente público, já que é Xosé quem invade o espaço privado de sua filha, chama a atenção que seja precisamente um ato de natureza sexual que o leve a desejar “aplastar como uma cucaracha a Arturo Belano”⁵⁵. O sexo scandaliza, desmascara, traz à tona elementos da psique que estavam sublimados.

A partir dessa visão, a figura de Belano passará a rondar constantemente o pensamento de Xosé, que se incomoda com o desinteresse de Belano em participar de seus conchavos literários mantidos com o dinheiro que ganha defendendo criminosos e políticos desonestos. A figura do poeta Arturo Belano o atormenta até que ele se dê conta de uma verdade essencial:

No tardé en comprender lo vanas que habían sido todas mis ambiciones, tanto aquellas que rodaban por el laberinto de oro de las leyes, como aquellas que eché a rodar por el precipicio del precipicio de la literatura. [...] Supe lo que Arturo Belano supo desde el primer día que me vio: que yo era un pésimo poeta.⁵⁶

Tudo se passa como se o processo desencadeado a partir do escândalo revelasse para o advogado o seu próprio fracasso. Como num espelho, ele vê o agir corajoso do poeta Belano,

⁵⁴ Idem, ibidem, p. 436.

⁵⁵ Idem, ibidem, p. 437.

⁵⁶ Idem, ibidem, p. 443-444.

ao salvar o menino e recusar o seu meio literário e recebe de volta a imagem de sua própria covardia. Como se Bolaño sugerisse que o covarde não pode ser um bom poeta.

2.2.1 O militante e o artista: figuras da paresia na modernidade

A paresia, entendida como o vínculo indissociável entre aquilo que se acredita e o modo de vida que se pauta por ser a manifestação irruptiva e violenta da verdade, à maneira dos cínicos, pautou segundo Foucault, os movimentos revolucionários da modernidade. Para o filósofo, a revolução não foi apenas um projeto político, mas funcionou como um princípio que determinava modos de vida. A vida como atividade revolucionária pode ser denominada de militantismo, que se organizou de três diferentes maneiras. Na primeira delas, temos a vida revolucionária nos moldes de uma sociedade secreta, organizada para combater as formas de vida dominantes. Na segunda, aparece o militantismo que não mais se circunscreve ao plano do secreto, procurando impor seus objetivos nos planos social e político. A terceira maneira importante de exercer a militância se definiu pelo militantismo como testemunho através da vida, algo que significaria um estilo de existência:

Esse estilo de existência próprio do militantismo revolucionário, que assegura esse testemunho pela vida, está em ruptura, deve estar em ruptura com as convenções, os hábitos, os valores da sociedade. Ele deve manifestar-se diretamente, por sua forma visível, por sua prática constante e existência imediata, a possibilidade concreta e o valor evidente de uma outra vida, uma vida que é a verdadeira vida.⁵⁷

Podemos afirmar que, ao longo do século XX, grande parte das organizações políticas, sobretudo com a derrocada do comunismo, deixou de considerar a questão do modo de vida, principalmente como manifestação escandalosa de uma verdade inaceitável, como algo crucial. Foi esse o processo vivido, aliás, pelo infrarrealismo fundado por Roberto Bolaño, que tinha

⁵⁷ FOUCAULT, M. *A coragem da verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 161.

pretensões politicamente revolucionárias nas quais se incluía um agir militante, sendo por fim suplantado pelo desaparecimento das utopias.

Segundo Foucault, houve ainda outra grande influência do cinismo na cultura europeia, refletida na intersecção entre a arte e um modo de vida adotado na arte moderna. O primeiro sintoma disso se dá pela importância que adquiriu a vida de artista, ancorada no princípio de que essa vida deve ser uma manifestação da própria arte em sua verdade. Há o entendimento de que a arte é a única capaz de provocar uma ruptura entre a existência e as suas formas menos autênticas, trazendo à tona a verdadeira vida. A vida do artista como condição da arte e obra de arte ela própria seria, portanto, requisito para a irrupção da verdade.

A outra razão que demonstra a ligação da arte moderna com o cinismo é a ideia de que a arte não deve mais estabelecer com o real uma relação da ordem da mera ornamentação ou da mimese, mas deve ser ancorada no desnudamento e no desmascaramento. A arte como lugar de surgimento daquilo que não encontra espaço de expressão na cultura, e no qual se exprimem as verdades que assumem o risco de ferir.

A militância, a vida de artista como irrupção da verdade e a arte como desmascaramento: uma tríade do cinismo na modernidade, e fundamentos que marcam profundamente a concepção artística de Roberto Bolaño. A compreensão de que a literatura atua continuamente com os olhos voltados para o abismo subjaz a toda a atuação literária do chileno. Mas o autor em diversos momentos esclarece que os elementos dessa vida cínica, que correspondem a uma atuação politicamente revolucionária, não encontram mais espaços para serem exercidos, restando a ele a adoção de uma postura provocativa, que delimita o seu lugar literário diante de uma literatura e de um mundo desencantados.

Los detectives salvajes, marca essa passagem, a partir da qual a vida revolucionária se mostra impraticável. Se, por um lado, o livro está centrado em personagens para os quais não havia diferenciação entre arte e vida, o que desnudaria as condutas burguesas e questionaria o

status quo; por outro, ele é um retrato das transformações pelas quais a arte passou ao longo do século XX, com o fim das utopias políticas, com a institucionalização das vanguardas e com a presença marcante do mercado nos meios produtores e distribuidores das obras. Principalmente os testemunhos que formam a segunda parte dão conta dessas transmutações, demonstrando que essa tríade está seriamente comprometida no cenário literário contemporâneo.

2.3 A presença dos cânones: críticas e homenagens

A relação de Bolaño com os cânones – de crítica mordaz ou de admiração confessa – confere a *Los detectives salvajes* uma ampla gama de significações. A crítica Celina Manzoni apontou que, em Bolaño, os momentos da crítica e da ficção frequentemente coincidem⁵⁸. Uma série de declarações dos personagens real-visceralistas sobre os escritores que formam, predominantemente, o cânone literário hispano-americano, estabelece quais deles seriam dignos de admiração e quais gozariam de uma imerecida fama, erigida graças a uma multidão de leitores passivos e bajuladores.

Nesse cânone pessoal que vai se construindo na obra do chileno, sem seguir aparentemente uma sistematicidade, pesa além da qualidade literária, o grau de unanimidade que determinados autores alcançaram, algo que incomodava Bolaño profundamente. Assim, se o chileno criticava a escrita comercial de seus conterrâneos Luis Sepúlveda ou Isabel Allende, também não faltam em *Los detectives* referências sarcásticas aos admiradores de Octavio Paz no contexto da literatura mexicana da década de 70, ou à influência de Carlos Monsiváis, que então se firmava como intelectual nos meios literários e jornalísticos da Cidade do México – ambos aparecerão também como personagens: o primeiro por meio do depoimento de sua secretária, Clara Cabeza; o segundo como testemunha, relatando em primeira pessoa.

⁵⁸ Cf. MANZONI, C. “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Jornadas Homenaje Roberto Bolaño (1953-2003)*. p. 95-102.

O comportamento dos real-visceralistas de recusa dos espaços de poder e de questionamento dos espaços onde se constituía a oficialidade literária a coloca em um lugar diametralmente oposto ao da poesia que se constitui sob os auspícios do Estado. Assim, ter Octávio Paz como alvo é significativo: com efeito, o poeta fora diplomata, participara de organismos públicos e se alçara a patrono das letras mexicanas, como aponta Clarisse Lyra em sua já citada dissertação. Além de se identificar, portanto, com a figura de porta-voz oficialista, profundamente desprezada pelos personagens bolanianos, Paz tinha ainda uma multidão de defensores aguerridos, que praticamente impossibilitavam quaisquer tentativas de refutação ou de questionamento à sua obra. Essa atuação dos defensores é abordada com ironia no episódio de *Los detectives salvajes* que envolve Pablo Neruda, outra unanimidade nas letras hispano-americanas. Perla Avilés, que fora colega de Arturo Belano durante a adolescência, descobre que Belano brigara com um diretor teatral ao qual se afeiçoara porque o diretor afirmara que a poesia de Nicanor Parra era melhor que a de Neruda. Ao tentar sustentar a poesia nerudiana, e ficar sem argumentos na sua defesa, o jovem Belano começou a chorar “allí mismo, en la sala del diretor compatriota suyo, sin el más mínimo recato, como un niño de diez años, aunque por esos días ya tenía bien cumplidos los diecisiete”⁵⁹, como relata Perla. Esse evento infantiliza os defensores dos autores unânimes, revela sua falta de argumentos e a disposição a protegê-los que chega a beirar o ridículo.

No outro espectro, conferindo significações ao romance e, inclusive, dotando-o de uma forma que pega de empréstimo elementos de estéticas admiradas por Bolaño, estão os cânones que ocupam na obra do chileno um papel de referência. São os cânones considerados corajosos, nos quais figuram os poetas malditos, Lautréamont e Rimbaud, além de outros escritores e movimentos, em sua maioria hispano-americanos, como as vanguardas – das quais falaremos nos próximos tópicos – e escritores como Nicanor Parra ou Julio Cortázar.

⁵⁹ BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2011, p.165.

Vale observar que Cortázar está longe de ser uma figura onipresente no livro, como acontece com Octavio Paz, mas seu nome é frequentemente associado ao romance pela crítica que enxerga ecos significativos da obra do argentino, por quem Bolaño manifestava profunda admiração.

Começemos com a busca obsessiva pela figura feminina da Maga, em *Rayuela*, e de Cesárea Tinajero, em *Los detectives*, que motivam nos personagens o deslocamento físico e uma imperativa demanda emocional. Citemos ainda a estrutura da obra: o leitor de Bolaño poderia, se assim quisesse, peremptoriamente ignorar os testemunhos da segunda parte e partir da primeira diretamente para a terceira, e ainda assim teria um livro dotado de sentido.

Os deslocamentos frequentes, “o tema romanesco da viagem, da busca sem rumo certo, perda num labirinto de peripécias ameaçadoras”⁶⁰ permeiam, segundo Davi Arrigucci Jr., as obras de Cortázar. No caso de *Rayuela*, nos deparamos com um Horacio Oliveira às voltas com outras características do romanesco que dizem respeito ao homem que não tem o seu lugar e o seu espaço como cidadão de uma nação definidos; o personagem apresenta o “desarraigamento de um *outsider* num mundo estranho”; o “desarraigamento de um intelectual latino-americano, dividido entre dois mundos”⁶¹. Situação tão conhecida pelos personagens bolanianos, latino-americanos que se instalaram na Europa e tiveram de lidar com a sua condição essencial de estrangeiros.

Além da proximidade do tema do deslocamento e da forma de estruturação dos romances, o crítico Diego Trelles Paz aponta que ambos apresentam em comum uma visão aguda sobre os problemas existenciais enfrentados pela geração que viu suas utopias e crenças serem desconstruídas pelos fatos históricos; o jogo dos duplos; a perseguição circular; a desconfiança permanente da linguagem articulada com a crença paradoxal de que a sua destruição só pode ser alcançada através da própria linguagem e, sobretudo, a mesma maneira

⁶⁰ ARRIGUCCI JR., D. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 264.

⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 266.

de entender o leitor, como agente ativo na construção do romance, o que é possível pela estrutura detetivesca dos livros, que supõem uma participação do leitor para dotá-los de sentido⁶². Poderíamos discordar do crítico na medida em que ele compreende *Los detectives* dentro de uma tradição poeana do romance policial, em que o leitor arguto conseguiria interligar fios aparentemente soltos e compreender o todo que se apresenta narrativamente desmembrado, como num quebra-cabeças; acreditamos, ao contrário, que muito do mistério e das lacunas desse romance bolaniano subsistem, e que ele não foi estruturado para que o leitor, raciocinando como um bom detetive, desenlace o seu emaranhado e unifique a sua multiplicidade – de vozes, de relatos, de possibilidades.

Provavelmente munido dessa compreensão sobre *Los detectives salvajes*, que não o percebe dentro das estruturas da narrativa policial clássica, o crítico Claude Fell afirma que falta a esse romance uma espécie de tabuleiro de direção, como o que está presente em *Rayuela* e que o leitor dispõe apenas de uma miríade de referências literárias na tentativa de situar-se⁶³. Poderíamos acrescentar que na linha cortazariana, esse tabuleiro não prescinde da necessidade de um leitor corajoso, já que para encarar o jogo da leitura de tabuleiro é preciso ser um “lector macho”, segundo a infeliz expressão do escritor argentino para se referir ao leitor experiente.

2.4 Poéticas da coragem e da revolução

Nos testemunhos que compõem a segunda parte de *Los detectives salvajes* observamos um processo de desconstrução das concepções políticas e artísticas pautadas em um modo de vida corajoso, mas é também a partir deles que recolhemos algumas pistas do que foi o real-visceralismo, tema abordado com pouca minúcia no diário de García Madero, que abre e fecha

⁶² Conferir TRELLES PAZ, D. “El lector como detective en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Quéhacer* (Lima), nº 139, nov-dez, 2002.

