

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E
HISPANO-AMERICANA**

**ROBERTO BOLAÑO: APROXIMAÇÕES À TRADIÇÃO LITERÁRIA DO
APÓCRIFO**

Maria de Fátima de Queiroz

(Versão corrigida)

**SÃO PAULO
2013**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E
HISPANO-AMERICANA

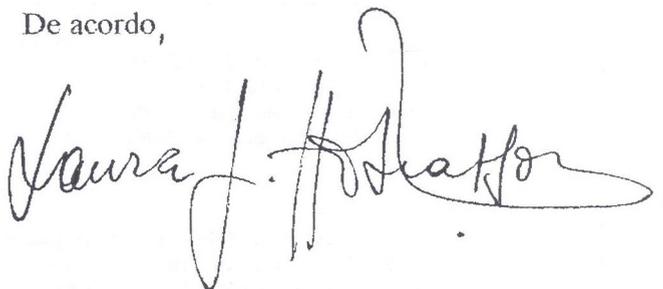
ROBERTO BOLAÑO: APROXIMAÇÕES À TRADIÇÃO LITERÁRIA DO
APÓCRIFO

Maria de Fátima de Queiroz

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

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

De acordo,

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Laura J. Hosiasson', with a large, stylized flourish at the end.

(Versão corrigida)

São Paulo
2013

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

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

Qr QUEIROZ, Maria de Fátima
ROBERTO BOLAÑO: APROXIMAÇÕES À TRADIÇÃO LITERÁRIA DO
APÓCRIFO / Maria de Fátima QUEIROZ ; orientadora
Laura Janina HOSIASSON. - São Paulo, 2013.
101 f.

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

1. Literatura hispano-americana. I. HOSIASSON,
Laura Janina, orient. II. Título.

Maria de Fátima de Queiroz

Roberto Bolaño: Aproximações á tradição literária do apócrifo

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

Aprovado em: ____/____/____

Banca examinadora

Profa. Dra. Laura Janina Hosiasson

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

À minha família

Agradecimentos

À minha família, sem a qual esta pesquisa jamais teria existido.

À professora Dr. Laura Janina Hosiasson, pela lucidez e sensibilidade com que conduziu a orientação desta pesquisa, pela riqueza das sugestões, pelo rigor das correções e o inestimável apoio durante todo o meu percurso no mestrado.

Aos professores Rafael Eduardo Gutiérrez Giraldo e Marcos Piason Natali, pelas importantes críticas, apontamentos e sugestões que fizeram durante o exame de qualificação.

A todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram para a realização deste projeto.

À secretaria do DLM, especialmente a Edite e ao Júlio, que sempre estiveram disponíveis a auxiliar.

À CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado.

De este lado del río todo lo que te interesa mantiene la misma mecánica. Las terrazas abiertas para recibir el máximo sol posible, las muchachas aparcando sus mobilettes, las pantallas cubiertas por cortinas, los jubilados sentados en las plazas. Aquí el texto no tiene conciencia de nada sino de su propia vida. La sombra que provisionalmente llamas autor apenas se molesta en describir cómo la desconocida arregló todo para su momento Atlántida.

Roberto Bolaño, *Tres*

QUEIROZ, M. F. **Roberto Bolaño**: Aproximações à tradição literária do apócrifo. 2013. 101.f. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

RESUMO

Este trabalho analisa alguns diálogos entre o livro *La literatura nazi en América*, do escritor chileno Roberto Bolaño (1953 – 2003), e a tradição literária do apócrifo. Para tanto, recortamos uma linha de escritas apócrifas que relaciona o factual com o fictício, a memória e a imaginação para tramar uma narrativa feita a partir de experiências de leitura, criatividade e a dissolução dos conceitos de biografia e história. Nessa perspectiva, num primeiro momento, resgatamos de modo panorâmico uma linhagem de obras que constitui uma família literária dentro de uma tradição mais ampla: *Vidas Imaginárias*, de Marcel Schwob; *Retratos reales e imaginarios*, de Alfonso Reyes; *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luís Borges; e *La sinagoga de los Iconoclastas*, de Rodolfo Wilcock. Num segundo momento, focamos a obra de Jorge Luis Borges, visando um estudo mais detalhado de alguns de seus textos e os de Bolaño. A partir do rearranjo de formas emprestadas da tradição literária, Bolaño desenvolve procedimentos de escrita que são aprimorados em toda a sua obra, fortalecendo o diálogo com seus precursores numa escrita que se configura como fruto de um contínuo exercício de revisão e de reelaboração.

Palavras-chave: Bolaño, tradição, intertextualidade, escrita apócrifa, Borges.

RESUMEN

Nuestro trabajo analiza algunos diálogos entre el libro *La literatura nazi en América*, del escritor chileno Roberto Bolaño (1953 – 2003), y cierta tradición literaria del apócrifo. Para ello, definimos como eje una línea de textos apócrifos que relaciona lo factual con lo ficticio, la memoria y la imaginación, proponiendo una narrativa hecha a partir de experiencias de lectura, creatividad y la disolución de los conceptos de biografía e historia. A partir de esta perspectiva, rescatamos de modo panorámico un linaje de obras que se constituye como una familia literaria dentro de una tradición más amplia: *Vidas Imaginarias*, de Marcel Schwob; *Retratos reales e imaginarios*, de Alfonso Reyes; *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luís Borges; y *La sinagoga de los Iconoclastas*, de Rodolfo Wilcock. Seleccionamos a seguir la obra de Jorge Luís Borges para un estudio más detallado de algunos de sus textos y los de Bolaño. A partir de la reorganización de formas procedentes de la tradición literaria, Bolaño desarrolla procedimientos de composición que fueron manejados en toda su obra, fortaleciendo el diálogo entre sus precursores y el ejercicio de su escritura que se configura como fruto de un continuo ejercicio de revisión y de reelaboración.

Palabras-clave: Bolaño, tradición, intertextualidad, escritura apócrifa, Borges.

ABSTRACT

This essay analyzes some dialogues between Roberto Bolaño's *La literatura nazi en América* and the literary tradition of the apocryphal. To do so, we selected a line of apocryphal writings that relate the factual with fiction and memory to shape a narrative made out of reading experiences, imagination and the dissolution of some rigid concepts of Biography and History. From this perspective, we start rescuing in a panoramic way a lineage of works that constitutes a literary family inside a wider tradition: *Vidas Imaginarias*, by Marcel Schwob; *Retratos reales e imaginarios*, by Alfonso Reyes; *Historia universal de la infamia*, by Jorge Luís Borges; and *La sinagoga de los Iconoclastas*, by Rodolfo Wilcock. Then, we proceed selecting Jorge Luis Borges's work, for a more detailed study. Starting with the reorganization of forms borrowed from the literary tradition, Bolaño develops writing procedures that are improved in his whole works, strengthening the dialogue between his precursors and his own work configured as the result of a continuous exercise of revision and rewritings.

Key words: Bolaño, tradition, intertextuality, apocryphal writing, Borges.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo I – A impetuosa pressão da literatura	16
1.1- Primeiras leituras de <i>La literatura nazi en América</i>	16
1.2 - Contaminações: a biografia e a história.....	22
1.3 - O narrador biógrafo e o seu discurso conjectural	27
Capítulo II - A memória da literatura	37
2.1 – o diálogo entre as obras.....	37
2.2 - A escrita apócrifa como procedimento narrativo.....	41
2.3 - Uma linhagem de escritas apócrifas	43
Capítulo III - A escrita sob a máscara da infâmia	50
3.1 - <i>Historia Universal de la Infamia</i> e <i>La literatura nazi en América</i>	50
3.2 - O princípio de Pierre Menard	55
3.3 - Uma literatura feita de leituras e de coragem	66
Capítulo IV - A máscara do profeta e a máscara do poeta	69
4.1 - Sob a máscara: Hákim de Merv e Hoffman.....	69
4.2 – Uma analogia atroz: Nazi e ditadura.....	75
4.3 - O relato do narrador maduro	80
Últimas palavras	87
A persistência da forma	88
Bibliografia	93

INTRODUÇÃO

Soñé que volvía a los caminos, pero esta vez ya no tenía quince años sino más de cuarenta. Sólo poseía un libro, que llevaba en mi pequeña mochila. De pronto, mientras iba caminando, el libro comenzaba a arder. Amanecía y casi no pasaban coches. Mientras arrojaba la mochila chamuscada en una acequia sentí que la espalda me escocía como si tuviera alas.

Roberto Bolaño, *Tres*

A epígrafe, um fragmento extraído de um longo poema intitulado “Un paseo por la literatura,” escrito por Roberto Bolaño, no ano de 1994, recompõe o espaço do sonho, que possibilita ao Eu poético maduro, com mais de quarenta anos de idade, retornar aos mesmos caminhos percorridos durante os anos de sua juventude, levando consigo apenas um livro. A pequena mochila, receptáculo do livro, lançada numa represa, parece não contê-lo mais, uma vez que este ganha vida própria, porque começa a arder sem que lhe ponham fogo. Se o eu poético segue seu itinerário com o livro ou se este é lançado ao reduto de água dentro da mochila é algo que não identificamos no texto, pois em Bolaño sempre há pequenos detalhes suspensos que não são revelados ao leitor. Raramente nos depararemos com a solução de grandes enigmas ou de mistérios em sua literatura, no entanto, frequentemente, seremos surpreendidos com estes sutis jogos do não dizer tudo. Com efeito, o eu poético prossegue sua marcha por caminhos imaginários. Mas que caminhos seriam estes?

A leitura integral do poema nos mostra de forma mais clara a ideia que está condensada neste pequeno trecho. Os caminhos referidos pelo eu poético, que se identifica como Bolaño, são os da literatura, os de sua história pessoal e os da história coletiva. São três aspectos que estarão intrinsecamente alinhavados no processo de escrita em toda sua obra. Chama a atenção o fato de que o poema revela, sobretudo, que em várias fases de sua vida, desde a juventude até a velhice, Bolaño mantém uma convivência profunda com os livros de outros escritores, fato este que podemos inferir a partir do espaço-tempo criado pelo sonho, onde o poeta tem um encontro com vários escritores, dentre os quais Macedonio Fernández, Enrique Lihn, Thomas De Quincey, Virgílio, Franz Kafka, Walt Whitman e Baudelaire. Esses

autores, como tantos outros, certamente foram essenciais para a construção de seu percurso literário, insinuado no passeio pela literatura, que lhe permite o encontro com tradições literárias diversas. É um encontro marcado pela leitura, considerando o fato de que Bolaño foi um leitor fervoroso, resultando daí o livro que arde e que podemos ver como símbolo de sua obra ou como símbolo de suas leituras (um impasse indissolúvel).

Pensar a respeito de Bolaño como um leitor fervoroso nos remete imediatamente à imagem do jovem leitor que passava seus dias numa biblioteca no México, lendo vorazmente inúmeros autores, cujos nomes são redundantemente citados em sua obra. Pesa em sua fala a concepção de uma literatura que se constrói através da biblioteca, compreendida como o espaço que congrega infinitamente livros e o espaço de leitura. E da leitura funda-se o motivo da luta que o escritor trava com a literatura já existente para conquistar nela o seu lugar. Para Bolaño a literatura consiste num embate feito dentro do amplo espectro de uma tradição, tramado através do intenso diálogo entre as obras literárias, definido por ele mesmo como *redundância*:

Mucho más importante que la cocina literaria es la biblioteca literaria (valga la redundancia). Una biblioteca es mucho más cómoda que una cocina. Una biblioteca se asemeja a una iglesia mientras que una cocina cada día se asemeja más a una morgue. Leer, lo dijo Gil de Biedma, es más natural que escribir. Yo añadiría, pese a la redundancia, que también es mucho más sano, digan lo que digan los oftalmólogos. De hecho, la literatura es una larga lucha de redundancia en redundancia, hasta la redundancia final. (BOLAÑO, 2004, p. 322).

Desta “luta de redundância em redundância” origina-se a singularidade de sua obra. Nesse sentido, conforme Celina Manzoni¹ assinala, a literatura de Bolaño, por um lado, destrói modalidades desgastadas do passado e, por outro, incorpora traços e procedimentos da tradição, introduzindo aí formas renovadas: “*su literatura revela una estética nueva superadora de modalidades agotadas tanto de la denominada literatura realista como de la fantástica, una búsqueda de incorporación de lo político a registros narrativos que recuperan de otro modo complejas tradiciones universales*” (MANZONI, 2002, p.14-15). Dois importantes aspectos mencionados na fala da autora merecem destaque: a relação do político com o estético e, especialmente, a recuperação de tradições, dentre as quais Manzoni destaca

¹ MANZONI, C. (Org.). *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. P. 13-15.

a estética de escritores como Marcel Schwob e Jorge Luis Borges (conforme veremos mais adiante).

É bastante comum que parte da crítica de Bolaño siga por estas duas vias de pensamento, articulando, por um lado, a questão política e o contexto histórico da América Latina referente ao período das ditaduras, e por outro, vinculando sua obra a várias linhas de tradições literárias. São relações pertinentes, embora, muitas vezes, a forma como são configuradas reduza a um aspecto só uma obra esteticamente vasta e rica. Nesse sentido, Patricia Espinosa² se apoia na tradição do romance de ditador para vincular *Nocturno de Chile* a uma linhagem de obras que remonta a *El matadero* do argentino Esteban Echeverría, passando por Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias, Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa. Para Espinosa, Bolaño atualiza a tradição latino-americana da narrativa do ditador, introduzindo a radicalização da relação político-estética dos discursos críticos e literários que mostram o Chile como um espaço catastrófico e devastado.

De fato, esse contexto ditatorial traz marcas que se configuram na construção da ficção de Bolaño. Entretanto, esse consiste apenas em mais um aspecto que deve ser somado a outros muitos. Logo, a forma como os vários temas são representados em cada um de seus livros, as tradições poéticas resgatadas, as crises e questionamentos da técnica literária, todos eles instalados ou reatualizados constituem motivos que podem se tornar vitais para a compreensão de sua prosa de ficção. Até porque não há exatamente um tema central em suas narrativas, mas um acúmulo de temas habilmente orquestrados e organizados por narradores contraditórios. Por isso, resta a indagação: até que ponto a figura do ditador dá lugar a *Nocturno de Chile* ou a qualquer outro livro de Bolaño numa tradição do romance de ditadores? Acreditamos que não seja exatamente a ditadura o foco das suas narrativas, nem muito menos o que as torna singulares e tão fascinantes. Aqui vale lembrar as sábias palavras de Ricardo Piglia³ ao afirmar que a literatura não se faz essencialmente de temas, uma vez que ela trabalha com os limites da linguagem, como uma arte do implícito, como uma poética apreendida em Stendhal e em Hemingway.

² ESPINOSA H., P. (org). *Territorios en fuga: Estudio Crítico sobre obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003.

³ Em uma entrevista, questionado sobre quais os temas mais constantes em sua obra, Ricardo Piglia responde que não acredita que a literatura seja uma questão de temas, pois seus textos sempre contam os mesmos temas, se existisse uma constante não seria o tema, mas a técnica. Nesse sentido, ele diz que tentou construir suas histórias a partir do não dito, de um certo silêncio que o texto deve conter. Ver: PIGLIA, R. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 81-94.

Roberto Contreras, por sua vez, afirma que Bolaño define em seu projeto literário uma busca pela tradição, encetando diálogos com o romance inaugurado por Cervantes, com os livros *Rayuela*, de Cortázar, e *Lo demás es silencio*, de Augusto Monterroso, além de compartilhar a visão absurda ou visionária da realidade mesquinha presente em Juan Villoro e Enrique Vila-Matas.⁴ É interessante como o crítico parte de um autor clássico, Miguel de Cervantes, atravessando gerações de escritores, até chegar ao contemporâneo Vila-Matas. Isso evidencia quão promissora pode se tornar a leitura da obra de Bolaño, vista dentro de uma linha de intertextualidades.

Com o intuito de mostrar como se constituem e se desenvolvem alguns dos diálogos entre a prosa de ficção de Bolaño e a tradição literária do apócrifo, partindo da leitura de seu livro *La literatura nazi en América*⁵, organizamos e estruturamos este estudo em quatro capítulos. O primeiro adentra o universo textual de *La literatura nazi en América*, cujo foco recai sobre as relações entre distintos gêneros literários e não literários, como a história e a biografia literária, que ganham um importante papel na composição do relato. O discurso do narrador biógrafo oscila entre o contar e o recontar os mesmos episódios que vão se desdobrando em versões distintas, compondo em seu conjunto um todo conjectural. Trata-se de um discurso entremeado pelo registro fictício da vida dos personagens protagonistas e fragmentos da realidade empírica que gera uma rica zona de incerteza. O manejo desses recursos é resultado de um diálogo que as obras literárias empreendem entre si, sempre alterando as formas de composição, misturando e acrescentando diversos gêneros, discursos e formas de narrar.

No segundo capítulo, focamos o diálogo entre um conjunto de obras literárias que apresentam escritas similares, constituindo uma linha de tradição literária do apócrifo que se inicia com *Vidas imaginárias* de Marcel Schwob, passando por *Retratos reales e imaginarios*, de Alfonso Reyes; *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luís Borges; e *La sinagoga de los Iconoclastas*, de Rodolfo Wilcock, para, finalmente, ser reatualizada em *La literatura nazi en América* de Bolaño. Assim, investigamos o desenvolvimento desta forma para mostrar como as obras destes autores vão criando um rico diálogo entre si, numa genealogia de escritas apócrifas, em que uma obra vai servindo de inspiração para a outra.

No terceiro capítulo, discutimos, especificamente, o diálogo entre textos de Bolaño e de Jorge Luis Borges, atentando para o modo como estes autores se valendo da

⁴ CONTRERAS, R. “Roberto Bolaño (Santiago, 1953)” In. Espinoza, P. (org). *Territorios en fuga: Estudio Crítico sobre obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003.

⁵ BOLAÑO, R. *La literatura nazi en América*, Barcelona: Anagrama, 2010.

forma de escrita apócrifa, dentro da ótica pressuposta por Marcel Schwob, em que a literatura trabalha com os traços humanos obscuros, manejam aspectos estéticos vinculados a uma concepção do mal e da violência. Ambos os autores, conforme a particularidade de seus contextos de produção desenvolvem uma narrativa a partir de um denso processo de leitura e *reescritura*.

Finalmente, no quarto capítulo, analisamos três importantes aspectos imbricados dentro do universo narrativo dos textos de Borges e de Bolaño. O primeiro mostra como se constituem os personagens que são impostores e se utilizam da palavra e da aparência enganosa para ludibriar suas vítimas. O segundo tópico discute como Borges elabora a analogia entre nazismo e regimes ditatoriais da Argentina em dois de seus textos, “Deutsches Requiem”, do livro *El Aleph*, e “La fiesta del monstruo”, do livro *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Essa relação irá se transformar em uma imagem fundamental para compreendermos algumas das narrativas de Bolaño, construídas a partir da comparação entre o nazismo e ditadura chilena. O terceiro tópico contempla o encontro do narrador consigo mesmo e com um *outro* diferente de si, projetado na figura do impostor infame que lhe causa repulsa, mas, ao mesmo tempo, revela-lhe aspectos sombrios a respeito de si próprio.

CAPÍTULO I

A IMPETUOSA PRESSÃO DA LITERATURA

Sofreu, pois, como muitos outros escritores do nosso tempo, essa pressão impetuosa da literatura, que já não suporta distinção de gêneros e quer destruir os limites.

Maurice Blanchot a respeito do escritor Hermann Broch, *O livro por vir*

1.1. *Primeiras leituras de La literatura nazi en América*

Ao lermos o texto de Blanchot, acima citado, após a leitura de alguns textos de Roberto Bolaño, as palavras do escritor francês parecem muito apropriadas para iniciarmos uma reflexão acerca do livro do escritor chileno, *La literatura nazi en América*. Apesar do tempo diacrônico e do contexto histórico que separam Hermann Broch, Blanchot e Bolaño é possível tecer um diálogo entre eles.⁶ A obra de Bolaño, assim como a de Broch, aludida por Blanchot, sofre dessa pressão impetuosa da literatura, que deseja implodir os limites dos gêneros literários, do tempo, da história e da arte. Ocorre-nos, nesse sentido, que esta impetuosidade é um processo que vem se acelerando ao longo do tempo, dentro do qual as obras se movimentam e dialogam entre si. Assim, a mescla de gêneros literários acaba se tornando um modo de reatualizar tradições.

