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

JÁDER VANDERLEI MUNIZ DE SOUZA

Roberto Bolaño e o Chile noturno de Pinochet

São Paulo

2011

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

Roberto Bolaño e o Chile noturno de Pinochet

JÁDER VANDERLEI MUNIZ DE SOUZA

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

Área de Concentração: Literatura Hispano-Americana

Orientadora: Profa. Dra. Laura Janina Hosiasson

São Paulo

2011

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.

Nome: SOUZA, Jáder Vanderlei Muniz de

Título: Roberto Bolaño e o Chile noturno de Pinochet

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para 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: USP (Nº 819667)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Luis Alberto Brandão Instituição: UFMG

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Rafael Eduardo Gutierrez Instituição: USP (Nº 7484639)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao atingir este momento não poderia deixar de registrar minha gratidão às pessoas cuja importância se faz notar em minha vida e neste trabalho.

Aos professores Júlio Pimentel Pinto e Pablo Gasparini, pela valiosa contribuição no exame de qualificação.

Às professoras Ana Cecília Olmos e Adriana Kazenpolsky, pelos ensinamentos, pelo trato generoso e amável e por contribuírem para que o espaço de trabalho seja também um espaço de convivência democrática e intelectualmente fértil.

À professora Celina Manzoni, por toda a atenção dispensada a mim em Buenos Aires e pela contribuição decisiva a este trabalho.

À querida professora Laura Hosiasson, pela orientação, por todos os ensinamentos, pela convivência amiga, pela generosidade, incentivo e compreensão.

Aos meus colegas e amigos orientados pela profa Ana Cecília: Carmem Venturi, Cristiane Checchia, Larissa Locosseli, Hemerson Siqueira e Rafaela Procknov, pela amizade e pela solidariedade que compartilhamos.

Às minhas colegas de orientação Fernanda Pereira e Fátima Queiroz, pela riqueza da amizade para além da academia.

À Ivonete Barbosa, amiga simples e verdadeira.

Aos meus amigos Braulio Araújo e Adeílto Lira, que ignoram tempo e distância.

Ao meu grande amigo Sandro Marcelino, sempre.

Ao primo Jonatas Tomé, pelo Pará e por tudo que permanece.

Ao amigo Wilton Maia, fiel aos amigos e aquilo que prega.

Aos amigos de graduação Alenildo Ferreira e Karla Martins, que certamente vibrarão comigo.

Ao Fábio Bertachini, pelo trabalho e pela parceria.

Aos amigos que fiz no CRUSP, cuja companhia foi fundamental para sobreviver a São Paulo e não sucumbir à solidão: Vilmária Aparecida e Lana Carneiro, que me suportaram num apartamento, Sérgio Izidoro, Paulo Alves, Aníbal Muchimbane (Maputo), Francisco Barbosa (Chicão), Renato Rodrigues (Mariana), Rodrigo

Luvizzoto, o recém chegado Mateus Araújo (Magujo), os grandes parceiros de empreitadas tão diversas Fábio Cristiano de Moares e Daniel Santos Silva (Animal), Fábio de Oliveira, lúcido, leal e verdadeiro, o querido Thiago Santos, por essas coisas de uma amizade sem mistério, e Carlitos Pachón, esse “perro romántico” *que se ha vuelto mi Hermano*.

Ao meu tio Fenelon Lima Sobrinho, por tudo, realmente tudo.

À tia Maria da Penha Muniz, pela pureza do seu carinho para comigo e com Dayane.

À minha Mãe, Marinete Vanderlei, e à minha irmã, Dayane Muniz, pelo amor sem medidas e pela fé nos sonhos.

Agradeço também ao CNPq pela concessão da bolsa de mestrado.

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a todos aqueles que não pude deixar de mencionar em meus agradecimentos.

“Y esto me viene a la cabeza porque en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación...”

Roberto Bolaño, *Discurso de Caracas*

RESUMO

O romance *Nocturno de Chile*, do escritor chileno Roberto Bolaño, insere-se no diálogo sobre as representações literárias da violência política na América Latina, contribuindo para um esforço de revitalização desse tipo de abordagem. Está dada na obra uma re-elaboração do discurso histórico, re-elaboração essa que se amplia e realiza também uma revisão do cânone literário estabelecido no continente. Dessa forma interessa a este trabalho analisar, compreender e discutir o modo como o autor arquiteta essas instâncias que se cruzam e se fundem no interior da obra, construindo-a. O esforço por compreender o trabalho de Bolaño não traz em si a pretensão de elucidá-lo de modo definitivo, mas a ideia de freqüentá-lo propondo um diálogo com o autor. Ao nos aproximar deste universo a partir de um ângulo distinto lançamos uma mirada crítica sobre a América Latina dos anos 1970. Nesse momento parece emergir com força o importante papel que tem a literatura, não para registrar denúncias ou oferecer respostas, mas dizer aquilo que os documentos não alcançam.

PALAVRAS-CHAVE: Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, Chile, Pinochet, literatura e história.

ABSTRACT

The novel *Nocturno de Chile* by the Chilean writer Roberto Bolaño, takes part in the dialog about literary representation of politic violence in Latin America, and contributes to a revitalization effort for this kind of approach. The book offers a re-elaboration of historic discourse. A re-elaboration which amplifies and also reviews the literary canon established in America. This is why it's interesting to analyze, understand and discuss the way the author elaborates those matters that meet and join each other in the plot, to build it up. Our effort to comprehend Bolaño's working doesn't intend to elucidate him definitively, but to establish a dialog with the writer. By approaching to this author's universe through a distinct angle, we can critically observe Latin America in the 1970s. In present days, a new important role for Literature seems to emerge, not in order to point out or answer anything, but to tell what historic documents don't seem to be able to reach.

KEYWORDS: Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile* [*Chile's Nocturne*], Chile, Pinochet, Literature and History.

RESUMEN

La novela *Nocturno de Chile*, del escritor chileno Roberto Bolaño, se inserta en el diálogo sobre las representaciones de la violencia política en Latinoamérica, contribuyendo a un esfuerzo de revitalización de este tipo de incursión. Está puesta en la obra una reelaboración del discurso histórico, reelaboración que se amplía y realiza además una revisión del canon literario establecido en el continente. De esa forma interesa a este trabajo analizar, comprender y discutir el modo como el autor arquitecta esas instancias que se cruzan y se hunden en el interior de la obra, siendo éstas su principio de construcción. El esfuerzo por comprender el proyecto de Bolaño no tiene la pretensión de elucidarlos de un modo terminal, sino la idea de visitarlo, proponiendo un diálogo con el autor. Al acercarnos a este universo lanzamos desde un ángulo distinto una mirada crítica sobre aquella Latinoamérica de los 1970. En este momento queda claro el importante papel que cumple la literatura, no para registrar denuncias o traer respuestas, sino para decir aquello que los documentos no alcanzan.

PALABRAS-CLAVE: Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, Chile, Pinochet, literatura e historia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
-----------------	----

PARTE I (Literatura e História)

1. América Latina: o romance, a história e o ditador.....	26
1.1. O romance histórico na América Latina: atuação dentro de uma tradição.....	26
1.2. O romance histórico na América Latina: inserção em um gênero.....	27
1.3. O romance de ditador na América Latina: uma aproximação.....	28
1.4. <i>Nocturno de Chile</i>	29
1.5. Referencial histórico em <i>Nocturno de Chile</i>	31
2. Sebastián Urrutia Lacroix, uma voz para contar a história.....	32
2.1. Sebastián Urrutia Lacroix, o personagem.....	32
2.2. Reescrever a história.....	35
2.3. Literatura e política: Sebastián Urrutia Lacroix e um lugar para esconder-se.....	38
2.4. O procedimento digressivo.....	42
2.4.1. Salvador Reyes e Ernst Jünger.....	45
2.4.2. O sapateiro de Viena e a <i>Colina de los Héroes</i>	46
2.4.3. Pureza e heroísmo: a construção de um personagem e a configuração de seu discurso.....	47
3. O <i>joven envejecido</i> contra a oficialização da história.....	49
3.1. O <i>joven envejecido</i> , esse outro.....	49
3.2. Resistir à história.....	50
3.3. Bolaño e o <i>joven envejecido</i> , a construção de um <i>alter ego</i>	53

PARTE II (Literatura e Política)

Literatura e política, preâmbulo a uma estratégia.....	59
--	----

4. María Canales	63
4.1. Da história à literatura.....	67
4.2. Mariana Callejas.....	67
4.3. <i>Siembra Vientos</i>	69
4.4. Bolaño e Lemebel.....	71
5. Pablo Neruda	73
5.1. <i>Nocturno de Chile</i>	75
5.2. Neruda <i>Entre parêntesis</i>	77
5.3. Um discurso da desconstrução.....	79
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85

INTRODUÇÃO

Diante da multiplicidade de aspectos que abarcam a produção e a recepção da literatura, um deles se apresenta como fundamental: a filiação do processo produtivo a um projeto de escritura. É bem verdade que o exercício literário implica na sua totalidade uma relação em um circuito amplo e complexo, sendo parte determinante dele a relação entre autor e público leitor. Está claro, ademais, que “todo o processo do conhecimento é social: social é a ciência, social é a arte, social é a produção, social é a linguagem”¹. Nesse sentido, é ponto de partida, reconhecendo-se a obviedade de que as coisas se dão em um circuito, a iniciativa do escritor. O sujeito que escreve se coloca em cena e dá o pontapé a um emaranhado de relações. Essa iniciativa surge a partir de um projeto, mediante a opção pela escrita, nunca gratuita, e uma série de opções dentro da escrita. O projeto literário idealiza uma obra enquanto conjunto e cada obra, como parte desse todo, é projetada com suas especificidades.

Reconhecendo a escrita como um ofício, que assim como qualquer outro possui seu lugar e suas nuances, pode-se ver não como uma peculiaridade o fato de a literatura orientar-se a partir de um projeto de escritura, mas como uma exigência que se lhe impõe, se esta é assumida como um compromisso. Por outro lado, se consideramos que entre as mais diversas formas de escrita a literatura se insere como uma atividade artística, reconhecemos também que responde a demandas que lhe são específicas. Assim, a literatura “liga-se ao problema estético e ao conceito de beleza, conseqüentemente”². É verdade, além disso, que atender a essas demandas e cumprir pressupostos exclusivos do campo literário não se constituem em mérito para quem, optando pela escrita, escolhe a literatura. Tampouco pode-se falar em sacrifício. Necessidade primeira do artesão da palavra, assim como aquele marceneiro que busca o contorno ideal para sua peça, não o fazendo apenas para a satisfação daquele que a adquirirá – julgando a partir da obra o mérito do artista e o empenho de todo um trabalho -, mas para a própria

¹ Sodré, Nelson Werneck, *Ofício de escritor*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 49.

² *Ibid.*, p. 27.

satisfação, numa esfera em que o sentimento de plenitude pelo cumprimento do dever e de realização pelo alcance de seus objetivos trazem por si a devida recompensa. Nessas circunstâncias fica latente o caráter particular do empreendimento literário, no qual uma primeira necessidade de satisfação é estritamente individual e consiste em atingir a forma sonhada e realizar o construto almejado. A partir daí, a experiência é de fato social, quando o objeto idealizado pode então ser submetido ao olhar do outro, expondo-se às mais imprevisíveis e diversas reações, momento esse em que inclusive a sensação primeira de satisfação pode ser posta em cheque, na “incontrolável” rede em que a obra se produz, circula, é recebida, rejeitada ou legitimada. Rede essa que possui, no entanto, regras específicas e critérios de valor diante dos quais a empresa literária pressupõe uma posição consciente.

Roberto Bolaño: do mito biográfico à projeção literária

A literatura do chileno Roberto Bolaño (1953-2003), que por muitos é considerada “*una de las propuestas más originales de la literatura latinoamericana de la última década*”³, insere-se no referido circuito e compreende inúmeros aspectos a partir dos quais pode ser abordada e que, elaborados em um minucioso plano estético-literário, lhe conferem, em nosso entender, um justificado respeito. A interessante trajetória pessoal do escritor ajuda a projetar a obra que, não obstante, possui luz própria, independente do que tenha feito e de onde tenha vivido o autor, antes ou durante a concepção da mesma. Ressaltamos isso, pois a projeção de Bolaño é ascendente nos dias que correm, passados oito anos de sua morte. E para isso concorrem diversos fatores, além do propriamente literário. Entre eles não hesitamos em incluir sua morte prematura, aos 50 anos de idade. Uma vida intensa, desde a rebeldia de caráter político-artístico na juventude, incluindo a peregrinação por diversos países ao longo dos anos, o abandono dos estudos e o exercício de diversas funções sem *status* social como meio de sustento. Tudo isso confere a

³ Masoliver Ródenas, Juan, “Palabras contra el tiempo”, in: Paz Soldán, Edmundo e Faverón Patriau, Gustavo (Org), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, p. 305.

Bolaño uma biografia de aura marginal e serve de instrumento a editores e livreiros que alimentam a criação de um mito, impondo uma novidade – de qualquer modo necessária – para a literatura latino-americana e aquecendo o mercado das letras.

É bem verdade que a postura ácida de Bolaño, sempre atirando contra o *establishment*, ajuda a reforçar essa aura. Na literatura, dispara em direção aos canônicos Neruda e Paz, por exemplo; na política, contra o stalinismo tendo sido trotskista e contra o trotskismo tendo sido um anarquista. Bolaño sempre rejeitou unanimidades e viveu profundamente incomodado com práticas que tentavam estabelecer hegemonias. É notória, por exemplo, sua oposição aos autores do chamado *boom* da literatura latino-americana. Mantinha, entretanto, uma certa objetividade e não deixou de reconhecer os méritos que de fato possuem escritores como Gabriel García Márquez, Mário Vargas Llosa e Carlos Fuentes, alguns de seus alvos principais.

É preciso dizer, no entanto, que esse Bolaño ácido e contestador não é simplesmente um aventureiro, pelo menos não o é na acepção mais negativa do termo. Escrita em prosa, sua grande obra é fruto de um projeto sério, consciente e dolorido, cautelosamente arquitetado ao longo dos anos. Vale mencionar também que a parte mais significativa é produzida por um homem relativamente estabelecido, o que não acrescentamos aqui para defender a idéia do sujeito bem comportado, o *bom moço*, como modelo de escritor, mas para demonstrar que o modo e as circunstâncias em que Bolaño produz a obra que o projeta questionam o mito que em torno dele se tenta criar, com fins, como já dissemos, notadamente mercadológicos. Roberto Bolaño sempre ocupou posições polêmicas, mas nunca abriu mão da lucidez, amparado por um amplo conhecimento da literatura, sem deixar de estar atento, mesmo em seus últimos momentos, a tudo aquilo que se passava na sociedade latino-americana, no que diz respeito à política, à literatura e assuntos de toda ordem.

Roberto Bolaño e seu projeto literário

A obra de Bolaño⁴ abarca uma série de propostas, conquanto algumas delas se impõem como fundamentais para sua compreensão enquanto conjunto. Gostaríamos de mencionar dois desses aspectos, cujo reconhecimento nos parece indispensável para qualquer sujeito que pretenda lançar sobre ela um olhar crítico: a literatura e a vida literária, como uma espécie de ponto de partida, e sua relação com a história recente da América Latina como presença constante no discurso do escritor. Tudo tratado a partir de um único pressuposto, a política, fio condutor e espécie de elo de cruzamento entre os temas. A postura política da qual Bolaño parte para a elaboração dessas questões é marcada pelo traço fundamental da opção pela América Latina como objeto e problema a ser (re)pensado de forma perene. É a partir dessa opção política pelo continente latino-americano colocado no centro que Bolaño problematiza a literatura e a história e configura em seu espaço um vínculo decisivo entre ambas.

É necessário, portanto, colocar alguns elementos que dimensionam a relação de Roberto Bolaño com a América Latina como uma opção político-literária. Gostamos de utilizar a palavra opção, pois cremos que ela denota com suficiente força o teor político inerente a uma escolha dessa natureza, que como ponto de partida delinea o caráter de todo um projeto, aqui um projeto literário. Chileno de nascimento, o escritor deixa seu país aos 15 anos de idade, vive no México durante período considerável, peregrina por diversos países entre África e Europa e por fim estabelece-se na Espanha, onde vive os últimos 25 anos de sua vida, a fase da maturidade, portanto.

Se consideramos o longo período em que Bolaño vive longe de seu país de origem e do continente latino-americano (35 anos longe do Chile, dos quais 25 na Europa), é natural que atribuamos uma importância significativa ao que aqui estamos chamando de opção político-literária pela América Latina, registrando também a especial atenção dada ao Chile, em romances como *Estrella Distante* e *Nocturno de Chile*⁵. Para um escritor que atinge a maturidade em um contexto social e geográfico extremamente distante daquele no qual se origina seria factível que as

⁴ As referências aqui são restritas, a princípio, à obra em prosa de Roberto Bolaño, considerando as propostas desenvolvidas em seus contos e romances.

⁵ Bolaño, Roberto, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000.

questões referentes a essa origem se esmaecessem ou distanciassem de sua obra, a partir de um espaço mais próximo de experiências mais recentes em sua trajetória. Isto é relevante no caso de Bolaño, sobretudo porque sua vivência num outro continente não é fruto de um exílio forçado, ou uma imposição de circunstâncias políticas, por exemplo. Bolaño não chega e se estabelece na Espanha como intelectual oriundo de um cenário político adverso, mas como um imigrante comum, cujo grande objetivo é a sobrevivência. Daí pode ter nascido o dialético fio condutor que sintetiza sua escritura. Bolaño desembarca na Europa com a necessidade imediata de ganhar a vida. Para tanto, dado também que não possui formação – abandonara os estudos antes mesmo de concluir o equivalente ao ensino médio – realiza ofícios subalternos e de sobrevivência, e dentro do contexto em que está inserido, são essas as experiências que reforçarão continuamente sua condição de latino-americano. Assim, ser escritor é também um exercício de resistência, uma luta constante na (e pela) literatura, para que esta não apenas sobreviva, mas permaneça. Ser escritor é, nessas circunstâncias, ser *escritor latino-americano*. Bolaño conscientemente assume essa tarefa e a define como mote de seu projeto literário.