⁶³ Conferir FELL, C. “Errancia y escritura en *Los detectives salvajes*: viaje a los confines de la poesía”. In MORENO, F. (Org.) *Roberto Bolaño: La experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011.

o romance, já que o jovem estava mais preocupado em descrever as suas próprias iniciações, suas novas experiências que incluíam o sexo, as drogas e o abandono da casa paterna. Da profusão de pistas com que nos deparamos fica a impressão de que faltava ao grupo uma maior consolidação estética, mas que todos os seus membros estavam unidos pelo desprezo à poesia reconhecida e legitimada pela academia ou pela autoridade dos *experts*.

Eles vinham de diversas camadas da população e, segundo certos depoimentos, Arturo e Ulises vendiam drogas para financiar os seus projetos literários. Pertenciam a grupos políticos de esquerda, mas não havia unanimidade na corrente que cada um deles seguia. Nos meios abastados e cuja atividade artística era legitimada por um ensino formal e acadêmico, eles costumavam ser indesejados e provocar uma má impressão. Isso era fomentado, em grande parte, por um comportamento *outsider*, provocador.

A qualidade literária dos escritos real-visceralistas é constantemente colocada em dúvida. Continuamente referem-se aos seus cânones heroicos, dentre os quais despontava a poetisa desaparecida - e sempre buscada - Cesárea Tinajero e os seus pares estridentistas.

É interessante que as preferências e desafetos literários dos personagens bolanianos, além de configurarem certa geopolítica literária, servem como meios para orientar o leitor a respeito do que está sendo construído nos textos, como visto. Por esse motivo, nos deteremos mais profundamente no estridentismo e no infrerrealismo - vanguardas e neovanguardas poéticas que tinham na revolução política a sua condição de existência - pautando-nos na concepção de que a ficcionalização desses movimentos é um elemento significativo para nos aproximarmos de *Los detectives salvajes*, pois o passado surrealista mexicano e a poesia dos 70 configuram as fontes poéticas da história que se desenrola no romance.

2.4.1 Estridentismo

No México dos anos 20, que ainda se restabelecia da Revolução Mexicana, responsável por derrubar o ditador Porfírio Díaz e assentar uma incipiente democracia, os conflitos armados não haviam cessado. Os indícios do futuro despontavam com o aumento da população urbana e consequente crescimento da Cidade do México, mas em grande parte do país, a população civil continuava morrendo por doenças de fácil prevenção, típicas de uma sociedade predominantemente rural, sem acesso a saúde pública e higiene alimentar.⁶⁴

Um dos feitos notáveis da Revolução Mexicana foi revelar à população radicada na capital federal alguns sinais dessas realidades para ela até então inimagináveis. No seio de sua vida cultural afrancesada, as notícias dos conflitos veiculadas pela imprensa e as obras literárias que surgiam e que abordavam o México rural - com destaque para *Los de abajo*, de Mariano Azuela, lançado em 1916 - produziram uma verdadeira catarse de descobrimento de um país áspero.

Nesse contexto surgiu, em 1922, o estridentismo, movimento artístico fortemente amparado na Revolução Mexicana e no rechaço à tradição. Nos últimos dias de dezembro de 1921, o jovem poeta Manuel Maples Arce elaborou um folheto que afixou nos muros da cidade do México. Tratava-se de *Actual* número 1, escrito e assinado por ele e que incluía um “Diretório de Vanguarda”, elencando os artistas e movimentos, tanto da América quanto da Europa, que lhe davam suporte. Esse diretório de mais de cem nomes trazia desde Jorge Luis Borges a Ortega e Gasset, incluindo ainda Apollinaire e outros artistas de variadas correntes. É de se supor que grande parte dos artistas e intelectuais mencionados tenham sido encontrados em revistas da vanguarda internacional veiculadas na época⁶⁵. Pela disparidade de correntes e

⁶⁴ Conferir CAMÍN, H. A; MEYER, L. *À sombra da revolução mexicana: história mexicana contemporânea*, 1910-1989. São Paulo: Edusp, 2000.

⁶⁵ Conferir SCHNEIDER, L.M. *El Estridentismo – México (1921-1927)*. México D.F.: UNAM, 1985.

ideologias entre os membros da lista, pode-se inferir que Maples Arce não teve acesso às obras de muitos deles.

Tendo a palavra EXITO como eixo, o manifesto de Maples Arce atacava de uma só vez a igreja, o nacionalismo e trazia um forte desejo de cosmopolitização:

E MUERA EL CURA HIDALGO
X ABAJO SAN RAFAEL – SAN
I LAZARO -----
T ESQUINA -----
O SE PROHIBE FIJAR ANUNCIOS.⁶⁶

O espírito iconoclasta e contra a tradição colocava-se nas alusões transcritas no trecho acima, que procuravam deslegitimar San Rafael e San Lázaro dentro da cultura religiosa mexicana.

Nesse manifesto afirmava-se ainda que o pré-requisito do fazer artístico estava na criação e não na mimese. Ele rompia com o realismo e prenunciava o que seriam as obras estridentistas, indicando que elas procuravam a verdade na realidade pensada, e não na realidade aparente. Revelava ainda uma dívida com o futurismo ao reproduzir a afirmação de que “Un automóvil en movimiento, es más bello que la Victoria de Samotracia” e exaltava a nova cidade, cubista, composta por aço e fumaça industrial. Indicava também a necessidade de enaltecer a beleza “actualista” das máquinas e lançava afrontas contra a arte tradicional com frases de efeito, como “Chopin a la silla eléctrica”. Mostrava o empenho em direcionar as preocupações estéticas para um novo habitante da urbe fabril: o operário. Essa postura estava em consonância com a posição político-ideológica defendida pelo movimento. Por fim, convidava todos os artistas jovens do México, que ainda não tivessem sido contaminados pelos favores do capital e do governo a se unirem aos estridentistas.

⁶⁶ ARCE, M. In: SCHNEIDER, L.M. *El Estridentismo – México (1921-1927)*. México D.F.: UNAM, 1985, p. 41.

O movimento ganhou um forte aliado com a figura do general Heriberto Jara, veterano da Revolução Mexicana e adepto de sua corrente mais transformadora. O ingrediente político assumia um papel essencial a partir de então. O estridentismo tomou para si o papel de “dar una intención estética a la Revolución”. Na obra *El movimiento estridentista*, Germán List Arzubide, um dos membros do movimento, afirma no cólofon: “Terminou-se de imprimir este livro que encerra o relato do único movimento revolucionário-literário-social do México”⁶⁷. Segundo o crítico Schneider, foi no momento em que o grupo incorporou a Revolução Mexicana às suas concepções que ele adquiriu solidez e se diferenciou da vanguarda internacional.

Apesar de o movimento ter se desmantelado em meados de 1927, seus membros seguiram arrogando-se a criação do primeiro movimento estético-revolucionário mexicano, capaz de unir arte e política.

2.4.2 Estética da coragem

A presença marcante do estridentismo em *Los detectives salvajes*, encarnada pela figura cambiante de Cesárea Tinajero, pode ser entendida e interpretada de diversas maneiras. A primeira delas nos remeteria ao ingrediente autobiográfico que há nesse tema: Roberto Bolaño empreendeu, de fato, uma pesquisa a respeito do estridentismo – que culminou em uma série de entrevistas publicadas na revista *Plural* – quando ainda vivia no México e participava do movimento infrarrealista, durante a década dos 70. Nessa época, o estridentismo já havia sido quase que completamente esquecido, o que não impediu que despertasse o interesse dos jovens poetas infrarrealistas, admiradores do viés político e da inovação buscados por essa primeira vanguarda.

⁶⁷ LIST ARZUBIDE, G. “El movimiento estridentista, 1926.” In: SCHWARTZ, J. *Vanguardia e Cosmopolitismo na década de 20*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983, p. 187.

Outro aspecto que merece a atenção é que o estridentismo cumpre com os critérios de coragem adotados por Bolaño para qualificar ou rechaçar as obras literárias. Recorrer a esse grupo significa, portanto, a defesa de um cânone que ocupa um espaço bem definido, pautado na defesa da inovação formal e na não subserviência aos modelos estabelecidos. A retomada do estridentismo, no contexto em que se escreve *Los detectives salvajes*, possibilita discutir qual é o espaço que a literatura corajosa assume na atualidade. Pelos desdobramentos da narrativa – desmantelamento do estridentismo e do real-visceralismo; Ulises Lima tendo um encontro cordial com Octavio Paz e Arturo Belano procurando a morte na África - verificamos que esse território foi se tornando cada vez mais reduzido, conforme as poéticas ligadas ao *status quo* político e econômico se multiplicavam. Não é por acaso que as vozes dos integrantes da Feria Internacional del libro de Madrid reverberam, mostrando quais eram os rumos que a arte de fins do século XX seguia majoritariamente.

Ciente da condição histórica em que escrevia, Bolaño recorre ao estridentismo para priorizar os aspectos que diziam respeito à honra e aos gestos polêmicos. Mas seu relato é profundamente irônico, e não nos deixa esquecer que a vanguarda mexicana havia despontado há mais de meio século e que seus integrantes, alquebrados, faziam par com suas obras, perdidas em recônditos sebos mexicanos. Veja-se, por exemplo, uma descrição feita por Amadeo Salvatierra, um dos personagens estridentistas:

Y yo dije ya vas, y sacando energías del pasado me levanté y me arrastré (como un relámpago o como la idea de un relámpago) por los pasillos oscuros de mi casa hasta la cocina y abrí todas las despensas en busca de una improbable botella de Los Suicidas aunque yo bien sabía que no quedaba ninguna, renegando y mentando madres, escarbando entre las sopas enlatadas que a veces me traían mis hijos, entre los trastos inservibles, aceptando finalmente la cabrona realidad, hundido de quijada en mis fantasmas, y seleccionando sucedáneos [...] con los que volví a velocidad de crucero de la Primera Guerra Mundial.⁶⁸

⁶⁸ BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2011, p. 299.

O efeito de humor se dá pelas comparações contrastantes entre a realidade de um senhor com idade avançada, cuidado pelos filhos, e os caracteres que dão a seus movimentos a ideia de agilidade – relâmpago, cruzeiro - também eles bastante datados, vide a referência à Primeira Guerra, por exemplo. A fraqueza do personagem envelhecido, no presente, está frequentemente chocando-se com o que ele relata de seus anos estridentistas, ao pertencer a uma juventude que pretendia escandalizar o México de início de século. O uso da ironia é um procedimento que permite destacar a incoerência entre enunciador e enunciado, sinalizando que há, indubitavelmente, algo de anacrônico em reafirmar as premissas de uma vanguarda que se propunha abalar as estruturas, mas que se transformara em algo inofensivo, objeto de estudo de poucos historiadores.

2.4.3 Empréstimos formais do estridentismo para *Los detectives salvajes*

Em seu livro *Estridentópolis: urbanización y montaje*, a crítica Silvia Pappe aborda as transformações que a modernidade operou na paisagem, na vivência afetiva e na percepção de mundo dos indivíduos, sobretudo daqueles que habitavam os espaços urbanos. Esse processo não foi isento de conflitos, e encontrou na arte um terreno fértil para manifestar-se. Segundo Pappe, no que se refere às obras do estridentismo, o embate provocado pela instauração da modernidade se manifesta, sobretudo, no modo de composição dos personagens estridentistas, marcadamente fragmentados:

Llama la atención que los personajes “típicamente” estridentistas no suelen tener una presencia exacta: no aparecen de cuerpo entero ni suelen tener rasgos definidos: no se les identifica por un retrato aun cuando los retratos abundan. Con frecuencia se confunden – ya sea con otros personajes, ya sea con ellos mismos en un espacio o tiempo distintos. Aparecen por momentos siendo no más que unos cuantos fragmentos; dejan sus huellas, el humo de su cigarro, un olor a perfume, se quedan atorados en un umbral, se repiten en el tiempo como si éste no pasara ni cambiara.
[...]

El caso de las mujeres estridentistas es especial: pueden ser pareja o pareja potencial, mujer idealizada, nunca madre (no hay niños estridentistas).⁶⁹

No que a nós ocupa aqui, esses traços dos personagens tipicamente estridentistas – fragmentação, indefinição, imunidade à passagem do tempo - podem ajudar a esclarecer aspectos da construção dos tipos de *Los detectives salvajes*. Vejamos primeiramente o caso de Cesárea Tinajero.

Bolaño compõe esta protagonista como a típica mulher estridentista: muitas vezes retratada na terceira pessoa, por meio de depoimentos de Amadeo Salvatierra que, dos anos 70, relembra quando a conheceu na década de 20; ou também descrita pelo diário de García Madero que, junto de Ulises, Belano e Lupe, a encontra nos desertos de Sonora. Tanto no diário quanto nos depoimentos, acompanhamos a busca de Arturo Belano e Ulises Lima por essa mulher, cuja imagem é composta apenas de rastros. Por ter desaparecido completamente nos anos 20, Tinajero deixa como registro - estruturado através da memória daqueles que com ela conviveram - a imagem de uma persona intocada, como se o tempo não a tivesse alterado. Mesmo passadas cinco décadas, é essa figura ainda estridentista que os jovens de Bolaño procuram.

Suas descrições mostram-na como uma criatura solitária, corajosa e que faz, por momentos, referências diretas a obras estridentistas. Vejamos:

[...] la cantina Mi Oficina en Misionero [...] en donde no dejaban entrar ni a uniformizados ni a perros ni a mujeres, salvo a una, la única que sí entraba, y vi a esa mujer caminar por esas calles otra vez [...] la vi atravesar rápidamente el Zócalo, ah, qué visión, una mujer de veintitantos años en la década de los veinte atravesando el Zócalo con tanta prisa [...] ¿Adónde se dirige, entonces? ¿O es que no se dirige a ninguna parte y ésa es su forma habitual de caminar? [...] y le digo ¿adónde vas, Cesárea?, ¿adónde vas, Cesárea Tinajero?⁷⁰

⁶⁹ PAPPE, S. *Estridentópolis: urbanización y montaje*. México D.F.: UNAM, 2006. p. 95-96.