Wolfgang Kayser⁷ apontou para a existência de uma distinção entre o conceito clássico de gênero construído por regras de unicidade, e a noção moderna, predominantemente heterogênea, de modo que classificar uma obra torna-se tarefa árdua, uma vez que a própria noção de gênero é, *per se*, heterogênea. Os gêneros literários sofrem modificações ao longo do tempo. Esse processo comporta uma dinâmica complexa que

⁶ Blanchot, num capítulo de seu livro intitulado *O livro por vir*, de 1959, refletindo sobre o conjunto da obra de Hermann Broch, desde a trilogia *Sonâmbulos*, *A morte de Virgílio*, *Os inocentes* e o romance póstumo *O tentador*, enfatiza que o escritor foi um romancista, um poeta e um pensador ao mesmo tempo, de modo que sua obra não tolera a distinção de gêneros literários, além de trabalhar com a diversidade de estilos, narrativas e discursos. Ver: BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'água, 1984, p. 121-135.

⁷ KAYSER, W. *Fundamentos da Interpretação e da Análise Literária*. V. II, São Paulo: Saraiva, 1948.

engloba o movimento das obras entre si, o veemente diálogo por elas encetado, as mudanças sociais e culturais que aportam o seu contexto de produção e recepção e o olhar do leitor em cada época e diante de cada obra. Nesse espaço, a linguagem gera novos jogos de invenção, as técnicas poéticas se cruzam e se alteram, de maneira que um mesmo gênero pode dar origem a outros por intermédio dos mecanismos de inversão, deslocamento e combinação.⁸

Esse jogo dinâmico se desenvolve numa dimensão espaço-temporal que passa por rápidas e frenéticas transformações de nível cultural, social, histórico e político. Nesse sentido, vale mencionar Clifford Geertz⁹ que em 1983, partindo do ângulo das ciências sociais, concluía que no século XX havia ocorrido uma intensa mixagem de gêneros na produção intelectual, resultando numa confusão estilística e numa desordem dos vários tipos de discursos, que tornaram embaraçadas as fronteiras entre as obras literárias. Segundo Geertz, esse fenômeno indica uma mudança no modo de mapear a cultura, pois está paralelamente relacionado à maneira como os intelectuais e artistas concebem seus pensamentos em um mundo que passa por constantes mudanças. De modo similar, a literatura busca continuamente novas formas de expressão.

Na América Latina, conforme assinalou o ensaísta uruguaio Emir Rodríguez Monegal¹⁰, a questão sobre as dificuldades referentes à distinção dos gêneros da retórica clássica não era um fenômeno novo. O crítico esclarece que os gêneros não desaparecem, eles são submetidos às transformações que imbricam seus atributos, gerando, dessa forma, obras que não podemos ler puramente como um romance histórico ou como um romance policial.

Num ensaio de 1972, intitulado “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”, Haroldo de Campos¹¹ assinalava que o hibridismo de gêneros textuais havia se tornado uma prática corrente na historiografia literária da América Latina, delineando a cartografia de uma produção literária marcada amplamente pela dissolução do estatuto de gêneros, introduzida pelo Modernismo de Rubén Darío. Campos descreve como Darío, na categoria do poema prosaico, enriqueceu a linguagem poética com a conversação, os neologismos, as inversões de sintaxe e os prosaísmos poéticos. O chileno Vicente Huidobro, nas primeiras décadas do século XX, começaria a manipular, por sua vez, elementos da realidade numa sintaxe ininterrupta e fragmentada. Antes disso, Machado de Assis havia

⁸ TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Trad. E A Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

⁹ GEERTZ, C. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Trad. Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1999.

¹⁰ MONEGAL, E. R. *Tradição e Renovação*. In.: MORENO, C.F.(org) (*América latina em sua Literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p.142.

¹¹ CAMPOS, H. *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*. In: MORENO, C.F.(org) *América latina em sua Literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

rompido com o desenvolvimento romanesco tradicional. Na Argentina, Borges, de modo similar a seu sucessor, Macedonio Fernández, não fez distinção entre o ensaio e a literatura de imaginação, entre suas *Inquisições* e suas *Ficciones*. Seu estilo suprime as fronteiras entre a literatura como obra de arte verbal e a crítica como metalinguagem.

Apesar de constatarmos que não é novo o emaranhamento entre gêneros, não podemos ignorar o modo engenhoso com que alguns escritores vêm trabalhando a contaminação entre vários discursos em seus textos. Considerando as reflexões de Derrida em “La loi du genre”¹² de que a lei do gênero consiste no princípio da contaminação e da impureza, talvez o melhor a fazermos seja tentar explorar como se constituem os limites dessa contaminação. Se as obras, no decorrer do tempo, vão tomando emprestados, umas das outras, os procedimentos de escrita e as técnicas narrativas, isso implica num movimento que se processa entre tradições. Vale a pena olhar com mais detalhe como o passado e o presente se encontram nas novas obras.

No interior do movimento entre tradições que estabelecem vínculos entre si, seja pela forma literária, seja pelos discursos extraídos de outras modalidades textuais, situa-se a obra de Roberto Bolaño. Bagué Quílez e Martín- Estudillo¹³ identificam uma ligação entre sua literatura e a linhagem cervantina, na qual se inserem também escritores espanhóis contemporâneos, como Javier Cercas e Javier Marías. A obra de Bolaño estaria forjada a partir de materiais heterogêneos, de modo a dissolver os limites entre o histórico e o fictício, num exercício de releitura da história oficial e da história privada.

Nesse sentido, é interessante a comparação entre Bolaño e Javier Cercas. Ambos escritores mesclam seus discursos históricos com a ficção e inserem personagens extraídos da história oficial dentro do espaço fictício. A título de exemplo, *Soldados de Salamina*¹⁴, publicado em 2001, apresenta um narrador que possui nome e profissão similares aos do autor: Javier Cercas, jornalista e escritor. Ele narra a história de Rafael Sánchez Mazas,¹⁵ escritor e fundador da falange espanhola, que sobrevive a um fuzilamento no período da sangrenta Guerra Civil Espanhola. Para estremecer ainda mais as fronteiras entre a história e a ficção, Bolaño é transformado em personagem desse livro, marcando presença numa cena hilariante, em que o narrador, Javier Cercas, lhe faz uma entrevista. O diálogo entre os dois

¹² DERRIDA, J. La Loi du genre. In _____. *Parages*, Paris: Éditions Galilée, 1986.

¹³ BAGUÉ QUÍLEZ, L. y MARTÍN-ESTUDILLO, L. Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea. In: PAZ SOLDÁN, E. FAVERÓN PATRIAU, G. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 447-471.

¹⁴ CERCAS, J. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.

¹⁵ Sánchez Mazas é um personagem real e foi um dos fundadores do fascismo espanhol.

personagens gera uma situação de falseamento dos fatos, visto que eles discutem sobre literatura e política, ressaltando o contexto chileno referente ao regime de Pinochet e à revolução de Allende.

Num comentário sobre o livro de Cercas, Bolaño (agora o escritor, e não mais o personagem) afirma algo óbvio: o narrador de *Soldados de Salamina* é hipotético e as afirmações por ele feitas logo nas primeiras linhas do romance são falsas. Bolaño define o romance de Cercas como uma obra que brinca com o relato real, o romance histórico e a narrativa hiperobjetiva¹⁶. De fato, trata-se de um livro que apresenta características do ensaio jornalístico, do romance, da poesia e do relato policial. A sequência narrativa sofre cortes bruscos. Letras de músicas, colagens de fragmentos de um diário e pedaços de folhas com anotações são transpostos ao longo das 209 páginas do romance. No meio do livro, o narrador insere um artigo que é uma homenagem ao poeta Antonio Machado, morto em janeiro de 1939, em Collioure, após ter fugido das tropas franquistas, no período da Guerra Civil.

Como em Cercas, a escrita em Bolaño desliza por diversos gêneros, que se cruzam e se contaminam nos territórios da língua. Nesse sentido, pensamos *La literatura nazi en América*, composto pelo conjunto de trinta biografias literárias e apócrifas e um epílogo referente a alguns personagens, editoras, revistas e bibliografia de livros, todos também inventados.

Essa aparência fragmentária do livro, estruturado a partir de histórias independentes que formam pequenos quadros, motivou diferentes pontos de vista por parte de seus leitores. Por um lado, há os que o consideram um conjunto de relatos ou episódios, aproximando-os do conto ou da crônica; por outro lado, os que o concebem como uma variante mais complexa, ambígua e híbrida da forma do romance contemporâneo; há ainda os leitores que parecem vê-lo de modo inclassificável, preferindo não optar por nenhuma das terminologias apontadas, sustentando-se no termo livro ou no próprio título.

Em seu artigo intitulado “*Roberto Bolaño, el esplendor narrativo finisecular*”, Camilo Marks¹⁷ afirma que em rigor este livro não é um romance, pois não se ajusta às precisões poéticas do gênero. À primeira vista, mais parece um conjunto de episódios engenhosos, dispostos de modo sistemático em várias páginas, argumenta o autor, que

¹⁶ BOLAÑO. R.. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004, p. 177.

¹⁷ MARKS, C. *Roberto Bolaño, el esplendor narrativo finisecular*. In: ESPINOSA P. (org.), p. 123-140.

acrescenta a inexistência de um fio condutor entre esses relatos, salvo referências ao nazismo e ao exercício da poesia praticado pelos “héroes y heroínas” da narrativa.¹⁸

Ignacio Echevarría,¹⁹ por sua vez, no seu artigo “*Bolaño extraterritorial*”, ao discutir, a partir da leitura de *Los detectives salvajes*, como a noção de romance pode ser sempre uma incógnita na obra de Bolaño, observa que sua escrita manifesta um processo em marcha. Ele lhe atribui a condição de gênero mutante que, por estar sempre pronto a devorar todos os outros, é concebido como transgênérico.²⁰ A obra se constitui a partir de fragmentos, visando formar uma totalidade que nunca chega a se concretizar. Surge, nesse sentido, um romance que se nega e se afirma simultaneamente. O autor não deixa claro se também *La literatura nazi en América* viria a ser um romance transgênérico, apenas sugere que este livro, assim como *Los detectives salvajes*, apresenta uma estrutura peculiar.

Convém ressaltar a observação feita por Celina Manzoni²¹ no seu ensaio, “*Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal*”, a respeito dos personagens deste livro, que provocam a interligação entre as histórias, de modo que os relatos se entrecruzam, não fixando seus sentidos numa única biografia, tornando-se, desse modo, infinitamente intercambiáveis. A autora explica que *La literatura nazi en América* registra uma composição similar a de *Historia Universal de la infamia* e uma estratégia narrativa próxima à utilizada por Rodolfo Wilcock em seu livro *El estereoscopio de los solitarios*, definido pelo próprio autor como um romance composto por personagens que não chegam a se conhecer.

Em *La literatura nazi en América* vários personagens se conhecem ao longo das narrativas, como podemos observar no primeiro capítulo, “*Los Mendiluce*”,²² composto pelas biografias dos três membros da família Mendiluce Thompson. A primeira corresponde a Edelmira Thompson de Mendiluce, mãe de Juan Mendiluce Thompson, a quem concerne a segunda biografia, e a terceira biografada é Luz Mendiluce Thompson. As três histórias, apesar de perfeitamente compreensíveis em suas formas autônomas, mantêm contato, trocam informações, de modo que certos detalhes dos episódios referentes à vida de um personagem emergem ou têm continuação na biografia do outro. Verificamos uma cena semelhante no décimo segundo capítulo, “*Los fabulosos hermanos Schiaffino*”, que trata das biografias dos irmãos argentinos Italo e Argentino Schiaffino. O primeiro, como assinala o narrador, visitou

¹⁸ MARKS, C., *op. cit.*, p. 129.

¹⁹ ECHEVARRÍA, I. Bolaño extraterritorial. IN: BAGUÉ PAZ SOLDÁN, E. FAVERÓN PATRIAU, G., *op. cit.*

²⁰ BOLAÑO, R. 1998, p. 434-435

²¹ MANZONI, C. *op. cit.*, p. 19.

²² BOLAÑO, R. 2010, p. 11.

Edelmira Mendiluce em 1971, embora não tenha ficado nenhum documento escrito sobre esta visita. O segundo, de acordo com o narrador, cresceu à sombra do irmão, que o obrigou a gostar de futebol e de poesia. Somente na biografia de Argentino Schiaffino, o narrador expõe as características que diferenciam os dois irmãos. Enquanto Italo era alto, forte e autoritário, Argentino era um homem de estatura média, sociável e pacífico.

O segundo capítulo, “*Los héroes móviles o la fragilidad*”, contém as biografias dos escritores colombianos Ignacio Zubieta e Jesús Fernández-Gómez, amigos inseparáveis, que aparecem um na história do outro. Do mesmo modo, no quinto capítulo, “*Letradas y viajeras*,”²³ as duas biografadas, a mexicana Irma Carrasco e a argentina Daniela de Montecristo se encontram em Romênia, onde são apresentadas, e a primeira sente aversão pela segunda. Além disso, Irma Carrasco conhece os poetas colombianos Ignacio Zubieta e Fernández- Gómez. Ficamos ainda sabendo que Daniela de Montecristo, por sua vez, teve seu livro *Las Amazonas* prefaciado por Edelmira Mendiluce (a “viúva Mendiluce”), proprietária da editora que o publicou.

O sexto capítulo, “*Dos alemanes en el fin del mundo*,”²⁴ narra a vida de dois descendentes de alemães, o venezuelano Franz Zwickau e o chileno Willy Schurholz. O primeiro frequenta o círculo literário de Segundo José Heredia, personagem cuja biografia aparecerá no oitavo capítulo.²⁵ Por sua vez, Schurholz é apresentado como o único discípulo do enigmático e desaparecido poeta Ramírez Hoffman, um torturador da ultradireita que só conheceremos no décimo terceiro capítulo.²⁶

Além dos encontros entre personagens sutilmente revelados no decorrer das biografias, no último capítulo do livro, “*Epílogo para monstruos*,”²⁷ percebe-se que alguns personagens se relacionam no ambiente editorial e nos círculos literários. Os autores da revista fictícia *Pensamiento e Historia*, Ezequiel Arancibia y Juan Herring Lazo, que não foram biografados, surgem como admiradores e editores de Pedro González Carrera, personagem biografado no quarto capítulo.²⁸

Enfim, por meio de mais algumas releituras atentas, o leitor poderia identificar outros encontros entre esses personagens, visto que a forma como o narrador infiltra o nome de um personagem na história de outro é muito sutil, exigindo de quem lê o trabalho da rememoração, que pode ser dificultado pelo extensivo acúmulo de nomes e detalhes.

²³ BOLAÑO, R. 2010, p. 81.

²⁴ *Ibid*, p. 95.

²⁵ *Ibid*, p. 119.

²⁶ *Ibid*, p. 51

²⁷ *Ibid*, p.215

²⁸ *Ibid*, p. 67.

Assim, *La literatura nazi en América* põe em crise não somente a noção de categorias de personagens e narradores, mas também a própria noção de gênero, proporcionando experiências de técnicas narrativas diferentes. Michel Butor,²⁹ no seu livro *Repertório*, postulou que “o romance é o laboratório da narrativa”, lugar de experimentar e estudar o modo como a realidade se configura, enfatizando a primordial importância das distintas formas romanescas que revelam novos arranjos. “As técnicas tradicionais da narrativa são incapazes de integrar todas as novas relações assim sobrevindas” (BUTOR, 1974, p.11). Desse modo, buscar novas armações da forma implica em criar novas relações e experimentos da poética romanesca.

O romance entendido como laboratório da narrativa possibilita o intercâmbio de experiências com velhas e novas formas literárias, com técnicas que se apropriam do tradicional para desestabilizar os conceitos já existentes. Nesse sentido, *La literatura nazi en América* se apresenta como possibilidade de laboratório de experimentos, desconstruindo técnicas e formas narrativas, recriando-as e reescrevendo-as. A elaboração do livro faz parte de um jogo implícito no qual o leitor será conduzido a juntar os fios da trama para recompor a história de uma comunidade de escritores fictícia, localizada num dado período historiográfico e imaginário. A estrutura de histórias independentes, entrecortada pelos espaços lacônicos, aponta tanto para a construção interna do romance que invoca a engenhosidade do leitor na recomposição de uma obra em aberto, quanto as lacunas externas que aludem a um contexto real, dado de forma fragmentária e artificiosa. O narrador vai montando um grande painel a partir de retratos símiles, porém dispersos, que podem ser organizados pelo leitor ao descobrir que esses quadros possuem cada um a sua história, e que cada uma destas histórias é parte de outra história mais ampla.

1.2. Contaminações: a biografia e a história

De entrada, o livro de Bolaño exhibe dois detalhes que prenunciam os entrelaçamentos entre história, biografia e ficção. O primeiro é o título que se assemelha ao de uma obra historiográfica; o segundo é a estrutura narrativa compartimentada sob a forma de biografias literárias. Ambos os detalhes são artefatos.

²⁹ BUTOR, M. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone – Moisés, São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 11

À primeira vista, o título *La literatura nazi en América* propõe um contrato³⁰ com o leitor, que é postergado durante a leitura, porque ao invés de uma historiografia literária, a partir da alusão à história de uma provável literatura nazi na América Latina, o livro constitui-se como um romance fragmentário, composto de biografias apócrifas sobre escritores fictícios. Infringindo o anunciado, o autor usufrui da licença poética para suspender as normas do discurso oficial, revelando o artifício da escrita. O texto propõe, assim, no transcorrer da leitura, um novo contrato a ser definido com o leitor, manipulando as “promessas” feitas inicialmente e brincando com suas expectativas.

A estrutura arquitetada sob a forma de biografias literárias pode se mostrar enganosa num primeiro olhar. Cada biografia intitula-se com o nome do personagem biografado, seguido de um subtítulo que contém as datas e os nomes dos lugares onde cada um nasceu e faleceu. Na maioria dos casos, os acontecimentos da vida dos personagens são relatados obedecendo a uma sequência cronológica. O narrador faz esses recortes da história dos personagens, de acordo com um critério que privilegia os seguintes aspectos: a carreira literária e intelectual dos personagens, as viagens por eles realizadas, seus encontros com personalidades famosas, suas participações em movimentos históricos e políticos.

Esse procedimento inicial indica que o livro é montado pelo entrelaçamento de vários discursos e pela dupla relação entre ficção e discurso oficial, presentes tanto na biografia literária quanto na história. Afinal, a biografia e a história também são narrativas passíveis de interpretações parciais e construções artificiosas. Assim como a escrita dita oficial pode ser contaminada pela ficção, a narrativa fictícia pode ser contaminada pelos fatos históricos, sendo que pela regra aristotélica³¹, sua verossimilhança é a da escrita, e não a dos acontecimentos exteriores.

Por outro lado, lembremos que logo nas primeiras linhas de seu ensaio sobre Evaristo Carriego, Borges³² adverte sobre a artificialidade que circunda toda e qualquer biografia. Em suas palavras, todo biógrafo possui a vontade genuína de executar despreocupadamente a tarefa paradoxal de despertar no outro as recordações que pertenceram a um terceiro. Por mais que tenha conhecido pessoalmente Carriego, Borges percebe que escreve a respeito dele, partindo de um certo acúmulo de recordações e de outros relatos (talvez relatos escritos por ele mesmo e sobre o mesmo biografado, Carriego): “*Poseo*

³⁰ Utilizo o conceito de contrato em MAINGUENEAU, D. *Discurso Literário*, São Paulo: Contexto, 2006, p.146.

³¹ Ver: ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalh.o Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1969.