A partir dos anos 1990, Bolaño passa a dedicar-se exclusivamente à atividade de escritor, e é a partir de um mundo distinto que vai desenvolver seu trabalho. Distinto substancialmente daquele mundo da poesia como essência da vida literária, do qual o jovem contestador foi partícipe intransigente na década de 1970. É necessário dizer, no entanto, que a crença inabalável nessa essência não desapareceu na etapa final do século XX. Ganha, na verdade, contorno mais flexível e faz com que Bolaño, em virtude de fatores outros, entre eles o financeiro⁶, opte pela prosa em definitivo. É o Bolaño narrador, portanto, no que se refere estritamente ao fazer literário e a este como projeto, que se depara com as questões

⁶ Bolaño costumava afirmar que aderira definitivamente à escrita em prosa após o nascimento de seu filho, Lautaro Bolaño, quando seus problemas financeiros se tornaram mais difíceis de serem contornados. O escritor vislumbrou na produção de contos a oportunidade de ganhar algum dinheiro participando de concursos literários. Esse aspecto de sua biografia é objeto, entre outros, de um conto intitulado *Sensine*, publicado no livro *Llamadas Telefônicas*, de 1997.

que a época impõe e que concebe a partir delas, e em diálogo com uma ampla tradição, um universo literário próprio e bastante inovador.

É nesse contexto que se articula um encontro particular com a história, um reencontro com toda uma geração de poetas e revolucionários derrotados, oriundos, quase em sua totalidade, de circunstâncias cinzentas, vivenciadas em algum lugar ermo ou metropolitano, pouco importa, mas sempre afastado da grande pátria América Latina. Essa geração (com todos os seus dilemas) aporta no espaço literário de Bolaño e se estabelece como tema, num projeto no qual literatura, política e história apresentam-se como elementos imprescindíveis. Essa é, como afirma o escritor argentino Alan Pauls, “*la Solución Bolaño de una catástrofe que no se extingue, que vuelve como un espectro histórico, que sigue interpelándonos, reclamándonos, incluso extorcionándonos*”⁷. É, portanto, a partir desses elementos, e situado numa época singular que Roberto Bolaño empreende, entre outras tarefas, um reencontro com o seu país natal, sobre cujos problemas, mesmo à distância, sempre manteve um olhar atento. Nesse momento, “no hay otra opción que dar cuenta del horror y del mal, y hacerlo de la manera excesiva que se merece: el imaginario apocalíptico es el único que le hace la justicia a la América Latina de los años setenta”⁸.

Ao pensar esse diálogo de Bolaño com o continente latino-americano e mais especificamente com o Chile, poderíamos apontar aqui para diversos de seus escritos, entre contos e romances, nos quais muitas questões referentes ao seu país são problematizadas. Um estreitamento desse diálogo, porém, nos aproxima de *Nocturno de Chile*, importante romance publicado em 2000.

Da ficção ao ensaio: os temas de Bolaño

Os grandes temas de Bolaño não se restringem, entretanto, à sua obra

⁷ Pauls, Alan, “La solución Bolaño”, in: Paz Soldán, Edmundo e Faverón Patriau, Gustavo (Org), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, p. 331.

⁸ Paz Soldán, Edmundo e Faverón Patriau, Gustavo (Org), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, p13.

ficcional. É verdade, por outro lado, que o escritor chileno, radicado na Espanha, em momento algum estabeleceu como projeto o desenvolvimento de uma obra ensaística, por exemplo, ou mesmo jornalística. Apesar disso, com o espaço que se lhe abre após a obtenção do prêmio Rômulo Gallegos, em 1999, Bolaño passa a colaborar em diversos veículos de imprensa, em uma atividade que a partir daí se torna periódica, embora não centralize as atenções do escritor. Após sua morte, esses e outros textos, como discursos e conferências, foram reunidos, e estão agrupados em um volume intitulado *Entre Paréntesis*, título que também encabeçava sua coluna no jornal chileno *Las últimas noticias*, com o qual ele colaborou entre 1999 e 2003.

Muitas das questões que a partir de sua obra ficcional podem ser apontadas como centrais para o pensamento de Roberto Bolaño, e que se impõem como problema para quem adentra seu universo, estão colocadas, de modo bastante franco, no conjunto de textos que compõem *Entre Parentésis*. É interessante notar, embora de modo algum isso seja surpreendente, como o autor, transitando entre a ficção e o ensaio, mantém os mesmos interesses e atua com a mesma desenvoltura em ambos os espaços. Entretanto, quando se pretende uma análise de um pensamento, é necessário observar com a devida atenção as circunstâncias em que se dá a enunciação, ou seja, é preciso considerar que, em um e outro caso, esse enunciado parte de lugares distintos, cujos limites e possibilidades, embora não sejam tão rígidos e possam ser questionados, não são irrelevantes para a construção desse discurso.

Roberto Bolaño foi ao longo da vida um leitor ávido e perspicaz, com um olhar crítico e aguçado sobre os mais diversos temas. É dessa maneira, portanto, que se enfrenta com a literatura, tanto em seus ensaios como em sua obra literária. Bolaño não faz concessões. É possível ver os lugares mais canônicos serem questionados sem nenhum receio, de forma dura e contundente, ou com a mais fina ironia. Podemos afirmar, tendo *Nocturno de Chile* como referência para uma discussão que contemple sua ficção, que o tom irônico, embora não seja deixado de lado nos ensaios, predomina como recurso discursivo nas menções que faz, por exemplo, a nomes tradicionais da literatura chilena em seu romance. Por outro lado, os textos

ensaísticos são espaço para uma abordagem mais crua, que não deixa, porém, como já dissemos, de conter uma dose de ironia e de sarcasmo.

O trabalho

O presente trabalho se detém no romance *Nocturno de Chile* uma das últimas obras publicadas em vida por Roberto Bolaño (1953-2003). A obra é um relato em primeira pessoa, feito por seu protagonista, o padre, poeta e crítico literário Sebastián Urrutia Lacroix, que está em seu leito de morte quando decide contar sua história e rememorar “os atos que o justificam”. A partir daí o personagem narrador relembra sua vida, desde os anos 1950, quando ainda bastante jovem decide tornar-se padre, até meados dos anos 1990, sua fase terminal. Esse período é marcado, como sabemos, por importantes acontecimentos históricos, desde a ascensão de Salvador Allende e seu conturbado governo no início dos anos 1970, passando pelo golpe militar que o derruba em 1973 e a ditadura militar a partir daí implantada, sob o comando do Gen. Augusto Pinochet, e alcançando o processo de redemocratização do país, iniciado em fins dos anos 1980. Esses acontecimentos e seus desdobramentos, de modo explícito ou relativamente velado, adentram na obra e se impõem como um de seus temas fundamentais à medida que a história pessoal do narrador se imbrica com a história coletiva de país. Essa relação de Lacroix com a história dá-se tanto pela sua participação em alguns episódios que o vinculam ao poder estabelecido durante a ditadura, como pelo modo como traz em seu discurso esses eventos, além de outros tantos nos quais não toma parte diretamente.

Diante dessa arquitetura do romance intimamente ligada à reescrita da história, interessa neste trabalho, e estabelece-se como seu eixo central, uma investigação sobre as formas como essa construção é elaborada por Roberto Bolaño. Pretende-se ao longo da pesquisa analisar e compreender a forma como: 1. O escritor elabora um encontro entre Literatura e História; 2. Reescreve a história recente do Chile; 3. Intervindo num outro espaço que não o seu campo de origem, leva a cabo um trabalho literário e responde às demandas dessa arte. Parte-se da

hipótese, portanto, de que o referido romance configura uma opção político-estética por contar a história⁹, opção essa que alicerça a obra de maneira fundamental, sendo a sua compreensão, por isso, uma chave mestra para uma leitura lúcida e eficaz do texto de Bolaño.

Estrutura e conteúdo

Propondo uma organização para a subdivisão interna do trabalho, buscamos contemplar os temas analisados a partir da seguinte estrutura, organizando o trabalho em duas frentes, que se constroem em torno de instâncias centrais para a concepção da obra.

A primeira parte está estruturada a partir da relação da obra com a história e busca entender o modo como o autor estabelece esse intercâmbio e se apropria de temas tão delicados e muitas vezes difíceis de administrar. Para tanto, construímos três capítulos. O primeiro elabora uma base e recupera a relação profícua entre literatura e história na América Latina, apontando para a trajetória do romance histórico no continente. Buscamos mostrar como *Nocturno de Chile* se insere nessa tradição e participa de uma nova etapa da mesma.

O segundo capítulo está proposto a partir da narrativa de *Sebastián Urrutia Lacroix*, correspondente ficcional do crítico e poeta chileno do Opus Dei, José Miguel Ibáñez Langlois, cujo pseudônimo é Ignacio Valente (1936-). O personagem-narrador conta a história e representa um olhar conservador das versões oficiais da mesma. Partindo de seu status intelectual, é relevante problematizar o imbricamento desse setor com o sistema e seu engajamento para além de situações de omissão, reproduzindo-o e legitimando-o, mediante discurso e ações. Aqui intentamos examinar como isso se dá no romance, mediante a configuração do personagem e a

⁹ Embora centralize suas atenções neste aspecto e o considere como o mais importante na obra, este projeto não ignora as demais motivações relevantes no romance, aborda-as e dá-lhes um justo espaço de atenção no decorrer do trabalho.

elaboração do seu discurso, inserindo também o romance na longa tradição do romance histórico.

O terceiro capítulo aborda aquele interlocutor/antagonista de Sebastián Urrutia Lacroix, o '*joven envejecido*'. Este personagem – nunca presente, sempre elíptico e aludido, uma espécie de interlocutor velado – representa a resistência diante da história oficial reproduzida por Urrutia Lacroix, bem como a voz dos derrotados que não podem tomar a palavra e enunciar o discurso de denúncia. É o contraponto constante e sua presença (ausente) na relação com Urrutia comparece para configurar o cenário de uma grande derrota, com a sugestão, inclusive, de que não há vencedores. O *joven envejecido* possui em sua configuração enquanto personagem algumas características que o aproximam à biografia de Roberto Bolaño, o que sugere também uma espécie de *alter ego* do escritor, o que não se anuncia com a mesma clareza que caracteriza, por exemplo, a configuração de Arturo Belano em *Los detectives salvajes*. Esse ponto, no entanto, não deve ser explorado a exaustão.

A segunda parte busca entender os mecanismos de representação da relação entre literatura e política e dá conta do mundo literário, de sua prática e de sua relação com o poder estabelecido durante os anos 1970/80. Para tanto, elegemos alguns dos personagens centrais do romance, como a escritora *María Canales* e o poeta *Pablo Neruda*.

O quarto capítulo aborda a história da pretensa escritora, Canales é introduzida no *romance* a propósito da problematização das relações entre a vida intelectual e a história, numa conjuntura em que limites éticos são postos em xeque. A sua composição enquanto personagem e o ambiente configurado em seu entorno ampliam a questão para além de valores ideológicos. Seu correspondente direto na história oficial chilena desses anos, Mariana Callejas, nos faz pensar nas complicadas relações que Bolaño vislumbra entre política e literatura. Durante os anos da ditadura, interessa pensar o modo como o campo intelectual elaborou suas estratégias e o modo como ele também ficou dividido. O narrador de Bolaño está obcecado por essas redes com que escritores e intelectuais de direita também teceram o bordado geral da situação.

O quinto capítulo fecha a segunda parte e investiga o exercício crítico de nosso autor e sua relação com o cânone literário. Se o capítulo anterior se detém sobre a política do mundo literário mediante uma figura um tanto obscura, aqui as reflexões se constroem pelos meandros da representação da figura do poeta Pablo Neruda. Além de sua presença em *Nocturno de Chile*, fazemos uma ponte para entender o tratamento dado a ele nos textos ensaísticos de *Entre paréntesis*.

Esses temas e personagens possuem referentes históricos concretos e configuram de fato uma reflexão literária acerca das décadas de 1970/80 no Chile. Trabalhá-los em duas frentes e em capítulos dessa forma dispostos nos parece ferramenta interessante para elucidar essa construção estética que tenta ressignificar a história. Estão dados, portanto: 1. A história em seu esforço oficializador; 2. A resistência da esquerda como contraponto, ainda que sem ilusões 3. A ética intelectual e os limites da Literatura nesse esteio.

PARTE I
(LITRATURA E HISTÓRIA)

1. América Latina: o romance, a história e o ditador

“Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história.”

Walter Benjamin, *Teses sobre o conceito de história*

1.1. O romance histórico na América Latina: atuação dentro de uma tradição

“Um romancista não se parece nada com Adão; não é aquele que, como imaginou o poeta romântico, despertou e foi dando nome às coisas, criando palavras virgens para coisas virgens. O romancista existe dentro de uma literatura; falando abstratamente, diríamos que ele nasce dentro dela, nela se forma e desenvolve, com ela e contra ela faz sua criação. E por isso mesmo é herdeiro de uma tradição e criador de tradições.”¹⁰

Ángel Rama

Quando o crítico uruguaio Angel Rama afirmou sem receios, e de modo categórico, que um escritor em nada se parece com Adão, disse também que este só pode existir dentro de uma literatura, que com ela e contra ela imagina sua criação. Como Rama propôs, após a modernidade, para ninguém é possível deparar-se com uma realidade virgem e a partir daí tomar para si a função de nomear as coisas. O escritor existe, portanto, dentro de uma longa tradição, na qual se insere, a ela aderindo ou negando-a. É verdade também, incontestável ademais, que o verbo criar pressupõe a instauração do novo, de uma construção e, porque não dizer, de um grau mínimo de originalidade. Esse advento da novidade que apenas um *escritor* no sentido mais amplo do termo é capaz de apontar é o que dá

¹⁰ Tese defendida por Rama em um texto já clássico: *Dez problemas para o romancista latino-americano*. Aqui fazemos referência ao “quarto problema”, onde o crítico discute a relação do escritor com as literaturas nacionais.

dinamismo a uma literatura e a faz caminhar, amadurecer ou desenvolver-se, dependendo do estágio em que se encontre o sistema literário em que se insere aquele que escreve.

A partir daí temos em jogo uma série de escolhas e opções no caminho a ser percorrido. Se escrever é vincular-se a algo, pertencer a uma história literária é também definir um itinerário próprio dentro dessa literatura, outorgando a ela a sua contribuição e reivindicando, dessa maneira, um espaço particular. Ao eleger um caminho, o escritor anuncia também qual é o lugar que deseja ocupar. Percorrer o caminho escolhido é, portanto, enfrentar-se com o já estabelecido, buscando transformá-lo, na maioria dos casos, ou então legitimá-lo, mas sempre propondo uma re-significação das obras, lugares, gêneros e ideias legados pela tradição da qual o escritor se aproxima ao aceitar a tarefa da criação literária.

1.2. O romance histórico na América Latina: inserção em um gênero

É notória a relação que a ficção hispano-americana empreende com a história do continente. Desde muito cedo a narrativa, e posteriormente o romance como gênero estabelecido, aproximam-se do conhecimento histórico e dele subtraem matéria essencial para sua construção. Está claro que este apelo à história tergiversa, altera e modifica os fatos, por diferentes nuances e é motivado pelos mais variados interesses, conforme a etapa que atravessa a literatura ou o projeto a que se propõe determinado autor. De um modo geral, esse empreendimento sempre esteve motivado pelo desejo de um mundo novo e em constante construção, por significar-se e dar sentido à própria história, e esse desejo de utopia encontrou no romance ambiente extremamente propício, realizando-se a partir daí, e em contato com a história, num exercício bastante profícuo:

[Este] “sería el punto a que una cultura ha llegado para verse a sí misma en la realización de uno de sus

principios más caros o el mejor vehículo que ha creado para entender la articulación entre realidad empírica y realidad simbólica

(JITRIK, 1995: 55)

A fecundidade que a relação entre literatura e história encontrou no romance hispano-americano proporcionou o amplo desenvolvimento daquilo que uma longa tradição ocidental, cristalizada desde Europa, já havia fixado sob o rótulo de “romance histórico”.

A tradição do romance histórico na América Hispânica adquire tal relevância que a prática termina por configurar um gênero cujo desenvolvimento se confunde com a própria consolidação do romance na região, sobretudo naqueles países em que a *novelística* e uma sólida tradição literária iriam se desenvolver. Enfim, rever a trajetória do romance histórico enquanto tradição na literatura hispano-americana é percorrer também o itinerário da produção romanesca no continente e do amadurecimento de uma literatura com profundo senso de identidade. Esses processos que terminam por fundir-se em um só, numa relação mais do que incestuosa, atingem seu auge, como sabemos, ao longo do riquíssimo século XX. Isso permitiu “*a las novelas históricas trabajar sobre tales contradicciones para situarse en la problemática presente del poder y socavar el poder que la historiografía defiende de manera imperfecta*”. (JITRIK, 1995: 84)

1.3 O romance de ditador na América Latina: uma aproximação

É frequente a figura do ditador como personagem do romance hispano-americano. Uma vez que a iniciativa por contar, pensar ou reescrever a história se configurou como uma tendência nessa literatura, a emergência do ditador em diversas narrativas se apresenta e ocorre como uma imposição para aquele que assume essa tarefa. Não é possível tratar da questão sem mencionar textos clássicos como *El recurso del método* (1974), do cubano Alejo Carpentier, *Yo, El supremo* (1974), do paraguaio Augusto Roa Bastos e *El otoño del patriarca* (1975),

do prêmio Nobel colombiano, Gabriel García Márquez. A eclosão quase que simultânea das obras mencionadas não é fruto de uma coincidência. Naturalmente, os escritores se comunicavam entre si e propuseram este projeto, no qual, dentro do amplo espaço de distâncias geográficas e culturais, percebiam um fio de experiência comum traçado pela violência política que aproximava países latino-americanos, desde o extremo sul do continente até o Caribe¹¹. Os escritores haviam projetado tal ideia, com a elaboração de uma série de romances que dessem conta da história e da realidade latino-americana da perspectiva da trajetória de seus ditadores¹². No entanto, o que poderia ter sido algo maior e mais sistemático, com a possibilidade de se montar uma biblioteca sobre o tema acabou não sendo levado adiante por uma série de dificuldades práticas. É inegável, de qualquer modo, a presença que passam a ocupar estas obras na literatura hispano-americana, permanecendo vivas como marcas de um projeto.