⁷⁰ BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2011, p. 242.

Uma mulher assim descrita não poderia ser como aquela à qual está dedicado Esquina - o poemário de Germán List Arzubide, cujo índice de urbanidade já se assoma no título - dirigido “A Ella, que está siempre a XV minutos del Zócalo”? Ademais, em nenhum momento Cesárea Tinajero aceita os traços típicos da maternidade ou da feminilidade clássica – a não ser no seu trato com Encarnación Guzmán, a amiga protegida. Ela adota sempre uma postura provocadora.

Na mesma via em que empreendem a busca por Cesárea, Ulises e Arturo tornam-se, eles mesmos, objetos de uma investigação, pois cabe ao leitor o esforço de tentar reconstruir seus passos a partir dos diversos depoimentos que compõem a segunda parte do romance. Assim como ocorria com a poetisa, eles são personagens do enunciado e não da enunciação, sempre descritos em terceira pessoa. Seus rastros são abarcados por memórias frequentemente confusas, visto que não partem de narradores oniscientes, mas de primeiras pessoas que pela própria natureza do discurso em primeira pessoa, sempre podem ter a veracidade de suas falas colocada sob desconfiança. Essa técnica narrativa atribui, consequentemente, traços de personagens que poderiam ser associados ao estridentismo em figuras fugidias do romance de Bolaño, frequentemente envoltas em mistério, sombras ou brumas. Veja-se uma descrição que García Madero faz de Arturo e Ulisses:

Vi dos sombras junto a los urinários. Estaban envueltas en una nube de humo. ¿Dos maricones, pensé, dos maricones que conocen mi nombre?
[...]
Dos pares de ojos brillantes, como de lobos en medio de un vendaval [...] me observaron. Los escuché reír.⁷¹

Caracterizações dessa espécie se repetem, e estão majoritariamente associadas às figuras de Arturo e de Ulises. Elas trazem um caráter dialógico com aquelas observadas em personagens estridentistas, mas não se circunscrevem unicamente a esse elemento, revelando um grau de indefinição, que subsiste na obra bolaniana e que não está limitado apenas aos

⁷¹ Idem, *ibídem*, p. 27.

personagens, certamente ligado à importância da casualidade nessas narrativas e à insurgência do mistério e do insólito como elementos que ajudariam a interpretar as lacunas deixadas pelo texto.

2.4.4 Infrarrealismo

No ano de 1975, os panoramas culturais e políticos do México são fundamentais para entender a proposta e o horizonte de atuação dos infrarrealistas. Roberto Bolaño chegou ao país com sua família no início de 1968. Em 2 de outubro desse mesmo ano ocorreu o fatídico episódio do massacre de Tlatelolco, em que uma centena de civis, em sua maioria estudantes da UNAM que protestavam por reformas estudantis, foram mortos a mando do governo do Partido Revolucionário Institucional (PRI).

No campo da cultura, Octavio Paz exercia um papel fundamental. Matías Sánchez, estudioso de Bolaño, rememora esses tempos:

Por entonces, la influencia de Octavio Paz en la cultura mexicana era incontrarrestable. Y peor, detrás de él surgió una tropa de poetas e intelectuales que recogían sus sobras. Los poetas más jóvenes los llamaban peyorativamente los “poetas estatales”, pues se rumoreaba que cobraban del PRI todos los meses a cambio de callar sus denuncias.⁷²

Some-se a isso que, em 1970, assumiu o presidente - também do PRI – Luis Echeverría Álvarez, apontado como um dos responsáveis pela matança em Tlatelolco. Para diminuir sua impopularidade entre a parcela jovem da população, ele criou uma série de bolsas culturais, além de cursos e oficinas em universidades e outras instituições públicas. A UNAM e a Casa do Lago, por exemplo, tornaram-se grandes receptáculos de jovens criadores. A vida cultural

⁷² SÁNCHEZ, M. *apud* RUIZ, F. *Infrarrealistas en Ciudad de México*. Disponível em: <<http://www.letras.s5.com/rb220206.htm>>. Acesso em março de 2014.

da Cidade do México sofreu uma explosão. Muitas das falas dos personagens de *Los Detectives Salvajes* corroboram esse momento de intensa fermentação cultural.

Nesse panorama, emergiu o infrarrealismo, que ocupou esses novos espaços culturais que afloraram, mesmo que fosse para questioná-los ou combater o tipo de poeta “estatal” que também os frequentava.

O termo *infrarrealismo* foi utilizado pela primeira vez pelo artista plástico chileno Roberto Matta, quando da sua expulsão do movimento surrealista por André Breton.⁷³ Até a década de 70, segundo Bolaño, o infrarrealismo havia sido um movimento de um só membro, quando por fim seu grupo o resgatou.

Mas há outra pista para compreender o significado do termo. Em um dos três manifestos do infrarrealismo, o único deles elaborado por Bolaño, há uma epígrafe, entre aspas, cuja fonte é omitida. Esse trecho é seguido da frase: “Escritores soviéticos de ciencia ficción arañándose el rostro a medianoche”. O texto em questão pertence, de fato, a um conto de ficção científica chamado *La infra del dragón*, escrito pelo russo Georgij Gurevic. O conto transcorre em algum período do século XXI, quando viagens interplanetárias são uma constante. Uma equipe descobre os “infrasoles”, corpos celestes secretos, completamente obscurecidos, nos quais a vida se desenvolve num recôndito centro, ao contrário do planeta Terra. Críticos como Castañeda e Ruiz assinalam uma possível analogia entre os infrarrealistas mexicanos e os infrasoles: os primeiros, aparentemente escondidos, carregariam uma vida pulsante, contraposta à cultura dominante, amplamente difundida. Nesse sentido, Patricia Espinosa aponta que o calor, ou a energia dos infras partiriam de dentro, das mesmas vísceras de cada indivíduo, tal

⁷³ Conferir CASTAÑEDA BARRERA, E. “El infrarrealismo, subversión como propuesta estética”. In: *Caratula revista cultural centroamericana*. Edição 38, novembro 2010. Disponível em: <<http://www.tuugo.co.ni/SiteViewer/1420003368?url=http%3A%2F%2Fwww.caratula.net%2Fediciones%2F38%2Fcritica-ecastanedab.php>>. Acesso em março de 2014.

como ocorre com os real-visceralistas que habitam *Los detectives salvajes*: “El poeta está inmerso en la historia y su escritura se niega a la derrota”⁷⁴.

A concepção poética do infrarrealismo, baseada na crença de uma arte vital, desdiferenciada da matéria da vida, remetia claramente às ideias surrealistas. Houve, contudo, uma preocupação por retomar movimentos pouco conhecidos do passado artístico latino-americano, desenvolvidos durante o século XX: o estridentismo mexicano dos anos 20, *Los Tzánticos* equatorianos (1960-1969) e o grupo peruano *Zero Hora*, de 1971. Estes últimos pressupunham um modo de fazer poesia que a retirasse do domínio dos aparelhos usuais de recepção e veiculação, e por isso só declamavam seus poemas em espaços públicos.

2.4.5 Propostas e concepções literárias: crítica às instituições

O primeiro manifesto infrarrealista foi elaborado por Roberto Bolaño em 1976. Em linhas gerais, o jovem poeta traçava um panorama cultural e poético que devia ser combatido e desestabilizado. Expressava que uma maquinaria cultural a serviço da burguesia separava a arte de elite do acontecimento cultural vivo, em constante morte e nascimento, e que ocorria cotidianamente, muito distante daquilo que se costumava denominar “belas artes”. Mas não somente nos museus estava o problema. Bolaño denunciava um processo de museificação individual, em que a certeza de que tudo estaria nomeado paralisava novas descobertas e percepções: “(Busquen, no solamente en los museos hay mierda). (Un proceso de museificación individual). (Certeza de que todo está nombrado, develado). (Miedo a descubrir). (Miedo a los desequilibrios no previstos)”⁷⁵. Em face disso, o infrarrealismo se propunha a ser “EL OJO DE

⁷⁴ESPINOSA, P. “Tres libros de poesía del primer Bolaño: Reinventar el amor, Fragmentos de la Universidad Desconocida y El último salvaje”. In: MORENO, F. (Org.). *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p. 65.

⁷⁵BOLAÑO, R. “Primer manifesto infrarrealista” in TSUNUN (org). *Nada utópico nos es ajeno*. León: 2013, p. 51 Disponível em: <<http://tsunun.files.wordpress.com/2013/05/nada-utc3b3pico-nos-es-ajeno-manifiestos-infrarrealistas1.pdf>>. Acesso em janeiro de 2014.

LA TRANSICIÓN”⁷⁶, intentando projetar uma visão desestruturante sobre o homem e a sua experiência. À racionalidade instrumental, contrapunha-se um modo de conhecimento bastante íntimo do desconhecido e de zonas “perigosas”, afeito a “contradicciones locas”⁷⁷.

A cegueira daqueles adeptos à arte institucionalizada, museificada - continua Bolaño - se expressava nas pautas da crítica especializada. Preocupavam-se com o fim da arte ou declaravam sobre os tempos difíceis para a poesia, ao passo que os infra afirmavam que “Son tiempos duros para el hombre”⁷⁸. Se a arte e a vida cotidiana não estavam desvinculadas, o movimento natural do grupo seria voltar-se para este mundo no qual o homem passava por tempos difíceis, no ensejo de transformá-lo. A pauta da revolução, à semelhança dos estridentistas, ganhou espaço nesse contexto.

Os infrarrealistas consideravam a dissolução dos modos consagrados de produção e disseminação da arte através do desemparelhamento das obras às instituições como uma maneira eficaz de abalar as estruturas sociais e econômicas. A retomada dos fundamentos de uma arte desprovida de aura, como apontava Benjamin no início do século XX, e o necessário questionamento da institucionalização das vanguardas fariam parte de um processo de luta por justiça social. Segundo Bolaño:

Los burgueses y los pequeños burgueses se la pasan en fiesta. Todos los fines de semana tienen una. El proletariado no tiene fiesta. Sólo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los explotados tendrán una gran fiesta. Memoria y guillotinas. Intuirla, actuarla ciertas noches, inventarle aristas y rincones húmedos, es como acariciar los ojos ácidos del nuevo espíritu.⁷⁹

⁷⁶ Idem, ibidem.

⁷⁷ Idem, ibidem.

⁷⁸ Idem, ibidem.

⁷⁹ BOLAÑO, R. “Primer manifiesto infrarrealista” in TSUNUN (org). *Nada utópico nos es ajeno*. Léon: 2013, p. 51. Disponível em: <<http://tsunun.files.wordpress.com/2013/05/nada-utc3b3pico-nos-es-ajeno-manifiestos-infrarrealistas1.pdf>>. Acesso em janeiro de 2014.

Caberia ao poeta, figura que anunciaria o princípio da transformação, assumir essa ética–estética capaz de alterar a realidade em si e seus modos de percepção: “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una sola – cosa”⁸⁰.

Essa ética-estética pressupunha gestos e *performances* que se realizassem no cotidiano, a revelia dos lugares consagrados. Os *locus* institucionais deveriam ser frequentados apenas na medida em que seus protocolos fossem ridicularizados. A escritora Carmen Boullosa, em entrevista a Bolaño, conta que ela, poeta igualmente jovem no México da década de 70, chegou a pedir a Deus que nenhum infrarrealista comparecesse ao seu primeiro recital, tal era a fama de “terroristas” do mundo literário que eles carregavam.⁸¹ Consequentemente, os infrarrealistas conquistaram uma reputação pouco invejável. No nível da crítica literária, foram completamente desacreditados – situação até compreensível, já que para eles a obra em si não constituía o ingrediente mais importante do fazer artístico.

2.4.6 Retomada do infrarrealismo: significados e sentidos

A partir do que se tratou até aqui com referência ao infrarrealismo, a pergunta pelo sentido da ficcionalização do movimento na obra de Roberto Bolaño pode ser respondida de diferentes maneiras. Em primeiro lugar, não cabe dúvida de que há nesse processo uma homenagem a esse grupo e aos amigos que ajudaram a alicerçá-lo. Não há como negar, ainda, que o infrarrealismo se circunscreve na esfera daquilo que o chileno entendia como uma arte corajosa, com a sua poesia pautada em gestos que buscavam desestabilizar a elite política e letrada, encarando o exercício poético como um agir no mundo, a partir do qual se retirariam os véus que obscureciam a realidade com a intenção de alterá-la.

⁸⁰ Idem, *ibidem*.

⁸¹ BOULLOSA, C. “Entrevista a Roberto Bolaño”. In: MANZONI, C. (Org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. p.105-114.