³² BORGES, J. L. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emecé, 1965.

recuerdos de Carriego: recuerdos de recuerdos de otros recuerdos, cuyas mínimas desviaciones originales habrán oscuramente crecido, en cada nuevo ensayo". (BORGES, 1965, p.33)

Evidentemente, aí se inscreve um dos princípios da narrativa de Borges: aquele em que a obra é construída a partir de vários relatos. Noutras palavras, a biografia é o resultado de leituras e releituras, que recriam a imagem do biografado através da palavra, a partir da qual nos é dada a imagem de Carriego. Imagem que o biógrafo deseja comunicar e que é uma forma de representação. A linguagem traça o perfil do biografado, cujo referente foi necessariamente desfigurado e reconfigurado na escrita.

O biógrafo se pronuncia a partir de um determinado contexto do qual as alusões biográficas se evidenciam no texto de forma fragmentária, uma vez que a história de vida contada ou escrita nem sempre retrata a sequência linear e verídica da matéria relatada.³³ Toda história contada atravessa os labirintos da memória e da imaginação, sofre alterações e deformações, posto que o narrado é em parte produto da subjetividade e das experiências (que podem ser experiências de leituras) de quem narra. Por isso, o fato relatado, seja ele oriundo da história pessoal de um sujeito, ou da história coletiva de um país, terá referências de uma realidade externa ao texto, visando aí não a realidade, mas o seu simulacro.³⁴

A biografia confronta a ficção e o real, impasse este muito bem manipulado por Schwob, Borges, Alfonso Reyes e Wilcock, que inscrevem personagens com nomes homônimos ao de pessoas reais, como faz Javier Cercas com *Soldados de Salamina*. Em *La literatura nazi en América*, na última biografia, o narrador se identifica como Bolaño, um militante político preso no período da ditadura de Pinochet. Aí, a narração por ele contada integra os registros da história pessoal do autor com os da história oficial. Isso estabelece uma determinada relação com o passado, que surge no texto de forma contraditória e fragmentária, uma vez que a ele se reporta através da memória de um narrador:

En aquellos días, mientras se dismantelaba la pobre estructura de poder de la Unidad Popular, caí preso." Las circunstancias que me llevaron al centro de detención son banales, cuando no grotescas, pero me permitieron presenciar el primer acto poético de Ramírez Hoffman, aunque por

³³ Como também assinala Bourdieu. Ver: BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M.de M.; AMADO, J. (Orgs.). *Usos & abusos da História oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

³⁴ Lejeune sugere um interessante conceito sobre a biografia, o chamado *pacto referencial*, firmando que ela é referencial de uma realidade externa ao texto; no entanto, não visa ao real, mas à imagem dele. Ver: LEJEUNE, P. *O Pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inên Coimbra Guedes Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

entonces yo no sabía quién era Ramírez Hoffman ni sabía la suerte que habían corrido las hermanas Venegas.(BOLAÑO, 2010, p.192).

O excerto acima se refere a uma cena na qual o narrador Bolaño encontra-se preso durante a ditadura militar no Chile. É um relato que ele resgata por intermédio da memória, tendo em vista as inferências ao tempo passado. Notemos que no momento em que se encontrava preso, ele não conhecia o poeta Ramírez Hoffman e nem sabia o destino que haviam tido os outros personagens, as irmãs Venegas. Ao passo que durante a composição do relato ele já detém essas informações. O texto se articula por meio de visões acerca dos acontecimentos ocorridos num período histórico temporalmente distante do enunciador. Por isso, são recontados, não como aconteceram, mas como são concebidos no momento da escritura, de modo que não se resumem à mera reprodução. Essas visões do passado, conforme aponta Beatriz Sarlo,³⁵ formam construções estruturadas em qualquer narrativa. O ato de lembrar, de resgatar imagens advindas de outros tempos se concretiza justamente por meio do relato.

La literatura nazi en América, embora transgrida o contrato inicial com o leitor, uma vez que não é um livro de história, é tecido também a partir do relato de dados e eventos históricos e simulacros de personagens migrados de um mundo real que se misturam com os fictícios. Há uma conjuntura de elementos nitidamente vinculados a um contexto específico que o leitor é capaz de reconhecer, já que a sua representação na escrita se faz através de um vocabulário que lhe é familiar.

Assim, no transcorrer da leitura das biografias apócrifas de Bolaño, penetramos num universo nebuloso e acinzentado que nos reporta a momentos consignados pela historiografia, como a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Espanhola, a Guerra do Pacífico, a Guerra das Malvinas, a Ditadura de Pinochet, o nazismo e o fascismo.

Um agitado movimento marcado por um acelerado vaivém move os personagens, os quais quando não participam diretamente desses eventos, escrevem a respeito deles. Ignacio Zubieta torna-se voluntário franquista, membro da divisão azul espanhola, participa das batalhas de Possad e de Krassnij-Bor na Rússia e do Batalhão SS Francês. Toda a vida do personagem é resumida em sua biografia, num ritmo acelerado, em função dos deslocamentos que sua trajetória executa e dos espaços turbulentos por onde ele

³⁵ SARLO, B. *Tempo presente: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 12.

passa. O personagem Gunther Fuchler, diretor da revista chilena *Pensamiento e Historia*, escreve o livro *Historia de la Guerra del Pacífico* sobre o conflito bélico de 1879, entre o Chile e a aliança do Peru com a Bolívia. Irma Carrasco, poetisa mexicana, no ano de 1942, foge do México para a Espanha, quando aquele país declara guerra às potências do EJE. A profusão de cenas e alusões às interferências dos personagens nos conflitos bélicos provoca uma acumulação de eventos transcorridos em lugares e tempos distintos, congregados simultaneamente no espaço ficcional. A todo instante os sinais da violência atravessam a narrativa e remetem o leitor a um período conturbado da história contemporânea da América Latina.

Transcorridas mais de duas décadas entre o golpe chileno de 11 de setembro de 1973 e o ano de 1996, quando foi publicado *La literatura nazi en América*, as inferências desse contexto se tornam recorrentes na obra de Bolaño. Seus livros são povoados de escritores, literatos, críticos e poetas fictícios que transitam entre a história e os movimentos literários. Bolaño vai estabelecendo relações paradoxais e ambíguas entre a literatura e a história, questionando as fronteiras entre ambas e os discursos que as constituem.

Do paralelismo dos discursos oficiais com as invenções possibilitadas pela imaginação, pouco a pouco, constitui-se perante os olhos do leitor a imagem de um hábil falsário articulador de todo esse universo. Sua narrativa se vale do artifício intelectual para construir uma realidade linguística verossímil, a partir da falsificação da própria história, pois ao inserir seres fictícios num contexto oficializado pela escrita, cria outra versão acerca dos fatos.

Nesse sentido, vale citar Hayden White³⁶ quando afirma no seu ensaio “O texto histórico como artefato literário” que as narrativas históricas também podem ser vistas como ficções verbais compostas de conteúdos inventados. As sequências históricas introduzidas no processo de narração suscitam formas diferentes de interpretação. “Podemos conferir sentido a um conjunto de acontecimentos de muitas formas diferentes”. (WHITE, 2001, p. 102). Os documentos históricos, segundo Hayden White, também são tão opacos e ambíguos quanto às obras trabalhadas pelo crítico literário.³⁷

Por outro lado, o historiador italiano Carlo Ginzburg,³⁸ que parte da análise de vários autores situados em diferentes épocas e contextos, como Chapelain, Balzac, Michelet,

³⁶ WHITE, H. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto São Paulo: EDUSP, 2001

³⁷ *Idem.*

³⁸ GINZBURG, C. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa Freire d' Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Flaubert e Stendhal, entre outros, busca identificar os traços que esses autores inferem de sua própria realidade, afirmando que entre a realidade e a ficção há uma relação conflituosa. Trata-se de “um conflito feito de desafios, empréstimos recíprocos, hibridismos”. (GINZBURG, 2007, p.9).

Portanto, o texto literário trabalha com conteúdos inventados e versões de relatos históricos, admitindo inúmeras leituras e interpretações. Seus significados são construídos a partir do contato com um leitor. Se por um lado a realidade fundada no texto ilumina a realidade do mundo externo, este também se reflete no texto, num movimento que se dá de forma refratária, como uma luz que bate no espelho e retorna para outra dimensão externa. Entendemos que o próprio texto é um relato construído por um sujeito que deixa aí sua versão ou versões, as quais não encerram um significado único, possibilitando a ampliação de seus sentidos e a criação de outras versões. Em *La literatura nazi en América*, podemos acompanhar a construção do relato através do narrador que elabora um discurso conjectural, que vai e volta, vacila, nega e reconta os episódios.

1.3. O narrador biógrafo e o seu discurso conjectural

O narrador de *La literatura nazi en América* congrega funções de leitor, escritor, pesquisador, arquivista, historiador, ficcionista, compilador e crítico literário. Das trinta biografias apócrifas que compõem o livro vinte e nove são narradas como se ele tivesse tido acesso a elas por meio de várias fontes, principalmente livros, (que no caso são apócrifos), e não pelo contato direto com os biografados. A trigésima biografia difere das demais, pois conta a história de um personagem com quem o narrador de fato tem contato direto e participa dos acontecimentos relatados.

Esse narrador biógrafo é antes de tudo um contador de histórias. Ele desestabiliza a noção do que seria o gênero da biografia oficial ao lançar dúvidas sobre a matéria com a qual compõe o relato, além de tangenciar inúmeras digressões. Aparentemente, o narrador tenta manter certa neutralidade, no entanto, há marcas em seu discurso que eclodem da aparente objetividade com a qual ele constrói os relatos, evidenciando suas intervenções pessoais. Comuns são os usos de expressões que delegam a outrem a autoria das informações coletadas: “segundo testemunho”, “dizem”. As pistas fornecidas pelo próprio narrador

sugerem que ele percorre o itinerário de um biógrafo: consulta documentos, cartas, livros, revistas, matérias de jornais, testemunhos, dentre outros.

É possível, contudo, identificar marcas de sua subjetividade por meio de dois mecanismos de digressão: 1) a intrusão, quando ele coloca sua opinião sobre os fatos e quando se dirige a um possível leitor; 2) a suspensão do relato, quando ele interrompe o fluxo dos acontecimentos para recomeçar a contar a história, propondo diferentes versões. A tentativa de neutralidade aos poucos vai se mostrando falível aos olhos do leitor, até atingir sua falibilidade maior na última história, em que o narrador se mostra a todo instante flagrado em suas tiradas digressivas e pouco confiáveis. A partir desse mecanismo de intrusão, o narrador faz referências duvidosas às fontes, lança opiniões geralmente irônicas e negativas a respeito dos personagens biografados.

Uma de suas técnicas de compilação consiste na obtenção de informações transmitidas por terceiros. Em função disso, dirige a responsabilidade da informação ao sujeito indeterminado, por não conhecer ou não querer denunciar a fonte: “*Se comenta, asimismo, que es su dinero el que está detrás de la revista. El Cuarto Reich Argentino y posteriormente de la editorial del mismo nombre*”.(BOLAÑO, 2010,p. 22). O sujeito indeterminado identificável pela partícula “se” remete à ausência de um autor que confira a autenticidade da informação, fazendo com que ela inevitavelmente seja impelida ao plano do hipotético. É justamente esse plano do hipotético que sustenta todo o relato.

No entanto, o narrador se intromete habilmente nas histórias de seus biografados, emitindo, cheio de pudores, seu julgamento sobre partes da obra de Jesús Fernández-Gómez, que não lhe parece que devam ser divulgadas, e escolhe apenas os fatos segundo ele puramente literários:

Pese a su carácter de obra no corregida y revisada, Años de Lucha de un Falangista Americano en Europa tiene la fuerza de la obra escrita en los límites de la experiencia, además de algunas sabrosas puntualizaciones sobre aspectos desconocidos de la vida de Ignacio Zubieta que pudorosamente omitiremos. Entre los múltiples reproches que Fernández-Gómez le hace desde su lecho de Riga anotemos tan sólo aquella de carácter puramente literario sobre la paternidad de la traducción de los poemas de Schiller. (BOLAÑO, 2010, p. 48).

Chama a atenção o fato de o narrador se identificar como um sujeito intruso, denunciado pelos verbos na primeira pessoa do plural, “omitiremos”, “anotemos”, ou seja, o pronome pessoal “nós” é o sujeito oculto da ação desses verbos. Este pequeno e sutil detalhe desfaz a

impressão de que as vinte e nove biografias anteriores tenham sido narradas objetivamente em terceira pessoa e somente a última, em primeira. Temos, no caso, um narrador que se camufla, que não se revela individualmente, mas numa voz coletiva. Numa leitura mais atenta, detectamos outras aparições suas como um narrador intruso, sempre denunciado pelo sujeito implícito “nós”:

Empecemos por este último.

Bajo el mar, entre las ondas, en efecto vemos un niño que dice «mamá, tengo miedo.

*Entre los adjetivos de sus críticos **destaquemos** los siguientes:*

***Consignemos** algunas”*

***podemos** encontrar a Harry Morgan y Robert Jordán, de Hemingway*

***Citaremos** algunas de sus escenas:*

*Luego lo **vemos** volando a México en Aerolíneas Argentinas*

***sabemos**, por ejemplo. (BOLAÑO, 2010, passim, grifo nosso).*

Esse narrador designa uma coletividade de vozes. Partindo do princípio de que ele elabora seu texto a partir de outros, aqueles que resenha, os testemunhos fornecidos por outros sujeitos, (vide os sujeitos indeterminados), podemos dizer que ele abdica da individualidade e da autoria que proporciona a primeira pessoa ao relato. O uso da primeira pessoa do plural é uma característica comum dos ensaios ou das resenhas literárias, tipologias das quais o narrador se vale para elaborar suas biografias apócrifas. Com isso, as delimitações entre textos narrativos e dissertativos também são minadas, posto que o narrador conta a história de vida dos personagens, mas também faz resenhas críticas de suas obras.

Assim, vale observar como esse narrador vai preenchendo com pressuposições as lacunas dos relatos de vida, quando não tem toda a informação a respeito deles. Numa determinada cena, após narrar a história de Silvio Salvático que morreu num asilo, deixando uma mala cheia de livros velhos e manuscritos inéditos de sua própria autoria, ele presume, diante da falta de informação sobre o destino final desses livros, que foram queimados pelos zeladores do local: “*Sus libros nunca se reeditaron. Sus inéditos probablemente fueron arrojados a la basura o al fuego por los celadores del asilo.*”(BOLAÑO, 2010, p.56). Vejamos que há um contraste entre as duas afirmativas: a primeira é uma constatação dada como verídica; a segunda é uma hipótese, considerando o emprego do advérbio de dúvida “probablemente”.

Numa outra circunstância, ao apresentar a condição fracassada do casamento de Irma Carrasco, poetisa mexicana, o narrador faz reflexões pessoais, adentrando no espaço de intimidade da biografada, com tiradas filosóficas sobre a vida, contrapondo a vida real ao

universo da ficção. Ele se vale de um tom pessoal e coloquial, favorecendo a aproximação com o leitor:

La vida real, no obstante, es diferente y para Irma no está exenta de desengaños. Barreda la engaña con vicetiples de tres al cuarto. Barreda no se anda con contemplaciones y la golpea casi a diario. Barreda la suele despreciar públicamente, a ella y a su familia, a quienes trata de «cristeros hijos de la chingada» o «carne podrida de paredón», delante de amigos y desconocidos. La vida real, en ocasiones, se parece demasiado a una pesadilla. (BOLAÑO, 2010, p. 84).

Os relatos criam a ilusão de apagamento de fronteiras entre o nosso mundo (do leitor) e o narrado. Outro aspecto que se destaca aí diz respeito à narrativa tramada a partir de algo que aparenta ser uma coisa quando é outra. A sutileza com a qual o narrador desfaz as aparências vai se revelando paulatinamente, deixando uma marca aqui e outra ali, que pode passar despercebida num primeiro olhar. Isso se deve ao fato de que os relatos possuem paradoxalmente um acúmulo muito denso de histórias, nomes e datas, de modo que todos esses elementos contribuem para a dissimulação de detalhes importantes. Por outro lado, eles são estritamente sumários, feitos de resumos da vida dos personagens e de suas obras. Em um tempo breve e num espaço limitado, essas narrativas conseguem dar conta de toda a vida de um sujeito, ao contrário de Borges, que prioriza um episódio marcante da vida do personagem e aí condensa toda a sua existência.

Dentro desse jogo de aparências e sutilezas, encontramos outra forma de intrusão do narrador à qual já tínhamos feito menção, que é a referência constante ao leitor. Há pelo menos três configurações de leitor que consideramos importantes. A primeira diz respeito aos supostos leitores e resenhadores da produção literária e intelectual dos falsos escritores biografados, ou seja, os leitores ficcionais. A segunda é a identificação do próprio narrador como um leitor. E por último, estamos nós, leitores reais de Bolaño. Examinemos melhor cada uma dessas três configurações.

Ao escrever a resenha sobre o livro de Fernández-Gómez, o narrador comenta que o leitor avisado reconhecerá nos personagens a representação de pessoas que conviveram com o autor, em especial a Duquesa de Bahamontes, que foi sua amante. Na verdade, num movimento cervantino, se dá aqui uma ambiguidade, porque não fica claro se o leitor é ficcional, aquele que poderia ler as obras dos biografados, ou o leitor de *La literatura nazi en América*. Há um jogo de espelhamento com a expressão leitor, isto porque alguns personagens, principalmente a Duquesa de Bahamontes, aparecem na biografia anterior, a do

personagem Zubieta, amigo do tal Fernández- Gómez. Isso reforça o jogo entre o leitor ficcional inserido na fábula, e o leitor virtual da obra: “*El lector avisado reconocerá fácilmente en la protagonista de este relato a la Duquesa de Bahamontes y en sus dos jóvenes antagonistas a los inseparables Zubieta y Fernández-Gómez.*” (BOLAÑO, 2010, p. 48) Permanece em aberto a questão: Quem é esse leitor avisado? Será o leitor ficcional que lê a obra escrita por Fernández-Gómez ou aquele que está lendo *La literatura nazi en América*?

Num outro momento, o narrador diz que pretende esclarecer para seu leitor as intenções do escritor Harry Sibelius, ao elaborar a introdução de seu livro “Vuelo de fechas”: “*Esta introducción (en realidad una suerte de fechas clave para situar rápidamente al lector en la historia) se titula Vuelo de pájaro*”. (BOLAÑO, 2010, p. 128) Assim, paulatinamente, o narrador vai delineando várias configurações do leitor, o que constitui um recurso para mostrar que neste universo paralelo de escritores imaginários, também há os leitores imaginários, reforçando, desse modo, a verossimilhança das narrativas.