O advento, por outro lado, do ditador no espectro literário da América Hispânica não é uma invenção dos anos 1970 ou de alguns autores do chamado *boom*. A região mantém, como já apontamos anteriormente, uma longa relação com o tema, relação essa que se funde com o desenvolvimento do romance histórico, como gênero literário. Desde o séc. XIX existem exemplos importantes da figura do ditador na literatura hispano-americana como o *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento, adentrando o próprio séc. XX, com Mariano Azuela e seu romance *Los caciques*, de 1917, além do guatemalteco Miguel Ángel Asturias, primeiro latino-americano a conquistar o prêmio Nobel, autor de *El señor presidente*, de 1946. Mas, se não nasce na década de 1970, momento em que, unidos pela violência que os atingia, aqueles escritores vivenciavam o auge de suas concepções utópicas, o romance de ditador tampouco se encerra aí, ganhando outros tons nas décadas subseqüentes. É fundamental, já às portas do séc. XXI, o trabalho do peruano Mário Vargas Llosa, publicando *La fiesta del chivo* (2000), e do próprio Roberto Bolaño, com o romance que vai nos ocupar neste trabalho, *Nocturno de Chile*, também publicado em 2000.

¹¹ É importante ressaltar que não se faz referências ao contexto cubano, uma vez que em seu romance *Carpentier* não trata da ilha.

¹² NAVARRO, Márcia Hoppe. *Romance de um ditador – poder e história na América Latina*. Ícone editora. São Paulo, 1989.

1.4 Nocturno de Chile

O romance de Roberto Bolaño vincula-se à ampla tradição latino-americana do romance histórico, e num mesmo sentido, ao romance de ditador. A opção de Bolaño por contar a história e construir sua ficção a partir de um contexto político e social dominado por um regime de exceção e marcado pela figura de um ditador ganha um contorno distinto da literatura de mesmo viés em décadas anteriores. O escritor chileno escreve em um momento em que não há segurança quanto aos lugares outrora estabelecidos, momento esse em que os papéis cumpridos nos embates de então são amplamente questionados e todos, inclusive os que pretendiam fixar-se na história como vítimas da opressão, merecem uma revisão. Ao aceitar esse desafio, o autor dá o tom de um romance histórico diferente, no qual o ditador cai no ridículo e os limites éticos daqueles que se apresentam como opositores do *mal* revelam-se dissolúveis. Aqui se vai além de:

“la mera enunciación de sus errores y desmanes” e “se enriquece con el intento de comprender al ser humano que de ellos fue responsable y, por otra parte, con el esfuerzo para reinsertarlo dentro de su medio histórico y social”.

(RAMA, 1982: 369)

Fica clara, no texto de Bolaño, a importância que tem a literatura neste processo. O crítico, que transita nos círculos dos opositores é, na verdade, a voz hegemônica de um regime que impõe um cânone intransponível na literatura, na cultura e na política. É contra essa voz, que oficialmente conta a história, que *Nocturno de Chile* dispara, questionando cada um desses cânones que terminam por fundir-se em um só, no discurso do crítico Sebastián Urrutia Lacroix, sugerindo assim, *“la idea de que el autoritarismo también es capaz de modificar un canon, que puede ser escrito/leído como una novela”.* (BISAMA, 2006: 29)

1.5 Referencial histórico em *Nocturno de Chile*

A relação entre ficção e realidade em *Nocturno de Chile* é amplamente explorada por Roberto Bolaño. Profundamente marcado por um referencial histórico chileno correspondente às últimas quatro décadas do século XX, o romance se alimenta de acontecimentos e personagens que, com maior ou menor intensidade, intervieram na cena política e intelectual do país nesse período. Essas referências permeiam toda a obra e nos permitem afirmar, inclusive, que sem essa característica a mesma não seria possível, já que se funda a partir dela. Este é um procedimento que pode ser decisivo para quem se propõe a revisitar uma época ou fazer o seu balanço. Nesse esforço, quem escreve propõe ao leitor uma espécie de jogo da memória, atingindo, muitas vezes, uma sorte de humor negro, que o leitor desavisado pode não captar.

Ao longo de *Nocturno de Chile* transita uma série de referentes à história e à cultura chilena das últimas décadas, incluindo o próprio narrador e personagem central Sebastián Urrutia Lacroix. Muitos deles, como o poeta Pablo Neruda e o Gen. Augusto Pinochet, o escritor Salvador Reyes, o alemão Ernst Jünger de modo explícito, apresentados com seus nomes verdadeiros; outros tantos, ficcionalizados desde a escolha do nome, cabendo a quem lê encontrar (ou não) as semelhanças entre os personagens e seus referentes, semelhanças que em alguns casos não aparecem tão claras, para em outros mostrarem-se de modo impressionante, desde, é claro, que se conheça a figura real alvejada por Roberto Bolaño.

2 Sebastián Urrutia Lacroix, uma voz para contar a história

“... Narrar es, en sí mismo, como gesto, desafiar y frenar la inevitabilidad de la muerte.”

Noé Jitrik

2.1 Sebastián Urrutia Lacroix, o personagem

Pouco se sabe sobre a infância e a adolescência de Sebastián Urrutia Lacroix. O personagem que narra a história de *Nocturno de Chile* conta a princípio a própria trajetória, com um propósito auto-justificativo. É sua pretensão analisar a história e desconstruir aquilo que o compromete com o horror durante os anos da ditadura militar (1973 - 1990) comandada pelo general Augusto Pinochet. Assim, fica implícito que não seria de interesse de seus prováveis interlocutores narrar a fase que compreende a juventude do protagonista, uma vez que é na vida adulta que irá se comprometer de um modo ou de outro com o meio intelectual chileno e com os acontecimentos políticos que modificarão tão drasticamente o curso da história do país. Serão contadas suas experiências e impressões dos anos 1970/80. Algumas informações, no entanto, sobre sua vida pregressa e seu núcleo familiar, são fornecidas pelo narrador e podem também ser consideradas, não deixando de ser relevantes no momento em que se desenvolve um exercício de interpretação e de análise de seu discurso.

Sebastián Urrutia Lacroix é filho de uma família da classe média chilena e é, pelo lado paterno, descendente vasco, de onde provem o sobrenome Urrutia; por parte materna é descendente francês, e recebe daí o Lacroix. É no começo da adolescência que diz ter sentido o chamado divino para tornar-se padre, idéia à qual seu pai se opôs, não com veemência, conforme relata, mas com clareza. É nesse momento também que se dá a única e breve descrição sobre algumas passagens de sua infância, como um quadro na parede de casa, representando uma cena de caça, alguns sorrisos, alguns temores. Com um subentendido apoio da mãe, Sebastián

ingressa, aos quatorze anos de idade, em um seminário, de onde só sairia “*al cabo de mucho tiempo*”, já consagrado padre. Essas informações aparecem em um curto trecho no qual o narrador procura, em essência, explicar as circunstâncias em que o narrador/protagonista se vincula à Igreja e escolhe o sacerdócio.

A los trece años sentí la llamada de Dios y quise entrar en el seminario. Mi padre se opuso. No con excesiva determinación, pero se opuso. Aún recuerdo su sombra deslizándose por las habitaciones de nuestra casa, como si se tratara de la sombra de una comadreja o de una anguila. Y recuerdo, no sé cómo, pero lo cierto es que recuerdo mi sonrisa en medio de la oscuridad, la sonrisa del niño que fui. Y recuerdo un gobelino en donde se representaba una escena de caza. Y un plato de metal en donde se representaba una cena con todos los ornamentos que el caso requiere. Y mi sonrisa y mis temblores. Y un año después, a la edad de catorce, entré en el seminario (...)

(p.12,13)

São, portanto, escassas as referências à família e à infância. Não se sabe, por exemplo, se teve irmãos, ou como viveu a chegada da puberdade e lidou nessa fase com interesses afetivos e com o despertar da sexualidade. Praticamente encerram-se aí as referências aos pais, sendo o momento imediatamente posterior à sua ordenação e à saída do seminário um marco e uma espécie de divisor de águas em sua vida, estando isso simbolizado por seu primeiro contato e pelo início de sua amizade com o importante crítico literário Farewell, que é também uma evidente alegoria do crítico literário Hernán Díaz Arrieta (1891-1984), figura influente no cenário literário chileno ao longo de praticamente todo o século XX, cujo pseudônimo foi Alone.

(...) y cuando salí, al cabo de mucho tiempo, mi madre me besó la mano y me dijo padre o yo creí entender que me llamaba padre y ante mi asombro y mis protestas (no me llame padre, madre, yo soy su hijo, le dije, o tal vez no le dije su hijo sino el hijo) ella se puso a llorar o púsose a llorar y yo entonces pensé, o tal vez sólo pienso ahora, que la vida es una sucesión de

equivocos que nos conduce a la verdad final, la única verdad. Y poco antes o poco después, es decir días antes de ser ordenado sacerdote o días después de tomar los santos votos, conocí a Farewell, al famoso Farewell (...)

(p.13)

O encontro com aquele que, em palavras do mesmo narrador seria “o mais importante crítico chileno”, é representativo no que se refere a uma outra faceta do protagonista: sua relação com a literatura e, em especial, sua atividade como crítico. Farewell, ainda no auge de sua força física e de sua atuação intelectual torna-se-ia a partir daí uma espécie de padrinho para o jovem e imaturo Sebastián. Padrinho que lhe apresenta a cena literária chilena com imenso pessimismo: “*En este país de bárbaros, dijo, ese camino no es de rosas. En este país de dueños de fundo*¹³, *dijo, la literatura es una rareza y carece de mérito el saber leer*” (p.14). Mas não é apenas por meio da crítica que se dá a relação do narrador de *Nocturno de Chile* com a literatura. Além de crítico, ele é também poeta. Atividade essa que, diferentemente da primeira, dispensa um anúncio ou a descrição de um momento chave para seu início. Sua condição de literato é mencionada pela primeira vez na narrativa sem rodeios, de forma quase que banal. Sebastián Urrutia Lacroix, assim, com seu nome de batismo, assina seus poemas. Sua atividade crítica, por outro lado, vem à luz com o pseudônimo *Padre Ibacache*, numa clara correspondência a uma prática de seu paralelo histórico, Ibáñez Langlois, que também usava em seus escritos críticos o pseudônimo Ignácio Valente. Essas duas atividades, no entanto, serão de fundamental importância para o desenho desse personagem, profundamente vinculado à peculiar vida intelectual que durante os anos mais duros da ditadura se desenvolveu em Santiago. Para além disso, ele não fará segredo de seu vínculo enquanto padre com a ordem católica conhecida como *Opus Dei*, o que, apesar de suas elucubrações febris, joga razoável luz para o entendimento dos princípios que norteiam seu discurso e o liga ainda mais a seu referente histórico que também se filiava à mesma ordem..

¹³ Vale anunciar aqui que o próprio Farewell é um fazendeiro, fato que terá relevância na narrativa de Lacroix, sendo base para a elaboração de momentos decisivos da obra, no que tange, sobretudo à relação de um certo *establishment* intelectual com o poder configurado em diversas conjunturas.

2.2 Reescrever a história

A narrativa de Sebastián Urrutia Lacroix desenvolve-se a partir do propósito de construir um relato linear, diacrônico. Permeado por inúmeras incertezas e por um certo vai-e-vem, seu discurso tenta obedecer a uma sequência temporal. Acompanhamos a trajetória do personagem desde sua juventude, quando decide tornar-se padre, até a velhice no leito de morte, quando se dispõe a narrar, obstinado em responder as críticas do “*joven envejecido*”, um interlocutor misterioso ao longo de todo o livro, que o estaria incomodando com acusações e “infâmias”.

Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improviso surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos. Así que me apoyaré en un codo y levantaré la cabeza, mi noble cabeza temblorosa, y rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdicen las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante.(p.11)

Sebastián Urrutia Lacroix parte explicitamente de uma preocupação moral: vai em busca de atos que o justifiquem e que sirvam para desdizer as supostas calúnias propagadas a seu respeito. Entretanto, a grande questão, e o que determina o tom de seu monólogo, vincula-se, por um lado, ao cruzamento de sua história pessoal com a vida intelectual chilena e, por outro, a seu posicionamento frente ao desenrolar da história propriamente dita. Ele teria protagonizado um episódio que o compromete com o poder estabelecido durante a ditadura militar, teria ministrado aulas de marxismo aos militares, delatando também a professora e militante de esquerda, Marta Harnecker¹⁴. Essa convivência com o regime, no entanto, alimenta e

¹⁴ Personagem da história real. Professora e teórica do marxismo, Marta Harnecker, nesse momento, já está fora do País. Havia logrado sair do Chile logo após o golpe de

reforça os ataques de seu interlocutor, o enigmático jovem envelhecido (*super-ego* de Lacroix? *Alter-ego* de Bolaño?), e delineia o caráter incoerente de sua personalidade. Sua pretensão intelectual, por outro lado, o coloca desde logo na contramão da história:

Urrutia Lacroix planeaba una obra poética para el futuro, una obra de ambición canónica que iba a cristalizar únicamente con el paso de los años en una métrica que ya nadie en Chile practicaba, que digo!, que nunca nadie jamás había practicado en Chile, mientras Ibacache¹⁵ leía y explicaba en voz alta sus lecturas tal como antes lo había hecho Farewell (...). (p.37)

Lacroix, como dissemos, parte da necessidade de se defender das acusações desse outro personagem nas sombras, o *joven envejecido* que não se materializa, mas circunda o narrador como um fantasma, instigando-o¹⁶. Daí a necessidade de contar sua vida, justificar-se e desmentir o oponente. E se essa necessidade funda a narrativa, há então um paralelo entre aquilo que, segundo Lacroix, é dito pelo *joven envejecido* e as coisas que terão ênfase em sua história. O descrédito que lhe é infringido é de ordem política e impõe um vínculo inquebrantável entre o público e o privado¹⁷, de onde provêm os valores que determinam sua relação com a história. Assim, ao decidir buscar em suas lembranças os atos que o justificam, está fazendo, de modo deliberado ou inconsciente, uma opção por contar, além de sua história pessoal, também e sobretudo, a história recente de seu país, período que corresponde, no plano pessoal, à sua relação adulta com o mundo.

Estado, se estabelecendo em Cuba, onde viveria por décadas, até se transferir para a Venezuela como colaboradora do governo de Hugo Chávez.

¹⁵ Esse é o pseudônimo usado pelo personagem para assinar seus textos de crítica literária: “Y tomé la decisión, o tal vez lo decidí antes, probablemente antes, todo en esta hora en vago y confuso, de que debía adquirir un seudónimo para mis labores críticas y mantener mi nombre verdadero para mis entregas poéticas. Y entonces adopté el nombre de H. Ibacache” (p. 36).

¹⁶ A expressão “joven envejecido” tem ao todo 27 ocorrências ao longo do romance.

¹⁷ Sebastián Urrutia Lacroix, para contar sua história, precisa, necessariamente, transitar entre ambos espaços, que terminam por fundir-se em seu relato.

A primeira pessoa do relato, as circunstâncias que dão fôlego ao enredo e as opções abraçadas na narrativa dão o tom de uma escolha por contar a história, reescrevendo-a. Escolha contundente de quem, atuando no espaço da literatura e de modo mais específico no romance, realiza uma investida ousada num outro campo, numa espécie de intervenção que apenas se legitima e se caracteriza enquanto tal por estar também fundada num compromisso sólido com o campo de origem, o que notadamente fornece recursos que enriquecem o empreendimento.

Ao criar esse complexo personagem, com suas incertezas, confusões e ambigüidades, Bolaño propõe-se, fazendo literatura, não apenas reescrever a história, mas também questionar os modos correntes de sua escrita, atirando contra o definitivo e contra posições que se pretendem sólidas e que tentam oferecer versões supostamente mais seguras sobre os acontecimentos. A partir daí, o escritor chileno configura esteticamente seu propósito, imbuindo a narrativa de seu personagem de características que delineiam a opção pela história e caracterizam um modo próprio de contá-la, situado “entre o impulso de colaborar para a composição de um acervo literário universal e o anseio de interferir na ordenação da sua comunidade de origem”¹⁸.

Na voz de Sebastián Urrutia Lacroix, configura-se uma tentativa de enquadramento da história, num esforço oficializador que evitaria que a mesma fosse questionada, trazendo à luz suas incongruências. A narrativa tenta seguir um caminho aparentemente linear e sequencial¹⁹, o que obviamente não consegue. A história parte, dessa forma, de um presente que se funda em heranças do passado, tanto recente como longínquo, intentando compreender esse passado, justificar o presente e projetar um futuro. Situado em um determinado *presente*, o leito de morte, Lacroix busca no *passado* os atos e experiências que o explicam e termina com um sentimento de derrota, projetando um *futuro* de qualquer modo vulgar e desprovido de ilusões. O personagem narrador tem inicialmente, como já dissemos, uma motivação pessoal. É a sua história que ele pretende contar; passar a limpo a

¹⁸ Sevcenko, Nicolau, *Literatura como missão*, São Paulo, Companhia das letras, 2003, p. 31.

¹⁹ Há, no entanto, ao longo do romance, algumas digressões que se interpõem na história, mas, que não interrompem seu curso gradativo.

própria vida e restabelecer a imagem do que seria seu lugar de direito. Nesse sentido vale recuperar a proposição de Lowenthal, quando afirma que

“as lembranças também se alteram quando revistas. Ao contrário do estereótipo do passado lembrado como imutavelmente fixo, recordações são maleáveis e flexíveis; aquilo que parece haver acontecido passa por contínua mudança. Quando recordamos, ampliamos determinados acontecimentos e então os reinterpretamos à luz da experiência subsequente e da necessidade presente.”