Não podemos perder a perspectiva, no entanto, de que essa revisita ao infrarrealismo termina por sugerir um diagnóstico desse mundo em que o movimento se dissolveu e foi esquecido. Isso porque a obra parece segredar ao leitor a todo o momento que o poder de atuação da literatura sobre a realidade concreta está diante de limites insuperáveis. Se a abordagem do real-visceralismo circunscreve uma concepção do literário como mecanismo de transformação dos aparelhos distribuidores da arte, instaurando novos modos de recepção, a narrativa de sua derrocada e a ironia na descrição das figuras de Arturo e Ulises, anti-heróis frequentemente ridicularizados, revelam que, apesar da admiração pelos gestos de coragem, Bolaño entende que a subsistência de um agir real-visceralista se mostraria completamente deslocada no mundo posterior à década de 70. Vejamos:

Em uma série de momentos de *Los detectives salvajes*, os gestos de Arturo e Ulisses são apontados como artificiosos. Laura Jaurégui, ex namorada de Belano, por exemplo, acusaria o real-visceralismo – segundo ela, a princípio tratado por todos como uma “broma” - de ser uma carta de amor dirigida a ela, “el pavoneo demencial de un pájaro idiota a la luz de la luna, algo bastante vulgar y sin importancia”⁸². Em outras situações, a própria dupla assumiria a impostura de suas ações, ao confirmarem que os expurgos de real-visceralistas por eles encampados não passavam de brincadeiras *a la Breton*. Rafael Barrios, um dos personagens, em depoimento de 1981, elabora uma teoria:

¿Ustedes han visto *Easy Rider*? Sí, la película de Dennis Hopper, Peter Fonda y Jack Nicholson. Más o menos así éramos nosotros por entonces. Pero sobre todo más o menos así eran Ulises Lima y Arturo Belano [...] dos sombras llenas de energía y velocidad [...] Y yo a veces los miraba y pese al cariño que sentía por ellos pensaba ¿qué clase de teatro es éste?, ¿qué clase de fraude o de suicidio colectivo es éste? Y una noche, poco antes del año nuevo de 1976, poco antes de que se marcharan a Sonora, comprendí que era su manera de hacer política. Una manera que yo ya no comparto y que entonces no entendía, que no sé si era buena o mala, correcta o equivocada, pero que era su manera de hacer política, de incidir políticamente en la realidad.⁸³

⁸² BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2011, p. 149.

⁸³ Idem, ibidem, p. 321.

Essa conjectura nos interessa na medida em que contextualiza duas instâncias – que, segundo Barrios, formam apenas uma – postas constantemente sob suspeita ao longo da obra: os feitos dos real-visceralistas e seu engajamento político.

A citada fala de Rafael Barrios encontra no depoimento que imediatamente se segue, dado por sua esposa, a norte-americana Barbara Patterson, uma desqualificação contundente. Em linhas gerais, a personagem afirma que só se pode falar com propriedade sobre LITERATURA e POLÍTICA – a caixa-alta é empregada pela personagem - ao afastar-se do realismo visceral. A lista não se encerra aí. José “Zopilote” Colina, jornalista, afirma que o mais próximo que Arturo e Ulisses estiveram da política foi num encontro com a estonteante neta de Trotsky, quando estavam todos na redação de *El Nacional* esperando pagamento pelos seus artigos. Alfonso Pérez Camarga, pintor, dirá: “Belano y Lima no eran revolucionarios. No eran escritores. A veces escribían poesía, pero tampoco creo que fueran poetas. Eran vendedores de droga”⁸⁴.

Em um momento de seu diário, García Madero elenca os membros do real-visceralismo e suas respectivas militâncias políticas. Vale pontuar a heterogeneidade e o tom humorístico daí decorrente:

Militancias políticas: Moctezuma Rodríguez es trotskista. Jacinto Requena y Arturo Belano fueron trotskistas.

María Font, Angélica Font y Laura Jáuregui (la ex compañera de Belano) pertenecieron a un movimiento feminista radical llamado Mexicanas al Grito de Guerra. Allí se supone que conocieron a Simone Darrieux, amiga de Belano y propagandista de cierto tipo de sadomasoquismo.

Ernesto San Epifanio fundó el primer Partido Comunista Homosexual de México y la primera Comuna Proletaria Homosexual Mexicana.

Ulises Lima y Laura Damián planeaban fundar un grupo anarquista (...)

El padre de Quim Font, también llamado Quim Font, nació en Barcelona y murió en la batalla del Ebro.

El padre de Rafael Barrios militó en el sindicato ferrocarrilero clandestino. Murió de cirrosis.

⁸⁴Idem, ibidem, p. 328.

El padre y la madre de Piel Divina nacieron en Oaxaca y, según dice el mismo Piel Divina, murieron de hambre.⁸⁵

Interessante observar que García Madero elabora uma espécie de genealogia política, remetendo-se ao ativismo dos pais de alguns dos membros do real-visceralismo. A célula familiar raramente aparece no romance. Sendo assim, sua menção nesse momento merece atenção.

Aparentemente, a alusão a essas figuras paternas pontua, primeiramente, o extrato político-social do qual procedem alguns dos membros do movimento. Se entre os real-visceralistas transitam artistas, filhas de arquitetos e estudantes de direito, também participam filhos do proletariado e do campesinato mexicano. A presença do operário no circuito artístico nos lembra a já citada declaração presente no manifesto escrito por Bolaño, quando afirma que os explorados, que não têm direito a participar dos benefícios da cidadania, poderão viver uma grande festa a partir da atuação político-literária do infrarrealismo. Esse trecho foi alvo de uma análise de Andrea Cobas Carral:

Esta vez, los sueños jacobinos se transforman desde lo discursivo en pronósticos concretos. Se abandona el “yo” pero sin reasumir el “nosotros”: el poeta – que debe transmitir esa experiencia revolucionaria- parece ubicarse por fuera de la masa proletaria pensada en tercera persona. La inclusión del poeta en la revolución, la inclusión de esos “alegres muchachos proletarios” que el texto define en un principio, sólo puede operarse a través de la creación de una poesía que transite caminos ajenos a lo canónicamente poético y logre vincularse con la situación real del hombre.⁸⁶

Ao fim e ao cabo, infrarrealistas tencionavam transformar esse proletário, terceira pessoa do discurso, em dono de sua própria voz, partícipe e criador de uma poesia que transitaria pelos espaços nos quais a vida desses indivíduos se desenrolava. Voltando para o romance, é importante considerar que nele haja um membro do real-visceralismo, chamado Piel Divina,

⁸⁵ Idem, ibidem, p. 77-78.

⁸⁶ COBAS CARRAL, A. *Déjenlo todo novamente. Apuntes sobre el movimiento infrarealista mexicano*. 2005. Disponível em < <http://www.letras.s5.com.istemp.com/rb051105.htm>>. Acesso em março de 2014.

cujos pais morreram de fome, indicando que, em suas fileiras, essa pessoa que é *a priori* uma terceira pessoa nas práticas literárias consagradas, se tornaria uma figura que detém seu próprio discurso poético. Mas é muito relevante observar que na estrutura do romance, *Piel Divina* só tem a voz em primeira pessoa em um breve depoimento, no qual ele afirma ser bastante desprezado por Belano, justamente por conta de sua condição social. Vale ressaltar que grande parte das informações sobre sua vida chegam ao leitor através da voz de seu amante, o pintor Luis Sebastián Rosado, filho da elite mexicana que desdenha o real-visceralismo, esse sim, com testemunhos que se prolongam por diversas páginas.

Essa série de indícios e acusações do real-visceralismo como farsa, nos âmbitos político e literário revela que *Los detectives salvajes* é uma obra composta sob o signo do fracasso e da transformação das insígnias política e literária, duas instâncias que para Bolaño, assim como para seus personagens, constituem uma só.

III

TRANSFORMAÇÃO DO LITERÁRIO: A QUESTÃO DO DESLOCAMENTO

Retomada – entre irônica e nostálgica - de cânones corajosos, vanguardas e neovanguardas fortemente politizadas que enxergavam na literatura um poder de incidir objetivamente na realidade, a obra *Los detectives salvajes* vem anunciar que a crença nesse tipo de atuação por parte do meio literário esmoreceu. A indecisão política dos personagens, a paralisia dos membros do extinto real-visceralismo, cujas descrições vão da frequente associação com zumbis à completa debilidade, se desenham como signos de uma impossibilidade dessas figuras de existirem no mundo que assistiu a sucessivas transformações desde a década de 70, quando a narrativa se inicia.

O ato que instaura o romance – o relato de grupos que nutriam certo desprezo pelos suportes da arte e acreditavam nela, sobretudo, como atuação e *performance* – já coloca um paradoxo, pois se esses grupos tivessem alcançado seus objetivos, prescindiriam de uma obra que narrasse seus feitos. Temos, portanto, a seguinte situação: personagens que de acordo com suas crenças não suportariam uma vida apenas no âmbito discursivo, havendo a necessidade de exteriorizar e de transformar em matéria viva aquilo que se impõe no nível ideológico; e que, por outro lado, só se realizam no nível do discurso, a partir do relato bolaniano.

A existência mesma do romance só se dá porque o movimento do qual fizera parte o Bolaño da juventude não seguiu os rumos esperados. A relação do autor com a literatura e com a política - que na juventude infrarrealista pressupunha a atuação revolucionária do poeta como exercício ético - foi transformada ao longo de sua maturação como escritor, em que a literatura demonstrou os seus limites diante do mundo concreto, e esse é um dado que se apreende constantemente nas páginas do romance. Os eventos narrados em *Los detectives salvajes*

sugerem que a ética abraçada por Bolaño se despe de conteúdo político-revolucionário e que a sua concepção política passa a se pautar pela defesa da indefinição. Procuraremos, neste capítulo, desencavar as pistas para a concepção do político e do literário que se desenha em *Los detectives salvajes*, após as transformações das quais o romance resulta.

3.1 Um novo contexto: a Feira do livro de Madri

Quebrando a estrutura narrativa dos depoimentos que compõem a segunda parte do romance – os quais, invariavelmente, trazem o relato de figuras que abordam, mesmo que minimamente, os personagens Arturo Belano e Ulises Lima, as vozes do enunciado quase que onipresentes – os depoimentos da seção vinte e três do romance, tomados em sua maioria na Feira do livro de Madrid, ocorrida em julho de 1994, dão voz a escritores que passam ao largo de qualquer menção à dupla de real-visceralistas, vozes do enunciado.

O capítulo começa com uma declaração do crítico literário Iñaki Echavarne – com o qual Belano se batera em duelo devido a uma crítica negativa – no qual podemos reconhecer, a partir do nome, evidentes traços do editor Ignacio Echevarría, editor e amigo de Bolaño. O personagem traça o destino comum a todas as narrativas: um a um, a crítica e os leitores abandonam a obra, que segue a despeito do desvanecimento do seu contexto de criação. Por fim, até mesmo o livro seria tragado pelo tempo e desapareceria, assim como tudo que existe. O depoimento inaugura a seção, expressando a vaidade dos empreendimentos artísticos e o sem sentido da literatura. A conclusão é um estribilho que será repetido à exaustão pelos integrantes da Feira, com algumas variações: “Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia”⁸⁷.

Os depoimentos que seguem, quase todos de autores de certo sucesso que afluíram à Feira do livro, são uma sequência de enunciados que definem quais os tipos de personalidade

⁸⁷ BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2011, p.484.

que se espera de um escritor em fins do século XX e que estratégias deveriam ser seguidas para se conquistar um espaço entre editoras e leitores. As declarações vão do estarrecido ao cômico, pautadas por um cinismo confesso. Nesses depoimentos, os autores confessam seus artifícios e assumem sua posição num ambiente marcado por interesses e influências, sem esboçar crítica ao cenário instalado. Qualquer comprometimento com alguma alteração da ordem vigente é claramente afastado. Pelo contrário, os escritores demonstram grande capacidade de adequar-se às situações. A confissão de Aurelio Baca, um dos autores, sinaliza a espécie de neutralidade da literatura dócil, despida de qualquer perigo contestatório:

...debo reconocer: 1) Que en época de Stalin yo no hubiera malgastado mi juventud en el Gulag ni hubiera acabado con un tiro en la nuca. 2) Que en época de McCarthy yo no hubiera perdido mi empleo ni hubiera tenido que despachar gasolina en una gasolinera. 3) Que en época de Hitler, sin embargo, yo habría sido uno de los que tomaron el camino del exilio y que en época de Franco no habría compuesto sonetos al Caudillo [...]. Mi valor es limitado, mis tragaderas también. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragicomedia.⁸⁸

O escritor Pere Ordóñez atribui esse caráter domesticado da literatura à mudança no perfil dos autores. Se antes os escritores provinham das altas camadas sociais e desejavam, com a sua escrita, renegar os critérios de sua classe, no final do século XX se tornaria cada vez mais comum que os escritores viessem de classes sociais mais baixas e que os filhos de proletários, abraçando a ideologia dominante, desejariam acima de tudo galgar escalas na pirâmide social e a aceitação dos poderosos – o diagnóstico de que a literatura funciona como trampolim social já fora dado, aliás, por Octavio Paz, quando afirmava que “el camino del ascenso social no pasa únicamente por la militancia partidaria, sino que también encuentra un nicho apetecible en el ejercicio de la literatura”⁸⁹. Para trilhar esse caminho, diz o personagem, seria necessário tomar cuidado para não transgredir nada. Assim, os escritores “se comportan

⁸⁸ Idem, *ibídem*, p. 484.