Vejamos onze tipos de leitores inferidos pelo narrador que detectamos ao longo do livro, conforme podemos verificar abaixo.

a) O leitor crítico literário: “*Algunos críticos, tal vez demasiado perspicaces, quisieron ver en él al recientemente fallecido Sebastián Mendiluce*”. (BOLAÑO, 2010, p.22).

b) O leitor chileno espantado: “*Los lugareños hablaban de familias albinas que conducían tractores durante la noche y algunas fotos probablemente trucadas de revistas de la época mostraban al asombrado lector chileno a gente más bien pálida y seria entregada sin descanso al trabajo agrícola*”. (BOLAÑO, 2010, p. 101)

c) O leitor cúmplice: “*Sus primeros poemas son una mezcla de frases sueltas y de planos topográficos de la Colonia Renacer. No llevan título. Son ininteligibles. No buscan ni la comprensión ni mucho menos la complicidad del lector*”. (BOLAÑO, 2010, p. 102).

d) O leitor razoável: “*La novela, llena de apéndices, mapas, índices onomásticos incomprensibles, se propone como un texto interactivo, aunque el lector razonable apenas utilice esta variante de lectura*”. (BOLAÑO, 2010, p.114).

e) O leitor não qualificado: “*250 páginas en total, resulta abrumador para cualquier lector no cualificado*”. (BOLAÑO, 2010, p. 129).

f) O leitor erudito:

el lector avisado reconocerá [...] a varios Sartorius, Benbow y Slopes de Faulkner (en Las Reichkreditkassen), a Bambi de Walt Disney y a Myra

Breckinridge y John Cave de Gore Vidal (en La incautación del oro y de los bienes extranjeros), a Scarlett O'Hara y Rhett Butler junto con los Hersland y los Dehning de Gertrude Stein. (BOLAÑO, 2010, pp.129-130).

g) O leitor ideal: “Y Rory Long pensó que la Biblia era poesía «abierta» y que las grandes masas que se movían o reptaban a la sombra del Libro eran los lectores ideales, los hambrientos de la Palabra luminosa”. (BOLAÑO, 2010, p. 150).

h) O leitor como sujeito individual: “La poesía «cerrada» era personal, desde el individuo poeta al individuo lector; la poesía «abierta» era impersonal, desde el cazador de la memoria de la tribu (el poeta) al receptor de la memoria de la tribu y parte consustancial del devenir de ésta (el lector)”. (BOLAÑO, 2010, p. 150).

i) O leitor curioso: “el lector curioso puede encontrar tres textos de prosa varia de Ernst Jünger”. (BOLAÑO, 2010, p. 226).

j) O leitor fiel: “En 1964, y tras pasar por varios sanatorios, Luz vuelve a sorprender a los pocos pero fieles lectores”. (BOLAÑO, 2010, p. 32).

l) O leitor universal: “podrá ser nunca un relato permanente que narre, de una vez y para siempre, todo de una manera tal que sea aceptable para los lectores de todas las épocas, ni siquiera para todas las partes de la Tierra”. (BOLAÑO, 2010, p. 128).

Dentre eles, o tipo mais frequentemente aludido é o indeterminado, aquele que faz parte de um público geral. O leitor avisado é evocado em mais de um momento, os demais são mencionados apenas uma vez. A ficcionalização da figura do leitor das obras resenhadas parece constituir o duplo do narrador, que também se encontra na condição de leitor. Todavia, percebe-se que este narrador nutre um paradoxal sentimento de simpatia e concomitantemente de repulsa, ironia, sarcasmo ou indiferença para com aquele leitor que está sempre a sua vista, ora como figuração de sua própria imagem, ora como alguém externo ao texto.

O narrador que ocupa a posição de leitor, posição anterior à sua função de narrador, desenha-se lentamente perante os nossos olhos, aglutinando várias características: perspicaz, erudito, irônico e crítico. Não obstante, em certas passagens do livro, ele se mostra também um leitor confuso e surpreso diante de certas obras que lhe parecem complexas ou estranhas ao seu repertório de leituras. Essas facetas podem ser vistas quando ele discorre sobre a mistura de gêneros que compõem as obras dos seus biografados, a partir das quais se depara com questões composicionais, tecendo comentários teóricos acerca delas. Seleccionamos aqui quatro cenas, cada uma correspondente a um diferente personagem

biografado, de modo que é possível visualizar a imagem de um narrador leitor e crítico em confronto com o texto híbrido.

Na primeira cena, o narrador expõe que o personagem Harry Sibelius, influenciado pela leitura de Norman Spinrad e Philip K. Dick e provavelmente por um conto de Borges, escreveu e publicou um livro de título ambíguo, “El Verdadero hijo de Job”, cuja estrutura assemelha-se a um livro de história, mas que é um romance estruturado conforme o modelo da obra “La Europa de Hitler”, do historiador inglês Arnold J. Toynbee: “*La novela, pues se trata de una novela y no de un libro de historia, es en apariencia simple*”.(BOLAÑO, 2010, p. 127). Esse livro apócrifo remete ainda a *La literatura nazi en América*, que contém um título ambíguo e a falsa promessa de ensaio historiográfico, conforme mostramos no início deste tópico. Isso chama a atenção para um importante aspecto que identificamos aos poucos durante a leitura, que consiste nas discretas intervenções teóricas do narrador, que tornam visíveis os procedimentos literários adotados no próprio livro que lemos. O texto simplesmente vai revelando perante os nossos olhos os seus artifícios um por um.

Na segunda cena, o narrador não decide se classifica como romance ou conto longo o livro intitulado “Cruz de Hierro”, escrito pelo personagem Ignacio Zubieta. Composto de 80 páginas, o livro mistura a linguagem escrita com a visual, expondo cinco fotos de Zubieta, vestido de uniforme, segurando uma cruz de ferro, obtida durante a Segunda Guerra Mundial. Assegura o narrador que um crítico da época classificou essa obra como híbrida entre Sven Hassel e José María Pemán. Outra questão conceitual se inscreve aqui, agora direcionada para a instância da recepção. Temos a imagem de um leitor (o próprio narrador) confuso diante de um texto que parece romper com as já conhecidas categorias de romance e conto. Mais uma vez, esta cena nos remete aos leitores de *La literatura nazi en América* diante da dificuldade de reconhecer a obra como romance ou não.

Na terceira cena, o narrador apresenta o personagem Daniela de Montecristo que, segundo ele, escreve um livro cujo título insinua uma aproximação com o épico, “Las Amazonas”, em que “*aborda de manera torrencial y anárquica todos los géneros literarios*”.(BOLAÑO, 2010, p. 94). Inclusive, ele lista os gêneros que compõem o dito livro: romance amoroso, romance de espionagem, memórias, teatro, inclusive o de vanguarda, poesia, história e panfleto político. De modo similar, o personagem J. M. S Hill cultiva o gênero do oeste e o de detetive, entretanto, suas melhores obras pertencem ao gênero ficção-científica, e todavia, há romances em que se encontram os três gêneros mesclados, afirma o narrador. Aqui a questão teórica diz respeito ao fenômeno da mistura de diversos gêneros. O próprio

texto por meio da inscrição de outras obras apócrifas mostra a composição de *La literatura nazi en América*, e ainda prevê as reações que possa vir a ter o leitor. A impressão que temos é a de que nós, no papel de leitores, aqui não somos convidados a sermos detetives como em muitos dos textos de Borges, porque todas as pistas são reveladas pelo próprio texto, basta que estejamos atentos para identificá-las, numerá-las ou registrá-las, pois há pouco que desvendar. A fala do narrador problematiza e por vezes ironiza a complexa relação entre texto, leitor, contexto, crítica e teoria literária.

Outra faceta da figura paradoxal do narrador se insinua e se denuncia em seu discurso, no qual manipula a conjectura como um recurso criativo, inventando mais de uma versão para os fatos, mostrando não ter certeza do que fala. Narra a história tentando completar certas lacunas com diferentes detalhes, que sugerem múltiplas interpretações sobre uma cena, de modo que não se pode ter certeza de como aconteceu um determinado episódio. É um relato falho, com lapsos de memória e imaginação fluída.

Todo lo anterior tal vez ocurrió así. Tal vez no. Puede que los generales de la Fuerza Aérea Chilena no llevaran a sus mujeres. Puede que en el aeródromo Capitán Lindstrom jamás se hubiera escenificado ningún recital de poesía aérea. Tal vez Ramírez Hoffman escribió su poema en el cielo de Santiago sin pedir permiso a nadie, sin avisar a nadie, aunque esto es más improbable. Tal vez aquel día ni siquiera llovió sobre Santiago. Tal vez todo sucedió de otra manera. (BOLAÑO, 2010, p. 199).

Observemos que ele titubeia ao encadear os fatos, abusando de expressões que aumentam a incerteza do enunciado, como o advérbio de dúvida “tal vez” e o verbo “puede que”. Desmente a cada passo o que acabou de afirmar, sugerindo que os fatos podem ter múltiplas versões. Ironicamente, conclui que o que acabou de contar pode ter acontecido conforme o proferido ou não.

Em *Estrella distante*, o próprio narrador confessa que o seu discurso é conjectural: “A partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas.” (BOLAÑO, 1996, p. 29). Em outro momento de sua fala, ele afirma que os fatos podem ter ocorrido de maneira diferente do que ele conta, posto que naquele contexto as alucinações poderiam ter gerado versões falsificadas em relação ao que realmente aconteceu: “*Las alucinaciones, em 1974, no eran infrecuentes*.” (BOLAÑO, 1996, p. 92).

Esse narrador parece brincar com a figura do narrador dos romances realistas, que tentava conferir veracidade à narrativa e estabelecer com o leitor um pacto de confiança.

Propositalmente, ele transmite incerteza e insegurança, subvertendo o princípio realista, propondo em seu lugar a instabilidade, e pondo em xeque a representação do real.

As relações estabelecidas pelo narrador com a figura do leitor e o seu discurso conjectural são elementos que reforçam o fio condutor do romance como um grande painel composto de quadros, relacionados por histórias dentro das quais há outras histórias, que são sempre versões, não verdades absolutas.

CAPÍTULO II

A MEMÓRIA DA LITERATURA

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si, é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos.

T. S. Eliot, “A tradição e o talento individual”.

2.1. O diálogo entre as obras

Em seu famoso texto, “A tradição e o talento individual”,³⁹ Eliot adverte que quando inserimos um autor numa tradição, nossa tendência é enfatizar em sua escrita aspectos peculiares que o distinguem dos outros escritores e com isso estabelecemos critérios de valores estéticos. Salienta o poeta e crítico inglês que se procedêssemos de modo contrário em relação ao novo texto de um determinado escritor, poderíamos descobrir que “as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade”. (ELIOT, 1997, p. 38). Isso não significa seguir cegamente os caminhos da geração antecessora, visto que a tradição guarda um significado amplo e complexo.

De acordo com Eliot, se um escritor deseja inserir-se numa tradição se esforçará para conquistá-la, pois ela não é simplesmente outorgada como herança. Ela é detentora de um significado histórico que não pode ser ignorado por aquele que escreve, exigindo dele a percepção e o reconhecimento do passado. O escritor envolve-se com a geração antecessora e concomitantemente, com a de seu tempo. A partir dessa inserção no histórico temporal e atemporal ele se vincula a uma tradição, adquirindo seu valor a partir de uma rede de relações que mantém com as obras de seus antecessores.

Para Eliot, as obras existentes compõem uma ordem completa entre si. O surgimento de uma nova obra altera essa ordem, nela introduzindo novas possibilidades estéticas. Nesse sentido, ocorre um reajuste dos valores de cada obra de arte, mantendo,

³⁹ ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Trad. Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editora, 1997.

todavia, o equilíbrio entre o antigo e o novo. O escritor assume uma grande responsabilidade ao retomar obras da tradição, pois ao mesmo tempo em que o passado orienta o presente, também é por ele modificado. Assim, o escritor será julgado pelos padrões e valores estabelecidos por gerações antecessoras, de modo que a sua obra e as de seus antepassados serão comparadas e medidas. Compete-lhe, pois, buscar e desenvolver a consciência do passado ao longo de sua vida artística, de modo que haja uma constante entrega de si mesmo até a sua despersonalização, à medida em que vai se inserindo numa tradição por meio do auto sacrifício, afirma Eliot.

Para que uma nova obra possa se inscrever numa linhagem de escritas similares do passado, noutras palavras, para que o escritor possa se inserir numa tradição, a intertextualidade parece constituir um mecanismo importante de escrita. Ela possibilita o diálogo entre as obras, o ato de retomar e reatualizar técnicas literárias desenvolvidas pelos antepassados.⁴⁰ Julia Kristeva⁴¹, em seu livro *Introdução à semanálise*, partindo da ideia tributária a Bakhtin de que o texto constitui um cruzamento de outros textos, afirma que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se como dupla”. (KRISTEVA, 1974, p. 64).⁴²

O texto reveste-se, assim, do sentido de *escritura-leitura*, *escritura-réplica* para indicar que a obra literária integra-se na trama maior onde se vinculam outros textos. Segundo a autora, o escritor se insere na história, intermediado pela escrita e a leitura de obras literárias precedentes à sua produção. Os textos lidos participam do novo texto. Destarte, vale lembrar que Kristeva reflete sobre o significado da palavra ler que para os antigos consistia em “recolher”, “roubar”, “espionar”, “reconhecer os traços”.⁴³ Ler sugere, de certa forma, a apropriação do texto do outro, escrever, por sua vez, completa a participação do leitor que transita da função de leitor a de escritor.

Dois aspectos apontados pela autora são imprescindíveis para a intertextualidade: a *reminiscência* e a *intimação de cifras*. A primeira relaciona o ato de chamar à memória outros textos; a segunda corresponde ao ato de transformar o texto

⁴⁰ Eliot não menciona o conceito de intertextualidade, sua fala enfatiza o procedimento de reescritura que possibilita o artista se inserir numa tradição. Partindo desse princípio, introduzimos e vinculamos a noção de intertextualidade que, ao nosso ver, constitui um procedimento que intermedia a relação entre as obras do presente e as da tradição.

⁴¹ KRISTEVA, J. *Introdução á semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁴² Vale salientar que Bakhtin, em momento algum, usa o termo intertextualidade, mas polifonia, ambivalência, etc., que certamente inspirou Kristeva na elaboração do conceito de intertextualidade.

⁴³ *Ibid*, p. 98.

evocado. Por meio desses dois atos a linguagem orienta duplamente o diálogo entre os textos, de modo que “toda sequencia se *constrói* em relação a uma outra, provinda de um outro *corpus*[...]”. (KRISTEVA, 1974, p. 98).

Ao produzir seu texto, o escritor reatualiza consciente ou inconscientemente o texto do outro, o qual deixa transluzir suas marcas, muitas vezes camufladas sob a forma de paródia, citação, alusão, referências e colagens, que inscrevem a presença de um texto do passado no atual.⁴⁴ Assim, o tempo de uma obra não se restringe ao cronológico, mas sim à temporalidade da escritura, que conjuga rastros de tradições de tempos alternados, constituindo uma *memória da literatura*, conforme assinala Tiphaine Samoyault⁴⁵ em seu livro *A intertextualidade*. De acordo com a autora, a intertextualidade é um mecanismo pelo qual a literatura mantém o perpétuo diálogo que tece consigo mesma, fazendo aparecer simultaneamente duas atividades: a da leitura e a da escritura, que revelam o acúmulo de leituras de obras literárias realizadas por um leitor (que pode ser um escritor). A intertextualidade se constitui como um importante mecanismo da memória da literatura e como tal se inscreve nos textos por meio de procedimentos de reescritura, instalando a biblioteca no texto atual. “O texto joga com a tradição, com a biblioteca, mas em vários níveis, implícitos ou explícitos”. (SAMOYAULT, 2008, p. 45).

Podemos pensar essa biblioteca como uma grande obra *polifônica*, no sentido do termo polifonia postulado por Bakhtin⁴⁶. Aí coexistem diversas vozes contraditórias e distintas que confluem na nova obra, sem que uma domine a outra. Essas vozes dialogam entre si, gerando uma tensão. O autor que visita a bibliotecanão detém um ponto de vista, mas estabelece a reciprocidade entre essas diversas vozes, que são essencialmente independentes. Seu papel consiste, nesse sentido, em orquestrar essa multiplicidade de vozes provenientes da tradição. Há uma recuperação do coletivo pela linguagem, em que a

⁴⁴ As diversas linhas de concepções relativas à intertextualidade por serem amplas e complexas recebem enfoques teóricos específicos por parte dos estudiosos. Observando o estudo de Tiphaine Samoyault⁴⁴ em seu livro *A intertextualidade*, compreendemos que cada teórico contribui com o desenvolvimento de algum aspecto delimitado. Roland Barthes se aproxima de Kristeva, ao conceber que todo texto se relaciona com textos anteriores. Gérard Genette pressupõe o termo transtextualidade, definido no sentido de todas as relações que intercabiam um texto com outros textos, nas quais se insere a intertextualidade vista coma a presença efetiva de um texto em um outro, distinguindo-se da hipertextualidade, que consiste na relação pela qual um texto pode derivar de um outro, sob forma de paródia ou pastiche. Riffatere enfatiza a importância da participação do leitor para a constituição das relações intertextuais. Compagnon foca a noção de reescritura que se faz por meio do arranjo, da associação e da colagem da vida na arte. Ver: SAMOYAULT, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008, p. 103-104.

⁴⁵ SAMOYAULT, T., *op. cit.*

⁴⁶ BAKHTIN, M.M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

presença do outro se faz a todo instante, de modo que os vários discursos confrontam-se com o do autor, posto que seu discurso se constrói sobre o do outro.

Nesse sentido, Bolaño tem consciência quanto à interlocução com textos da tradição literária. Serve de exemplo o paratexto⁴⁷ que introduz seu livro *La literatura nazi en América*, ou seja, a epígrafe constituída de um trecho do livro *Lo demás es silencio*, de Augusto Monterroso: “*Cuando el río es lento y se cuenta con una buena bicicleta o caballo sí es posible bañarse dos (y hasta tres, de acuerdo con las necesidades higiénicas de cada quien) veces en el mismo río.*” (BOLAÑO, 2010, p. 9). Este fragmento, por sua vez, é uma reescritura da famosa frase de Heráclito de Éfeso,⁴⁸ cujo sentido remete ao fato de que um sujeito não pode entrar duas vezes no mesmo rio, posto que ambos se transformam no transcorrer do tempo. Entre o pequeno texto de Monterroso e o do filósofo grego há muitas diferenças. Vejamos como se inscreve o de Heráclito: “*No se puede sumergir dos veces en el mismo río. Las cosas se dispersan y se reúnen de nuevo, se aproximan y se alejan.*” (HERÁCLITO, 1963, p.162). O texto de Heráclito contém a ideia de mutabilidade, de transformação a que todas as coisas são submetidas irremediavelmente no espaço-tempo. O texto de Monterroso, que é na verdade uma paródia com tom jocoso em relação ao texto do filósofo, demonstra como os dois textos escritos em tempos tão distantes e distintos podem se aproximar e se afastar simultaneamente. O segundo texto remete ao primeiro, mas não é igual nem no estilo nem no sentido. Quando o lemos, contudo, a memória da literatura construída pelas nossas leituras nos remete imediatamente ao antigo texto do filósofo grego, isto porque também uma memória da literatura já havia se tecido entre os dois textos.

Como podemos perceber, a epígrafe que introduz o livro de Bolaño não é gratuita, ela funciona como prelúdio ao texto que também se alimenta de outros. Roberto Bolaño busca em sua literatura conquistar o seu espaço na tradição literária, trabalhando com várias linhas de tradições, retomando daí procedimentos e técnicas da prosa de ficção. Diante das vastas ramificações provenientes da tradição literária presentes em sua escrita, com *La literatura nazi en América* estamos diante daquela que adota a *escrita apócrifa*. Através deste procedimento, o autor conquista seu lugar ao lado de nomes como Marcel Schwob, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges e Rodolfo Wilcock.

⁴⁷ Utilizo o conceito de paratexto em Genette apud SAMOYAUULT, T. *op. cit.*

⁴⁸ Também aludida em mais de uma oportunidade por Borges.

2.2 A escrita apócrifa como procedimento narrativo

O termo apócrifo, etimologicamente proveniente do grego, significa “livro secreto”, “livro oculto”. Foi amplamente usado pelo Cristianismo para classificar obras concebidas como produtos alheios à inspiração divina e que se diziam partes ou versões dos livros da Bíblia Sagrada, e eram excluídos do cânone das Sagradas Escrituras. Segundo Hans-Josef Klauck,⁴⁹ o termo apresenta duas acepções. A primeira designa positivamente as revelações secretas que apesar de não constarem nas escrituras sagradas, são reconhecidas por certos grupos que as valorizam em detrimento das do cânone. A segunda, de modo negativo, indica a ideia de falsificação e heresia por parte dos seguidores da Igreja ortodoxa, que defendem um cânone eucarístico específico. Segundo este autor, os textos apócrifos adaptam-se à forma do gênero falsificado, e tencionam complementar a Bíblia, preenchendo suas lacunas.

Modernamente, de acordo com Massaud Moisés,⁵⁰ esse conceito é atribuído a textos de autoria incerta e ou falsa, pondo em questão a problemática de se definir o autor verdadeiro. O dicionário de termos literários de Shaw⁵¹ comenta que o conceito tem se alargado de modo que pode ser usado para conceituar uma história autêntica ou não a respeito de uma pessoa ou de um personagem. Parece haver diversas facetas que abarcam as escritas apócrifas, as quais podem indicar uma obra com a assinatura falsificada, isto é, escrita por uma pessoa e atribuída a outra; uma nova versão criada a partir de um texto já existente, de fonte não confiável; ou relatos improváveis narrados em torno de alguém ou de algo.