(LOWENTHAL, 1998: 97)

A trajetória desse narrador está, no entanto, imbricada com a história maior e seus determinantes coletivos. É esse o mote para o trajeto percorrido por um período de aproximadamente 50 anos, iniciados em fins da década de 1950.

Dessa maneira, Roberto Bolaño arquiteta a sua reescrita da história, dando uma espécie de “testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos”²⁰. Na voz do padre, poeta e crítico literário de idéias conservadoras e que se exprime através de formas conservadoras da linguagem irão pulular em diversos e importantes referentes históricos, na coincidência entre uma trajetória particular e a tumultuada transformação política pela qual passa o país no referido período. O romancista elege uma época, reescreve-a e responde esteticamente a esse desafio.

2.3 Literatura e política: Sebastián Urrutia Lacroix e um lugar para esconder-se

É esse Lacroix, que como crítico literário utiliza o pseudônimo de Padre Ibacache, quem percorre suas memórias e traz à tona os acontecimentos que

²⁰ *Ibid.*, p.30.

acompanhou, ora à distância²¹, ora com maior intensidade, às vezes com desprezo e, em uma oportunidade, participando diretamente em um evento que, no mínimo, serve para reproduzir o caráter da época que atravessava. A ascensão de Salvador Allende e seu governo, o golpe de Estado liderado por Pinochet e a ditadura por ele implantada, bem como seu declínio e a perspectiva acerca da redemocratização, permeiam sua fala e se confundem com suas memórias pessoais, recebendo cada um desses momentos, um tom distinto, o que caracteriza a cada passo, a toma de uma posição específica. Aqui é preciso considerar, no entanto, que “*solo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata*”. (SAER, 1997: p.12)

A narrativa que dá conta do período do governo da Unidade Popular, desde a eleição de Allende até a sua queda, é marcada por uma aceleração notória do ritmo e por um traço de superficialidade, estratégias com as quais o narrador-personagem busca demonstrar desinteresse, desprezo ou alienação diante do que acontece em seu país, sinais de uma posição claramente contrária às possibilidades de transformação política, econômica e social que aquele governo representava.

La situación en la patria no era buena. No hay que soñar sino ser consecuente, me decía. No hay que perderse tras una quimera sino ser patriota, me decía. En Chile las cosas no iban bien. Para mí las cosas iban bien, pero para la patria no iban bien. No soy un nacionalista exacerbado, sin embargo siento un amor auténtico por mi país. Chile, Chile. ¿Cómo has podido cambiar tanto?, Le decía a veces, asomado a mi ventana abierta, mirando el reverbero de Santiago en la lejanía. ¿Qué te han hecho? ¿Se han vuelto locos los chilenos? ¿Quién tiene la culpa? Y otras veces, mientras caminaba por los pasillos del colegio o por los pasillos del periódico, le decía: ¿Hasta cuándo piensas seguir así, Chile? ¿Es que te vas a convertir en otra cosa? ¿En un monstruo que ya nadie reconocerá? Después vinieron las elecciones y ganó Allende. Y yo me acerqué al espejo de mi habitación y quise formular la pregunta crucial, la que tenía reservada para ese momento, y la pregunta se negó a salir de mis labios exangües. Aquello no había quién lo aguantara. (pp.95-96)

²¹ Distância física, inclusive. Lacroix está na Europa quando os acontecimentos se intensificam.

É interessante o comportamento pretensamente alienado que assume Lacroix durante o intenso e conturbado período do governo Allende, encerrando-se em sua casa e se dedicando à leitura dos clássicos da literatura grega. Num momento em que as até então sólidas estruturas de uma sociedade são questionadas, o crítico literário se impõe como leitura os textos clássicos, estabelecendo mediante a literatura, um paralelo com os acontecimentos que se desenrolavam, na cultura, na política e na sociedade: *“Cuando volví a mi casa me puse a leer los griegos. Que sea lo que Dios quiera, me dije. Yo voy a releer los griegos. Empecé con Homero, como manda la tradición”*. (p.97). O desenlace dos acontecimentos, com a queda de Allende, traz alívio a Lacroix, e a vitória dos lastros mais arcaicos e conservadores supera a necessidade de reclusão:

... y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo y pensé: qué paz. (p.99)

Los días que siguieron bastante plácidos y yo estaba cansado de leer a tantos griegos (pp.100-101)

Nesses trechos fica evidente a postura contraditória com a qual nosso narrador encara as mudanças políticas. Para ele, os dias que se seguem e a implantação do novo regime são definidos contraditoriamente pelas palavras “paz” e “plácidos”. Momento em que ele pode retirar-se de seu espaço de alienação e voltar à dinâmica da vida social, o que o novo regime parece lhe garantir. Essas formulações, antes que as ações por ele praticadas num segundo momento, já colocam em evidência sua vinculação com a ditadura, que como se pode entrever é ideológica por excelência. Esses traços ideológicos são maturados ao longo de toda a trajetória de vida de Lacroix, fazendo com que ele seja por eles identificado e

reconhecido pela sociedade chilena e pelo agentes do poder. Esse sólido vínculo ideológico terá seus conseqüentes desdobramentos no período ditatorial.

É a partir de um evento inusitado que se delineia sua tácita convivência com o regime. O padre é convocado por dois agentes do governo²², a ministrar um curso de marxismo para a junta militar que deseja “entender el pensamiento de los enemigos de Chile”. O episódio ganha peso simbólico como referente dessa convivência com o estado de exceção, uma vez que ao confirmar informações que condenam uma compatriota²³, o faz com a clareza das conseqüências que ela sofrerá. Para Gonzalo Aguilar, encontramos aí um personagem comovedor que,

sin mediar ningún arrepentimiento artificial ni ninguna autocrítica ideológica, llega a la melancolía más pura, a la de aquel que ya no encuentra consuelo ni en los libros ni en la vida ni en la memoria. Víctima del miedo y del odio, Sebastián Urrutia Lacroix puede recitar con intensidad los versos de Leopardi: “y el naufragar me es dulce en este mar”. Lo lamentable es que se los recite a su alumno de marxismo, el general Pinochet.

(Aguilar,(2002), p.150)

Ao construir esse personagem, Roberto Bolaño problematiza, ironiza e questiona as relações íntimas do *status quo* na cultura, na política e na própria literatura, denunciando-as e apontando para um cenário em que instituições essencialmente legitimadas em nosso mundo subdesenvolvido, como a imprensa, a Igreja e a universidade, reproduzem esses valores e mantêm com os lugares por eles previamente estabelecidos, vínculos inseparáveis.

Após a saída de Pinochet e da junta militar da presidência, Padre Ibacache volta a invocar os clássicos literários, numa súplica para que a tradição não seja abandonada:

²² Os agentes são os mesmos que já haviam levado Sebastián Urrutia Lacroix para Europa e se chamam *Odeim* e *Oidó*, nomes-anagramas que se lidos ao contrário dizem *miedo* e *odio*, respectivamente.

²³ A mesma Marta Harnecker, antes aludida neste capítulo (p.10).

... y seguí con mis reseñas en el periódico, con mis críticas que pedían a gritos, apenas el lector distraído rascaba un poco en su superficie, una actitud diferente ante la cultura, mis críticas que pedían a gritos, que suplicaban, incluso, la lectura de los griegos...(p.122)

Nesse sentido, embora Lacroix afirme que nesta fase todos voltarão a compartilhar o poder, fica claro que o país não recupera épocas anteriores. No vai e vem de suas memórias, e nas elucubrações do sacerdote, ganha força a proposição de Aguilar, quando afirma que “*Nocturno de Chile es un relato de los equívocos del amor a la patria*”. (2002, p.150)

2.4 O procedimento digressivo

Bolaño vale-se aqui, mais uma vez, de um procedimento que lhe é característico, a digressão, quase sempre presente na voz de um narrador em primeira pessoa, geralmente um personagem central. O hábito de contar histórias paralelas, que se inserem como parênteses dentro da *história em si*, permeia a literatura de Bolaño e se impõe como uma peculiaridade a ser reconhecida e interpretada. É comum em seus grandes textos, como *Los Dectetives Salvajes* e *2666*, por exemplo, e é uma constante no discurso de seus narradores, por mais diversos que sejam entre si.

Em *Nocturno de Chile*, o narrador em primeira pessoa, Sebastián Urrutia Lacroix, concatena a narrativa em episódios que de qualquer forma poderiam ser compreendidos de modo autônomo. Embora a estrutura do texto não apresente ou explicitamente segmentações, é possível identificar claramente esses episódios, que se sequeciam e não desobedecem a uma ordem linear da história. O encontro de Lacroix com o poeta Pablo Neruda na fazenda do crítico literário Farewell, suas viagens a Europa, as aulas de marxismo ministradas à junta militar, os saraus na casa da escritora María Canales, entre outras passagens, compõem o *romance* num

formato cronológico. Ao longo da história, entre esses episódios, e sem interrompê-los, o narrador se dispõe a contar outras histórias, que por sua vez lhe foram contadas por terceiros, digressões que não deixam de funcionar como intervalos do relato central. Para além da função que essas “fugas” possuem na montagem do discurso desse narrador, é certamente importante compreender a presença desse tipo de procedimento/estratégia na arquitetura do romance como construto literário, o que, obviamente, não se separa da configuração do personagem, numa profunda e interessante relação dialética entre forma e conteúdo, elaboração estética e reflexão política.

Afora os episódios que, como dissemos, compõem a história central e são contados de modo sequencial, surgem outras histórias, intercaladas na história de Sebastián Urrutia Lacroix. Inseridas ao longo da narrativa, essas *narrativas paralelas* possuem, vistas num primeiro olhar, uma independência tão grande em relação ao texto central que poderiam a princípio ser minimizadas ou mesmo marginalizadas por quem fala sobre a obra. É, no entanto a partir da forma como são colocadas, destacando também que ocupam espaço significativo em número de páginas, que essas passagens devem ser reconhecidas como um mecanismo literário, e como tal, nunca gratuito. Há, então, que entendê-las e compreender porque e para que elas permeiam o romance.

Sebastián Urrutia Lacroix, disposto a contar a própria história, não se atém às próprias experiências ou àquilo que tenha presenciado; tampouco se detém em acontecimentos que o tenham atingido diretamente ou que, mesmo de modo indireto, tenham influenciado o curso de sua trajetória. Nessa trajetória, narrada em primeira pessoa, cruzam-se diversos episódios e personagens outros com os quais Lacroix dialoga e que terminam por compor a sua própria história de modo fundamental. Ou seja, são apresentados ao longo de sua fala histórias e personagens que, muito embora possuam vida própria, são imprescindíveis dentro da proposta do personagem central de *Nocturno de Chile*: relembrar a própria história e restaurar sua imagem, que teria sido caluniada por aquele misterioso interlocutor, o *joven envejecido*. No entanto, ao longo da narrativa, o padre faz inserções que parecem aparentemente nada ou muito pouco contribuir para seu

propósito essencial. Além de possuírem extrema independência em relação aos fatos que narra, e obedecerem a uma certa sequência cronológica, essas inserções assemelham-se a parênteses encaixados em um todo em princípio homogêneo.

Esses momentos digressivos no romance contam pequenas histórias que, como dissemos, aparentam uma determinada independência em relação à história central. No entanto, é preciso compreendê-las, por um lado, como componentes do romance enquanto obra literária e, por outro, como elementos do discurso de seu narrador/personagem. Assim acatamos pressupostos fundamentais para entender e analisar a função substancialmente relevante que essas passagens possuem no romance.

*A fin de cuentas el intento autobiográfico que subyace en tal monólogo implica al mismo tiempo ampliar el territorio de la ficción: es la recapitulación del pasado y esta especie de examen de conciencia el principio desde el cual nacen las historias (...) Es entonces cuando la digresión se sitúa ya como elemento estético (...)*²⁴

O procedimento digressivo que permeia a obra, ocorrendo diversas vezes na voz de seu narrador, vai merecer destaque em duas oportunidades específicas. Em vários outros momentos, no entanto, o padre Urrutia conta histórias encravadas em sua história central, como na passagem em que relembra o momento em que contou a Farewell a história de alguns papas, ou quando o Sr. Oido lhe narra uma breve história sobre a relação entre finlandeses e lituanos, de onde seria originário seu sobrenome²⁵ - é nesse momento, inclusive, a única oportunidade em que Lacroix dá voz a um outro narrador. Em duas passagens, no entanto, e como já foi apontado, esse artifício merece destaque e ganha mais espaço. São histórias que lhe foram contadas e que ele traz para a sua narrativa com inúmeros detalhes e significativo espaço.

²⁴ Oliver, Maria Paz, "Sin timón y en el delirio: la digresión en *Nocturno de Chile*" in: Moreno, Fernando (Org.), *La memoria de la dictadura*, Paris, Elipses, 2006, p. 146.

²⁵ Entre essas digressões poderíamos incluir também diversos sonhos que Sebastián Urrutia Lacroix relata ao longo do texto.

Salvador Reyes e Ernst Jünger

Na primeira dessas duas digressões, Sebastián Urrutia Lacroix fala sobre uma visita que teria feito à casa do escritor chileno Salvador Reyes²⁶ em Santiago e conta uma história que ouvira deste naquela oportunidade. Reyes fala aos seus convidados sobre seu contato com o alemão Ernst Jünger²⁷, e com um misterioso pintor guatemalteco durante a segunda guerra mundial, quando era embaixador do Chile em Paris²⁸. Lacroix, utilizando-se de discurso indireto, traz para suas palavras a história de Reyes, atribuindo à mesma sua própria leitura e construindo, assim, uma versão daquilo que ouviu. Salvador Reyes, conforme nos conta Lacroix, está na Paris ocupada durante a guerra, onde exerce função diplomática. O chileno frequenta reuniões, convive com a intelectualidade europeia que acode à capital francesa e visita regularmente o amigo guatemalteco, um pintor anorético, enigmático e depressivo. Numa dessas reuniões Reyes é apresentado a Jünger, que é então capitão da Wehrmacht, um agente do nazismo, portanto. Os dois escritores também travam amizade e, além de reunirem-se com o pintor na *'buhardilla'*²⁹ em que este vive, chegam a jantar juntos na casa do alemão, oportunidade em que o chileno presenteia o oficial nazista com um livro de sua autoria, traduzido ao francês. O episódio ocupa cerca de treze páginas da obra e é introduzido a partir de uma reflexão sobre a pureza que Urrutia projetava para sua obra poética:

Y hablando de pureza o a propósito de la pureza, una tarde, en casa de don Salvador Reyes, con otros cinco o seis invitados, entre los que se encontraba Farewell, don Salvador dijo que unos de los hombres más puros que había conocido en Europa era el escritor alemán Ernst Jünger. (p.37)

²⁶ Personagem da história real: Salvador Reyes (1889-1970) poeta e romancista chileno, que também foi jornalista e diplomata.

²⁷ Escritor, filósofo e entomologista alemão (1895-1998) que, de fato, estabeleceu complicadas relações com o fascismo e depois tomou atitudes redentoras.

²⁸ Esta figura não tem nome no romance, mas parece ter sido inspirada numa mistura das personalidades de Carlos Valenti e Carlos Mérida.

²⁹ Sotão, em espanhol.

O trecho é marcado também pela presença do crítico literário Farewell, que está entre os cinco ou seis convidados reunidos na casa de Salvador Reyes. Farewell é certamente a figura que mais aparece próxima ao padre/poeta ao longo do romance, sendo peça importante na elaboração de momentos como esse em que Urrutia Lacroix afirma, na sequência, que o crítico já conhecia a história de Reyes, mas pede que o próprio a conte para que Lacroix ouça de sua boca como conheceu Jünger.

2.4.2 O Sapateiro de Viena e a Colina de los Héroes

Uma segunda e importante digressão se dá no desenrolar da história de Salvador Reyes. Depois do mencionado encontro, Urrutia e Farewell saem juntos e o padre fala sobre a imagem heroica que lhe ocorre do alemão Jünger. A propósito do tema, Farewell lhe conta a história da “*Colina de los Héroes*”, que Lacroix traz para a sua narrativa também de modo indireto.

Y después me dijo que sobre el tema de los héroes había mucha literatura. (...) mientras procedía a engullirse una variada y rica pitanza chilena, me contó la historia de la Colina de los Héroes (...). (p.51)

O episódio, como o anterior, ocupa espaço igualmente considerável na obra, aproximadamente doze páginas do texto. A história é a saga de um sapateiro que ganha projeção com seu trabalho e acumula uma fortuna durante o império austro-húngaro. A certa altura, o já respeitado sapateiro decide levar a cabo um projeto no qual sonha construir um panteão para os grandes heróis de seu povo. Para isso pede apoio ao imperador, que lhe promete tudo que for necessário. As promessas, no entanto, não se cumprem e o sapateiro se vê sozinho em sua empreitada, mas

não a abandona. Termina por empregar toda a sua fortuna no projeto, dedicando ao mesmo a própria vida, sem contudo realizar seu intento.

2.4.3 Pureza e Heroísmo: a construção de um personagem e a configuração de seu discurso

A partir desses dois episódios, Sebastián Urrutia Lacroix envereda por duas temáticas que lhe são interessantes: a pureza e o heroísmo. É interessante notar que é justamente a propósito das elucubrações sobre a pureza que Lacroix quer imprimir à sua obra poética, que acontece o episódio na Paris dos anos 1940, dominada pelo nazismo que avançava sobre a Europa. E aqui, embora o vínculo de Ernst Jünger com o projeto de Hitler seja em algum momento ironizado³⁰, o escritor alemão termina apontado como herói, numa história que em parte se justifica pela honra com a qual fora agraciado Salvador Reyes ao conhecer, aproximar-se, conviver e posteriormente ser citado pelo alemão em seu livro de memórias. Como enigma fica a presença do pintor guatemalteco nesse contexto, um sujeito que para além de sua depressão anoréxica, não recebe maiores descrições. Pode-se inferir, no entanto, a probabilidade de que se trate de um mestiço, o que torna sua existência nessas circunstâncias no mínimo curiosa: a história surge a propósito de uma reflexão sobre a pureza e um nazista aparece como *herói*.