⁸⁹ GALDO, J. C. “Roberto Bolaño y la reconfiguración del canon narrativo hispanoamericano contemporáneo.” In: MORENO, F. (Org.). *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p. 351.

como empresarios o como gángsters. Y no reniegan nada o sólo reniegan de lo que se puede renegar y se cuidan mucho de no crearse enemigos [...].”⁹⁰ Pere Ordoñez demonstra o incômodo comum a todas as castas que veem o seu espaço se democratizar e não percebe que é ele próprio o primeiro a adotar o discurso da ideologia dominante, pois encara como causa o que é uma consequência dos ditames do mercado literário.

Aos depoimentos se seguem confissões que falam muito sobre o “honor del poeta” que se move confortavelmente por esse cenário literário. As declarações, sempre de escritores com altas vendagens, oferecem um esboço do comportamento esperado e dos truques certos para alcançar o sucesso: “un escritor [...] debe parecer un banquero”⁹¹, “un articulista de periódico”⁹², os que pretendem seguir a profissão devem “visitar a los escritores en sus residencias o abordarlos en las presentaciones de libros y decirles a cada uno justo aquello que quiere oír. Aquello que quiere oír desesperadamente”⁹³.

Apesar do tom confessional, como se estivessem expondo um segredo, os personagens autores entendem que estão abordando fatos amplamente conhecidos por seus pares. Ao contrário do que se poderia esperar, os que se sentem desconfortáveis com a situação não o expressam por meio de uma postura de insubmissão, mas por uma passividade auto imposta. É o caso do escritor Pelayo Barrendoáin, que se dopa com antidepressivos para assistir ao “espetáculo” que se desenrola na Feira do livro. O depoimento do personagem inicia com a enumeração dos escritores que compõem esse cenário, e o leitor já os conhece por serem a primeira pessoa em testemunhos anteriores. Ele desmascara as farsas de seus pares, sempre num testemunho que mais parece um monólogo interior, e a única reação que é capaz de esboçar

⁹⁰ BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2011, p.485.

⁹¹ Idem, ibidem, p. 486.

⁹² Idem, ibidem, p. 487.

⁹³ Idem, ibidem, p. 490.

é um sorriso débil diante da “gran lucha por el lector de todos estos escritores atrincherados en sus respectivas casetas de amianto”⁹⁴.

Essas estratégias para garantir espaço no mercado literário são também amparadas pela crítica literária. No texto “Los mitos de Cthulhu”, que integra a coletânea *El gaucho insufrible*, Roberto Bolaño deixa o terreno da ficção e, com a mesma acidez que caracteriza os relatos da Feira do Livro, aborda a literatura espanhola contemporânea. Segundo ele, os escritores considerados os mais perfeitos são aqueles extremamente legíveis, e o reconhecimento do público e da crítica estão atrelados a esse critério de legibilidade. Em outras palavras, quanto mais legível for uma obra, mais ela venderá. Isso torna a maior parte da literatura contemporânea um espaço completamente hostil ao risco e à inovação formal, pois autores, editoras e leitores preferem mover-se por caminhos seguros. A literatura de fins de século aferra-se à perfeita estabilidade e à clareza em resposta a uma época em que fazer literatura de qualidade se mostrou um negócio excessivamente arriscado.

É nesse sentido que a fala de Felipe Müller - único amigo de Belano e Lima a testemunhar na seção que encerra os relatos da Feira do livro – retoma o passado para abordar os desafios enfrentados pelos escritores latino-americanos que acreditaram em algum momento no poder da literatura, mas se depararam com a violência institucional, tanto da esquerda quanto da direita, que deixou um saldo de milhares de mortos por todo o continente. Foram esses escritores que viram suas utopias serem sistematicamente desacreditadas e presenciaram o esquecimento coletivo da morte de seus pares, que o mercado literário ajudou a sepultar. A transição dos regimes ditatoriais para os democráticos se deu sob a égide do mercado, que produz aquilo que Bolaño chama de “mecanismos do esquecimento”. Isso significa, seguindo

⁹⁴Idem, ibidem, p. 495.

o trabalho crítico de Rodrigo Soares de Cerqueira, que a predominância dos interesses do mercado no mundo literário é uma das formas de promover o esquecimento.⁹⁵

A par disso, é interessante observarmos mais atentamente os estribilhos que se repetem em cada um dos depoimentos da seção, e que remetem o leitor, pela semelhança da construção, à síntese exposta por Marx em *O dezoito de Brumário de Luís Bonaparte*. O pensador alemão refuta a ideia hegeliana de que a história necessariamente se repetiria. Afirma, em contraponto, que “[a história se repete,] a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa”⁹⁶. Em posse dessa teoria, assevera ainda:

A história é sólida e passa por muitas fases ao conduzir uma forma antiga ao sepulcro. A última fase de uma forma histórico-mundial é a sua *comédia*. Os deuses da Grécia, já mortalmente feridos na tragédia *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, tiveram de morrer uma vez mais, comicamente, nos diários de Luciano. Por que a história assume tal curso? A fim de que a humanidade se separe *alegremente* do seu passado.⁹⁷

É pela necessidade de separar-se do seu passado que a história assume a forma da comédia. Se retomarmos as conclusões da Feira do livro, veremos como todas, sem exceção, assumem que o momento histórico da enunciação é o que já se encontra sob a forma da comédia. Elas seguem a estrutura: “Todo lo que empieza como comedia acaba...”. Contrariando, entretanto, o diagnóstico marxista, não sugerem que o que segue à comédia seja uma nova forma histórica, mas um modo terrorístico de farsa, que se afasta de modo traumático de seu passado.

Nesse contexto, o depoimento de Felipe Müller funciona como contraponto ao esquecimento promovido pelos depoentes da Feira do livro. Mas esse resgate é, ao fim e ao

⁹⁵ Conferir CERQUEIRA, R. S. “O que os nomes dizem: Roberto Bolaño e o império dos ‘mecanismos de esquecimento’”. In: *Revista Vocábulo*. Disponível em: <http://www.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/o_que_os_nomes_dizem_rodrigo_volume_VII.pdf>. Acesso em outubro de 2015.

⁹⁶ MARX, K. *O dezoito de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 25.

⁹⁷ Idem. “Crítica da filosofia do direito de Hegel”. In: ZIZEK, S. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 16.

cabo, um tanto frustrado, pois é bastante significativo que ele inicie o seu relato dizendo que está reproduzindo uma história que lhe foi contada por Belano num aeroporto e que, justamente por isso, ela será uma nebulosa, pois “Las historias que se cuentan en los aeropuertos se olvidan rápido, a menos que sea una historia de amor y ésta no lo es”.⁹⁸ É difícil desarmar os mecanismos do esquecimento. Não por acaso, afirma o crítico Juan Masoliver Ródenas ao se referir a *Los detectives salvajes*: “en esta obra llena de testimonios parece ser que todos han perdido la memoria”.⁹⁹

Müller relatará uma história de dois escritores, um cubano e um peruano, que como a maioria dos escritores latino-americanos nascidos na década dos cinquenta, “creían en la revolución y en la libertad”. Porém, em determinado momento apareceu a tríade formada “por la juventud, el amor, y la muerte”. As revoluções cubana e sandinista foram as responsáveis pelos acontecimentos que os fizeram abandonar a literatura: para o peruano veio a loucura no momento em que do seu sonho político-revolucionário derivou o desprezo de seus pares; para o cubano, a prisão, a migração e a morte desde o momento em que foi punido por ser homossexual. Müller sintetiza esses destinos trágicos: “El sueño de la Revolución, una pesadilla caliente. [...] Todo lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico, pero ya no nos reímos”.¹⁰⁰

Na antitética conclusão de Müller, ressoa uma sensação que persiste por toda a leitura do romance, na qual o leitor se vê enredado pelo riso e pela tristeza, e os aspectos do cômico e do trágico se imiscuem e impingem um ritmo ao texto. Se fôssemos atribuir uma imagem a essa forma textual, ela se assemelharia àquela dada por Cesárea Tinajero em seu poema *Sión*:

⁹⁸ BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2011. p. 496.

⁹⁹ MASOLIVER RÓDENAS, J. “Espectros mexicanos”. In: MANZONI, C. (Org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. p. 66.

¹⁰⁰ BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2011, p. 496-500.

Figura 1: Poema Sión

Fonte: BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011, p. 376.

A estabilidade da linha dá lugar a abruptas variações, aos picos de alegria e aos declínios da tristeza. Se lembrarmos que Arturo e Ulises interpretaram o poema como “una broma que encubre algo muy serio”¹⁰¹, e aliarmos essa interpretação à forma como a comédia e a tragédia estão atreladas no livro como um todo, poderíamos nos arriscar a dizer que Bolaño estabelece uma comédia que, ao contrário do que se depreende nos depoimentos da Feira do livro, não dá margem ao esquecimento, pois traz um conteúdo problematizador. Se recorrermos a Piglia em *Teses sobre o conto*, poderíamos dizer que Bolaño sempre conta duas histórias, procedimento bastante frequente também em Cortázar, com o qual o chileno dialoga, como visto.

3.1.1 Esvaziamento da literatura

Os episódios até aqui descritos são indicadores do desenraizamento dos aspectos políticos no meio literário. A junção entre ética e estética, nos moldes pretendidos pelo

¹⁰¹ Idem, ibidem, p. 376.

estridentismo e pelo infrarrealismo, revela-se impraticável. A possibilidade de a literatura promover alterações factíveis na realidade, incomodar o *status quo* e reparar injustiças históricas foi neutralizada. Vale lembrar que a redução do discurso literário à esfera do consumo visa ao esvaziamento e neutralização desse discurso. Outros episódios descritos ao longo dos depoimentos que percorrem vinte anos da desestruturação do realismo visceral confirmam esse diagnóstico.

Começemos por um recurso narrativo bastante frequente, que consiste na proliferação de testemunhos que atestam a semelhança entre Arturo e Ulises, os líderes do real-visceralismo, com mortos, estátuas e zumbis, desde que ambos retornaram da viagem à Sonora, na qual ocorrera a morte de Cesárea Tinajero. “Fue como tocar una estatua”¹⁰², diz Hipólito Garcés ao tocar Ulises; “igual que uma película de zombis”¹⁰³, afirmará María Font sobre a reunião que pretendia relançar o real-visceralismo; o poeta Michel Bulteau afirmará que a sensação ao apertar as mãos de Ulises foi como se “la mano que estrechaba mi mano careciera de piel o sólo fuera una funda”¹⁰⁴; o editor Lisandro Morales lembrará que Belano “parecía un zombi”, com “una risa que sale de la ultratumba”¹⁰⁵. Há ainda frequentes referências à impotência sexual de Belano e analogias entre a sua figura e a dos drogados ou lobotomizados. São descrições antitéticas, se comparadas à vitalidade dos real-visceralistas, encontrada nos diários de García Madero ou nos testemunhos que os relembram como verdadeiras bombas-relógio prestes a explodir, “sombras llenas de energía y velocidad”¹⁰⁶. As figuras que se caracterizaram outrora como os líderes de uma “pandilla” que, no mínimo, não passava despercebida nos eventos da Cidade do México, são atreladas agora a uma debilidade que certamente as desautoriza.

¹⁰² Idem, ibidem, p. 231.

¹⁰³ Idem, ibidem, p. 320.

¹⁰⁴ Idem, ibidem, p. 240.

¹⁰⁵ Idem, ibidem, p. 207, 208.

¹⁰⁶ Idem, ibidem, p. 321.

No artigo *Espadas rotas: la “épica sórdida” en “Los detectives salvajes”*, Alexis Candia interpretará a impotência sexual de Belano como signo da impossibilidade existencial dos personagens bolanianos, em contraposição ao poder que envolve os personagens épicos tradicionais. Podemos nos valer aqui desse conceito de impossibilidade existencial focando-nos não somente no aspecto anti-heroico dessas figuras, mas também na perda de espaço enfrentada por esses personagens e pelos ideais que os moveu em determinado momento, restando-lhes a imobilidade dos mortos e impotentes.

A obra também aborda a desconfiança geral diante da possibilidade de a literatura incorporar um agir revolucionário. Trata-se de um fato ocorrido em Manágua, durante a visita de uma delegação de poetas mexicanos em solidariedade à revolução sandinista - dessa delegação participou, a contragosto dos outros literatos, Ulises Lima, que já abandonara o realismo visceral. Testemunha de um encontro entre um policial revolucionário e alguns poetas, que desejavam informar a autoridade sobre o desaparecimento de Ulises durante sua estadia em Nicarágua, o poeta Hugo Montero narra um embate sutil entre as figuras:

Álamo sacó su cajetilla de Delicados y ofreció. Labarca y yo cogimos uno, pero el inspector los rechazó con un gesto y encendió un cigarrillo cubano, éstos son más fuertes, dijo con un cierto retintín que no nos pasó desapercibido. Fue como se dijera: los revolucionarios fumamos tabaco real. ¿Más fuertes que un Delicado?, dijo Labarca. Tabaco negro, compañeros, tabaco auténtico.¹⁰⁷

A afirmação do revolucionário restringe o espaço de atuação da literatura: ela nada pode diante da realidade concreta, mesmo quando os seus autores apoiam os movimentos revolucionários. Pontua um abismo entre a ação política concreta e o ofício do artista, como se asseverasse a impossibilidade do rompimento da dicotomia entre a arte e a realidade cotidiana, conforme o desejavam as vanguardas e neovanguardas.

¹⁰⁷ Idem, ibidem, p. 339.