O célebre apócrifo conhecido na literatura espanhola, o *segundo tomo El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, publicado por Alonso Fernández de Avellaneda, no ano de 1614, nove anos depois de lançada a primeira parte de *Don Quijote de la Mancha* por Cervantes, em 1605, constitui uma obra apócrifa que dá continuidade a sua antecessora. O Quixote apócrifo é uma obra real e seu autor é reconhecido. A falsificação, nesse caso, consiste no fato de que Avellaneda se apossa da ideia de Cervantes e cria um Quixote análogo. O Quixote de Cervantes é tido como original e verdadeiro ao passo que o

⁴⁹ Hans-Josef Klauck é teólogo e professor da Universidade de Chicago Divinity School. Sua obra, “Evangelhos apócrifos” foca textos referentes à vida de Jesus que não se integram no cânone sagrado, ver KLAUCK, H. *Evangelhos apócrifos*, São Paulo: Edições Loyola, 2007.

⁵⁰ MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

⁵¹ SHAW, H. *Dicionário de termos literários*, Lisboa: Dom Quixote, 1982.

de Avellaneda é considerado uma paródia, uma imitação do primeiro. Avellaneda, contudo, recria e reinventa um Quixote, aproveitando-se do gênero, de suas características, e concomitantemente distorcendo e alterando o estilo cervantino.

Na apresentação do livro *Vidas Imaginárias*, do escritor francês Marcel Schwob, Jorge Luis Borges ensaia uma breve definição do método apócrifo: “Os protagonistas são reais; os feitos podem ser fabulosos e não poucas vezes fantásticos. O sabor peculiar deste volume está nesse vaivém”. (BORGES In SCHWOB, 1997, p. 10). Nessa apresentação, escrita em 1987, ele confessava a estreita relação que sua *Historia universal de la infamia* tem com esse livro e se referia ao fato de Schwob ter se apropriado de personagens reais extraídos de livros de história, filosofia e mitologia para criar biografias que são versões apócrifas.

A técnica narrativa inscrita no livro de Schwob, e posteriormente no de Borges, tem suas primeiras delineações conceituais expostas pelo próprio Schwob no prefácio de suas *Vidas Imaginárias*. Ele afirma que o biógrafo é também um artista, que lança mão de técnicas da invenção e da imaginação. Elenca, a partir daí, traços importantes da biografia, em especial a ficção contida no relato, os traços individuais e peculiares do sujeito escolhido pelo biógrafo, ou seja, o que o torna elegível. A biografia provém de fontes heterogêneas, passa pela memória e, certamente, se vincula com a invenção. A obra é o encontro destas fontes aglomeradas e reinventadas. A preocupação central do biógrafo é a arte como procedimento de suas narrativas:

A arte do biógrafo consiste justamente na escolha. Ele não tem que se preocupar em ser verdadeiro; deve criar dentro de um caos de traços humanos [...]. A obra deste se encontra nas crônicas, nas memórias, nas correspondências e escólios. No meio desta grosseira reunião, o biógrafo faz a triagem com a qual compõe uma forma que não se assemelha a nenhuma outra. (SCHWOB, 1997, p. 10).

Ainda no mesmo prólogo, podemos inferir outra característica fundamental desse método delineado por Schwob, que ele empregará em seu livro, assim como Borges em *Historia universal de la infamia* e, por sua vez, Bolaño em *La literatura nazi en América*. Ela está subtendida nas palavras Schwob quando ele afirma que um “livro que descrevesse um homem em todas suas anomalias seria uma obra de arte, como uma estampa japonesa em que se vê eternamente a imagem de uma pequena lagarta percebida uma única vez, a uma hora particular do dia”. (SCHWOB, 1997, p.13). Aqui subjaz uma proposta estética que não consiste apenas em misturar fatos e ficção, mas que a partir da relação entre essas duas

categorias dá forma aos traços de um tipo humano assombroso e perverso, que podemos equiparar aos tipos de personagens infames presentes tanto na prosa de Borges quanto na de Bolaño. Aliás, aí também se inscreve um procedimento que Borges manipula em suas narrativas de *Historia Universal de la infamia*, que é condensar a vida de um homem num episódio decisivo de seu destino. Esse momento único visto e narrado é um procedimento que, a nosso ver, está representado na imagem da lagarta percebida uma única vez, pois sugere a ideia de um momento crucial e singular apreendido e registrado pelo olhar do narrador.

O método proposto por Marcel Schwob consiste numa aventura em terrenos nada convencionais, de sondagem em abismos, mergulhos em espaços desconhecidos do inconsciente, onde se oculta a perversão humana. Schwob ressaltou uma característica “dos quadros vivos” de Baudelaire, de onde sobressaem lições de exercícios com versões sombrias da história, redimensionadas pela imaginação.⁵² *Vidas imaginárias* retrata seres bizarros que apontam particularidades demoníacas do ser humano, como a perversidade, a insensatez, a loucura e a violência.

Dessa maneira, podemos listar um conjunto de obras que a partir do procedimento desenvolvido por Schwob formam a linhagem de escritas comuns do estilo apócrifo, chamando atenção para o fato de que cada obra apresenta seu contexto de produção e recepção, como as já apresentadas aqui, dos escritores Alfonso Reyes, Jorge Luís Borges, Rodolfo Wilcock e o nosso Roberto Bolaño.

2.3. Uma linhagem de escritas apócrifas

A partir do ato de leitura, *La literatura nazi en América* se reporta ao passado e revitaliza nele traços da escrita de outros livros, dentre os quais, como já vimos, se destacam: *Vidas Imaginárias*, do escritor francês Marcel Schwob, lançada no ano de 1896, na França; *Retratos reales e imaginarios*, do mexicano Alfonso Reyes, publicada no México em 1920; *Historia universal de la infamia* do argentino Jorge Luís Borges, editado pela primeira vez no ano de 1935, na Argentina; e *La sinagoga de los Iconoclastas* do escritor argentino Rodolfo

⁵²Cf. MARTINS, F. *Marcel Schwob: os segredos da imaginação*. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/agschwob7.htm>>. Acesso em 18 de julho de 2012.

Wilcock, publicada em Milão, no ano de 1972, e editado em espanhol pela primeira vez em 1981.

São obras que procedem do exercício de leitura de outros textos, relacionando-os, absorvendo-os e os modificando. Cada obra opera com estes recursos de modo diferenciado, ainda que com inusitadas alterações formais e mudanças temáticas. Schwob, que encabeça essa linhagem, dá um importante passo na ruptura do mito de originalidade, reafirmando o diálogo entremeadado por obras literárias entre si. Reinventa a biografia de vinte e dois personagens resgatados de suas leituras, das quais ganham vida Empédocles, Eróstrato, Lucrécio, Petrônio, Frate Dolcino, o Major Stede Bonnet e tantos outros que são confabulados numa realidade ficcional. Todos eles são motivados por leituras, conforme Borges afirmou: “Como aquele espanhol que pela virtude de uns livros chegou a ser ‘dom Quixote’, Schwob, antes de exercer e enriquecer literatura, foi um maravilhado leitor”. (BORGES In SCHWOB, 1997, p. 9).

No relato “Empédocles, deus suposto”⁵³ o filósofo grego aparece ficcionalizado, não exatamente em sua condição de intelectual, mas transformado numa divindade. O leitor, então, depara-se com uma versão inusitada acrescentada à história oficial do filósofo, porém numa dimensão ficcional, que muito se aproxima de uma narrativa mitológica. Schwob apropria-se de biografias, de relatos e da própria teoria filosófica de Empédocles para alterar a sua história e com essa matéria modificada construir um texto literário. Diversos personagens são criados a partir desse processo, sempre mostrando algo inusitado que não caberia na rigidez das escritas biográficas ou nas historiografias oficiais.

Os pequenos quadros desenhados por Schwob retratam personagens famosos da história que destacam seus contornos extraordinários ou maléficos. Lembremos da loucura do pintor Paolo Uccello:⁵⁴ ele se afasta do mundo real, de modo que a lembrança da realidade das coisas vai se transformando numa multiplicidade de infinitas linhas. O personagem acaba morrendo, incapaz de distinguir entre o real e o mundo criado por sua pintura. O juiz Nicolas Loyseleur⁵⁵ nos desperta a indignação ao exibir os contornos da sua maldade, quando ludibria Joana D ‘Arc. Grande devoto da Virgem Maria, à medida que chora de comoção ao lembrar da Santa, em seu íntimo transborda maldade e malícia. Aqui, é reforçada a ideia de uma escrita apócrifa que revela o mundo obscuro, insano e perverso do ser humano, conforme a definição de Marcel Schwob.

⁵³ SCHWOB, M. *Vidas imaginárias*. Trad. Duda Machado São Paulo: Editora 34, 1997.

⁵⁴ *Ibid*, p. 94-100.

⁵⁵ *Ibid* 101-109.

Entre essas categorias de personagens e cenários surge um ponto de tensão importante: o discurso do narrador que faz referência às suas fontes, pois antes dele alguém já contara a mesma história, restando as versões como reafirmação de que os relatos se constroem sobre outros relatos (princípio que fundamenta a escrita de Borges e a de Bolaño, conforme vimos no capítulo anterior). Há versões discordantes sobre a história dos personagens, as quais o narrador costuma demarcar com expressões do tipo: “dizia-se que ele”, “outros pretendem que foi”. Assim, depreende-se que, antes de tudo, o narrador é um leitor e, posteriormente, também um contador de histórias. Ele não esconde que se serve de leituras e de registros passados. Ao narrar a história de Empédocles, por exemplo, usa expressões como: “A tradição relata apenas”; “Mas seus discípulos asseguram”, pondo em questão a originalidade e o estatuto de autoria, antecipando questões que viriam ocupar diversamente o pensamento de tantos estudiosos no século XX, como Barthes, Foucault e Derrida.⁵⁶

Essa questão das fontes ganha força no mexicano Alfonso Reyes, outro autor que se apropria dos procedimentos desenvolvidos por Schwob para contar as histórias de personagens históricos procedentes de tempos distintos, nelas inserindo anedotas, mantendo, contudo, um tom ensaístico. O narrador parece um compilador que entre inúmeros documentos e textos reconstrói a história, mas sempre reorientado pelo ponto de vista de outros estudiosos. Em “Madama Lucrecia, último amor de Don Alfonso el Magnánimo”,⁵⁷ o narrador inicia o relato retomando um fato ocorrido no ano de 1909 em Roma, quando descobrem um busto colossal supostamente de uma tal Lucrecia. Assim, toda a primeira parte do relato é dedicada à explicação das fontes, conforme se pode observar neste excerto:

Pero los eruditos opinan que el busto no representa a la esposa de Colatino. Según aquél, es la efigie de alguna diosa del Lacio; según el otro, es la diosa Isis de Egipto, cuyo culto vino a Roma en tiempos de Sila. También pudiera ser – reflexionan los más prudentes – cualquier emperatriz o dama romana disfrazada, por lujo o por voto, con los arreos de Isis. ¿Quién es, pues, esa madama Lucrecia que ha dado su nombre a la callecita y quizás, por vecindad, al antiguo busto? (REYES, 1963, pp. 404-411).

⁵⁶ Esses autores trataram amplamente da questão do estatuto do autor e da originalidade. Ver BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004; DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006; FOUCAULT, M. “O que é um autor?” In: *Michel Foucault. Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Trad. I. A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

⁵⁷ REYES, A. Retratos reales e imaginarios. In: -----*Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. III, México: Fondo de Cultura Económica, 1963, P. 404-411.

A impressão inicial que nos repassa este fragmento é a de que estamos diante de um ensaio, não de uma prosa de ficção. O narrador desfruta do direito de exercitar a sua criatividade discursiva, manipulando opiniões alheias díspares. Assim, ele dispõe do discurso conforme lhe convém, e arma com ele o desenvolvimento de seu relato que no fundo não é de sua autoria, uma vez que ele apenas está elaborando uma versão junto às outras já existentes. Ele enumera a diversidade de versões acerca da figura de Lucrecia Borgia, citando nomes de outros enunciadorees, quando descreve que Prosper Mérimée visita a casa da ilustre dama em Roma; que Benedetto Croce remove o terreno, onde descobre despojos, com os quais reconstrói a história de outra Lucrecia, a do tempo do renascimento; e que o cineasta Pier Paolo Pasolini conta a vida do famoso personagem com auxílio de manuscritos inéditos. De posse de todos esses antecedentes, o narrador volta ao século XV e começa a reconstituir a história da famosa romana, sempre guiado pelos autores lidos: “*advertie Croce, que leyendo las crónicas napolitanas de la época, se nota[...]*”. (REYES , 1963, p. 405). Como forma de referenciar o texto do outro, de marcar a sua presença, o narrador transcreve abundantemente longas citações diretas, reproduzindo, de certo modo, cópias dos documentos, trazendo explicitamente para o seu discurso a fala do outro, como o trecho do diálogo amoroso entre Alfonso e Lucrecia conservado pelo cronista Loise de Rosa.⁵⁸

Jorge Luis Borges reatualiza e acrescenta novos atributos a esse procedimento narrativo. Seus personagens não são reais como os de Schwob e os de Alfonso Reyes. São seres originários de outro universo de leituras. *Historia universal de la infamia* é uma compilação de contos com caráter biográfico que foram impressos no *Diario crítico* entre 1933 e 1934, dirigido por Ulises Petit de Murat, em Buenos Aires. As histórias são oriundas de múltiplas e duvidosas fontes: relatos sobre malfeitores, impostores, assassinos e bandidos infames, fragmentos e episódios de histórias, traduções e falsificações de narrativas europeias e orientais, excertos extraídos de enciclopédias, o que não significa, em nenhum momento, que *Historia Universal de la infamia* se afaste de seu contexto histórico.

De modo similar, Rodolfo Wilcock, em *La sinagoga de los iconoclastas*, inventa biografias falsas de trinta e seis cientistas fictícios que se vinculam à ciência e à arte do absurdo, denunciando o lado sombrio e violento propagado pelo alto desenvolvimento tecnológico e industrial. Por seus personagens serem originários do universo fictício, sua narrativa se aproxima mais de Borges que de Schwob ou Reyes. Seu livro compõe-se de uma

⁵⁸ Esse procedimento também ocorre em Schwob, Borges, Wilcock e Bolaño, porém com menos frequência. Reyes usa ao bel prazer o recurso da citação. Ver exemplo do trecho em REYES, A. *op. cit.*, p. 407.

galeria de escritores, teóricos, inventores, médicos, engenheiros, dementes, loucos, monstros e utopistas exposta num espaço movido pela novidade das indústrias, das máquinas e das engrenagens exóticas, que vêm ao encontro das grandes evoluções científicas do século XX, em contraponto com os projetos da literatura moderna. A máquina projeta infinitas combinações textuais, e alegoriza a ideia de um livro total que contem todas as combinações de textos, um romance total conforme o sonho da modernidade, que não funciona porque a realidade é fragmentária. A utopia se transforma em pesadelo sob a forma de um livro fragmentário e mecânico, como se configura no *Filósofo Universal* de Absalon Amet, uma máquina que combina escritos de autores reais diversos e gera um novo livro.⁵⁹

A cena é hilária, mas provoca também a reflexão. Observemos que a uma literatura de massa e industrializada justapõem-se os nomes dos grandes escritores portadores de uma tradição literária. Ciência e escrita perpassam o livro de Wilcock, no qual os textos são sempre aliados à noção de múltiplas combinações e de reprodução. Além das biografias serem apócrifas, os personagens cientistas também escrevem livros apócrifos, a partir da reprodução de partes de obras reais que são resenhadas pelo narrador, gerando uma falsa história dentro da outra. Essas questões insinuadas no livro de Wilcock serão atualizadas em Bolaño. Interessante é salientar que tanto os personagens protagonistas de *La sinagoga de los iconoclastas* como os de *La literatura nazi en América* são fictícios, embora os deste último não possuam o incessante cientificismo manipulado pelos personagens de Wilcock, apesar de que em alguns momentos, possamos notar uma ou outra relação com a ficção científica.

Esses livros aqui comentados fazem parte de uma linhagem de escritas apócrifas que propõe o questionamento do estatuto do autor e da originalidade da arte, da crítica como exercício dentro da própria ficção (obviamente este não é um aspecto criado pela escrita apócrifa, nem lhe é peculiar, apenas nela se manifesta, isto é, considerando as obras aqui mencionadas). No espaço dessas linguagens se processa uma reflexão sobre o ato literário, sobre a tessitura da narrativa.

A criativa retomada do procedimento de escritas apócrifas, empreendida por Bolaño, cuja incorporação de formas passadas se dá numa zona de cruzamento entre semelhanças e diferenças, pois cada um dos autores opera, por sua vez, alterações. Elas se dão em relação à construção de personagens, ao contexto, e às configurações do narrador. A título de exemplo, podemos salientar a construção dos personagens que em Bolaño não são provenientes de leituras clássicas como as de Schwob, nem das leituras históricas de Reyes,

⁵⁹ WILCOCK, J. R. *La sinagoga de los iconoclastas*. Barcelona: Anagrama, 1981, p. 53-56.

nem dos personagens de múltiplas histórias saqueadas e reescritas por Borges, e nem dos falsos cientistas ou aspirantes a cientistas fictícios de Wilcock. Ao mesmo tempo, os personagens de Bolaño congregam características muito similares às desses autores. Mas é justamente essa relação marcada pelo contraste entre semelhanças e discrepâncias, que gera os traços enriquecedores e revitalizantes da escrita de cada um que se faz presente na obra do outro e, por conseguinte, da literatura, fortalecendo a tradição e recriando a partir dela uma nova obra que se instala na memória da literatura.

CAPÍTULO III

A ESCRITA SOB A MÁSCARA DA INFÂMIA

*Ya no me queda nada por decir.
Todo lo que tenía que decir
Ha sido dicho no sé cuántas veces.*

Nicanor Parra

*Ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo
quedan palabras. Palabras, palabras
desplazadas y mutiladas, palabras de otros,
fue la pobre limosna que le dejaron las horas
y los siglos.*

Borges, "El imortal"

3.1 *Historia Universal de la Infamia e La literatura nazi en América*

La literatura nazi en América e Historia Universal de la infamia nutrem-se da matéria da maldade, escrita sob versões apócrifas, que adquire expressão própria em ambos os livros. Esta questão foi assinalada por Celina Manzoni em seu artigo “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal”⁶⁰, no qual situa *La literatura nazi en América* numa tradição de escritas que operam o mal como objeto estético. Segundo a autora, os registros da violência e do horror inscritos na história do século XX fomentaram a predileção dos escritores pela infâmia, a ponto de tornar desgastante a maior parte das produções literárias da América Latina. O escritor chileno, no entanto, recupera a estética do mal, sob uma ótica criativa que reatualiza o fascínio pelo perverso e o bárbaro na literatura.

Outrossim, a sedução pelo mal insinuada em *Historia Universal de la infamia* reaparece em *La literatura nazi en América*, conforme a leitura de Celina Manzoni, como procedimento apócrifo no sentido de ameaça à verdade, concepção esta com a qual estamos de acordo, pois implica afirmar que o princípio fundamental da narrativa consiste no artifício verbal com que essa matéria histórica é trabalhada. Manzoni restringe, contudo, os aspectos de universal e particular das duas obras, ao enfatizar a universalidade do texto de Borges em detrimento a uma certa limitação do livro de Bolaño à América Latina. Esta concepção reafirma o lugar da literatura de Borges no sentido de universalidade absoluta tão propagada

⁶⁰ MANZONI, C.*op. cit.*, pp. 17-32

por boa parte de seus críticos⁶¹. Por outro lado, esquece que a América Latina construída no texto de Bolaño resulta de uma série de apropriações tomadas de empréstimo de uma literatura mais ampla que não sobreviveria sem seu alicerce na tradição, ou em tradições diversas, nas quais perde-se a noção de limites cronológicos e espaciais. Por isso, não é uma América Latina pura, antes contaminada, atravessada pelo que provém de distintos locais e tempos. É uma América Latina feita de linguagem, forjada no manejo dos elementos estéticos provenientes do passado.