É também a partir do pretenso heroísmo de Ernst Jünger que Lacroix traz a história contada por Farewell sobre o “*zapatero de Viena*”. O sapateiro que pretende eternizar a memória dos heróis austro-húngaros vê sua fortuna ruir aos poucos e desaparecer definitivamente com a grande crise de 1929³¹; morre no ostracismo,

³⁰ O trecho no qual Sebastián Urrutia Lacroix indubitavelmente ironiza o nazismo de Ernst Jünger é o seguinte: “*Jünger dijo que no creía que el guatemalteco llegara vivo hasta el invierno siguiente, algo que sonaba raro proviniendo de sus labios, pues a nadie le escapaba entonces que muchos miles de personas no iban a llegar vivas al invierno siguiente, la mayoría de ellas mucho más sanas que el guatemalteco (...)*” (p. 49)

³¹ A crise econômica de 1929 não é registrada explicitamente no texto, mas pode-se inferir sem receio que se trata da mesma, uma vez que o narrador coloca a falência dos negócios do sapateiro numa crise mundial ocorrida entre duas grandes guerras, que seriam

abraçado a seu projeto, e seu corpo é encontrado por militares soviéticos após a segunda guerra mundial. Seria ele, então, um herói esquecido e isolado em sua fracassada missão de lançar luz sobre rica história de seu povo? Seria Sebastián Urrutia Lacroix, sob o pseudônimo de padre Ibacache, também um herói, obstinado em elucidar com sua obra crítica a literatura latino-americana, como “*un humilde faro en la costa de la muerte*”(p.37)?

Esses episódios que aparentemente abrem um intervalo na história de Lacroix cumprem na verdade uma função de extrema importância no romance de Roberto Bolaño. Ao inserir essas histórias e, mediante as mesmas, desenhar no pensamento de seu protagonista tais tergiversações, Bolaño constrói mecanismos que compõem a configuração de seu personagem e nos fornece, por outro lado, uma chave a mais para entendê-lo de dentro dele e com ele dialogar em seu discurso permeado por incertezas e profundas contradições. Dialogar com o ‘*outro*’ e entender a barbárie é um dos intuitos da literatura do autor.

As reflexões realizadas pelo padre Urrutia nos referidos episódios reforçam, na verdade, teses defendidas ao longo da narrativa, exemplificadas em posturas assumidas ao longo de sua história, ainda que sem decisiva firmeza e muitas vezes de modo velado. As ideias que ganham fôlego nas digressões convergem com a história central de *Nocturno de Chile* e nos ajudam, assim, a costurar a imagem de Sebastián Urrutia Lacroix, forjadas por ele mesmo e a partir de sua perspectiva alienada, em seu discurso de autodefesa.

as guerras mundiais de 1914 e 1939, respectivamente. Há, inclusive, na menção à segunda das duas guerras, a presença do exército soviético.

3. *El joven envejecido* contra a oficialização da história

3.1 *El joven envejecido*, esse outro

O *joven envejecido* é uma presença constante em *Nocturno de Chile*, figurando como antagonista de Sebastián Urrutia Lacroix. Não se materializa, mas atravessa o romance em toda a sua extensão, sempre invocado pelo narrador que o abomina. Está clara a oposição entre estes dois personagens, sendo a mesma o mote que dá largada à narrativa. É esta tensão que determina a importância desse personagem impalpável na configuração da obra.

Sempre mencionado pelo outro, o *joven envejecido* jamais tem voz e não pode ele mesmo proferir suas palavras de ordem ou de denúncia. Fica desenhado na imagem que se apresenta ao narrador quando este agoniza e passa a se encontrar, de modo um tanto alucinado, com os fantasmas de sua história. O *joven envejecido* é um desses fantasmas, o mais agudo, pois é aquele que evoca todos os outros, trazendo à tona a trajetória pregressa do narrador com todos os seus percalços, em uma série de situações comprometedoras que o ligam às forças mais conservadoras da igreja, da arte e da política nos anos da ditadura.

Apontado pelo próprio padre Ibacache como aquele que tirou sua paz no momento em que se via mudo, tranquilo e pronto para morrer, o *joven envejecido* não recebe nome e não tem uma presença física apontada em momento algum. É um fantasma e cumpre nesse sentido o papel de aterrorizar seu inimigo, não permitindo que ele esqueça aqueles fatos que o condenariam e que no leito de morte gostaria de apagar. A partir daí esse oponente permeia a narrativa sendo sempre aquele a quem se quer responder, contestar ou acusar. Mas ao mesmo tempo em que o padre se vê instigado ou mesmo obrigado a responder, sem poder dele se livrar, parece carregá-lo em alguma esfera do inconsciente que não consegue apaziguar: “*Entonces me pareció ver al joven envejecido en el vano de la puerta. Pero sólo eran los nervios*”. (p. 22)

Essa é a dinâmica da relação estabelecida entre os dois. Sebastián Urrutia Lacroix tem aparentemente as condições para exercer um domínio, já que detém a prerrogativa da palavra. Esse domínio, no entanto, não se impõe e o *joven enjecido* se instala na mente e no imaginário do padre, perturbando o que lhe resta de vida e realizando ali uma espécie de ato público no qual toda uma trajetória é questionada e obrigada a ser revista. É por isso que Lacroix conta sua história, reivindicando uma espécie de direito à defesa. O fantasma mudo que o assola, privado do direito à palavra, nada nos pode contar, sendo apenas o motor da fala desse *outro*.

3.2 Resistir à história

Quando Sebastián Urrutia Lacroix nos apresenta o *joven envejecido* e instaura sua presença no lado oposto do discurso que enuncia, nos permite entrever as bases de uma disputa cujo rastro é preciso perseguir. O duelo que se instaura na espinha dorsal da obra a partir da ambivalência desses dois personagens tem um campo de batalha determinado: a história. Ao outorgar voz a Urrutia e fazer dele o narrador de um romance que percorre aproximadamente quatro décadas de história, Roberto Bolaño propõe-se levar ao centro da questão o monopólio da palavra e dos meios de forjadura de verdades e mitos que possuem aqueles que saem em vantagem de épocas especiais. O *joven envejecido* gravita ao redor de um Lacroix à beira da morte, mas ainda disposto a deixar sua versão para os fatos. Registro cuja necessidade se lhe impõe a partir das provocações desse oponente fantasmagórico e que ele apresenta como verdade.

Considerando o vínculo que o narrador possui com os segmentos mais conservadores da sociedade chilena daquelas décadas, fica claro que, num momento em que a ordem até então vigente se desequilibra e tende a uma alteração decisiva em suas estruturas, um representante do *status quo* dessa época precisa intervir e salvaguardar o lugar dessa ordem numa espécie de imaginário político. O padre Ibacache se propõe essa tarefa, a princípio como defensor da própria reputação. A história de vida mescla-se com a política e com a literatura e o envolve

num laço inequívoco com a estrutura de poder estabelecida no país durante as décadas imediatamente anteriores ao momento de sua fala: 1970/80. É contra a ideia de conciliação e do estabelecimento de um lugar seguro para essa versão da história que o *joven envejecido* se levanta. Mais do que isso, levanta-se mesmo contra esse discurso, tentando impedir que ele construa um veredito:

“No lo veo, pero me parece verlo. Arruga la nariz, otea el horizonte, se estremece de pies a cabeza. No lo veo, pero me parece verlo acucillado o a cuatro patas en un altozano, mientras las nubes negras pasan velocísimas por encima de tu cabeza, y el altozano entonces es una colina baja y al minuto siguientes el atrio de una iglesia, un atrio negro como las nubes, cargado de electricidad como las nubes, y brillante de humedad o sangre, y el joven envejecido tiembla, retiembla y arruga y arruga la nariz y después salta sobre la historia.”(p.124)

Assim, esse personagem envolto em névoas, elíptico, ausente e apenas aludido leva a cabo um exercício de resistência que se faz presente na narrativa, alavancado mediante o procedimento irônico que caracteriza o texto de Bolaño. A partir de sua elaboração, está dada uma disputa ideológica que acompanhamos pela voz de Lacroix. Disputa essa que foge claramente de padrões simplistas e renega a mera denúncia, propondo uma reflexão aprofundada acerca dos papéis contraditórios que cumpriram os sujeitos ideológicos situados tanto à direita como à esquerda da cena política.

O *joven envejecido*, descrito ou simplesmente mencionado pela voz do narrador, pode ser entrevisto com alguma clareza como um representante ou como um tipo que sintetiza o papel desempenhado pela esquerda no embate político que a narrativa reproduz. Esse interlocutor vem para questionar e por em conflito a estabilidade de Lacroix. Os questionamentos que disparam o mote narrativo permeiam a história que é contada e permitem que tracemos esse perfil que se define e caminha pela esquerda. O *joven envejecido* reage e contesta, silenciosamente, os lugares que o narrador busca afirmar em seu discurso,

instaurando também a dúvida sobre as ações que o próprio padre considera questionáveis, mas intenta justificar.

No desenrolar dessa relação fica anunciada também, como já apontamos, a liquidez desses agentes. O que faz com que o *joven envejecido* não se configure de modo algum como uma espécie de herói, tipo para o qual não há espaço em *Nocturno de Chile*. Fica, de qualquer modo, desenhado como representante daqueles que resistiram antes, durante ou depois do período militar. Sendo a própria grafia de sua designação um indicativo dessa função: o personagem é sempre mencionado com as iniciais em minúsculas, o que deixa claro que não se trata de um alguém específico, que recebera um apelido. *Joven envejecido* é mais que uma alcunha atribuída a algum inimigo de Sebastián Urrutia Lacroix, é o modo como este se refere à esquerda chilena daqueles anos, ou a um setor específico desta, que mesmo após o fim da ditadura obriga a continuidade de uma disputa, agora em torno à construção de significados sobre esse passado recente, num momento em que as vozes da situação ou do novo *establishment* pretendem enquadrar a história.

O *joven envejecido* cumpre, assim, um função importantíssima, pois se por um lado questiona e de algum modo interrompe essa forjadura de verdades sob a égide do poder político, é também um elemento de forte contestação à atuação da própria esquerda, que por excelência representa o novo e é *joven*, portanto. Essa *esquerda*, por outro lado, se instala no texto bolañesco já envejecida. Seu papel é apresentado aqui como caquético ou ultrapassado. Esse jovem que não é herói, tampouco é vilão. Compõe, sim, parte significativa de um mosaico em que ninguém, pessoa, agente ou tipo específico, é capaz de apontar caminhos, nem pode, com alguma autoridade ou legitimidade, reivindicar supremacia diante do passado.

“Desde hace mucho el joven envejecido guarda silencio. Ya no despotrica contra mí ni contra los escritores. ¿Tiene esto solución? Así se hace la literatura en Chile, así se hace la gran literatura de occidente. Métetelo en la cabeza, le digo. El joven envejecido, lo que queda de él, mueve los labios formulando un no inaudible. Mi fuerza mental lo ha detenido. O tal vez ha sido la historia.”(p.148)

A subjetividade desses personagens e a disputa peculiar que se desenha a partir deles e em toda a extensão do romance não permitem que olhemos para eles com qualquer segurança que poderiam oferecer lugares sólidos ou campos de ação supostamente confiáveis. Certamente Bolaño não propõe um encontro entre direita e esquerda no sentido ortodoxo do termo, mas coloca em seu texto o ambiente para que estes tipos sejam diluídos. Indo além, o autor de *Nocturno de Chile* apresenta-os como os concebe. Os recursos da ficção servem à investida literária para colocar o que o discurso de Bolaño em outros espaços já demonstrara com toda a clareza.

3.3 Bolaño e o *joven envejecido*, a construção de um *alter ego*

No discurso assumido por Roberto Bolaño em sua maturidade está colocada sua profunda desilusão política, especialmente no que se refere ao comportamento e aos valores apregoados pela esquerda latino-americana. Isto fica claro não apenas em seus romances e contos, mas em entrevistas, depoimentos, discursos, ensaios, artigos, etc. Essa desilusão é um dos elementos que impulsiona sua criação, fornecendo um de seus pontos de partida e uma porcentagem importante da matéria que compõe a narrativa que desenvolve especialmente nos anos 1990. Essa exploração de frustrações, que se depara com a constatação amarga da impotência e das limitações de toda uma geração, que não consegue levar a cabo seus sonhos e projetos de instauração do novo, abriga uma das importantes características da poética de Bolaño: a reescrita ou revisão da própria trajetória.

Frequentar sua obra de ficção e demais escritos da época para a qual apontamos, implica um (re) encontro com o próprio Bolaño enquanto personagem e tipo bastante representativo de uma geração, aquela que nos anos 1970 ainda não havia atingido os 30 anos de idade. Mas sendo esse um encontro com o autor e por ele proposto, fica dado que esse texto constrói um Bolaño que não necessariamente corresponde com fidelidade à sua biografia, mas aquele com o qual ele gostaria que seus leitores se deparassem. Isso não significa que a projeção de um *alter ego* se

alicerce de modo definitivo em uma idealização da própria imagem, tampouco que esses lampejos ponham em risco a empreitada.

A autorepresentação realizada por Roberto Bolaño adquire diversas nuances no espectro de sua ficção. Podemos ver desde um Arturo Belano enigmático e sem voz em *Los detectives salvajes*³², passando por um *alter ego* duplicado em *Estrella distante*³³ e pelos narradores/personagens das histórias curtas das coletâneas *Putas asesinas* e *Llamadas telefónicas*, que muitas das vezes podem-se identificar apenas com um kafkiano B³⁴. É com essa variada gama de possibilidades que nos deparamos diante do *joven envejecido* de *Nocturno de Chile*, cuja vinculação com o percurso biográfico do autor é menos explícita. Vinculação que, no entanto, pode ser mapeada a partir das pistas e informações que nos vai oferecendo o narrador com quem o jovem se defronta.

Estábamos a finales de la década del cincuenta y él entonces sólo debía de tener cinco años, tal vez seis, y estaba lejos del terror, de la invectiva, de la persecución”(p.22).

³² Arturo Belano se faz acompanhar por Ulisses Lima, que por sua vez representa a figura do poeta Mario Santiago, que foi o melhor amigo de Bolaño. Na obra povoada por cerca de 50 narradores diferentes, não ouvimos um relato sequer de Belano. O leitor tem a tarefa de montar um mosaico que a partir das histórias contadas. Esse mosaico é a história dos dois poetas, desde sua juventude no México até os anos 1990 no continente europeu. Parte dessa história se desdobra no romance *Amuleto*, na voz de Auxilio Iacouture, que é uma entre aqueles tantos narradores. Vale a pena lembrar a descrição que ela faz do jovem Arturo Belano, ainda em *Los detectives salvajes*: “Arturo Belano, en el joven Arturo Belano al que yo conocí cuando tenía dieciséis o diecisiete años, en el año de 1970, cuando yo ya era la madre de la poesía joven de México y él un pibe que no sabía ni beber pero que se sentía orgulloso de que en su lejano Chile hubiera ganado las elecciones Salvador Allende”. (p.203) (...) “En 1973 decidió volver a su patria a hacer la revolución”. (p.204)

³³ *Estrella distante*, uma história que assim como *Amuleto* advém de uma narrativa anterior, nasce do desdobramento de uma das passagens do indefinível *La literatura nazi en América*. Em *Estrella...* Bolaño reúne-se com Arturo Belano para reescrever a história de um insólito poeta/militar que desconhecia os limites entre a barbárie e a arte, tendo realizado uma obra sombria durante o regime ditatorial chileno.

³⁴ Boa parte dos contos de Bolaño são narrados por um narrador em primeira pessoa, facilmente identificável com o autor. Quase sempre um escritor residente na Espanha, que propõe ainda um jogo auto-referencial ao identificar-se como um certo B, que poderia ser tanto Bolaño como Belano.

“Yo he leído sus libros. A escondidas y con pinzas, pero he leído. (...) Errancia sí, peleas callejeras, muertes horribles en el callejón, la dosis de sexo que los tiempos reclaman, obscenidades y procacidades...”(p.24)

Como tudo que advém da fala de Sebastián Urrutia Lacroix, as referências ao *joven envejecido* também se caracterizam pela inexatidão. Por mais contundentes ou decisivas que sejam algumas afirmações, situam-se sempre no âmbito das aproximações ou são colocadas de um modo que não oferece segurança, ficando a tal contundência por conta da tomada de posição ou no juízo de valor daquele que conta. Esse *alter ego* que já percorreu a narrativa e a poesia de Bolaño aparece aqui quase que apenas insinuado, mas reivindicando o mesmo procedimento executado em textos como os poemas de *Los perros románticos*: um Bolaño que se faz personagem, mas cuja presença na obra traz consigo a trajetória e o drama de toda uma geração ou de um amplo séquito de poetas e jovens escritores, que compartilharam com ele as agruras de uma época singular. É essa mesma geração que mais tarde veria todo um bojo de expectativas perder o sentido ou se transformar em nada.

*“En aquel tiempo yo tenía veinte años
y estaba loco.
Había perdido un país³⁵
pero había ganado un sueño.
Y si tenía ese sueño
lo demás no importaba.
(...)
Y la pesadilla me decía: crecerás.
Dejarás atrás las imágenes del dolor y del laberinto
y olvidarás.
Pero en aquel tiempo crecer hubiera sido un crimen.”
(...) ³⁶*

³⁵ Referência ao golpe de Estado no Chile em 1973, quando Bolaño tinha vinte anos de idade.

³⁶ Trecho do poema que dá título ao livro *Los perros románticos*. A obra ilustra com alguma força a tentativa de revisão que Bolaño busca fazer de sua juventude. De modo muito semelhante estes temas reaparecem em *Los detectives salvajes*.