Outros fatos que marcam uma mudança de perspectiva em relação aos ensejos iniciais dos real-visceralistas são os enigmáticos encontros entre Ulises Lima e Octavio Paz no Parque Hundido, narrados pela secretária do célebre escritor, Clara Cabeza. Seu depoimento aparece no capítulo seguinte à Feira do livro de Madrid e nele também reaparece a figura de Lima que estivera ausente de uma longa sequência de testemunhos, nos quais predominavam as ocupações de Belano na Europa e suas tentativas como escritor. É, portanto, a partir da fala da secretária que o leitor volta a ter pistas sobre o paradeiro do personagem.

Cabeza acompanha Paz em suas caminhadas matinais pelo parque, apesar das suas admoestações para que o escritor escolha um lugar menos perigoso para frequentar, ao que o célebre literato responde: “a mí no me asalta ni el presidente de la República”¹⁰⁸. Frase que sintetiza o que representa Paz em sua terra natal. A secretária observa que um homem desconhecido dá voltas na mesma rota seguida por Paz, mas no sentido contrário. “Don” Octavio, como ela diz, fica pensativo ao cruzar com esse homem. Do mesmo modo, o desconhecido parece ter reconhecido Paz. Essa cena se repete por outros dias, com o desconhecido e Paz descrevendo rotas contrárias e cruzando-se em determinado momento. Por fim, depois de realizar uma pesquisa, o escritor revela que conhece aquele homem: “hace muchos años, Clarita, un grupo de energúmenos de la extrema izquierda planearon secuestrarme. [...] ¿Y ese hombre es uno de aquellos terroristas?, dije yo. Me parece que sí, dijo él”¹⁰⁹. A partir daí, ambos tomam a decisão de abordar o desconhecido, que revela: “soy Ulises Lima, poeta real visceralista, el penúltimo poeta real visceralista que queda en México”¹¹⁰. É o momento em que Ulises se reassume como real-visceralista. A testemunha narra que, depois da apresentação, o real-visceralista e Paz conversaram em reservado, mas nem ela ou o leitor

¹⁰⁸ Idem, ibidem, p. 506.

¹⁰⁹ Idem, ibidem, p. 507.

¹¹⁰ Idem, ibidem, p. 509.

conhecem o teor dessa discussão. Sabemos apenas que, pelos aspectos de ambos, foi uma conversa serena e tolerante.

Essa é a última vez que Ulises Lima aparece nos testemunhos, já no ano de 1995. Esse episódio, que tem uma narrativa extremamente visual - como costuma acontecer em outros momentos em Bolaño - tem por efeito cristalizar no leitor a imagem desse “penúltimo” real-visceralista mexicano, que já não mais escreve apesar de reivindicar-se como pertencente ao grupo, executando caminhos opostos aos percorridos por Paz, mas cruzando com ele e travando diálogos. Trata-se de um Ulises muito diferente daquele que pretendia sequestrar Paz, segundo a descrição do próprio poeta. No artigo já citado, Alexis Candia discorrerá sobre as implicações desse encontro que tem ares de condescendência:

La renovación de la poesía latinoamericana no pasa de ser una ilusión. El mayor símbolo de esa derrota es el encuentro de Ulises Lima con Octavio Paz en el Parque Hundido. [...] Ulises Lima parece reconocer no sólo la importancia de Octavio Paz sino la vacuidad de sus anhelos juveniles.¹¹¹

Em outro continente temos Arturo Belano, que já não se identifica mais como real-visceralista, mas que alia a escrita a subempregos que lhe permitem sobreviver. Esse Arturo da década de 90 chega a bater-se em duelo com o crítico literário que supostamente lhe faria uma resenha negativa. Esse duelo, visto como *nonsense* por todos que estavam a par, e que poderia significar a manutenção de uma postura provocativa, corroborando um certo agir real-visceralista, pode ser compreendido em outra chave de leitura. Ao ser questionado sobre a falta de importância de uma crítica negativa, Belano afirma que isso lhe importa em demasia: “lo oí que repetía que un crítico lo iba a vapulear. Eso no tiene demasiada importancia, le dije. Son gajes del oficio. Sí que tiene importancia, dijo él. A ti nunca te ha importado, dije yo. Ahora me

¹¹¹ CANDIA, A. “Espadas rotas: la ‘épica sórdida’ en *Los detectives salvajes*”. In: MORENO, F. (Org.) *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p. 173.

importa, debo de estar aburguesándome, dijo él”¹¹². A reação completamente desmesurada - culminando em um duelo de aspectos teatrais – a uma suposta crítica negativa é uma forma irônica de marcar o alinhamento de Arturo Belano aos ditames do mundo literário.

Diante desses fatos, cabe ao leitor se perguntar se haveria algum espaço no qual a literatura resistiria. A partir do exposto por Bolaño, seria possível uma escrita corajosa no cenário literário contemporâneo? Pois se analisarmos a postura de Belano ao final do duelo, quando sai da Espanha, disposto a perder-se no continente africano, entenderemos que em determinadas circunstâncias a coragem está no abandono da literatura. Mas a opção pelo deslocamento, bastante frequente na obra de Bolaño, sugere ainda uma das formas encontradas por ele para posicionar-se na geopolítica literária, forma que contempla a recusa da estabilidade – dos lugares, das instituições, das línguas e dos discursos políticos, tanto da direita quanto da esquerda.

3.2 Nem uma só língua e nem uma só pátria

Nas suas obras, Bolaño opta pela instabilidade provocada pela errância em dois planos, tanto na construção de figuras não amparadas por instâncias de segurança, como a família e a pátria; quanto na exploração das diferenças linguísticas entre os diversos “espanhóis”, aspectos apontados por Laura Hosiasson em artigo¹¹³. Ela indica que o espanhol assume, a depender da nacionalidade dos personagens da trama que se desenvolve, diferentes modulações. Em *Estrella distante* e *Nocturno de Chile*, deparamo-nos com uma fala chilena. Em contos como *El gaucho insufrible* e *Dos cuentos católicos*, há um tom argentino e um espanhol ibérico, respectivamente. Esse cuidado com a língua assumida para a enunciação configura, por si só, uma posição singular em relação à questão da pátria, que se torna um conceito bastante

¹¹² BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2011, p. 474.

¹¹³ HOSIASOON, L. J. “El vagabundeo esencial de Roberto Bolaño”. In: *Revista Abehache*, nº 1, 2011, p. 31-41.

discutível. Em mais de uma oportunidade Bolaño já se manifestou a esse respeito. Vejamos um trecho do discurso que proferiu em Caracas, ao receber o prêmio Rómulo Gallegos:

A mí lo mismo me da que digan que soy chileno, aunque algunos colegas chilenos prefieran verme como mexicano, o que digan que soy mexicano, aunque algunos colegas mexicanos prefieren considerarme español, o, ya de plano, desaparecido en combate, e incluso lo mismo me da que me consideren español, aunque algunos colegas españoles pongan el grito en el cielo y a partir de ahora digan que soy venezolano, nacido en Caracas o Bogotá, cosa que tampoco me disgusta, más bien todo lo contrario.¹¹⁴

A pátria de um escritor, continuará o autor, é sua língua, “aunque también es verdad que la patria de un escritor no es su lengua o no es sólo la lengua sino la gente que quiere”¹¹⁵. Consonante com essa afirmação, a questão que caracteriza o estrangeiro no conjunto da obra bolaniana desatrela-se da comunidade artificialmente formada por conceitos como pátria, nação ou língua comuns, e a sua definição passa a subordinar-se a afinidades, amizades e visão política compartilhadas. García Madero, por exemplo, sequer desconfiava que Arturo Belano não fosse mexicano:

- ¿Belano es chileno? – dije tratando de desviar la conversación hacia otro tema y porque además, sinceramente, no lo sabía.
 - ¿No te habías dado cuenta? – dijo María sin levantar la vista de lo que fuera que estuviera mirando.
 - Pues sí, le había notado un acento un poco distinto, pero pareció que tal vez fuera, no sé, tamaulipeco o yucateco...
 - ¿Te pareció yucateco? Ay, García Madero, bendita inocencia. Belano le pareció yucateco – le dijo San Epifanio a las Font y los tres se rieron.¹¹⁶

Hosiasson atenta para o fato de que, por outro lado, em *Estrella distante* o poeta aviador fascista Carlos Wieder era visto por seus jovens companheiros como um estrangeiro, apesar de serem todos chilenos: “Nosotros hablábamos en argot o en una jerga marxista – mandrakista

¹¹⁴ BOLAÑO, R *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2011, p. 36

¹¹⁵ Idem, *ibidem*.

¹¹⁶ Idem, *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2011, p.56.

[...] él hablaba en español. Ese español de ciertos lugares de Chile (lugares más mentales que físicos) en donde el tiempo no parece transcurrir”¹¹⁷.

Conseguir traduzir essa questão da pertença idiomática em obras que transitam por diferentes modulações do espanhol é um feito que revela bastante sobre a posição instável assumida por Bolaño dentro de seu próprio idioma. Laura Hosiasson retoma uma declaração do artista chileno Roberto Matta, aquele que se declarara o primeiro infrarrealista, para discutir sobre os sentidos que se podem depreender a partir da maneira como cada sujeito lida com o seu próprio idioma:

Creo que la diferencia y la importancia que tiene el ojo del exilado, del excluido, del extranjero, es que a él las cosas le están verdaderamente pasando. No es que las esté diciendo el idioma: el tipo está verdaderamente exilado y excluido, despatriado, en el sentido “sin tierra” [...]. Por el contrario, el tipo completamente instalado en su clase, tiene tendencia a especular y a servirse de un idioma más elegante, más lujoso, hace lujos de un idioma, mientras el otro no se puede permitir estos lujos y usa las palabras para mostrar cuánto cuesta vivir. Ve con ellas.¹¹⁸

O estrangeiro, o expatriado, é caracterizado como aquele que vê, para o qual as palavras não são mero instrumento para servir-se do mundo. Nesse ponto, lembremos do já citado Maurice Blanchot em *O livro por vir*, para quem a palavra rotineira apropria-se do mundo, enquanto a literária representa o distanciamento, a estranheza diante das coisas. Para Bolaño, a atuação literária a partir de idiomas que não o seu, funciona como constante reafirmação de quanto custa viver – qual seria, afinal, o idioma de um chileno mexicano que se instalou na Europa? Vale lembrar que Derrida classifica o idioma daquele que está excluído de uma comunidade política, como a língua do outro.

¹¹⁷ Idem. *Estrella distante*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999, p. 7.

¹¹⁸ MATTÁ, R. 2010. *apud* HOSIASSON, L. “El vagabundeo esencial de Roberto Bolaño”. In *Revista Abehache* nº 1, 2011, p. 40.

3.2.1 Deslocamento geográfico

Flutuar por todos esses idiomas dentro da mesma língua é apenas um dos aspectos da desterritorialização no contexto da obra do chileno. A instabilidade da esfera familiar e os deslocamentos geográficos são usuais para a maior parte de seus personagens. Em *Los detectives* as poucas referências à mãe e irmã de Belano ou à família de Ulises não são suficientes para criar um espaço de segurança. “Órfãos por vocação”, dirá Amadeo Salvatierra ao referir-se a eles.

Os personagens da obra estão permanentemente movendo-se. A começar pela heroína, Cesárea Tinajero, que escolheu abandonar a Cidade do México e percorrer o interior mexicano, onde desaparecera. Os seus jovens seguidores da década de 70 deslocam-se a pé pelos vários bairros da Cidade do México, perambulam por sebos, saraus e cafés, cruzam o país num automóvel até os desertos de Sonora e, a partir daí, seguem para diversos países e continentes. O livro tem um tom profundamente mexicano, enfatizado em sua geografia e na “habla” mexicana dos personagens. Reflete tanto a urbanidade do Distrito Federal, com sua efervescência cultural, seus encontros e histórias – lembrando, por vezes, *La región más transparente*, de Carlos Fuentes -, quanto o país fronteiriço, no qual subsiste o norte mítico – soando como *Under the volcano*, de Michael Lowry do qual a obra bolaniana retira a sua epígrafe. Mas mesmo essa tão aludida Cidade do México perde sua fisionomia particular, pois é povoada por uma miríade de subculturas capazes de desestabilizá-la e de torná-la desconhecida, conforme assevera Silvia Elena Rial¹¹⁹.

A morte acidental de Cesárea Tinajero e o consequente dismantelamento do realismo visceral afastam o romance desse México transformado, e os personagens abrem-se para o resto do mundo, instaurando a longa fuga que se descreve nos testemunhos:

¹¹⁹ Conferir RIAL, J. E. “Los no lugares y el desarraigo en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño”. In: MORENO, F. (Org.). *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011. p. 145-152.