Beatriz Sarlo⁶², por sua vez, não contraria a visão sobre a escrita de Borges no sentido universal, contudo, reconhece que se trata de uma literatura que estabelece conexões com zonas periféricas de Buenos Aires. Ela mostra dois importantes aspectos nesse sentido: o espaço demarcado pela periferia de Buenos Aires e a vinculação do escritor com uma tradição literária que supera fronteiras. Visto assim, Borges registra em sua literatura as margens de uma Buenos Aires e, simultaneamente, cria entrelaçamentos que conjugam espaços geográficos, temporais e tradições literárias distintas. As imagens da cidade ressurgem com maior visibilidade nos três primeiros livros de poesia e na biografia de Evaristo Carriego, e de forma mais discreta em *Historia universal de la infamia*, primeiro livro de relatos que, apesar de inspirado em inúmeras leituras de Stevenson, Chesterton e Poe, situa-se em outro contexto que não o de seus predecessores. O universalismo absoluto atribuído a Borges parece diante das impurezas e contaminações de uma Buenos Aires aludida, não de forma direta, mas por meio de recordações e imagens.

Beatriz Sarlo destaca o importante papel da biblioteca na formação do projeto literário de Borges. Os materiais que ele compila para a composição das narrativas de *Historia universal de la infamia* constituem-se de histórias já existentes, provenientes de outras fontes. Elas são reescritas e manipuladas pelos procedimentos da ironia e da paródia, e algumas delas são também aprimoradas pelo *acriollamiento*.⁶³ Borges se serve de gêneros menores, no caso, a aventura, a literatura de violência e a trama policial, que apesar de sua condição de literatura de massas constituem o meio de intervenção do escritor no espaço das grandes tradições.

Se por um lado *Historia universal de la infamia* se apropria de uma biblioteca da literatura universal, de autores como Schowb, De Quincy e Chesterton, por outro lado, Borges pincela suas narrativas com episódios atrozados compostos de vinganças, duelos de

⁶¹ SARLO, B. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995, p. 115-121.

⁶² Vários autores questionam essa visão universalista absoluto que foi criada em torno a obra de Borges. Ver: SARLO, B. 1995; PIMENTEL, J, P. 1998; ARRIGUCCI JÚNIOR, D. 2001; OLMOS, A.C., 2008.

⁶³ SARLO, S. op. cit. p. 117.

facas, traições e mortes cometidas por personagens oriundos de suas memórias referentes a uma Buenos Aires periférica. Desse modo, em suas narrativas tece-se um diálogo entre bairros periféricos de Nova York, Londres, Japão e os subúrbios Argentinos, escancarando a existência de um mundo marginal, onde vivem e atuam seres que buscam perpetuar a sua sobrevivência ou a sua identidade por intermédio da violência. Monegal afirma que boa parte dos textos de Borges produzidos na década de 1920 e princípios dos anos de 1930 demarcam a preocupação com a violência, a brutalidade e a morte⁶⁴. O sórdido aporta o cenário onde atuam personagens cujas características principais são a brutalidade e a violência.

O conto “Hombre de la esquina Rosada”⁶⁵ é um dos relatos de *Historia universal de la infamia* que configura bem este ambiente marginal e agressivo. O narrador, um sujeito anônimo, habitante de Villa Santa Maria, conta um episódio marcante de sua vida ordinária, ocorrido em sua juventude, a um interlocutor que no final do conto se identifica com o nome de Borges. O jovem narrador assassina Francisco Real, um forasteiro valente proveniente do Norte. Neste episódio, uma questão se impõe: não ser covarde significa se lançar destemidamente à luta corpo a corpo, ou seja, ao duelo do qual saia vencedor o herói que, conseqüentemente, é reconhecido pela sua comunidade como o valente. Isso não ocorre, pois, segundo as pistas fornecidas pelo próprio narrador, Francisco real foi morto de modo traiçoeiro, destituído, portanto, da oportunidade de lutar e reivindicar seu lugar na hierarquia dos valentes. O narrador o aniquila de forma anônima, abdicando da glória e da fama.

Esses personagens infames destituídos da fama possibilitam o encontro do escritor culto com um morador anônimo dos bairros periféricos da Argentina, marcado especialmente pela linguagem de ritmo oral empregada pelo narrador que provoca transgressões da língua culta.⁶⁶ Com isso, Borges exercita uma escrita com experimentos linguísticos populares que se contrapõem à oficialidade do espanhol culto. No prólogo a Evaristo Carriego, ele faz uma confissão que também serve para pensarmos a questão de *Historia universal de la infamia*:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson,

⁶⁴ MONEGAL, E. R. *Borges: uma biografia literária*. México: Tierra Firme, 1993.

⁶⁵ BORGES, J. L. *op. cit.* p. 115-121

⁶⁶ Conforme SARLO, B. 1995.

agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó a su amigo en la luna, y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el profeta velado del Jorasán, que detrás de las piedras e da la seda ocultaba la lepra. (BORGES, 1965 p. 9).

Este prólogo confronta a figura do leitor Borges inserido em sua ampla biblioteca com a figura do escritor Borges localizado em Buenos Aires, cujos subúrbios apresentam outra realidade que não a dos livros. Borges, entretanto, não se detém a escrever uma literatura que tenta retratar fielmente o espaço externo. Ao mesclar ficção e traços da realidade, sua escrita se torna uma forma de indagação, como observa Ana Cecília Olmos⁶⁷. *Historia universal de la infamia* funda a concepção estética borgeana, na acepção de Beatriz Sarlo, de uma escrita que não reproduz a realidade, não se realiza exclusivamente como invenção, mas como resultado de leituras.⁶⁸

La literatura nazi en América também se origina de leituras. O escritor leitor confronta-se com uma América Latina representada por uma linguagem que resgata o universo violento e terrível das ditaduras e das guerras mundiais. Bolaño escolhe a parte infame da América Latina como espaço dinâmico de suas narrativas. Uma América feita de vários países e personagens que se movem sobre seu território, promovendo, entretanto, uma andança que atravessa seus países em direção a outros continentes. O espaço da América Latina na narrativa de *La literatura nazi en América* como em vários outros de seus livros é demarcado temporalmente por uma era de conflitos totalitários e de ditaduras. Os personagens protagonistas convivem naturalmente neste espaço, onde desenvolvem suas atividades intelectuais. Por pertencerem a uma classe cultural vinculada ao poder de direita, eles usufruem de liberdade para circular pelos diversos lugares, onde escrevem e divulgam suas obras. São, contudo, seres destituídos do caráter de grandeza que proporciona a fama. Diferenciam-se do protagonista do “Hombre de la esquina Rosada”, por não se condicionarem às periferias da América Latina, mas por transitarem pelos seus diversos espaços e pelo acesso à cultura letrada.

A questão da infâmia em *La literatura nazi en América* se vincula a uma espécie de violência advinda do poder político e cultural. Aí, o tempo perde o referencial puro e totalizante do contexto ditatorial para superpor tempos de diferentes contextos, posto que as histórias que conectam os personagens se tecem nos meandros das lutas políticas da América Latina e se inter cruzam com os conflitos mundiais. Estas conexões entre tempos históricos e

⁶⁷ OLMOS, A.C. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008

⁶⁸ *Ibidem*.

espaços distintos expressam o sentido obscuro da infâmia, que transita de forma dinâmica entre o local e o universal.

É interessante lembrar que Ignacio Echevarría,⁶⁹ retomando o conceito de extraterritorialidade postulado por George Steiner, assinala que a literatura de Bolaño consagra um novo modelo de escritura e de escritor na América Latina, que se situa entre o paradoxo de ser e não ser um escritor latino- americano, e o de escrever e não escrever sobre o seu país. Echevarría, de modo um tanto trágico, aponta Bolaño como o bardo da América Latina que canta as gerações de jovens poetas latinos- americanos derrotados e desolados após um sonho não concretizado. Três são as palavras que caracterizam, segundo ele, a obra de Bolaño: tristeza, valentia e sarcasmo.

De fato, a narrativa de Bolaño trabalha com a matéria da decadência de uma juventude utópica e de seu fracasso. Mas esta é apenas uma das facetas por ele abordadas. Resumir toda a sua obra a ela é encerrá-la numa visão unilateral. Esta matéria é uma parte constitutiva e não totalizadora do conjunto. Acreditamos que se sua literatura é extraterritorial, isto se deve principalmente ao fato de que ultrapassa os limites de uma América Latina do fracasso e da derrota, e reconstitui uma literatura que se sustenta na persistência de narrar, de ensaiar formas de narrar, nutrindo-se de várias tradições e também reinventando tradições, assim como faz a literatura de Jorge Luis Borges.

Nesse sentido, podemos falar de uma tradição em processo que se constitui pela leitura e a escritura. É através dela que os dois autores trabalham com a matéria da infâmia, da qual saltam seres infames, que são o reverso da fama, como aponta Foucault em “A vida dos homens infames.”⁷⁰ Ao analisar textos como petições, registro de internatos que demarcam o período de 1660 a 1760, do século XVII e XVIII, o filósofo francês afirma que a “infâmia não é senão uma modalidade da universal fama”. (FOUCAULT, 2006, p. 210). Foucault monta o que ele denomina “uma antologia de existências” de vidas singulares, reais, pouco visíveis, esquecidas de homens que possuem o rosto da infâmia. Nesses escritos, a linguagem revestida de certa beleza contrasta com a fealdade da existência desses homens. A infâmia de Foucault encontra paralelismos com Borges e Bolaño pela escolha de seres que estão à beira da fama e que ganham existência através dos relatos.

Os textos de Foucault consignam homens simples e insignificantes, cuja existência se dá a conhecer pelos documentos oficiais; são vidas achadas em meio a

⁶⁹ ECHEVARRÍA, I. *op. Cit.*, p. 431.

⁷⁰ FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In: Estratégia, Poder-saber. 2. Ed. Vol. IV. (org) Manoel Barros da Malta. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Coleção Ditos e escritos: IV). p. 203-222.

burocracia de internatos e prisões. Os textos de Borges e os de Bolaño elaboram personagens fictícios que têm suas vidas asseguradas pela literatura. Afirma Foucault que seus personagens possuem vidas obscuras, destituídas de grandezas. Algo similar acontece em Borges e Bolaño, posto que seus personagens também não possuem tal grandeza e conquistam um espaço na literatura justamente por suas existências infames.

3.2 O princípio de Pierre Menard

Ignacio Echevarría identifica a existência de um princípio que se processa em toda a obra de Bolaño, por vezes de forma difusa, interligando um texto a outro. Denomina-se princípio de *fractalidad*. Segundo o crítico, o termo, proveniente da física, caracteriza figuras compostas de múltiplos elementos que preservam o mesmo aspecto, independentemente do foco da imagem. Analisando o conceito, confrontando-o aos textos de Bolaño, especialmente *La literatura nazi en América* e *Estrella distante*, chegamos à hipótese de que tal princípio se assemelha ao de “Pierre Menard, autor del Quijote”, que é extensivamente manipulado por Bolaño, de forma acumulativa e repetida. Este princípio é teorizado e experimentado por meio da paródia na primeira biografia de *La literatura nazi en América*, intitulada “Edelmira Thompson Mendiluce”.

Influenciada pela leitura de Edgar Allan Poe, Edelmira Mendiluce escreve seu melhor livro, “La Habitación de Poe”, que constituiria em seu pensamento o *Nouveau Roman* da Argentina e a destacaria entre os grandes escritores da literatura argentina e hispano-americana (ironiza o narrador). Edelmira usa a seguinte estratégia para compor o romance: lê “Filosofía del moblaje”, discute as ideias com o filósofo e seu secretário Carozzone e o pintor Atilio Franchetti (este pinta um quadro seguindo as instruções de Poe) e finalmente constrói a habitação de Poe no jardim de sua fazenda para então escrever o grande romance, cuja publicação passa sem glória. Também passa despercebida pelo público a segunda edição revisada, na qual a autora inclui uma reprodução do quadro pintado por seu amigo.

Este episódio reconstitui de forma paródica e irônica a cena em que Pierre Menard deseja escrever um novo Quixote. Recordemos que Pierre Menard, escritor do século XX, deseja reescrever Dom Quixote, evitando copiar ou inventar um novo Quixote. Todavia, o contexto de Menard e o de Cervantes são diferentes: o deste é do século XVII; o daquele, século XX. Além disso, há o contraste de estilos: o arcaico e afetado de Menard e o de

Cervantes, que é o espanhol desenvolvido do século XVII. Desse modo, nas palavras do narrador de Borges, “*He reflexionado que es lícito ver en el Quijote ‘final’ una especie de palimpsesto, en el que deben translucirse los rastros-tenues, pero no indescifrables – de la ‘previa escritura de nuestro amigo.’*”(BORGES, 1989a, 450).

Pierre Menard incorpora no seu texto partes de outro texto, de modo que o seu não é exatamente uma reprodução do livro de Cervantes, e sim um palimpsesto que traduz os rastros da escritura do outro. Afinal, a obra de Menard compõe-se de uma série de outros textos, que o narrador denomina de obra invisível. É interessante observarmos ainda a passagem do texto de Borges em que a leitora Madame Henri Bachelier não percebe a obra “invisível” de Menard, o seu Quixote, o que significa que o texto palimpsesto necessita da colaboração do leitor para ser reconhecido. Ou seja, Madame Henri Bachelier só teria condições de perceber a relação intertextual entre a obra de Menard e a de Cervantes se tivesse lido este último.

Em *La literatura nazi en América* ocorre uma duplicação do procedimento manipulado pelo personagem borgeano. Podemos ver este procedimento sendo desdobrado tanto pelo personagem Edelmira quanto pelo narrador. Primeiro, o narrador recria a história de Edelmira de forma similar a Borges quando inventa Menard. Os dois personagens ambicionam produzir uma obra original a partir de outra. Menard tenta ocultar a fonte de seu texto, não deseja que este seja igual ao de origem. Edelmira, por sua vez, intenta a reprodução fiel da casa descrita por Poe a partir de duas vias: a pictórica, o quadro pintado por seu amigo; e a arquitetônica, a construção concreta da casa. Por fim, Edelmira escreve um texto que difere do conto de Poe. Há, portanto, uma série de desdobramentos e de duplicações do procedimento delineado pelo personagem de Borges.

O segundo desdobramento do procedimento de Pierre Menard ocorre quando o narrador transcreve as instruções do texto de Poe traduzidas em espanhol, cuja versão se assemelha à tradução realizada por Cortázar. Vejamos a comparação entre os dois textos e como ambos os autores operam a linguagem e os demais elementos da narrativa.

Trecho do livro *La literatura nazi en América*:

una cámara oblonga de unos treinta pies de largo por veinticinco de ancho (un pie equivale aproximadamente a veintiocho centímetros), con una puerta y dos ventanas colocadas en el extremo opuesto.[...]
 — *Las ventanas son amplias, bajan hasta el suelo y se hallan montadas en profundos nichos. [...]*

— *Un alto candelabro, que contiene una lamparilla antigua llena de aceite perfumado, se levanta cerca de uno de los sillones (aquel en donde duerme el amigo de Poe, el poseedor de esta habitación ideal).* (BOLAÑO, 2010, p.18-20).

Trecho do conto “La composición del moblaje”, traduzido por Cortázar:

Un cuarto rectangular, de unos nueve metros de largo por ocho de ancho, una forma que, por lo general, es la más adecuada para disponer los muebles. Sólo se ve una puerta, más bien estrecha, en uno de los paralelogramos, y dos anchas ventanas, situadas en el lado opuesto, ventanas en realidad que llegan hasta el suelo, pertrechados de anchos poyetes, que dan a una veranda de estilo italiano

Un candelabro alto, que sostiene una lamparita antigua en la que arde aceite perfumado, se yergue junto a la cabeza de mi durmiente amigo. (POE, 2009, p. 328)

Os dois fragmentos acima são análogos. É perceptível, de imediato, a semelhança entre ambos, mas também notáveis são as suas diferenças. Encontramos alterações no léxico dos dois textos, no entanto, as palavras sinônimas remetem a uma concepção similar, como *cuarto* e *cámara*, que podem aludir a dormitório ou quarto de estar. São palavras que apresentam um valor referencial equivalente. Dentre elas, o narrador de cada texto escolhe uma que lhe parece mais adequada à expressão dos conteúdos. Para exprimir uma ideia ou nomear as coisas, o escritor dispõe de uma série de palavras da língua. Seu trabalho consiste, nesse sentido, em selecionar dentro do quadro de possibilidades aquela que tenha o valor desejado. É claro que esse trabalho envolve uma verdadeira luta com as palavras até a armação harmônica do texto.

Podemos verificar o trabalho que o narrador do primeiro texto faz com os sinônimos através da seleção e combinação de termos: o substantivo *cuarto* por *cámara*, o adjetivo “*rectangular*” por “*oblonga*”, e assim por diante. Os sistemas de medidas também são alterados, a substituição de *metro* por *piés* indica que o primeiro é técnico, o segundo rudimentar e coloquial. As diferenças no emprego das palavras em ambos os textos não dizem respeito apenas aos seus significados gramaticais, mas à afetividade e ao valor estilístico. A palavra *cuarto* possui um sentido particular, de intensidade pessoal, pois em geral é o espaço mais íntimo dentro de uma casa. Já a palavra *cámara* supõe uma intensidade mais aberta e coletiva, já que pode indicar tanto o quarto de dormir quanto uma sala de estar.

A expressão “*una lamparita antigua en la que arde aceite*” sugere um valor expressivo literário mais denso que “*una lamparilla antigua llena de aceite*”, posto que o verbo *arder* atribui o caráter de personificação ao objeto, no caso, a lâmpada, além de tornar a frase requintada, distinguindo-a da forma usual. O narrador de *La literatura nazi en América* mantém em sua descrição do quarto uma porta e duas janelas, conforme o texto traduzido por Cortázar, mas o qualificativo da porta, o termo *estrecho* é suprimido, assim como a única informação conservada referente à janela é a de que esta se localiza do lado oposto à porta. O período é reconstituído sob uma nova forma que traz a informação semelhante à primeira, mas não exatamente igual, conservando, contudo, as aberturas do espaço original. Em *La literatura nazi en América* as descrições sobre os móveis são dispostas em tópicos, ou seja, fragmentando o texto original. Com o candelabro há uma mudança na disposição do adjetivo: *candelabro alto* (anteposto) *alto candelabro* (posposto).

Contudo, a maior interferência do narrador ocorre quando ele faz uma observação de que o texto é de Poe, ao afirmar que o salão é o mesmo onde dorme o amigo de Poe, o dono da habitação ideal. O narrador de Poe escreve “meu amigo”, o de *La literatura nazi en América*, reitera “o amigo de Poe”. Bolaño escreve uma tradução do texto de Poe, muito similar ao texto traduzido por Cortázar, que é na verdade outra versão do texto de Poe. Daí, podemos concluir que esse método de tomar um texto já existente e sobre ele criar outras versões torna-se uma característica recorrente na literatura de Bolaño.

Estrella distante nasce de um exercício de reescritura semelhante a este que acabamos de ver. Na verdade, trabalhamos com essa concepção de que *Estrella distante* nasce de *La literatura nazi en América*, a qual também é adotada pela crítica. A oficialidade da obra nos permite afirmar que *Estrella distante* origina-se de *La literatura nazi en América*. Entretanto, num pequeno fragmento de *Estrella distante* uma dúvida se interpõe entre a nossa convicção e o que ali revela o personagem Bibiano. Ele conta ao narrador um de seus projetos cujo objetivo é escrever uma antologia da literatura nazi americana:

Quería, finalmente, escribir un libro, una antología de la literatura nazi americana. Un libro magno, decía cuando lo iba a buscar a la salida de la zapatería, que cubriría todas las manifestaciones de la literatura nazi en nuestro continente, desde Canadá (en donde los quebequeses podían dar mucho juego) hasta Chile, en donde seguramente iba a encontrar tendencias para todos los gustos. (BOLAÑO, 1996, p. 52).