Na concepção do *joven* e desses outros referentes é possível entrever uma outra faceta do autor. Roberto Bolaño propõe um jogo no qual forja uma autobiografia, construindo uma fronteira indefinida entre o real e a criação. O escritor realiza um reencontro com a própria história, reescrevendo-a. Apesar de encarar suas frustrações e deixar fluir no texto uma evidente sensação de fracasso, ele assume o comando do diálogo mediado por suas peças, oferecendo o *Bolaño* que deseja, aquele com o qual gostaria que nos encontrássemos³⁷. O *Bolaño* personagem, portanto, desembarca em sua obra envolto numa sorte de *autoficção*³⁸. Dessa forma, “*puede también recuperar una energía perdida, avanzando en un terreno de límites imprecisos, que instaura la duda y la ambigüedad como relación natural con el mundo real*”. (SPERANZA, 2008: P.07) E ainda que não proposta como verdade, essa manobra não deixa de induzir ao erro. Ler Bolaño implica quase que sempre na montagem de um quebra-cabeças, cujo pacote traz um número de peças que muitas vezes difere daquele que comporia o quadro.

O *joven envejecido* é um escritor de esquerda nascido no Chile nos anos 1950. Sua presença leva um padre idoso à beira da morte a uma perturbação tal, que chega a se questionar se aquele fantasma não é um reflexo de si mesmo. Lembra, mais pelo procedimento que pelo teor da situação, o conto de Jorge Luis Borges³⁹, em que aos 70 anos de idade o autor encontra-se consigo mesmo, décadas mais jovem.

“Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el joven envejecido sea yo?”(pp.149-150)

³⁷ Entre outras questões, está presente a ideia de um jovem revolucionário que além da literatura vivera intensamente também a política.

³⁸ Terminologia cunhada pelo francês Serge Doubrovsky há aproximadamente quarenta anos.

³⁹ O inesperado encontro é narrado no conto *El otro*, publicado em *El libro de arena*, 1975. Não fazemos aqui um paralelo no sentido político, mas uma referência ao que, ao nosso ver, se coloca quando podemos perceber ao longo de *Nocturno de Chile* que Bolaño também fala em certa medida pela voz desse narrador. Essa possibilidade é reforçada certamente nas elucubrações finais do padre Urrutia.

O terror de Lacroix talvez esteja naquilo que de modo corrente nos dias atuais muitos dos agentes políticos de períodos anteriores vivenciam com naturalidade e sem espanto: estar diante de si mesmos e perceber em que se transformaram, ou reconhecer o próprio passado, sem poder cultuá-lo.

PARTE II
(LITERATURA E POLÍTICA)

Literatura e política, preâmbulo a uma estratégia

Pode-se dizer que a distância foi uma grande aliada de Roberto Bolaño na elaboração de sua ficção. Como sabemos, o autor viveu a maior parte de sua breve existência longe da América Latina e do país natal. Se, como indicamos nas palavras iniciais deste trabalho, essa distância faz da escolha por pensar o Chile e seu continente um fato ainda mais relevante, contribui também para um aprimoramento da tarefa, numa emblemática relação que se alimenta simultaneamente do vínculo e da separação.

Estar longe fornece a condição para um olhar mais acurado que permite enxergar detalhes que a proximidade muitas vezes deturpa e não permite analisar com propriedade. Bolaño valeu-se dessa condição de latino-americano errante na maioria de seus textos ficcionais e de um modo muito especial soube usufruir dessa condição de chileno estrangeiro na concepção de obras como *Estrella distante*, por exemplo. Uma estratégia que em *Nocturno de Chile* é levada ao limite.

Ao mesmo tempo em que apenas um elevado grau de pertencimento pode oferecer as condições para que se trate com tanta propriedade desses temas, a distância física e geográfica, ou até sentimental em alguns momentos, proporcionou ao autor condições bastante favoráveis ao seu trabalho. A natureza de suas abordagens é de tal modo delicada e audaciosa que o romance que aqui analisamos chega, mesmo nos dias de hoje, a causar constrangimento no país em que ele nasceu. O *Nocturno* de Bolaño veio à tona em 2000. Dois anos antes, o escritor havia retornado ao Chile para uma breve estadia, depois de vinte e cinco anos de ausência.

O acompanhamento na distância dessas décadas da história e da trajetória política, cultural e literária do país, aliado à sensível capacidade de compreensão daquela realidade, num nível que só se torna possível para quem com ela possui um vínculo subjetivo, permitiu-lhe construir a minuciosa obra de releitura histórica.

Ao retornar, mediante sua literatura, aos seus rincões afetivos, Bolaño revive e intenta reescrever a própria história, mas não apenas aqueles traços que considera os mais significativos de sua biografia, ou as diferentes etapas de uma trajetória que deseja recontar, reinventando-a. Bolaño avança também sobre sua história como leitor e faz dela objeto de uma ficção que se torna espaço crítico. O cânone com o qual teve que se deparar desde que concebeu o mundo na infância chilena, e que em franca ascensão o perseguiu na juventude mexicana, figura no espaço que articula, sofrendo uma detalhada e rigorosa revisão. Estamos diante das especificidades da relação que desenvolveu com a literatura hispano-americana⁴⁰, marcada pelo modo como concebe o ofício mesmo de escrever, forjado por um grande conhecimento da literatura universal.

A descrença perante as práticas políticas, incluído as da esquerda⁴¹, que um dia alimentou suas esperanças, parecia estender-se aos fatores da literatura e às práticas correntes nesse meio. Concebendo a literatura como um ofício perigoso, Bolaño não suportava a insistência daqueles que dela viviam para se forjar como heróis. Em outras palavras, rechaçava peremptoriamente a ideia de um projeto literário como itinerário para a glória. Um diálogo com suas formulações permite apontar que assim enxergava a literatura hispano-americana, envolta em uma anódina pretensão político-filosófica perante os grandes temas do continente, e que ao mesmo tempo mantinha um trânsito incoerente, muitas vezes de relações carnavais com o poder.

Ao problematizar o meio literário e sua relação com o poder no Chile dos anos 1970/80, focando-o de modo essencialmente político, além de atirar contra um cânone há muito estabelecido, Bolaño entra em choque com práticas e com uma tradição que, obviamente, antecede a essas décadas. É a partir da atuação de figuras que compõem o *sistema literário* e nele atuam, com maior ou menor

⁴⁰ São escassas as referências que Bolaño faz a autores brasileiros, daí que corresponda com mais fidelidade a essa abordagem a utilização do termo *hispano-americana*, em vez de *latino-americana*, como seria mais usual.

⁴¹ Em entrevista à revista *Playboy* do México, perguntado por Mónica Maristain sobre as coisas que mais lhe aborreciam, Bolaño responde: “El discurso vacío de la izquierda. El discurso vacío de la derecha ya lo doy por sentado”.

destaque durante a ditadura militar e nos anos imediatamente anteriores, que o autor constrói a sua reflexão. Com esse propósito, elege algumas dessas figuras, nomes conhecidos da história literária e da cena cultural chilena, e faz delas personagens de sua ficção.

Ao longo de *Nocturno de Chile* desfilam inúmeros personagens ligados ao mundo da literatura. É a partir desse mundo que Bolaño escolhe reescrever a história política do país, fundindo espaços teoricamente distintos num único universo, determinado pelos jogos de poder, nos quais a literatura não se separa da política e articula dessa forma, numa relação com o regime estabelecido, a própria sobrevivência.

Composto com minúcia no romance, o ambiente artístico cultural daquelas décadas permite uma reflexão sobre a prática da literatura e vai projetando a partir daí uma releitura da história. Para tanto, num universo complexo e repleto de atores, Bolaño elege alguns nomes a partir dos quais centraliza seu trabalho. Desse modo ganham destaque, além do narrador Sebastián Urrutia Lacroix, e do influente crítico Farewell, personagens como María Canales, constituída a partir da escritora Mariana Callejas (quase que num anagrama, portanto), e o poeta Pablo Neruda, que adentra na obra sem o filtro de um outro nome.

O autor realiza, assim, além de um testamento à revelia de toda uma tradição, a representação de uma espécie de sistema literário que se estabelece no Chile daqueles anos. Nesse sistema tão cuidadosamente representado e questionado por Bolaño atuam não apenas esses personagens que buscam sobreviver artisticamente nessa cena complexa, mas também alguns regentes que detêm uma espécie de poder e monopolizam a crítica literária do momento.

Mediante esse poder e ao seu redor se articulam essas relações e se forja uma espécie de cânone projetando o desenho de um sistema artístico-literário também controlado por uma ditadura, aqui a ditadura crítica. Para Patricia Espinosa, “*al duplicar la figura del dictador en un crítico literario, Bolaño emprende la tarea de atacar la asepsia que han logrado mantener los discursos críticos respecto al devenir histórico*”. (2006: 41)

A atuação e o comportamento político e artístico de personagens como os que apontamos aqui e que analisaremos nos próximos capítulos serão definidos especialmente a partir de sua relação com figuras como os críticos Farewell e seu discípulo Sebastián Urrutia Lacroix, aquele que se tornará o crítico Ibacache.

4. María Canales

Num momento em que artistas e intelectuais não tinham como se reunir, diante da escassez de lugares para tanto e do toque de recolher às 22h, emerge no relato de Sebastián Urrutia Lacroix a jovem escritora María Canales, casada com o norte-americano James Thompson, a quem ela chama de Jimmy, e mãe de dois filhos pequenos: Sebastián, de dois ou três anos, e um garoto mais novo que leva o mesmo nome do pai e que, à altura dos episódios narrados por Urrutia Lacroix, possui cerca de oito meses de vida. María Canales vive com a família nos arredores de Santiago, em uma ampla casa, com lareira e um jardim arborizado. Esse ambiente familiar e confortável, onde não falta uma boa bebida, servirá de abrigo àqueles que buscam o convívio intelectual e a interlocução de seus pares.

Canales está movida pelo desejo de se tornar aceita nos círculos intelectuais *santiaguinos* e se aproxima de alguns dos personagens que compõem esses círculos. Pretensa escritora, envolta na produção de contos, entende que para se destacar na atividade artística precisa tomar parte nesse meio e receber a aprovação legitimadora de seus semelhantes. Concebe, dessa forma, que apenas a partir dessa comunhão pode abrir caminho para a projeção de sua obra e para a fixação de seu nome no espectro literário chileno. Torna-se, assim, uma zelosa anfitriã, oferecendo aos artistas de Santiago a sua casa, um ambiente agradabilíssimo do qual não podiam dispor naqueles tempos difíceis. A habilidade e a gentileza espontânea com que a escritora atende os convidados é de tal forma grandiosa que fornece a quem passa pela casa, além de conforto, uma surpreendente sensação de liberdade para se divertir, interagir e se expressar, quase sempre em noites intermináveis, que se repetem diversas vezes por semana.

É importante antecipar que a personagem que aqui apresentamos é fruto de uma intervenção paródica, que traz para dentro do romance a escritora Mariana Callejas e o marido, o norte-americano Michael Townley, ambos agentes da DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) durante a ditadura, que estiveram envolvidos em uma série de crimes, como o terrível atentado a bomba, em 1974, contra o general Prats e sua esposa, na residência do exílio deles em Buenos Aires.

À casa de Canales/Callejas acorriam artistas, intelectuais e escritores das mais diversas facções políticas, sem que ninguém fosse censurado, reprimido ou recriminado. Ao contrário, todos os frequentadores ouviam e intercambiavam críticas às suas obras, bem como opiniões sobre o que liam e consumiam do universo artístico e literário como um todo. Este local era, portanto, além de ponto de encontro, um símbolo de resistência ao marasmo que se impôs à boemia artística sob o fatalismo do toque de recolher. María Canales/Mariana Callejas articulava, dessa maneira, sua inserção no meio intelectual de Santiago, ao mesmo tempo em que usufruía do ambiente por ela própria impulsionado para sorver lições daqueles que aparentemente possuíam, mais que do que a jovem escritora, algum vigor e maturidade artística, além de mais trânsito e contatos. A anfitriã esperava, assim, galgar alguns degraus, adquirir a consideração de outros escritores e tomar parte na cena cultural chilena, tornando-se, mais do que espectadora, agente, sujeito, protagonista. A partir daí está proposta no romance *Nocturno de Chile* uma reflexão sobre arte, ética, política e os limites entres estas instâncias.

No romance dá-se a entender que Sebastián Urrutia Lacroix, assim como muitos dos jovens escritores da época no Chile, provavelmente conhece María Canales em algum local ou evento ligado às suas atividades intelectuais e ao círculo que frequenta, muito embora não consiga precisar as circunstâncias e até afirme não saber como a conheceu. Pouco antes, no entanto, ele se coloca, de modo categórico, como o único conhecedor da verdadeira história.

(...) y el joven envejecido tiembla y retiembla y arruga la nariz y después salta sobre la historia. Pero la historia, la verdadera historia, sólo yo la conozco. Y es simple y cruel y verdadera y nos debería hacer reír, nos debería matar de la risa. Pero nosotros sólo sabemos llorar, lo único que hacemos con convicción es llorar. Había toque de queda. Los restaurantes, los bares cerraban temprano. La gente se recogía a horas prudentes. No había muchos lugares donde se pudieran reunir los escritores y los artistas a beber y hablar hasta que quisieran. Esa es la verdad. Así pasó.(p.124)

O *fato* é que Canales, com as já mencionadas motivações, se aproxima desse círculo. Esse é o pontapé, portanto, para o emblemático episódio desenvolvido a partir daí.

Ao introduzir em sua narrativa a personagem e o episódio por ela protagonizado, observa-se que o narrador passa a utilizar a primeira pessoa do plural, comportamento sintomático de seu discurso de justificativas. Ao falar da relação que manteve com Canales, e de sua participação nos animados saraus, apropria-se do *nós*, intentando, assim, dividir responsabilidades ou mesmo eximir-se do peso que mais tarde se atribuiria à sua participação naqueles eventos. Assim age Lacroix, apoiando-se num *eu* coletivo, buscando um lugar de enunciação a partir do qual prováveis sentimentos de culpa possam ser minimizados ou até mesmo diluídos.

No sé cómo la conocimos. Supongo que apareció un día por la redacción de un periódico, por la redacción de una revista, por la sede de la Sociedad de Escritores de Chile. Es probable que asistiera a algún taller literario. Lo cierto es que al cabo de poco tiempo todos la conocíamos y ella nos conocía a todos. (p.125)

Como o referente histórico, a anfitriã e escritora mediana logra algum sucesso em suas pretensões literárias, chegando inclusive, a ser premiada por um de seus contos em concurso promovido por uma revista de esquerda⁴². Acontecimento para o qual certamente convergiram as relações por ela estabelecidas com o meio. Mais tarde se descobriria, no entanto, e de modo surpreendente, que o esposo de María Canales, Jimmy Thompson, era um agente da DINA e que a residência da família funcionava também como um centro de interrogatórios e torturas, local onde, além disso, teriam ocorrido assassinatos cometidos por ele.

Com o fim do regime militar e o desvelar dos fatos que ocorriam na casa, desaparecem os amigos, encerram-se os encontros, Thompson é preso e Canales

⁴² Como veremos mais adiante, a revista que no romance não é nominada possui, assim como a personagem María Canales com Mariana Callejas, um corresponde histórico. Trata-se da revista *La bicicleta*.

cai no ostracismo. Todos que frequentavam o ambiente buscam o anonimato ou garantem, agora, lá nunca ter ido. Sebastian Urrutia Lacroix é um dos poucos que volta a procurá-la e a encontra isolada. Sem sentimentos de culpa ou aparente arrependimento, a escritora fala ao narrador sobre sua vida e o atual estado das coisas com alguma melancolia e extrema naturalidade. Aos crimes e às controvérsias vivenciados em sua casa, refere-se de modo surpreendentemente banal, demonstrando inexistirem tabus ou conflitos de qualquer natureza. Sozinha e esquecida, Canales mantém uma postura que converge, no entanto, com o tom do discurso de Lacroix, para quem o fim do regime militar e a volta à democracia significa, mais que um novo capítulo da história, o epílogo de uma grande derrota, momento em que não poderia apontar heróis ou vilões, uma vez que todos agora estariam fatidicamente compartilhando o poder. Discurso que trabalha para a isenção de responsabilidades e anulação dos sentimentos de culpa.

São esses sentimentos e essas responsabilidades que atordoam o narrador em seu leito de morte e o levam, conseqüentemente, a contar sua versão dos fatos. A saga de María Canales e os episódios ocorridos em sua casa emergem na fala de Lacroix, a propósito da construção de uma versão que, ainda que confusa, justifique seu envolvimento com a escritora e a provável cumplicidade que poderia, mesmo que sem implicações jurídicas, comprometer moralmente aqueles que compareciam aos os badalados saraus.

A personagem *María Canales*, portanto, adentra o romance *Nocturno de Chile* como uma espécie de ironia do momento político sobre o qual se faz uma reflexão. No entanto, mais do que cumprir uma função política no sentido ortodoxo do termo, a personagem vai além, transformando-se em uma alegoria a partir da qual é possível pensar de modo bastante emblemático a figura do intelectual (escritor, romancista, poeta etc), sua função e seus interesses enquanto tal em momentos nos quais sua atividade é posta em xeque.

Ora, se essa personagem, compondo o romance, possui um significado essencialmente político, isso não serve à história e à sua compreensão, mas supera este âmbito. María Canales torna-se aí uma fonte de discussão acerca da presença desse tipo de intelectual na história, porque mais do que pensar a história em si,

pensa-se o modo como o escritor, quando tem seus interesses em conflito, se coloca diante dela. Daí também provém uma parcela significativa da riqueza dessa personagem, num artifício semelhante ao usado por Bolaño em vários outros escritos, notadamente, para ficar num exemplo, na construção do personagem Carlos Wieder, no romance *Estrella Distante*, em que a figura do escritor/intelectual encontra-se na *marca do pênalti*.

4.1 Da história à literatura

O processo de ficcionalização, ao mesmo tempo minucioso e letal, de personagens reais em *Nocturno de Chile* é o que dá vida a María Canales, projetando uma das passagens mais importantes da obra. Canales está entre aqueles personagens da vida real que aportam no romance de forma aparentemente velada, apresentados com outro nome que não o verdadeiro. Um breve passeio pela história e pela crônica chilena das últimas décadas, no entanto, nos coloca diante da escritora Mariana Callejas, cuja biografia autoriza o leitor a afirmar sem receios que inspirou a personagem e as situações por ela vividas no texto de Bolaño.