Lima huía de una organización, o eso creí entender al principio, que pretendía matarlo, de ahí que al encontrarse en Managua decidiera no regresar. [...] Todo había empezado, según Piel Divina, con un viaje que Lima y su amigo Belano hicieran al norte, a principios de 1976. Después de ese viaje ambos empezaron a huir, primero por el DF, juntos, después por Europa, ya cada uno por su cuenta.¹²⁰

O crítico Javier Campos fala que os personagens fizeram a opção pelo deslocar-se sem deixar rastros, visando a não burocratização do real-visceralismo, pois eles desejariam diferenciar-se dos estridentistas mexicanos, “quienes siguieron vivos y [...] finalmente se burocrataron”¹²¹. Não se pode negar que a ausência de um marco teórico consolidado, de obras publicadas e enfim, o gradual esquecimento do real-visceralismo, inclusive por aqueles que dele participavam, tiveram por efeito a não burocratização do movimento no terreno ficcional, mas não podemos desconsiderar a circunstância da morte de Cesárea Tinajero, que redefine o contexto em que ocorre o deambular dos personagens. No momento posterior ao assassinato, o deslocamento não está marcado pela busca de uma filiação literária, como ocorreria na viagem em direção a Sonora, ou exclusivamente pela senda da aventura, tornando-se uma necessidade premente. Os personagens ocuparão o papel de estrangeiros, colocando-se naquele que é o lugar por excelência da alteridade. Um lugar instável, espécie de não-lugar, aludindo ao conceito cunhado pelo antropólogo Marc Augé para marcar a ausência, na contemporaneidade, de uma familiaridade entre os indivíduos e os locais em que eles se encontram, dada a proliferação dos espaços de passagem nos tempos atuais.

¹²⁰ BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2011, p. 349.

¹²¹ CAMPOS, J. “El ‘primer manifiesto de los infrarrealistas’ de 1976: su contexto y su poética en *Los detectives salvajes*”. In MORENO, F. (Org.) *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p. 136.

3.2.2 O nomadismo e o sabor amargo das viagens

O nomadismo, popularizado na literatura *beatnik*, expressa, segundo Michel Maffesoli, “la insubordinación, violenta o discreta, contra el orden establecido, y ofrece una buena clave para comprender el estado de rebelión latente en las jóvenes generaciones”¹²². Segundo o sociólogo, as estruturas políticas tradicionais desconfiam do nômade, pois ele desestrutura a definição de funções, a divisão do trabalho e a máquina social. Ele traz também o terror do desconhecido, daquilo que escapa, que as sociedades burguesas tentaram afastar através de métodos de controle, como o faz notar Benjamin quando nos lembra da obrigação imposta por Napoleão de se numerarem os imóveis parisienses, e que a contemporaneidade reproduz com suas técnicas de vigilância, que incluem câmeras e outros métodos. Aquilo que escapa será alvo da obsessão bolaniana, expresso não só no nomadismo de seus personagens, mas em sua própria estratégia narrativa.

Ainda de acordo com Maffesoli, o “caminante” cumpre o papel de ser uma espécie de má consciência, no sentido de expor as lacunas que formariam o todo social. Mais uma vez, estamos falando do excluído que mantém, por sua condição, uma visão diferente, menos ilusória, do que ocorre ao seu redor: o viajante, assim como o detetive, está à margem, munido de uma visão cristalina tanto do lugar que deixa quanto daquele no qual se encontra.

Claude Fell aponta que o nomadismo, tal como o vivenciam os personagens que compõem a parte dos testemunhos de *Los detectives salvajes*, se transforma em expressão de rechaço do *status quo*, do imobilismo e da violência totalitária denunciada por Foucault. Nesse

¹²² MAFFESOLI, M. *El nomadismo: vagabundeos iniciáticos*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 15.

sentido, os constantes deslocamentos dos personagens Belano e Lima caracterizam-se como um ato de adesão à anomia, espaço onde a lei não poderia normatizar.¹²³

A opção pelo nomadismo traz sempre em seu encaixe, portanto, a escolha da instabilidade, que pode se traduzir em opção pela aventura. É importante que pontuemos isso, pois *Los detectives salvajes* é uma obra pertencente ao gênero aventura, em que está presente o chamado para a aventura que caracteriza as narrativas mitológicas. Nesse romance, porém, a aventura não termina de modo triunfal, ligando-se inextricavelmente ao fracasso a que podem estar sujeitas todas as empreitadas. Pois, se a vida errante pode ser reveladora de uma maneira lúdica de lidar com o outro e com as estruturas políticas e sociais, ela está também essencialmente ligada ao aspecto trágico da existência:

La vida errante, desde este punto de vista, es la expresión de una relación diferente con los otros y con el mundo, menos ofensiva, más suave, algo lúdica y, claro, trágica, pues se apoya en la intuición de lo efímero de las cosas, de los seres y sus relaciones. Sentimiento trágico de la vida que, a partir de entonces, se consagrará a gozar, en el presente, de lo que se deja ver, de lo que se puede vivir día tras día, y que obtendrá su sentido en una sucesión de instantes que serán preciosos gracias a su misma fugacidad..¹²⁴

O que o olhar do viajante - imbuído de conteúdo trágico e de um grau de clareza interdito aos que ocupam confortavelmente um lugar e uma posição estáveis - revela num mundo de utopias demolidas como o de fins do século XX pode não ser muito aprazível. “Viajar enferma”¹²⁵, afirmará Bolaño. Segundo ele, ao abordar a vida dos viajantes, Baudelaire fez um lúcido diagnóstico no poema *El viaje*:

El viaje que emprenden los tripulantes del poema de Baudelaire en cierto modo se asemeja al viaje de los condenados. Voy a viajar, voy a perderme en territorios

¹²³ Consultar FELL, C. “Errancia y escritura en *Los detectives salvajes*; viaje a los confines de la poesía”. In: MORENO, F (Org.). *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p. 151-165.

¹²⁴ MAFFESOLI, M. *El nomadismo: vagabundeos iniciáticos*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 28.

¹²⁵ BOLAÑO, R. “LITERATURA+ENFERMEDAD=ENFERMEDAD. In *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2010, p. 147.

desconocidos, a ver qué encuentro, a ver qué pasa. Pero previamente voy a renunciar a todo. O lo que es lo mismo: para viajar de verdad los viajeros no deben tener nada que perder. El viaje, este largo y accidentado viaje del siglo XIX, se asemeja al viaje que hace el enfermo a bordo de una camilla, desde su habitación a la sala de operaciones, donde le aguardan seres con el rostro oculto debajo de pañuelos, como bandidos de la secta de los hashishin.¹²⁶

O francês termina suas estrofes afirmando que o saber acumulado em viagens é de um sabor amargo, pois só desvela um mundo pequeno e monótono, sempre igual. Encerra o poema com o verso: “¡En desiertos de tedio, un oasis de horror”¹²⁷. Esse é, sentencia Bolaño, um dos juízos mais perspicazes sobre a doença do homem moderno: para fugir do tédio, só se tem à mão o mal.

Para os viajantes de *Los detectives*, à precariedade do cotidiano de estrangeiro pobre, soma-se uma série de golpes praticados por indivíduos que se aproveitam de sua frágil condição. Os percalços que Ulises Lima enfrenta com Hipólito Garcés em Paris atestam que o exílio, voluntário ou não, não motiva a generosidade.

Pois bem, diante disso, por que viajar? É a pergunta que uma série de figuras, como a halterofilista que dividia apartamento com Belano, faz a ele antes que o mesmo parta para a África:

¿Te falta dinero?, dije. ¿Te vas porque no tienes dinero? ¿No ganas lo suficiente? Yo te presto dinero. No me pagues el alquiler de este mes. Ni el de mes que viene. No me pagues hasta que tengas dinero de sobras. ¿Tienes dinero para comprar tus medicinas? (...) Yo te puedo prestar. Tengo un amigo que trabaja en una juguetería. Tengo una amiga que es ATS en el ambulatorio. Todo tiene solución.¹²⁸

Nada, entretanto, é capaz de demovê-lo. Porque às vezes, tudo que resta a um poeta é ir embora. No supracitado texto de *El gaucho insufrible*, Bolaño aponta que a viagem é o primeiro passo do aprendizado poético. É o que fazem os jovens real-visceralistas em busca de Cesárea Tinajero, em 1976. No artigo *L'oeuvre et l'espace de la mort*, Maurice Blanchot cita Rilke, que afirma que os versos não são sentimentos, mas experiências construídas a partir da convivência

¹²⁶ Idem, ibidem, p. 150.

¹²⁷ Esse verso é epígrafe do romance 2666, do mesmo autor.

¹²⁸ BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2011, p. 520.

com diferentes cidades, pessoas e coisas. A essa conclusão, Blanchot acrescenta que a experiência a que se refere Rilke significaria contato com o ser e renovação de si mesmo através desse contato.¹²⁹

Para o Belano que se dirige à África em 1995, entretanto, evadir-se é ter a coragem de renunciar às estruturas de poder e dominação do mercado literário nas quais o personagem se viu envolvido, mas é também um gesto extremo, em direção ao silêncio ou à morte – paira a dúvida sobre o seu destino - um gesto de uma geração que “leyó a Marx y a Rimbaud hasta que se le revolvieron las tripas”¹³⁰, e que de certa forma imita o ato do poeta francês que abandonou a escrita ainda jovem e partiu da Europa aos 26 anos para viver entre a Arábia e a África.

3.3 A recusa do lugar estável como opção ética e política

Deslocar-se geograficamente, é, necessariamente, assumir-se na condição de estrangeiro. Analisando o caso de nomadismo mais conhecido da história, relativo aos judeus, Derrida observa que o nomadismo é a resposta a uma relação para a qual não basta a posse, afirmando-se como modo autêntico de habitar. Assim, a pergunta pela autenticidade do lugar é sempre levantada por aquele que vem de fora, o portador da questão. Nesse contexto, o estrangeiro caracteriza-se como o visitante inesperado, o intruso que priva da segurança o habitante local, pois traz uma problemática que se manteria insuspeita sem a sua presença.¹³¹

A relação do estrangeiro com o local ao qual ele não pertence e com os habitantes nativos é da ordem de um posicionamento corajoso, na medida em que é instável e que

¹²⁹ Consultar FELL, C. “Errancia y escritura en *Los detectives salvajes*; viaje a los confines de la poesía”. In: MORENO, F (Org.). *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p.164.

¹³⁰ BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2011, p. 528.

¹³¹ Conferir MATOS, O. “Derrida e a língua do outro”. In: *Revista Cult*, São Paulo, n. 195, 2014. Disponível em: < <http://revistacult.uol.com.br/home/2015/06/derrida-e-a-lingua-do-outro/>>. Acesso em out. 2015.

questiona sentimentos e práticas amplamente aceitos, quase míticos. Afinal, são muitos os significados carregados por expressões como pátria e lar.

Para os personagens do universo narrativo de *Los detectives salvajes* que vivem na condição de estrangeiros e para o Bolaño que, enquanto escritor, admite seu desencaixe numa nação e se coloca o desafio de transitar pelas diferentes modulações da língua, a instabilidade e o desenraizamento nômade colocam-se como um posicionamento ético e político.

Muito enfatizamos até aqui que a obra abordada expressa a impossibilidade de se efetivarem os projetos artísticos e políticos das vanguardas e neovanguardas revolucionárias. Mais do que a dominação do meio literário por estruturas capazes de neutralizá-lo, os desdobramentos dos fatos e a opção narrativa de Bolaño, ao retratar o discurso do artista politicamente engajado com elementos de pastiche, – poderíamos citar como exemplos o desprezo demonstrado pelos personagens aos poetas campesinos, o assombro dos real-visceralistas diante da censura de Cuba ao poema de Fabio Ernesto Logiacomo que desagradava o regime ou ainda os episódios descritos em Manágua – revelam uma crescente descrença e uma desconfiança legítima diante de uma literatura que insistisse nos modelos revolucionários construídos ao longo do século XX. O chileno sintetiza esse sentimento no discurso proferido em Caracas:

De más está decir que luchamos a brazo partido, pero 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 hacía más de cincuenta años que estaba muerto [...].¹³²

Bolaño nunca esteve ao lado da direita e, diante desse cenário, posicionou-se muito ceticamente com relação à esquerda latino-americana. Na recusa das filiações fáceis, optou pelo exercício crítico, que implica inevitavelmente uma posição instável. A instabilidade

¹³² BOLAÑO, R. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2009. p. 37.

manifestada nos diferentes âmbitos transforma-se em sua forma de atuação e permite que marque a sua posição na política literária, atrelada a suas declarações cáusticas ou elogiosas sobre os escritores. Pois, se a instabilidade traz uma medida de impossibilidade de o autor definir o lugar que ocupa, ela especifica com muita clareza o lugar em que ele não está. Esse posicionamento permite que, em seus escritos críticos, Bolaño rechace tão veementemente o escritor servil e adulator dos poderes estabelecidos.