Oficialmente, *La literatura nazi en América* dá origem a *Estrella distante* porque é publicado anteriormente, mas se foi o contrário no processo de composição, esta é uma

dúvida que o personagem Bibiano deixa ao leitor. O Importante aqui é notar como o procedimento de reescrita dissolve a oposição original/cópia e como provoca alterações entre um texto e outro, de ordem gramatical, estilística e narrativa, por meio de substituições, supressões e acréscimos de elementos. Vejamos alguns trechos homônimos dos dois livros

Trecho de *La literatura nazi en América*:

La carrera del infame Ramírez Hoffman debió comenzar en 1970 o 1971, cuando Salvador Allende era presidente de Chile.

Casi con toda seguridad asistió al taller de literatura de Juan Cherniakovski en Concepción, en el sur. Entonces se hacía llamar Emilio Stevens y escribía poemas que Cherniakovski no desaprobaba aunque las estrellas del taller eran las gemelas María y Magdalena Venegas, poetisas de nacimiento, de diecisiete años, tal vez dieciocho, estudiantes de sociología y psicología respectivamente. (BOLAÑO, 2010, p. 189)

Trecho de *Estrella distante*:

La primera vez que vi a Carlos Wieder fue en 1971 o tal vez en 1972, cuando Salvador Allende era presidente de Chile.

Entonces se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle y a veces iba al taller de poesía de Juan Stein, en Concepción, la llamada capital del Sur. No puedo decir que lo conociera bien. Lo veía una vez a la semana, dos veces, cuando iba al taller. No hablaba demasiado. Yo sí. [...] Por qué sentíamos celos de Ruiz-Tagle? El plural es excesivo. El que sentía celos era yo. Tal vez Bibiano compartiera mis celos. El motivo, por supuesto, eran las hermanas Garmendia, gemelas monocigóticas y estrellas indiscutibles del taller de poesía. Tanto, que a veces teníamos la impresión (Bibiano y yo) de que Stein dirigía el taller para beneficio exclusivo de ellas. Eran, lo admito, las mejores. Verónica y Angélica Garmendia. (BOLAÑO, 1996, pp.13-15).

Esses trechos correspondem respectivamente aos dois primeiros parágrafos dos livros supracitados. De imediato, podemos verificar uma mudança de foco narrativo que em *La literatura nazi en América* apresenta-se na terceira pessoa, e em *Estrella distante*, na primeira, indicado pelo verbo “vi”. Essa primeira aparição do narrador supostamente em terceira pessoa de *La literatura nazi en América* é um engano, e aos poucos ele vai se deixando descobrir até assumir definitivamente o nome de Bolaño. Somente a partir do terceiro parágrafo, quando faz uma pequena intervenção por meio de uma pergunta ao leitor, ele aparece pela primeira vez: “*Por qué se enredaron las hermanas con él? Es un misterio sin mayor trascendencia, un accidente cotidiano. Supongo que el llamado Stevens era guapo[...]*”. (BOLAÑO, 2010, pp. 189-190). A indagação dirigida a um leitor virtual marca a

intrusão do narrador. Sua própria resposta é introduzida pelo verbo conjugado na primeira pessoa do singular, inserindo aí um eu, o Eu que narra e que se identifica com um nome próprio, homônimo ao do autor Bolaño, somente no nono parágrafo:

Era un Messerschmitt, Bolaño, te lo juro por lo más sagrado, me dijo Norberto mientras entrábamos en el gimnasio. Seguramente, dije yo. Y escribía en latín, dijo Norberto. Sí, dije yo, pero no entendí nada. Yo sí, dijo Norberto, hablaba de Adán y Eva, y del Santo Virago, y del Jardín de nuestras cabezas, y a todos nos deseaba buena suerte. Un poeta, dije yo. Una persona educada, sí, dijo Norberto. (BOLAÑO, 2010, p.195).

Observemos a ênfase que recebe aí o “yo”, repetido quatro vezes. Em *Estrella distante* é frequentemente expresso pelo pronome pessoal “eu” ou pelas terminações verbais na primeira pessoa do singular. Entretanto, esse narrador em primeira pessoa, mesmo participando da narrativa, não assume um nome próprio, permanecendo no anonimato. Se prestarmos atenção, esse anonimato indica uma espécie de encobrimento do sujeito que narra, e que é prenunciado logo no início do segundo parágrafo por meio do sujeito oculto indicado pelos verbos “puedo decir” e “conociera”. Este sujeito oculto, portanto, já prenuncia o anonimato do narrador de *Estrella distante*, que não tem um nome próprio, ao contrário do narrador de *La literatura nazi en América*. Este se apresenta primeiro através do sujeito oculto, sugerido pelo verbo “supongo”, e, posteriormente, assume o nome próprio Bolaño. Lembremos que essa estratégia de um alter-ego, pronunciado por outro personagem é bastante utilizada por Borges, como vimos no conto “Hombre de la Esquina Rosada”. Em Bolaño será um procedimento reiterado.

Retomando os dois fragmentos iniciais que transcrevemos, verificamos no segundo parágrafo de *Estrella distante* o cruzamento dos tempos verbais, passado e presente, a partir do momento em que o narrador se insere em primeira pessoa na história, deixando marcas de sua fala: “puedo decir”, “es”, “admito”. Estas formas constituem marcas da subjetividade do narrador introduzidas de forma participativa e direta. As ações são apresentadas em função do passado, inclusive as inferências ao presente que muitas vezes são constatações ou conclusões que o narrador, no ato de contar a história, expõe. Nos parágrafos correspondente de *La literatura nazi en América* não há verbos no presente, o que denota um certo distanciamento do narrador em relação aos fatos. Em *Estrella distante* ocorrem outras alterações concernentes ao trecho homônimo de *La literatura nazi en América*: as datas do ano em que o narrador conheceu o poeta torturador, (1970 ou 1971 no primeiro, e, 1971 ou 1972 no segundo). A dúvida quanto à exatidão do tempo de ocorrência do fato demonstra que

aí está se realizando um trabalho de memória por parte do narrador, que tenta lembrar e organizar uma versão do passado. As alterações que sofrem essas datas em *Estrella distante* reafirmam que a narrativa se compõe de relatos que são versões e não uma versão tida como única e verdadeira. O pretérito perfeito simples “debió” e o infinitivo “empezar” denotam que os acontecimentos ocorridos no passado são conhecidos pelo narrador que não sabe, contudo, a cronologia exata deles. Percebe-se que a relação temporal do fato enunciado com o momento de enunciação é marcada pela ação verbal, assumindo a posição de retrospectiva em relação aos fatos. A predominância de verbos no pretérito imperfeito sugere um valor de inacabamento das ações aparentemente não concluídas e que dão a ilusão de maior proximidade do momento em que a narrativa está se desenvolvendo: *hacía, escribía desaprobaba, eran, iba hablaba, sentíamos, sentia, teníamos*.

Comparando o segundo parágrafo de cada fragmento, podemos verificar que o de *Estrella distante* ganha extensão, acrescentando novas informações e elementos narrativos. Os nomes dos personagens sofrem alterações. Em *La literatura nazi en América* o protagonista se chama Carlos Ramírez Hoffman, mas assume a falsa identidade de Emilio Stevens. Em *Estrella distante* ele é Carlos Wieder e seu falso nome é Alberto Ruiz-Tagle. Aqui podemos ver também como se tece desde o início a relação entre o protagonista e o narrador. Em *La literatura nazi en América* o narrador escolhe o qualificativo infame para definir o personagem de quem ele conta a história. O emprego deste termo implica num qualificativo de ordem moral negativo para caracterizá-lo. Já o narrador de *Estrella distante* abstém-se de fazer este julgamento inicial em relação a Carlos Wieder.

Dando continuidade à leitura comparativa entre os dois fragmentos, observamos que essas alterações de nomes atingem também as duas poetisas e irmãs gêmeas e outros personagens. Em *La literatura nazi en América* são María e Magdalena Venegas; em *Estrella distante* são Verónica e Angélica Garmendia. O personagem Bibiano citado no trecho de *Estrella distante* em *La literatura nazi en América* é Cecilio Macaduck. O que não se altera completamente são os papéis desempenhados por estes personagens. O protagonista é um poeta assassino, as duas poetisas são suas vítimas. Bibiano ou Macaduk cumprem a função de amigos do narrador e responsáveis por parte das informações sobre os fatos que serão narrados.

O processo de reescrita opera inúmeras funções dentro da totalidade de uma obra, como pudemos verificar na breve análise dos dois trechos. Num primeiro momento, o escritor leitor de obras alheias se apropria do texto do outro e o toma para si, transformando-o

em um novo texto. Num segundo momento, temos um escritor leitor que lê e relê sua própria obra e a reescreve, não só no sentido de revisão, mas também de recriação.

A julgar pelos textos aqui analisados, Bolaño parece demonstrar uma densa preocupação em reescrever os próprios textos num exercício contínuo. A extensiva atividade de retomar uma narrativa aparentemente já concluída, como *Estrella distante*, repete-se em outras obras, como “*Amuleto*”, que desenvolve a história da poetisa uruguaia Auxilio Lacouture, personagem que tem a sua primeira aparição em *Los detectives salvajes*, como uma das inúmeras personagens secundárias, que em *Amuleto* assume a posição de narradora – protagonista.

Bolaño demonstra ser um leitor tão intenso quanto o seu precursor Jorge Luis Borges. É possível ver nas obras de ambos os escritores como por meio da leitura como eles apagam as convenções que delimitam seus textos de outros que os originam. Nos textos de Bolaño, porém, temos a impressão de que os rastros de livros lidos aparecem com maior visibilidade, considerando que ele chega a transcrever partes que conservam o léxico, principalmente quando se trata da reescrita de seus próprios textos. Neste sentido, acreditamos que Bolaño simplesmente escancara a apropriação que faz da literatura de outros escritores. Borges, por outro lado, ainda é um falsificador de autoria. No processo de articulação de suas leituras, ele oculta a obra invisível, ao passo que Bolaño a revela propositalmente.

Ora, recordemos que Pierre Menard antes de ser escritor é um leitor do Quixote; Edelmira, por sua vez, é leitora de Poe. O narrador de *La literatura nazi en América* é um leitor também de Poe e de Borges. Ao modo de Pierre Menard, esses personagens se debatem diante de um peso que a própria tradição lhes impõe: a obra já existente. Algumas questões se interpõem entre o escritor e o próprio texto a ser elaborado: Como continuar a escrever? Como se apropriar de algo que já existe sem correr o risco de fazer uma reprodução ordinária? Talvez a própria literatura abra caminhos para a reelaboração da narrativa.

Um texto atribui sentido a outro, ele é sempre uma leitura de outro, uma desapropriação e um revisionismo, assinala Harold Bloom em *A angústia da influência: uma teoria da poesia*⁷¹. Bloom enfatiza a figura de um poeta forte (que podemos entender também como um escritor ou artista) que consegue superar o embate com a tradição, gerando nela o seu próprio lugar. “O poeta forte está condenado a descobrir suas ânsias mais profundas através da experiência de *outros eus*”. (BLOOM, 1991, p. 57). Assim, os precursores serão

⁷¹ BLOOM, A. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

enfrentados para a criação de uma nova obra, numa relação conflituosa, da qual o escritor se desvia de seu precursor, construindo seu percurso por meio da *desleitura* e do *revisionismo* em relação às obras do passado.

Nesse sentido, vale repensarmos as palavras de Nicanor Parra que abrem este capítulo: o que se tem a dizer já foi dito inúmeras vezes. Esse dizer inúmeras vezes não se refere apenas a um dado do conteúdo, mas também à forma como cada versão a respeito desse conteúdo foi trabalhada. O texto de “Pierre Menard, autor del Quijote” e a cena de reescritura de “Filosofia del moblaje” sugerem a leitura como princípio fundamental da reescritura. Portanto, o exercício da leitura parece essencial tanto para Bolaño como para Borges. Como afirma Laura Hosiasson:

Como em Borges, uma vez mais, vida e escrita vão estritamente lado a lado: a escrita entendida como um processo determinado fundamentalmente pela leitura. Bolaño foi um leitor compulsivo - um leitor que escrevia- e isto transparece a cada página de sua obra que vem salpicada de juízos e considerações, sem pudor nem recato algum, a respeito de todos e de tudo. (HOSIASSON, 2011).

A leitura intermedeia o encontro entre tradições, formando uma rede colaborativa entre as obras literárias, da qual surgem inúmeras possibilidades de leituras e combinações de procedimentos que o escritor tem à sua disposição para trabalhar. Assim, a literatura vai se construindo por infinitos relatos, cujas fontes são embaralhadas. Borges, na condição de leitor e escritor, teoriza os entrelaçamentos entre as obras, as quais se constituem como fontes de outras narrativas, cujo grau de envolvimento entre elas dificilmente pode ser determinado, de modo que não podemos afirmar que uma é mais importante do que a outra.

Em “Kafka y sus precursores”, Borges⁷² realiza uma leitura que lhe permite reconhecer os traços de outros escritores nos textos de Kafka. Do mesmo modo, em função das inúmeras leituras sobre a obra deste escritor, Borges passa a reconhecer suas marcas em textos de diversas literaturas provenientes de diversas épocas. Esse movimento mostra que os precursores de um escritor têm a sua obra reatualizada por este. Borges enfatiza que se Kafka não tivesse operado em sua escrita vários traços dos textos de seus precursores, provavelmente, suas obras não existiriam para muitos leitores.

Essa concepção inscreve-se no texto “*El tintorero enmascarado Hákim de Merv*”. Aí, o narrador expõe a ideia de que os textos prescindem de origem, posto que são gestados

⁷² BORGES.J.L. Kafka y sus precursores. In: Obras completas. V.2. Barcelona: María Kodama y Emecé Editores, S.A., 1989. P. 88-90.

através do cruzamento entre diversas fontes, gerando uma longa linha de versões que cruza o tempo:

Si no me equivoco, las fuentes originales de información acerca de Al Moqanna, el Profeta Velado (o más estrictamente, Enmascarado) del Jorasán, se reducen a cuatro: a) las excertas de la Historia de los jalifas conservadas por Baladhuri, b) el Manual del gigante o Libro de la precisión y la revisión del historiador oficial de los Abbasidas, ibn abi Tair Tarfur, c) el códice árabe titulado La aniquilación de la rosa, donde se refutan las herejías abominables de la Rosa oscura o Rosa escondida, que era el libro canónico del Profeta, d) unas monedas sin efigie desenterradas por el ingeniero Andrusov en un desmonte del Ferrocarril Trascaspiano. Esas monedas fueron depositadas en el Gabinete Numismático de Teherán y contienen dísticos persas que resumen o corrigen ciertos pasajes de la Aniquilación. La Rosa original se ha perdido, ya que el manuscrito encontrado en 1899 y publicado no sin ligereza por el Morgenländisches Archiv fue declarado apócrifo por Horn y luego por Sir Percy Sykes. La fama occidental del Profeta se debe a un gárrulo poema de Moore, cargado de saudades y de suspiros de conspirador irlandés. (BORGES, 1989a, p. 324).

O narrador compõe uma história elaborada a partir de informações dispersas a respeito de Hákim de Merv, expondo, já nas primeiras enunciações, a ideia de que o seu relato pode conter falseamentos. Há entre esses textos pontos de vista distintos, bem como estilos responsáveis pela transformação das informações concernentes ao Profeta Velado, ao longo do tempo e do espaço, como ocorre em uma fonte intitulada “*La aniquilación de la rosa*”, que opera modificações com relação à outra fonte, “*Rosa oscura o Rosa escondida*”; e as moedas que reelaboram passagens da “*Aniquilación*”. A Rosa original foi declarada apócrifa por Horn e em seguida por Sir Percy Sykes. Os relatos situam-se numa zona de incerteza, e por isso reforçam a ideia de apócrifo, como apócrifa é também a própria história em que se encontra o narrador, configurado como um leitor.

Essa intervenção teórica subjaz não só nesse conto, mas também no epílogo de *Historia universal de la infamia*, quando Borges cita as possíveis fontes dos textos que compõem o seu livro. Ele atribui parte dessas fontes a obras literárias, enciclopédicas e historiográficas. Para a composição do conto “*El tintorero enmascarado Hákim de Merv*”, ele recorre a “*A history of Persia*, de Sir Percy Sykes, um livro de história referente ao contexto cultural e religioso da Pérsia, desde a antiga Babilônia, registrando lendas, religião, e histórias de homens de destaque, como Maomé, dentre outros fatos. Ao lado desta obra histórica, Borges acrescenta uma falsa, intitulada *Die Vernichtung der Rose*, atribuída ao escritor Alexander Schulz, o que reafirma a junção entre o factual, o fictício e o apócrifo.

Bolaño, por sua vez, formula um epílogo no final de *La literatura nazi en América*, constituído de uma série de referências apócrifas. No seu Dicionário de termos literários, Massaud Moisés⁷³ afirma que o termo “epílogo” costuma ser empregado para designar o encerramento da obra literária, esclarecer o conteúdo ou a intenção do romance, ou explicar a obra na sua totalidade, fechando-a por completo, não permitindo qualquer continuação⁷⁴. O epílogo de Bolaño não cumpre integralmente as funções definidas segundo este ponto de vista.

“Epílogo para monstros” divide-se em três partes: a primeira, apresenta uma galeria de personagens, alguns dos quais exercem uma função secundária, ao par que outros são apenas citados por manter algum vínculo com aqueles. Nesse epílogo, o narrador apresenta ao leitor informações novas, como as concernentes à personagem Tatiana Von Beck Iraola, que somente aí ficamos sabendo que é feminista, galerista, periodista, escultora conceptual e animadora da vida cultural chilena. Essas informações não aparecem na biografia da qual é uma personagem secundária. Outros personagens secundários que têm participação mais expressiva na narrativa surgem no epílogo com a função de realçar o que lhes ocorreu anteriormente, como as irmãs gêmeas María e Magdalena Venegas que são dadas claramente como poetisas assassinadas pela ditadura de Pinochet:

María Venegas, Nacimiento, 1955-Concepción, 1973. Poetisa chilena. Asesinada por la dictadura.

Magdalena Venegas, Nacimiento, 1955-Concepción, 1973. Poetisa chilena, hermana gemela de la anterior. Asesinada por la dictadura. (BOLAÑO, 2010, pp. 224-225).

A segunda parte do epílogo congrega referências de editoriais, revistas e editoras. Chama a atenção a proliferação de títulos, todos apócrifos, que vão compondo o quadro da produção nazi. Podemos destacar, como exemplo, a empresa *El cuarto Reich argentino*, que segundo a descrição do narrador é a editora mais estranha, bizarra e obstinada do continente americano. Teve início no julgamento de Nuremberg com a intenção de rebater a sua legalidade. Seu ambiente é integrado por escritores hitlerianos, falangistas e peronistas. A terceira parte cataloga as obras fictícias dos personagens, e, juntamente com a segunda parte, forma um sistema apócrifo de produções intelectuais.

⁷³ MOISÉS, M. *op. cit.* p. 159

Todos esses elementos mostram o trabalho de imaginação e criatividade do escritor que funda um espaço ficcional habitado por uma comunidade de escritores fictícios. Essa aparência de verdade que encobre a narrativa, numa primeira visada, vai se desfazendo no ato de leitura. A unicidade estabelecida entre essas categorias contribui num primeiro momento para a revelação de algo verdadeiro que em seguida se mostra incerto, como ocorre com o título do livro que alude a biografias literárias, com o discurso conjectural do narrador e o epílogo apócrifo.

3.3 Uma literatura feita de leituras e de coragem

Ana Cecilia Olmos observa que os textos de Borges, por um lado, se afirmam na história, na memória e, por outro, sustentam-se na leitura, na tradução e no saber. A essas duas perspectivas que estão intrinsecamente ligadas dá-se o nome, respectivamente, de “culto à coragem” e “culto aos livros”. Olmos faz uma afirmação muito apropriada concernente à construção literária de Borges: “a experiência da leitura precedeu o conhecimento do mundo, apagando os limites entre aquilo que é vivido e aquilo que é imaginado.” (2008, p. 8). Essa visão acerca do escritor como um leitor e como aquele que dilui a vida, suas experiências e suas memórias no texto literário também ilumina o olhar sobre a literatura de Roberto Bolaño.