Para além de algumas licenças ficcionais, estão dadas no texto as circunstâncias e as atividades que comprometeram Mariana Callejas com o regime ditatorial nos anos 1970, bem como sua relação com a cultura e seu particular interesse pela literatura, o que nesse contexto, se apresenta de modo bastante emblemático.

4.2 Mariana Callejas

Um contraponto mais apurado entre ficção e realidade deixa transparecer que, mais que uma inspiração para a personagem de Bolaño, Mariana Callejas desembarca na obra num procedimento que confere extrema fidelidade à sua

história. María Canales se configura, dessa maneira, como uma apropriação da figura real, aqui ficcionalizada.

Profundamente ligada à literatura, Mariana Callejas sonhava projetar-se como escritora. Ativa participante de oficinas literárias, dedicou-se à produção de contos, com os quais acreditava poder firmar-se como escritora. Depois de viver por anos nos Estados Unidos, onde já escrevia, Callejas voltou ao Chile com seu esposo, Michael Townley, e seus cinco filhos, três dos quais de matrimônio anterior. Em Santiago, aproximou-se dos círculos literários que sobreviviam naqueles anos 1970 e tornou-se uma espécie de discípula e apadrinhada de Enrique Lafoucade⁴³ (1927-), participando ativamente de suas oficinas literárias, realizadas no Instituto Cultural Las Condes. Com o fim das *aulas* e das atividades promovidas por Lafoucade, em função da diminuição do número de participantes, Mariana convidou os remanescentes à sua casa e passou a recebê-los em encontros periódicos nos anos seguintes⁴⁴. Sua atividade literária ganhou certo fôlego a partir daí e ela chegou a ter alguns de seus contos premiados em concursos, como o Prêmio Rafael Maluenda, promovido pelo jornal *El Mercurio*, além de um prêmio concedido pela revista *La bicicleta*.

O comprometimento do casal em ações da *inteligência* do governo militar vem à tona com a notoriedade de alguns crimes amplamente veiculados pela imprensa internacional na época. O atentado a bomba que matou o Gen. Carlos Prats e sua esposa, Sofía Cuthbert, em 30 de setembro de 1974 em Buenos Aires; o ataque a tiros que fere Bernardo Leighton e sua esposa, Anita Fresno, em Roma no dia seis de outubro de 1975, e o assassinato de Orlando Letelier e sua colaboradora Ronnie Moffit, em 21 de setembro de 1976 em Washington, com método semelhante ao usado no caso Prats, através de uma bomba instalada no carro das vítimas. A partir daí, a vida pessoal e intelectual de Callejas entraria em crise e sua ascendente

⁴³ Enrique Lafoucade aparece no discurso do narrador de *Nocturno de Chile*, quando este fala ao Gen. Pinochet sobre o romance *Palomita Blanca*, escrito por ele.

⁴⁴ Por essas reuniões, passaram diversos nomes conhecidos da intelectualidade da época como Cristián Aguadé, Lucho Hermosilla, Verónica Pizarro, Cassandra Gianini, Iris Cornejo y Carlos Franz, entre outros. Alguns dentre eles se projetaram depois como escritores das novas gerações do período pós ditadura.

carreira cairia em declínio, tendo sido interrompida, embora ela jamais abandonasse a prática da escrita.

Anos mais tarde, ela seria submetida a julgamento pelos assassinatos do Gen. Carlos Prats e sua mulher, tendo passado alguns meses presa em 2003 e sendo definitivamente absolvida em meados de 2010. Na prisão leu *Nocturno de Chile* e disse, anos depois, não entender porque Roberto Bolaño a via de modo tão negativo, acrescentando que María Canales em muito pouco se parece com ela. Mariana Callejas vive hoje sozinha em um pequeno apartamento em Santiago e lamenta não possuir o espaço que “merece” para publicar seus livros, considerando injusto que isso ocorra por motivos alheios à literatura. Além de um livro de contos, publicado em 1984, *La larga noche*, ela publicou, em 1995, um livro de memórias em que conta sua versão dos acontecimentos da conturbada década de 1970. O livro recebeu o título de *Siembra Vientos*.

4.3 Siembra Vientos

É possível afirmar que assim como, anos mais tarde na prisão, Mariana Callejas leria o romance no qual aparece como María Canales, Roberto Bolaño tenha entrado em contato com o livro dela, na segunda metade dos anos 1990, quando concebia o seu *Nocturno de Chile*. Certamente esta não foi a única fonte para a construção da personagem no romance. Por motivos óbvios, pode-se entender as duas narrativas como versões antagônicas de uma mesma história, ainda que o discurso de Sebastián Urrutia Lacroix, a quem Bolaño outorga voz em sua obra, em muito se aproxime do tom com o qual a ex-agente da DINA constrói sua versão.

Siembra Vientos, assim como a narrativa de Lacroix, funda-se em um discurso de auto-justificação, não num *mea culpa* ou espécie de confissão, mas o texto de quem não admite uma condenação (ainda que restrita apenas a aspectos morais). Mariana Callejas parte de um momento chave para sua história, o ano de 1978, quando seu esposo, Michael Townley, é extraditado aos Estados Unidos e

julgado pelos assassinatos de Orlando Letelier e Ronnie Moffit, ocorridos dois anos antes.

Los acontecimientos que siguieron se desencadenaron como una avalancha, o más bien, como un gran incendio. Me sentía en medio del fuego, sin saber qué hacer ni hacia qué lado escapar. Habíamos estado bastante distanciados (...) (p.16)

A partir desses acontecimentos, Mariana conta sua história, recuperando aspectos de sua biografia, sem um recuo mais longo aos anos de sua juventude, mas situando o leitor, numa tentativa de estabelecer parâmetros morais que comprovariam uma certa coerência em sua trajetória, justificando assim sua postura e suas ações naqueles anos comprometedores.

¿Y cómo habíamos llegado a esta situación absurda nosotros, gente común, con preocupaciones corrientes y ambiciones modestas? Tiendo a culparme a mí misma por mi obsesión por las causas, las grandes causas, algo que comenzó cuando aún era muy niña, o tal vez es un defecto congénito. Causas, que a veces han parecido locuras y qué no han tenido una dirección política constante, porque he cambiado de acuerdo a las circunstancias, no a conceptos ideológicos. Participar en actividades contra la guerra de Vietnam me hacía aparecer de izquierda, luchar por terminar con el gobierno marxista me haría de derecha, pero la verdad es que mis acciones estuvieron dirigidas contra o a favor de hechos y nada tuvieron que ver con ideologías. ¿Nos equivocamos o me equivoqué?(p.29)

Suas posições conservadoras, no entanto, emergem de forma clara, como seu receio da ascensão de Salvador Allende e sua firme atuação contra o governo da Unidade Popular, ligada ao movimento ultraconservador *Patria y Libertad*. Sua atuação em parceria com o marido avança até o envolvimento com a DINA, alguns anos depois e tem um passo gradativo, ainda que ela tente oferecer a versão de que os desdobramentos dessa trajetória possuam nuances de uma história accidental. O

desvelar de uma face que a maioria de seus frequentadores não conhecia, além das consequentes implicações judiciais, e a desintegração da família Townley/Callejas, abortam a carreira literária daquela que um dia chegou a ser apontada por seus pares como uma escritora promissora. Embora não reconstrua o núcleo familiar e não volte a viver outro casamento, Mariana conserva o amor de filhos e dos netos que vieram posteriormente. O que mais a atinge e dói, é o isolamento intelectual que lhe foi imposto. A literatura não sai de sua vida. Callejas seguiu lendo e escrevendo, mas definitivamente lhe foi anulada a possibilidade de projeção intelectual que um dia pareceu possível.

É em nome da literatura e da solidão intelectual imposta pelos fatos, que Mariana Callejas escreve *Siembra Vientos*, numa espécie de reivindicação por um lugar que teria lhe sido negado por motivos alheios ao campo literário, ações por ela consideradas secundárias ou naturalmente justificáveis.

4.4 Bolaño e Lemebel

Ao abordar a história de Mariana Callejas e sua inserção em *Nocturno de Chile*, é necessário lembrar também da abordagem de Pedro Lemebel, o cronista chileno, autor de *De perlas y Cicatrizes*, publicado em 1998. Escritor emblemático, dono de uma acidez implacável que, de certa maneira o aproxima de Bolaño, Lemebel pertence à mesma geração de seu compatriota, sendo apenas alguns anos mais velho. No mencionado livro, insere *Las orquídeas negras de Mariana Callejas*, uma crônica em que trata sem meio termo dos saraus promovidos pela escritora e agente da DINA. Seu texto é também certamente uma das referências que contribuíram para a elaboração da personagem María Canales. Roberto Bolaño e Pedro Lemebel eram amigos e, para além das afinidades que existiam entre eles, Bolaño o admirava profundamente, considerando-o um dos melhores escritores de sua geração.

Um encontro entre ambos em Santiago, numa vista de Bolaño a Santiago, é marcante e será mencionado por ele em alguns artigos escritos para jornais. Num desses textos, anterior à publicação do romance, cabe uma menção aos eventos de Mariana Callejas e à crônica *Las orquídeas negras de Mariana Callejas*, de Lemebel. Sem explicitar o nome da autora de *Siembra Vientos*, o escritor afirma e reitera de modo categórico que essa é uma história real e que se passou no Chile e que certamente o impressionou sobremaneira:

Y para terminar, una historia. Lo repito: esto no es un cuento, es real, ocurrió en Chile durante la dictadura de Pinochet y más o menos todo el mundo (ese “todo el mundo” pequeño y lejano que es Chile) lo sabe. Una mujer joven de derechas se pone a vivir o se casa con un norteamericano joven de derechas. Los dos, además de jóvenes, son guapos y orgullosos. Él es un agente de la DINA, posiblemente también es un agente de la CIA. Ella ama la literatura y ama a su hombre. Alquilan o compran una gran casa en las afueras de Santiago. En los sótanos de esa casa el norteamericano se dedica a interrogar y torturar presos políticos que luego pasan a otros centros de detenciones o a engrosar la lista de desaparecidos. Ella se dedica a escribir y asistir talleres de literatura. En aquel entonces, supongo, no había tantos talleres como hoy, pero los había. En Santiago la gente ya se ha acostumbrado al toque de queda. Por las noches no hay muchos sitios en donde divertirse, los inviernos, además, son largos. Así que ella cada fin de semana o cada tres noches se lleva para su casa un grupo de escritores. No es un grupo fijo. Los invitados cambian. Algunos solo van una vez, otros repiten varias veces, en La casa hay whisky, buen vino. (In: Entre paréntesis, pp.77-78)

As coincidências entre as personagens real e fictícia são inegáveis ficando claro que Canales/Calleja é incorporada no romance não apenas como elemento de denúncia de crimes cometidos no vigor de um regime autoritário, mas como problemática para a discussão de um dos temas mais caros a Bolaño, a prática da literatura e seus limites éticos e morais. Este tema é importante e recorrente na obra do escritor e voltaremos a ele mais adiante, muito embora sem pretensões de esgotá-lo.

5. Pablo Neruda

“Cuando nuestros nombres ya nada signifiquen, su nombre seguirá brillando, seguirá planeando sobre una literatura imaginaria llamada literatura chilena.”

Roberto Bolaño, *Carnet de baile*

A relação de Roberto Bolaño com alguns dos nomes mais cristalizados no espectro literário latino-americano é emblemática. O lugar canônico projetado pela crítica e pelo mercado e reproduzido pelo grande público, revestindo de autoridade os autores eleitos, o incomodava sobremaneira. Assim, sua obra ficcional adquire um caráter crítico que se apresenta paralelamente nos inúmeros ensaios e conferências que realizou entre 1998 e 2003.

Esse caráter crítico da obra e do pensamento de Bolaño põe em xeque especialmente a consideração sobre os escritores do chamado *boom* e pode ser detectado ao longo de toda a sua produção. É diferente, naturalmente, a abordagem desenvolvida em contos e romances daquela realizada nos ensaios, conforme as possibilidades de cada um desses gêneros. O mais importante, no entanto, é a linha de reflexão que se constrói, denotando no interior de sua obra como um todo, um claro fio de coerência. É preciso ressaltar, também, que não se trata de um franco atirador. Ao mesmo tempo em que argumenta em defesa de sua descrença face à literatura de Gabriel García Márquez, por exemplo, nosso autor analisa e aponta os méritos do colombiano em um romance curto como *El coronel no tiene quién le escriba*.

En estos días ha salido el primer tomo de las memorias de García Márquez. Todavía no lo he leído, pero se me ponen los pelos de punta sólo de imaginarme lo que allí ha escrito nuestro premio Nobel.

(Autobiografías: Amis & Ellroy, p. 206)

*Son perfectas y son ácidas. Son precisas: la mano que maneja la pluma es la de un neurocirujano. Y son también una fiesta del movimiento: la velocidad de sus páginas hasta entonces era inédita en la literatura de lengua española. Estas novelas son **El coronel no tiene quién le escriba**, de García Márquez, **El perseguidor**, de Julio Cortázar (...)*

(Dos novelas de Vargas Llosa, p. 295)

É dessa mesma forma que Bolaño se defronta com seu compatriota Pablo Neruda, tanto em seus ensaios, como veremos mais adiante, como em sua ficção.

Em um de seus livros de contos, *Putas asesinas* (2001), Bolaño produz um texto intitulado *Carnet de baile*, no qual um narrador em primeira pessoa fala de sua relação enquanto leitor com a obra de Pablo Neruda. Esse narrador, que não se identifica, pode ser claramente identificado como um *alter ego* do autor, o que acontece com mais de um dos narradores de sua produção. O conto que, assim como o romance, é narrado praticamente num único fôlego, está subdividido em 69 segmentos. Um paralelo simbólico e explícito com a idade com que faleceu Neruda, em 1973. No desenrolar do texto, o narrador descreve a si mesmo, em sua juventude, quando lia o poeta chileno, como alguém ingênuo e infantil, esclarecendo mais adiante que todo poeta é órfão e que necessita, portanto, matar os pais.

Yo era por entonces un joven hipersensible, además de ridículo y muy orgulloso, y afirmé que el mejor poeta de Chile, sin duda alguna, era Pablo Neruda. Los demás, añadí, son unos enanos. (...) Pero hay que matar a los padres, el poeta es un huérfano nato.

(Carnet de baile, 2001, p. 92)

Esse reconhecimento de uma espécie de paternidade e, ao mesmo tempo, de uma necessidade de rompê-la, parece ser um dos tons do projeto de Bolaño e de sua forma de encarar a literatura. Em uma já famosa entrevista concedida à revista *Playboy* do México, republicada anos mais tarde em *Entre Paréntesis*, o escritor parece fechar o ciclo familiar, apontando assim para uma herança a ser quebrada. Perguntado em outra oportunidade sobre o que diria a Gabriela Mistral, se um encontro com a poetiza falecida em 1957 fosse possível, responde com ironia:

“Mamá, perdóname, he sido malo, pero el amor de una mujer hizo que me volviera bueno.” (p. 333). Por sua vez, o romance aqui analisado aponta já em seu título uma espécie de contraponto com o livro clássico daquela que foi a única mulher latino-americana a alcançar o prêmio Nobel de literatura. Impossível não ver o *Nocturno* (...) como uma tentativa explícita de antagonizar com o *Poema de Chile*, de Mistral. Na perspectiva de Harold Bloom, “um poema [ou romance⁴⁵] surge não tanto em resposta ao tempo presente, como até Rilke pensava, quanto em resposta a outros poemas”. (1991: p. 137). Ao responder à literatura de seus precursores, Bolaño responde também à relação que comumente se estabelece com ela.

5.1 Nocturno de Chile

Ao longo de *Nocturno de Chile*, o Neruda é mencionado aproximadamente 20 vezes, sempre como um nome absoluto, inquestionável na tradição literária de seu país. É notório e ganha destaque, portanto, o tom irônico dessas inserções, uma vez que mesmo personagens com ampla formação intelectual, como os críticos literários Sebastián Urrutia Lacroix e Farewell, não deixam de referir-se ao poeta com num discurso automático e retórico, sem a mínima reflexão crítica sobre seu lugar intocável no topo do cânone chileno. Aqui:

El doble juego es inevitable: una obra que critica su época pertenece no obstante a su época. Los elementos que – en sus relaciones recíprocas – contribuyen a la coherencia orgánica interna de la obra son los mismos que, desde otro ángulo, sostienen una relación polémica con la literatura precedente o con la sociedad circundante.

(STAROBINSKI, 2008: p.33)

⁴⁵ Observação nossa, entendendo que o raciocínio de Harold Bloom sobre demonização pode ser estendido, para além da poesia, ao trabalho com a literatura como um todo.

Nesse sentido, é relevante o episódio no início do romance em que Farewell, que é apontado pelo padre Urrutia Lacroix como o maior crítico literário do Chile, reúne convidados durante um fim de semana em sua fazenda. O padre é convidado para o evento ao qual se referirá como seu “*bautismo en el mundo de las letras*”. O convidado de honra é Neruda, que aparece como o centro das atenções. A partir daí, e durante todo esse episódio, os personagens fazem diversas referências elogiosas ao poeta. É nessa passagem onde se pode perceber o modo irônico como Roberto Bolaño sutilmente questiona o prêmio Nobel. Desde seu primeiro contato com Neruda, Sebastián Urrutia Lacroix fornece uma idéia clara do lugar mitológico que ocupa na cena literária de seu país: “*Junto a la fantasía eqüestre de Farewell lo vi. Estaba de espaldas a mí... Era Neruda*”. (p.23)

A essa, seguem-se diversas outras referências, que confirmam o idealismo com o qual o vate é visto pelos demais personagens, que por sua vez representam uma certa elite intelectual chilena, compondo assim, um quadro de fina ironia.

Allí estaba Neruda musitando palabras cuyo sentido se me escapaba pero con cuya esencialidad comulgué desde el primer segundo. Y allí estaba yo, con lágrimas en los ojos, un pobre clérigo perdido en las vastedades de la patria, disfrutando golosamente las palabras de nuestro más excelso poeta. (p.24)

É possível notar duas faces na relação que os personagens do romance, especialmente Sebastián Urrutia Lacroix, mantêm com a figura de Neruda. Se há momentos em que o poeta aparece como mito, sendo idolatrado, há circunstâncias em que, falando como crítico literário, o padre Urrutia registra sua importância para uma tradição literária.