Na declaração de instabilidade mora a coragem da arte bolaniana e se erige a sua ética. Nela, desenvolve uma escrita da diferença, que opta por transitar em zonas inseguras, por reavivar episódios históricos que não devem ser esquecidos e por admitir inclusive a impotência da literatura diante das imposições da realidade objetiva ou a sua impossibilidade de trazer respostas, sem deixar de apostar nela. Afirmar Celina Manzoni:

[...] la literatura de Bolaño parece proponerse como una respuesta al fracaso de los intentos de construcción de una narrativa a partir de un único punto de vista que además busca perpetuarse en una retórica que formula una política de transacción y de olvido. Una voluntad estética orientada a capturar el despliegue de las diferencias, le permite a su vez diferenciarse de la seguridad y también de la banalidad y el adelgazamiento de los intentos de representación mimética, así como abandonar la ilusoria y antigua eficacia colocada en las verdades dichas con estridencia, para adoptar en su lugar los lenguajes de la reflexión, no solo estética, sino también ética y política.¹³³

Nessa escrita da diferença, lê-se a disposição de encontrar o outro, de conhecê-lo e de tentar entender – que não é o mesmo que justificar – seus pensamentos e suas ações. Esse encontro, vale frisar, não se assemelha a uma síntese, a um englobamento despido de contradições e conflitos. Muito pelo contrário. Encontrar significa estar aberto a uma relação conflitiva. Até porque o conflito é sinal de que se admite a existência do outro, e de que seus pontos discordantes não são simplesmente silenciados. Isso nós percebemos nas múltiplas vozes que compõem *Los detectives salvajes*, nos diversos narradores que formam 2666, na

¹³³ MANZONI, C. “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos em *Estrella distante*”. In: MANZONI, C. (Org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. p. 42.

escolha por um personagem de direita para narrar *Nocturno de Chile* e na aproximação ao mal absoluto desenhado pela figura de Carlos Wieder em *Estrella distante*, no trânsito pelas diferenças idiomáticas e na figura quase onipresente do estrangeiro, que configura aquilo que se entende pelo outro. Abertura que produz reflexão crítica e que permite uma ética da amizade, que significa resistência e contraponto ao que se fecha como alteridade total, terreno profícuo para que se desenvolva o mal absoluto, como já afirmara o autor: “Pero también hay un mal “valiente”. Un mal que se trasciende a sí mismo. Un mal que puede llegar a parecernos extraterrestre. Es decir: la alteridad total”¹³⁴. Nessa poética do encontro, Bolaño vê a possibilidade de problematizar o horror, tema tão familiar para os que vivem na América Latina.

¹³⁴ Idem. In: BRAITHWAITE, A. (Org). *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008, p. 122.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté.

-De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido.¹³⁵

No movimento realizado por Bolaño em *Los detectives salvajes*, de narrar uma história que se estende por mais de vinte anos, até o fim do século XX – tempo esse ainda tão próximo de nós leitores que nos debruçamos sobre a sua obra nas primeiras décadas do século XXI – é impossível que não reconheçamos questões da história recente de nosso continente que ainda reverberam. Não é simples encarar o destino muitas vezes trágico dos que se empenharam no sonho revolucionário, a traição dos ideais por aqueles que chegaram ao poder e o triunfo de um modo de vida capaz de neutralizar esses conflitos.

Fixar os olhos no próprio tempo é uma tarefa complexa. Segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben, o contemporâneo é aquele que não coincide com seu próprio tempo, que o problematiza, encarando-o a partir de uma distância graças ao seu desencaxe, mas que sabe que não pode furtar-se desse imperativo. Mais do que isso, “o contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”.¹³⁶ Saber ver nas trevas seria, segundo o filósofo, entrever nas luzes da própria época o que subsiste como escuridão. E aceitar o desafio de embrenhar-se pela escuridão seria, simultaneamente, visitar o passado para tentar compreender as inquiuições do presente.

Revisitar, no presente da enunciação, episódios que marcaram a história recente da América Latina, é um procedimento frequente nas obras de Bolaño. Nesse gesto, não há apenas

¹³⁵ BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2011, p. 17.

¹³⁶ AGAMBEN, G. “O que é o contemporâneo?” In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, p. 62. Clarisse Lyra Simões faz uma interessante analogia entre os termos utilizados por Agamben para referir-se ao contemporâneo e aqueles empregados por Bolaño para falar sobre o exercício da poesia em sua dissertação de mestrado, já citada nesse trabalho.

o sentido de prestar contas a um passado traumático, mas de problematizar o próprio tempo da enunciação. Trata-se de aceitar o desafio de embrenhar-se na incerteza e na indefinição, de saber estar dirigindo-se inexoravelmente para o desconhecido, assim como definira Ulises Lima.

Para o leitor contemporâneo que se aventura por essa obra, subsiste a sensação de que ele também está imergindo em um terreno incógnito. Ela fala desde um tempo que lhe é familiar, ao passo que desautoriza qualquer conclusão definitiva sobre o que está sendo desenhado. Os personagens que se dividem entre os risos e as lágrimas, a *broma* que encobre algo muito sério, os episódios profundamente tristes ao lado daqueles que nos levam ao riso, a vontade de vida que esse romance coloca apesar da lucidez cortante de suas problemáticas, dificultam a circunscrição de *Los detectives salvajes* a uma obra de fracasso geracional. Tampouco se poderia lê-la sob uma ótica redentora, como se estivesse imbuída do poder de formular um sentido que justificasse os esforços de uma geração e que tirasse da coragem seu aspecto de gratuidade.

Talvez a grande dificuldade que nos assalta durante a leitura da obra seja lidar com essa falta de conclusões, diante da qual tendemos à imobilidade ou a inferências apressadas. Nessa medida, a opção mais acertada pode ser a de aceitar o desafio, e nos recolocarmos continuamente a incômoda pergunta com sabor de Oscar Wilde, enunciada por García Madero e que fecha o romance “¿Qué hay detrás de la ventana?”, que nos leva ao movimento de encarar o que foi narrado anteriormente – todas as páginas que precedem essa janela que literalmente se desenha na última página do livro – e também ao momento mesmo em que nos deparamos com essa janela que frustra qualquer promessa de sentido. Na renovação constante dessa inquietação, colocamo-nos continuamente a tarefa de olhar para um tempo que ainda nos diz respeito, para entrevermos também sua escuridão.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. “O que é o contemporâneo?” In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ANAYA, J. V. “Por una arte de vitalidade sin límites”. In: TSUNUN (Org.). *Nada utópico nos es ajeno*. Léon: 2013. Disponível em: <<http://tsunun.files.wordpress.com/2013/05/nada-utc3b3pico-nos-es-ajeno-manifiestos-infrarrealistas1.pdf>>. Acesso em janeiro de 2014.
- ARRIGUCCI JR., D. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- AUGÉ, M. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2015.
- AYALA, M. “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”. In: FAVERÓN PATRIAU, G.; PAZ SOLDÁN, E. (Org.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, p. 91-102.
- BAUDELAIRE, C. “Les fleurs du mal”. In: HAMBURGUER, M. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 63.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- BLOOM, H. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.
- BOLAÑO, R. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- _____. *Entre parêntesis*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- _____. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- _____. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- _____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- _____. *Los perros románticos*. Espanha: Ediciones Delirio, 2005. (Edição eletrônica)
- _____. *Noturno do Chile*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. “Primer manifiesto infrarrealista” in TSUNUN (org). *Nada utópico nos es ajeno*. León: 2013, p. 51 Disponível em: <<http://tsunun.files.wordpress.com/2013/05/nada-utc3b3pico-nos-es-ajeno-manifiestos-infrarrealistas1.pdf>>. Acesso em janeiro de 2014.

_____. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.

BOULLOSA, C. “Entrevista a Roberto Bolaño”. In: MANZONI, C. (Org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. p.105-114.

BRAITHWAITE, A. (Org). *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.

CAMÍN, H. A; MEYER, L. *À sombra da revolução mexicana: história mexicana contemporânea, 1910-1989*. São Paulo: Edusp, 2000.

CAMPOS, J. “El ‘Primer Manifiesto de los infrarrealistas’ de 1976: su contexto y su poética en ‘Los detectives salvajes’”. In: MORENO, F. (Org.) *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p. 135-144.

CANDIA, A. “Espadas rotas: la ‘épica sórdida’ en Los detectives salvajes”. In MORENO, F. (Org.) *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p. 167-182.

CASTAÑEDA BARRERA, E. “El infrarrealismo, subversión como propuesta estética”. In: *Caratula revista cultural centroamericana*. Edição 38, novembro 2010. Disponível em <<http://www.caratula.net/ediciones/38/critica-ecastanedab.php>>. Acesso em março de 2014.

CERQUEIRA, R. S. “O que os nomes dizem: Roberto Bolaño e o império dos ‘mecanismos de esquecimento’”. In: *Revista Vocábulo*. Disponível em: <http://www.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/o_que_os_nomes_dizem_rodrigo_volumeVII.pdf>. Acesso em outubro de 2015.

CERVANTES, M. *Dom Quixote* vol. II. Ebooks Brasil, 2005.

COBAS CARRAL, A. *Déjenlo todo novamente. Apuntes sobre el movimiento infrarealista mexicano*. 2005 Disponível em <<http://www.letras.s5.com.istemp.com/rb051105.htm>>. Acesso em março de 2014.

_____. “La estupidez no es nuestro fuerte. Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano”. In: Osmayor. Graduate Student Review, Ano XVII, nº 17, University of Pittsburgh, 2006, p. 11-29. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/199781447/Cobas-Carral-Tres-Manifiestos-Del-Movimiento-Infrarrealista>>. Acesso em fevereiro de 2014.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ESPINOSA, P. “Tres libros de poesia del primer Bolaño: Reinventar el amor, Fragmentos de la Universidad Desconocida y El último salvaje”. In: MORENO, F. (Org.). *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p.63-78.

FAVERÓN PATRIAU, G.; PAZ SOLDÁN, E. (Org.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

FELL, C. “Errancia y escritura en Los detectives salvajes: viaje a los confines de la poesía”. In: MORENO, F. (Org.) *Roberto Bolaño: La experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p. 153-166.

FOUCAULT, M. *A coragem da verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

FUJIWARA, A. *The boy who became a postcard* (Ehagakini Sareta Shōnen), 2005.

GALDO, J. C. “Roberto Bolaño y la configuración del canon narrativo hispanoamericano contemporáneo”. In: MORENO, F. (Org.). *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p. 345-363.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, D. “Roberto Bolaño: la escritura bárbara”. In: MORENO, F. (Org.) *Roberto Bolaño: La experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p. 15-24.

GUREVIC, G. *La infra del dragón*. Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/31015548/Los-mejor-de-la-ciencia-ficcion-rusa-Jacques-Bergier>>. Acesso em maio de 2014.

GUTIÉRREZ GIRALDO, R. *De la literatura como un oficio peligroso: crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño*. 2010. 182 f. Tese (Doutorado em Letras) Departamento de Letras, Pontífica Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2010.

HAMBURGUER, M. *A verdade da poesia*. Traduzido por Alípio Correa de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HOSIASSON, L. J. “El vagabundeo esencial de Roberto Bolaño”. In: *Revista Abehache*, nº 1, 2011, p. 31-41.

LIST ARZUBIDE, G. “El movimiento estridentista, 1926.” In SCHWARTZ, J. *Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

MACLEOD, S. The life and death of Kevin Carter. In: *Revista Time*. Vol. 144, Nº 11. Setembro de 1994. Disponível em <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,981431,00.html>>, acessado em julho de 2015.

MAFFESOLI, M. *El nomadismo: vagabundeos iniciáticos*. Cidade do México: Fondo de cultura económica, 2005.

MANZONI, C. “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”. In: *Jornadas Homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003)*. p. 95-102.

_____. “La escritura como tauromaquia”. In: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. p. 13-15.

_____. “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos em Estrella distante”. In: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006, p. 39-50.

_____. “Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en ‘El Amuleto’ de Roberto Bolaño.” In: *Hispanamérica* nº 94, p. 25-32.

MARX, K. “Crítica da filosofia do direito de Hegel”. In: ZIZEK, S. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *O dezoito de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MASOLIVER RÓDENAS, J. “Espectros mexicanos”. In: MANZONI, C. (Org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. p. 65-70.

MATOS, O. “Derrida e a língua do outro”. In: *Revista Cult*, São Paulo, n. 195, 2014. Disponível em: < <http://revistacult.uol.com.br/home/2015/06/derrida-e-a-lingua-do-outro/>>. Acesso em out. 2015.

PAPPE, S. *Estridentópolis: urbanización y montaje*. México D.F.: UNAM, 2006.

PAULS, A. “La solución Bolaño”. In: FAVERÓN PATRIAU, G.; PAZ SOLDÁN, E. (Org.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, p. 319-334.

PAZ SOLDÁN, E. “Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”. In: MORENO, F. (Org.). *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p. 25-36.

PELLEJERO, E. Entrevista concedida a Jonnefer Francisco Barboza. In: *Revista Parallaxe*. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/16551>>, consultada em maio de 2015.

PINHEIRO, T. G. *Literatura sob rasura: autonomia, neutralização e democracia em J. M. Coetzee e Roberto Bolaño*. 2014. 351 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014.

PIGLIA, R. “Teses sobre o conto”. In: *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 87-94.

RAMA, A. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo, 2015.

RAMOS, J. *Desencontros na modernidade da América Latina: literatura e política no século XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RIAL, J. E. “Los no lugares y el desarraigo en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño”. In: MORENO, F. (Org.). *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, p. 145-152.

SÁNCHEZ, M. *apud* RUIZ, F. *Infrarrealistas en Ciudad de México*. Disponível em: <<http://www.letras.s5.com/rb220206.htm>>. Acesso em março de 2014.

SANTIAGO, M. P. “Manifiesto Infrarrealista”. in TSUNUN (org). *Nada utópico nos es ajeno*. Léon: 2013. Disponível em: <<http://tsunun.files.wordpress.com/2013/05/nada-utc3b3pico-nos-es-ajeno-manifiestos-infrarrealistas1.pdf>>. Acesso em janeiro de 2014.

SCHNEIDER, L.M. *El Estridentismo – México (1921-1927)*. México D.F.: UNAM, 1985.

SIMÕES, C. L. *Voz, sentido e experiência em Los detectives salvajes, de Roberto Bolaño*. 2013. 103 f. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-

americana). Departamento de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014.

TRELLES PAZ, D. “El lector como detective en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Quéhacer* (Lima), nº 139, nov-dez, 2002.

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