Me apoyo en un codo, estiro el cuello y recuerdo... la juventud dorada. Todos o casi todos bajo el influjo de Neruda. (p.36)

(p.36)

...Y seguí con mis reseñas en el periódico, con mis críticas que pedían a gritos apenas el lector distraído rascaba un poco en su superficie, una actitud diferente ante la cultura, mis críticas que pedían a gritos, que suplicaban incluso, la lectura de los griegos y de los latinos, la lectura de los provenzales... La lectura de Neruda... (pp.122-123)

5.2 Neruda *Entre paréntesis*

Em seus ensaios, reunidos em *Entre Paréntesis*, Bolaño, como já dissemos, também dedica um espaço de atenção ao segundo prêmio Nobel de Literatura chileno. São 13 textos nos quais o poeta é, no mínimo, mencionado. O tom aqui, onde não há a mediação que no romance é exercida pelos personagens, fictícios ou ficcionalizados, é mais direto, cru, sem deixar de possuir, no entanto, o tom provocativo, característico de sua ironia. “*La literatura sigue siendo el objeto de la crítica, pero la crítica no manifiesta la literatura*”. (BLANCHOT, 1985: p.74) Numa primeira menção, Bolaño cita o também chileno Nicanor Parra para questionar o lugar-comum que aponta para os nomes de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pablo Neruda e do próprio Parra como os 4 ou 5 grandes poetas chilenos:

Los cuatro grandes poetas de Chile

son tres:

Alonso de Ercilla y Rubén Darío (EP, p.44)

Num segundo momento, Neruda é referido apenas de passagem, mas é inserido em uma construção que expõe valores conservadores da sociedade chilena, valores esses que coexistem com a presença do poeta no imaginário coletivo dessa sociedade, exemplificados aqui pela concepção conservadora de um chileno *de esquerda* que vivia em Paris: “*Sin embargo no podía creer que en Valparaíso, puerto cantado por Darío e Neruda, se pudieran reunir en un bar más de*

veinte homosexuales". (E.P. p.52) Ainda falando de seu país, ao qual costumava se referir como "*isla-pasillo*", Bolaño cita Nicanor Parra, criador da "*antipoesia*", como o tipo mais lúcido do Chile, enquanto outros nomes tradicionais são fantasmas que por ali perambulam.

... Voy a conocer al autor de *Poemas e antipoemas*, el tipo más lúcido de la isla-pasillo por la que deambulan, de punta a punta y buscando una salida que no encuentran, los fantasmas de Huidobro, Gabriela Mistral, Neruda, De Rokha y Violeta Parra.(EP, p.69)

A abordagem mais severa a Neruda está condensada em dois artigos nos quais o poeta centraliza suas reflexões. O primeiro, um texto onde discute os livros de memória enquanto gênero, em que ele é implacável com seu compatriota, ao comentar *Confieso que he vivido*: "*El ejemplo más flagrante de este tipo de memorialistas, en la historia literaria reciente, es Pablo Neruda y su lamentable Confieso que he vivido*". (E.P. p.114)

E depois, num artigo intitulado *Neruda*, no qual comenta uma edição do 1º volume de sua obra completa, e faz um brevíssimo, porém implacável panorama da obra do poeta. Sem ironia, num momento extremamente duro, Bolaño expõe todo o seu ceticismo em relação ao poeta e se refere ao Neruda de *Canto general* como um poeta "*insalvable*", "*inagotable*" e "*repetitivo*".

Sem abdicar da subjetividade, o ensaio de Roberto Bolaño é, no entanto, espaço substancialmente distinto que o ficcional, uma vez que é sem intermediários que aqui nos deparamos com o seu pensamento. Entretanto, vale insistir, que uma espécie de unidade entre os dois campos de sua produção se dá de modo decisivo, sendo a palavra crítica "*este espacio de resonancia en el cual, por un instante, se transforma y circunscribe en palabra la realidad no hablante, indefinida de la obra*". (BLANCHOT, 1985: p.75) Um instante em que os temas propostos e as reflexões empreendidas pelo autor se cruzam e se apresentam como fio condutor para a

compreensão de seu trabalho, não apenas como literato, mas também, o que amplia a leitura que dele fazemos, como pensador e figura intelectual.

5.3 Um discurso da desconstrução

Esse Bolaño questionador, irônico e contundente, defronta-se de modo recorrente com os nomes mais canônicos da literatura latino-americana, compondo uma espécie de cânone particular, no qual nomes igualmente consagrados pela crítica, pelo mercado ou por um amplo público leitor, ocupam lugares distintos ou são mesmo excluídos de sua biblioteca. Sua predileção por autores como Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar, declarada em seus ensaios, entrevistas, discursos ou depoimentos, aparece também em suas escolhas estéticas, vinculando-o, desse modo, a uma tradição mais extensa que aquela que projetou a literatura do continente em décadas mais recentes. Perseguir, por exemplo, a longa e estreita senda de referências que se abre na poética de Bolaño é tarefa quase que interminável, e que exige, obviamente, muito mais que um périplo pelos países hispano-americanos.

A esse respeito é de grande interesse uma conversação via correio eletrônico realizada entre Bolaño e o argentino Ricardo Piglia. A troca de ideias foi promovida pelo jornal *El país* e no Brasil republicada pela *Folha de São Paulo* em setembro de 2004. No amistoso diálogo entre os dois afloram referências a autores de todo o mundo e de diversas épocas. A *Folha* chegou a elaborar um pequeno glossário oferecendo informações como data de nascimento (e morte quando era o caso), nacionalidade e a principal obra dos autores mencionados na conversa. Lá aparecem, entre outros, o irlandês Laurence Sterne (1713), o francês Marcel Schwob (1867-1905), o mexicano Julio Torri (1889-1970), além de nomes mais recentes como o espanhol Javier Marías, nascido em 1951, e o norte-americano Don DeLillo (1976).

Por outro lado é interessante notar como essa ampla formação intelectual, alimentada pela prática compulsiva da leitura, fornece os alicerces para uma peculiar relação com a literatura latino-americana, que em certa medida nunca deixou de ser passional. Em um documentário intitulado *Bolaño cercano*, a viúva Carolina López guia uma breve visita pela biblioteca do autor, falando sobre o modo como cuidou de seus livros após seu desaparecimento em 2003. Nesse momento, Carolina apresenta uma pequena estante que desde a morte de Bolaño estaria intocada. “Estes”, aponta ela, “são os livros que Roberto mais lia e relia”. Ali estão, entre outros, Vicente Huidobro, Octávio Paz, Enrique Lihn e, curiosamente, Pablo Neruda.

A postura que o define o coloca em confronto, por exemplo, com a própria essência da instauração de uma história da literatura. Posições como as apontadas anteriormente norteiam a construção de sua ficção, num esforço por pensar os lugares absolutos, outorgados por um cânone que se tece nas mais distintas relações, muitas vezes alheias à própria literatura. É nesse momento que a obra de Roberto Bolaño adquire um caráter fortemente político, indissociável de seu desenvolvimento contingente.

É possível afirmar, e vale a pena aclarar, que esse é um debate no qual o escritor adentra com razoável lucidez, construindo uma postura coerente acerca da prática da literatura e da institucionalização de obras, autores e tendências. Institucionalização essa influenciada de modo decisivo pelos poderes político e econômico. Daí o interesse constante por uma reflexão sobre o comportamento de escritores, sua relação com o poder e os limites éticos e morais, observados ou não por quem faz literatura. Aqui aparece certamente a noção de que a literatura enquanto instituição ignora ou não necessariamente adere a esses valores.

Así se hace la literatura en Chile, pero no sólo en Chile, también en Argentina y en México, en Guatemala y en Uruguay, y en España y en Francia y en Alemania, y en la verde Inglaterra y en la alegre Italia. Así se hace la literatura. O lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura.(p.147)

O cerne dessa reflexão atinge seu ápice quando a prática literária vislumbra-se em momentos de exceção. É aí que os mencionados limites vêem-se na berlinda e mantêm uma relação conseqüente com desdobramentos maiores, nos quais a literatura por si só já não redime, tornando inevitável a apropriação da história, em tentativas de enquadramento e resistência a discursos que desconstroem. Se o passado e as práticas que constroem o meio em que atuam esses personagens são os mesmos que os condenam, é preciso tomar mais uma vez a pena, assumir a palavra e escrever a história. O que fica e adquire legitimidade, ecoando no imaginário coletivo é aquilo que é dito por quem tem esse poder. Esse discurso procura projetar-se como história, num registro que superaria o processo mesmo de sucessão dos acontecimentos.

É, no entanto, da tarefa de desconstrução que o autor de *Nocturno de Chile* mais se aproxima. Bolaño vai de encontro não apenas a um discurso pretensamente oficial, mas também em contra daquele que se coloca como alternativa a este, pondo a nu o descrédito de uma disputa que no seu entender já não se sustenta, não se justifica, ou é mesmo inexistente.

É desse modo que Bolaño põe em cena o seu Neruda, tão louvado, à esquerda e à direita. O poeta simboliza, assim, a inconsistência desses lugares e a impossibilidade de aceitar a projeção de um heroísmo intocável. Para Bolaño, esses tipos nada têm que ver com a essência da literatura, onde um verdadeiro herói estaria muito mais próximo do banal e da possibilidade cotidiana do fracasso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O ocaso das vanguardas artísticas e o descrédito das ideologias políticas não significam nem renúncia à arte nem deserção perante a história. (...) Este fim de século foi também um retorno dos tempos; descobrimos agora o que os antigos sabiam: a história é uma presença em branco, um rosto deserto. O poeta e o romancista devem devolver a este rosto seus traços humanos. É uma empresa que requer imaginação, mas também têmpera moral. A literatura que escrevemos não renuncia à história, mas sim às simplificações da arte ideológica e as suas afirmações e negações peremptórias. Não é uma arte de certezas, mas exploratória; não uma poesia que aponta um caminho, mas que o procura. (...) As mãos que traçam esse signo podem ser latino-americanas, mas seu significado é universal.”

Octavio Paz, Uma literatura de convergências

Aproximar-se de Roberto Bolaño e tentar uma reflexão sobre seu universo nos leva a um estranhamento de valores, ideias e concepções que trazíamos tão bem cuidados e nos quais acreditávamos possuir alguma segurança. Bolaño influencia e suscita um sem fim de questionamentos talvez por que justamente não tenha a pretensão de apontar respostas ou fechar discussões. Não pretende influenciar ou instaurar um modo específico de ler a literatura. Escreve a seu modo, num exercício de leitura, e nos leva a pensar junto com ele.

Este trabalho não procura mapear em *Nocturno de Chile* uma prática de escrita específica, um provável método Bolaño; nem se aproxima do autor para uma parceria ou combate em qualquer frente que for. Nasce de leituras arrebatadoras e da vontade de entender, descobrindo um caminho que ainda não foi traçado e que tampouco leva a algum lugar.

Que literatura e política são inseparáveis e que muitas vezes é impossível distinguir uma da outra, isso nós já sabemos. Que literatura e história caminham lado a lado e que muitas vezes são escritas com a mesma pena, isso também já sabemos. O que talvez não soubéssemos, e que o aprofundamento de uma leitura e a inevitável intimidade com o autor nos obrigou a encarar, é que nenhuma delas,

literatura, política e história, juntas ou separadas, oferece algum tipo de salvação ou esperança definitiva. E essas são coisas que não se descobre sorrindo. Enfrentamos, sim, uma batalha no ringue do qual falava Cortázar, e perdemos, como se vê. Não por nocaute, pois se assim fosse não estaríamos aqui. Perdemos por pontos e sobrevivemos, com as sequelas naturais. Não para contar a história, mas para seguir lendo e traçando caminhos, agora sem pretensões totalizantes e unívocas, mas com uma dose de inconformismo diferente, que pode nos levar longe, se persistirmos.

Roberto Bolaño se foi prematuramente e sempre soube que não teria tempo suficiente, ou o tempo que outros tiveram. Talvez não houvesse vivido a literatura tão intensamente se possuísse a expectativa de um futuro e de seguir lendo e produzindo ao longo dos anos. Levou ao extremo sua prática e pôs nela o que acreditava, não um desfile de certezas, mas um repúdio lúcido de muitas delas. Entre elas, algumas com as quais conviveu boa parte da sua vida e das quais soube afastar-se, num movimento que terminou por definir a projeção de sua obra.

Nocturno de Chile é um entre tantos romances que o poeta escreveu nos últimos dez ou quinze anos de vida, fase em que a relação com a literatura foi levada ao extremo. Não é o mais importante de seus livros, mas talvez o mais emblemático, e certamente um dos melhores. Infelizmente, ou não, fica à sombra de *Los detectives salvajes*, como toda a sua obra. Provavelmente muitos de seus leitores não teriam se acercado de *Nocturno...* e de tantos outros belos textos não fosse o sinal de alerta provocado pela saga de Arturo Belano e Ulises Lima, contada naquele romance polifônico de mais de 600 páginas.

Com uma única voz e em exatas 150 páginas Bolaño arremata na obra que escolhemos suas mais importantes concepções, nesse momento já amplamente discutidas e pensadas, dentro e fora da ficção. Elege o Chile, sua história, sua literatura e sua violência. Por motivos que procuramos compreender, mas que provavelmente não conseguimos explicar de modo definitivo, o escritor retorna ao seu país de origem e falando de sua *Isla pasillo*, fala de si e da América Latina. Procura mais uma vez pelo jovem Bolaño e tenta compreender em quem se converteu. Desembarca em um continente e encontra uma literatura que jamais abandonou,

mesmo tendo desde sempre se alimentado dos autores do mundo. É provável que tenha feito muito mais do que o pouco que explicitamos aqui. Seguramente, quem dele se aproxime advindo de um outro itinerário encontrará outras razões para pensá-lo e terá terreno fértil.

Procuramos entender o caminho que percorre quando aborda os temas que destacamos. Buscamos assim analisar como essa busca se converte em literatura, uma literatura que escreve a história e exercita a própria crítica literária. Não falamos de um romance que desemboca nesse caminho ou que não pode dele escapar. *Nocturno de Chile* é gestado por uma escolha clara de seu autor por contar a história e revisar o cânone literário, pondo na berlinda algumas das bases de sua fixação.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE ROBERTO BOLAÑO

BOLAÑO, Roberto. *Amberes*. Barcelona, Anagrama, 2002.

_____. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.

_____. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.

_____. *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama, 1996.

_____. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1996.

_____. *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama, 1997.

_____. *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama, 1998.

_____. *Los perros románticos*. Edición electrónica: Ediciones Delirio, 2005.

_____. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.

_____. *Noturno do Chile*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

BIBLIOGRAFIA GERAL

AGUIAR, Flávio e VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.

ARISTÓTELES. *A poética*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e Discurso: História e Literatura*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

_____. *Comunicação e linguagem - Discursos e ciência*. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

BENEVIDES, Daniel. *A geografia do exílio*. Revista Bravo, São Paulo, p. 96-99, mar. 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BITTAR, Sérgio. *Transição, socialismo e democracia - Chile com Allende*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *Qué es la crítica?* Sitio 4/5, maio. Buenos Aires. P. 74-76. 1985.

BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BOBBIO, Norberto. *Direita e Esquerda*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CALLEJAS, Mariana. *Siembra Vientos*. Santiago: CESOC, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1975.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: EDUSP, 1965.

CARPENTIER, Alejo. *Literatura e consciência política na América Latina*. São Paulo: Global Editora, 1969.

CASTAÑEDA, Jorge G. *Utopia Desarmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CERCAS, Javier. *Bolaño, realista e visceral*. EntreLivros, São Paulo, p. 42-46, jun. 2007.

COGGIOLA, Osvaldo. *Governos militares na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2001.

COSTA, Antonio Luiz M. C. *O homem e a ferida*. Carta na Escola, São Paulo, p. 12-14, fev. 2007.

DORFMAN, Ariel. *O longo adeus a Pinochet*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ESPINOSA, Patricia (Org.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira – nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HUNEEUS, Carlos. *Chile un país dividido*. Santiago: Catalonia, 2003.

_____. *El régimen de Pinochet*. Santiago: Ed. Sudamericana, 2000.

JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.

KERMODE, Frank. *El sentido de um final*. Barcelona: Gedisa editorial, 1983.

LAJOLO, Marisa. *Sociedade e Literatura: parceria sedutora e problemática*. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). *Sociedade e Linguagem*. Campinas: Editora da UNICAMPI, 1997.

LEMEBEL, Pedro. *De perlas y cicatrices*. Santiago: LOM Ediciones, 1998.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MANZONI, Celina. *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

MORENO, Fernando (Org.). *La memoria de la dictadura*. Paris: Elipses, 2006.

NAVARRO, Márcia Hoppe. *Romance de um ditador – poder e história na América Latina*. Ícone editora. São Paulo, 1989.

PAZ SOLDÁN, Edmundo e FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Org), *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

PAZ, Otávio. *Convergências. Ensaio sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PINTO, Júlio Pimentel. *De História e de Ficção*. História Viva, São Paulo, p.98, mar. 2006.

RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.

RESENDE, Beatriz (org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Barcelona: Seix Barral, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SINGER, André. *Chile, um país cindido*. Folha de São Paulo, São Paulo, 01 abr. 2001.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Ofício de escritor*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965.

SPERANZA, Graciela. *¿Donde está el autor?* Outra Parte. Buenos Aires: 2008.

STAROBINSKI, Jean. *El ojo viviente II. La relación crítica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2008.

VERDUGO, Patrícia. *Como os EUA derrubaram Allende*. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 2003.

VIDAL, Hernán. *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: cuestión teórica*. Juan de la Cuesta: Newark/Delaware, 1994.

VIDAL, Paloma. *A história em seus restos – literatura e exílio no cone sul*. São Paulo: Annablume, 2004.

WHITE, Hayden. *El contenido de la forma*. Barcelona: Ed. Paidós, 1992.

_____. *Meta-história: a imaginação do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1995.