A memória constitui um elemento de suma importância para a escrita de ambos autores, embora cada um deles o exercite de forma diferente. Consideramos, nesse sentido, a memória que reconstitui a experiência da leitura e a histórica. Segundo Julio Pimentel⁷⁵, Borges procede como um leitor que arma a articulação entre a história e a ficção, e por isso é capaz de mover-se do universo textual ao mundo real, e interessar-se pelo seu tempo. A memória tem um papel fundamental na criação da ponte entre a história e a narrativa ficcional. Ela recria o passado e intermedia o tempo dos fatos e o tempo da narrativa, possibilitando a ponte com as tradições literárias.

Na literatura de Bolaño é nítido o trabalho com a memória que possibilita essa ponte com tradições e permite situá-lo no panteão dos grandes escritores. A matéria histórica e cultural compõe o texto e se exhibe não somente como um recorte da América Latina, mas,

⁷⁵ PIMENTEL, J. P. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*, São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 1998.

principalmente, como o lugar que esse escritor tenta ocupar, manter ou mesmo nele sobreviver (tanto na condição de sujeito quanto na de escritor). De fato, difícil é desvencilhar a literatura de Bolaño de seu contexto de produção, marcado pela reminiscência de conflitos ditatoriais em toda a América Latina. A acumulação de referências ao contexto histórico e a intensidade com que as imagens e alusões a esse período se inscrevem na narrativa podem seduzir o leitor que possui objetivos inteiramente políticos a uma leitura parcial, considerando apenas a questão política e histórica. Entretanto, o que não se pode esquecer aí é como este contexto é tramitado na própria ficção, trabalhado e transformado em literatura. O leitor que visa somente a política se arma desta para entrar no espaço literário, correndo o risco de ver apenas um ângulo da obra de arte que é o texto. Em Bolaño a memória histórica e a memória da literatura estão intrinsecamente vinculadas e são elas que, embutidas na linguagem, fundam o espaço da escritura.

CAPÍTULO IV

A MÁSCARA DO PROFETA E A MÁSCARA DO POETA

A verdade é que não só as aparências nunca revelam espontaneamente o que se encontra por trás delas, mas também que, genericamente falando, elas não revelam apenas; elas também ocultam – “nenhuma coisa, nenhum lado de uma coisa mostra-se sem que ativamente oculte os demais”.

Hannah Arendt – A vida do espírito

4.1 Sob a máscara: Hákim de Merv e Hoffman

Em *História universal de la infamia* há uma forma de velamento que envolve alguns de seus personagens, de modo que eles são e não são o que aparentam ser. Ocultam sob uma falsa roupagem uma outra realidade que não a exposta inicialmente aos olhos do leitor. Apresentam-se com máscaras, sejam elas concretas ou simbólicas. Assim, a máscara pode velar o assassino e mostrar o poeta; pode velar o leproso e mostrar o grande profeta, pode ocultar o poeta e mostrar um cidadão comum. A máscara protege, guardando por um certo período as contraditórias e múltiplas faces de um ser. “O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável”, adverte Bakhtin (2008, p. 35). Ela congrega a ambivalência, encobrendo uma parte da face, disfarça, dissimula, engana, fornece uma outra identidade ao sujeito que a manipula. “Muitas vezes ela dissimula um vazio horroroso, o nada”. (BAKHTIN, 2008, p. 35).⁷⁶

Borges usa dessa possibilidade que oferecem as máscaras para criar vários de seus personagens, como o profeta velado Hákim de Merv, o impostor Tom Castro, o

⁷⁶ Não estamos aqui reduzindo a riqueza das máscaras descrita por Bakhtin em seu estudo sobre a cultura popular da Idade Média. Aí, dois tipos distintos de máscaras são definidos. O primeiro, originalmente extraído desse contexto popular, está vinculado ao carnaval para propor a dissolução de identidades, a alteridade, a transgressão, a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação das identidades. O segundo refere-se ao grotesco romântico alemão, dos noturnos de Hoffman, da obscuridade e do lúgubre. É deste último conceito que buscamos uma aproximação. Ver: BAKHTIN, M.M. . *A cultura popular na idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo Hucitec/UnB, 2008.

assassino Lazarus Morell. Distintas são as formas de máscaras que estes personagens usam com o objetivo de obter vantagens sobre as suas vítimas. Elas protegem e revelam simultaneamente a impostura por eles praticada. Nesse sentido, a máscara é o principal elemento manuseado pelo impostor.

O manejo da figura do impostor, recurso amplamente empregado por Jorge Luis Borges na construção de seus personagens, ganha destaque no final de *La literatura nazi en América*. A impostura constitui um processo de transformação dos personagens que ao longo da narrativa assumem identidades falsas, isto é, adotam um nome e uma procedência que não correspondem à sua realidade, para atingir determinados fins. A impostura concede ao personagem o poder de revestir-se de uma personalidade atraente e sedutora e com isso manipular e ludibriar os demais personagens para sobre eles exercer alguma ação perversa e obter benefícios próprios. O personagem usurpador vai se revelando como alguém malicioso e perverso, de modo que a metáfora do lobo que se disfarça de cordeiro para enganar a sua presa constitui uma caracterização apropriada neste caso, uma variante da máscara.

Bolaño manipula a figura do personagem impostor para compor o protagonista da biografia de Carlos Ramírez Hoffman, de *La literatura nazi en América*, e de Carlos Wieder, de *Estrella distante*. Em *La literatura nazi en América* ele aparece inicialmente com o nome de Stevens que depois assume o de Ramírez Hoffman. Em *Estrella distante*, seu primeiro nome é Alberto Ruiz-Tagle e mais tarde Carlos Wieder. No conto “Joana Silvestri”, ele assume a identidade de R. P. English. É um impostor que realiza uma trajetória longa que ultrapassa um determinado livro, contamina outros e em cada um assume nomes diferentes, numa constante duplicação de identidades criminosas.

Em *La literatura nazi en América*, o narrador nos apresenta o protagonista através de duas importantes informações, como se pode observar no pequeno parágrafo que introduz a história sobre Hoffman: “*La carrera del infame Ramírez Hoffman debió comenzar en 1970 o 1971, cuando Salvador Allende era presidente de Chile.*” (BOLAÑO, 2010, p.189). Há um fato que remete à história concreta, o período em que Allende ainda era presidente do Chile, e à figura fictícia de Hoffman aí inserida. Para a construção desse personagem, Bolaño recorre à impostura, criando um poeta chileno que, inicialmente, se apresenta como um sujeito do bem, e mais tarde revela-se um poeta torturador extravagante, um criminoso que demonstra sua preferência por vítimas femininas.

A usurpação do protagonista se processa num movimento temporal que demarca o período histórico anterior e posterior à queda do presidente Allende. No período anterior,

Hoffman é caracterizado como um homem bem apessoado, atraente, culto, sociável e sedutor. Conquista as irmãs Venegas, poetas com quem tem um caso. Frequenta cursos de poesia, cinema, teatro, concertos e conferências literárias. Contempla entardeceres ao lado das duas amigas. O próprio narrador indaga e ele mesmo pressupõe o motivo pelo qual Hoffman atraía as mulheres: *¿Por qué se enredaron las hermanas Venegas con él? Es un misterio sin mayor trascendencia, un accidente cotidiano. Supongo que el llamado Stevens era guapo, era inteligente, era sensible.* (BOLAÑO, 2010, pp. 189-190). Na versão desdobrada em *Estrella distante* fica mais evidente a sedução que o impostor exerce sobre as mulheres, a tal ponto de despertar também a inveja e o ciúme do narrador e de outros personagens masculinos.

O poder de sedução provocado pela aparência atraente e pela persuasão da palavra que o impostor exerce sobre a vítima é representado no conto de Borges “*El tintorero enmascarado Hákim de Merv*”. Hákim oculta o seu semblante sob uma esplendorosa máscara. Veste-se majestosamente. Detém o poder de sedução sobre os outros personagens, usando a religião e a força que lhe confere a palavra sagrada para influenciar e atrair fiéis. Entretanto, Hákim é apenas um pobre tintureiro que contraiu a hanseníase, a qual deformou o seu corpo, dando-lhe um aspecto monstruoso, que ele esconde sob a máscara e as vestimentas luxuosas, de modo que o embuste lhe traz uma vida de privilégios.

Hoffman, de modo similar, oculta sob a sua bela aparência de homem atraente e poeta, a sua identidade de poeta do mal e criminoso. Sua história é contada em primeira pessoa por um narrador que não é protagonista. Ele tenta reconstituí-la nela inserindo sua subjetividade, suas conjecturas e suas falhas de memória. A narrativa começa remetendo o leitor ao período do golpe militar no Chile de 1973, que demarca uma fase atroz da história, uma realidade semelhante à descrita por Borges como um pesadelo. O narrador refere essa realidade ao relatar a volta das duas irmãs à casa paterna em busca de proteção em meio a conturbação gerada pelo regime: “*regresaban a la casa paterna cuando la ‘vida real’ adquiría visos de cierta fealdad y cierta brutalidad profundamente desagradables.*” (BOLAÑO, 2010, p. 27). Após o golpe instala-se um clima de medo e confusão, de modo que o ambiente cultural frequentado pelos personagens se modifica, poetas, artistas e intelectuais de direita se dispersam e as irmãs se recolhem à antiga casa dos pais (já falecidos), agora resguardada pela tia.

Este é o momento propício esperado por Hoffman para por em prática os seus planos criminosos. Sob a falsa identidade de Emilio Stevens, ele se faz passar por poeta, se insere no espaço das vítimas e conquista sua confiança. O narrador vai construindo passo a passo a trajetória de metamorfose do sedutor poeta em assassino atroz. A transformação de

Stevens em Hoffman nos é mostrada pelo relato do episódio do crime contra as irmãs Venegas. Quando Stevens vai visitá-las na casa da tia, localizada no campo onde se encontram refugiadas após a queda de Salvador Allende, elas o recebem com alegria, sem saber que ali está o carrasco, pois acreditam ser ele um amigo que também sofre as consequências do período ditatorial. Elas confiam nele, a própria tia, guardiã das moças, ao vê-lo tem boa impressão a seu respeito. Essa relação de confiança é construída pertinazmente pelo impostor, assim como Hákim faz com os seus adoradores, Lazarus Morell com os escravos, e Tom Castro com a mãe do jovem desaparecido. Estabelecida a relação de confiança com as vítimas, o impostor planeja o ataque e o momento apropriado para agir.

O narrador revela nesta cena fortemente visual a outra identidade de Stevens. Ele tenta dar conta dos fatos num único período longo, nos dando a impressão de que deseja livrar-se o quanto antes do terrível episódio. Vejamos:

Una noche o tal vez antes, un atardecer de esos melancólicos del sur, en plena primavera, tocan a la puerta y allí está Emilio Stevens y las Venegas se alegran de verlo, lo acosan a preguntas, lo invitan a cenar y después le dicen que puede quedarse a dormir y durante la sobremesa probablemente leen poemas, Stevens no, él no quiere leer nada, dice que está preparando algo nuevo, se sonríe, adopta una actitud misteriosa, o tal vez ni siquiera se sonríe, dice secamente que no y las Venegas asienten, creen comprender, inocentes, no comprenden nada, pero creen comprender y leen sus poemas, muy buenos, densos, una amalgama de Violeta Parra y Nicanor y Enrique Lihn, como si esa amalgama fuera posible, una chupilca del diablo de Joyce Mansour, Sylvia Plath y Alejandra Pizarnik, el cóctel perfecto para decirle adiós al día, un día del año 1973 que se va irremediabilmente, y por la noche Emilio Stevens se levanta como un sonámbulo, tal vez durmiera con María Venegas, tal vez no, pero lo cierto es que se levanta con la seguridad de los sonámbulos y se dirige a la habitación de la tía mientras escucha el motor de un coche que se acerca a la casa, y luego degüella a la tía, no, le clava un cuchillo en el corazón, más limpio, más rápido, le tapa la boca y le entierra el cuchillo en el corazón y después baja y abre la puerta y entran dos hombres en la casa de las estrellas del taller de poesía de Juan Cherniakovski y la jodida noche entra en la casa y luego vuelve a salir, casi de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz. (BOLAÑO, 2010, pp. 190-191).

A narrativa do assassinato das irmãs Venegas é tecida de forma tortuosa e veloz. A acumulação de circunstâncias e ações expressa a preocupação ou a angústia do narrador. Observemos que ele começa a narrativa do episódio anunciando a chegada do assassino em dois períodos curtos que iniciam um parágrafo extenso. Em seguida, num único período longo e estruturado pelo acúmulo de frases demarcadas por pausas breves, através da vírgula e a repetição da conjunção aditiva y, o narrador tenta dar conta da terrível sequência de ações

realizadas pelo criminoso. Essa construção sintática atribui maior velocidade à sua fala, revelando uma explosão de lembranças e sentimentos pavorosos. É um período sintático tão perturbado quanto à reconstituição de cenas pela memória e o pensamento do enunciatador. Ele busca encadear os fatos, às vezes titubeando nos detalhes, gerando uma aflição em dizer tudo atropeladamente como se quisesse eximir-se do peso que lhe transmite essa rememoração.

A passagem da chegada de Stevens marca tanto o discurso conjectural do narrador, quanto sua tentativa de lembrar os acontecimentos e a escolha da melhor forma de manusear a linguagem para reconstituir o episódio, combinando os elementos narrativos para criar um ambiente propício à revelação do impostor. Ele anuncia que Stevens chegou numa noite ou talvez antes num entardecer melancólico do sul em plena primavera. Em *Estrella distante*, o narrador elimina a inferência temporal da noite e afirma que foi num entardecer vigoroso e melancólico, quando as irmãs tocavam piano. A ideia é um tanto romântica e literariamente bem construída, pois se Stevens chega à tarde, a claridade do dia o obriga a manter sua máscara de bom moço, que será revelada à noite, criando, nesse sentido, uma relação de contraste entre luz e escuridão. A opção pela chegada de Stevens de tarde cria, portanto, o efeito de contraposição com a noite, quando o assassino age.

O narrador usa a técnica visual para compor esta cena, mostrando detalhadamente como Stevens deixa entrever os primeiros sinais de que se aproxima o momento de assumir sua outra identidade. À noite, durante o jantar, ele e as duas irmãs leem poemas e conversam. Nesse ambiente, inicia-se a transformação de Stevens que se mostra arisco e recusa os pedidos delas para ler seus poemas. Elas nada percebem, o narrador ironiza dizendo que são inocentes e nada sabem. Por volta da madrugada, quando todos dormem, o impostor se revela, assume a forma do monstro, mata a tia e sequestra as irmãs. A transformação do poeta em assassino obedece a uma ordem gradativa do esmaecimento e desaparecimento da luz até o surgimento completo das trevas. A relação luz e trevas delimita o desmascaramento do assassino. Durante a tarde, ele reitera a imagem do poeta amigo; à noite, sob a iluminação artificial das luzes, (ainda que não citadas, subtende-se que elas existem, pelo fato de que não seria possível que os personagens lessem no escuro) mostra-se arisco. A meia noite, quando reina o escuro e o silêncio, comete o crime. Em plena noite, supostamente quando tudo conspira sombras, escuro e trevas, Stevens despe-se de sua máscara e assume a identidade de Hoffman, o lobo sanguinário que tem fome do espetáculo da morte.

O poema do chileno Manuel Silva Acevedo, *Lobos y Ovejas*, mencionado pelo narrador de *Estrella distante*, indica simbolicamente a relação entre o assassino e as suas vítimas. Ele traveste-se de ovelha, manso cordeiro que é apenas uma carapaça para atrair as

verdadeiras mansas ovelhas. A transformação do poeta sedutor em artista do mal e assassino condiz com sua nova arte sinistra. Sob a identidade de Stevens é um poeta vulgar, inclusive o narrador observa que ele lia os poemas como se não fosse seu verdadeiro autor, como se tivessem sido escritos por outras pessoas. Após o golpe, ele se transforma em um poeta infame, ousado, extravagante, modificando a forma de compor seus poemas. Em *Estrella distante*, o próprio narrador reconhece que Ruiz-Tagle era ponderado, encantadoramente inseguro e mensurado, ao contrário de Wieder, muito seguro e audacioso, que profere palestras com autoridade sobre poesia, desarmando os seus interlocutores, deixando-os incapazes de contrariá-lo.

Seu instrumento de escrita consiste num avião de guerra, que ao ser manobrado no espaço sideral libera fumaça, com o formato de letras, as quais sequenciadas compõem sinistros poemas no ar. A aparição do poeta assassino entre as nuvens lembra uma passagem do Apocalipse: “Ele vem com as nuvens; e o mundo todo o verá” (Apocalipses: 1;7, p. 1590).

Os poemas de Hoffman caracterizam-se pelo espetáculo, o exibicionismo e o tom nefasto que prenuncia a chegada de um período sombrio no Chile. “*Eran los poemas de una nueva edad de hierro para la raza chilena[...]*” (BOLAÑO, 2010, p. 53). Esses poemas seguem uma estrutura apocalíptica no manejo de imagens, figuras e símbolos, cuja intenção é criar um mistério em torno da realidade, apontando o fim de um tempo histórico e início de uma nova era. O poeta recorre também a passagens do antigo testamento, referentes à criação do mundo, escritas em latim, como: “*Igitur perfecti sunt coeli et terra et omnis ornatus eorum*” (BOLAÑO, 2010, p. 193), que significa “Foram acabados os ceus e a terra, com todo o seu exército”. (Gênesis: 2;1, p. 15). Aqui se estabelece a ponte com o livro dos livros, cujo sentido remete à criação de uma nova era, uma nova história e uma nova arte vinculadas à infâmia, o que não deixa de ser uma subversão irônica da palavra sagrada tal como se inscreve no mito da criação do mundo.

De forma similar a Hákim de Merv, Hoffman vai até essas grandes narrativas sagradas e retira delas trechos dos quais se serve, não para ludibriar suas vítimas, mas para compor sua estranha arte no céu, como se fosse um deus. Lembremos que a linguagem de Hákim sustenta-se numa linguagem bíblica, circunscrita pelo alto teor de símbolos, imagens, números enigmáticos, metáforas e figuras características, mais especificamente, de livros apocalípticos, como *Daniel*, *Zacarias* e, principalmente, *o Apocalipse*. O vocábulo apocalipse consigna o sentido de revelação, apontando fatos presentes e futuros, através de uma linguagem complexa, que objetiva mascarar as intenções da escrita diante dos perseguidores

do cristianismo. Hákim copia esses discursos, com trechos bíblicos densamente poéticos, compostos pelo acúmulo de recursos estilísticos.

Hoffman, além de transcrever trechos bíblicos no ar, escreve poemas supostamente de sua autoria, que são construídos em torno da repetição da imagem central, que é a morte:

Buena suerte para todos en la muerte/ Aprendan del fuego/ La muerte es amistad./ La muerte es Chile./ La muerte es responsabilidad./ La muerte es amor/ La muerte es crecimiento./ La muerte es comunión./ La muerte es limpieza./ La muerte es mi corazón./ Toma mi corazón./ Nuestro cambio, nuestra ventaja./ La muerte es resurrección. (BOLAÑO, 2010, passim).

Em torno da morte são atribuídos os substantivos com o sentido de qualificadores positivos, como amizade, responsabilidade, amor, crescimento, comunhão, e finalmente, a ressurreição. O poeta faz uma apropriação da simbologia cristã, uma vez que para os cristãos a morte congrega também a promessa da vida eterna por meio da ressurreição. Entretanto, na poesia de Hoffman, ela expressa o sentido de uma era negra, em que o poeta portador da morte. Aqui, o poeta é se equipara ao profeta da morte.

4.2. Uma analogia atroz: Nazi e ditadura

A palavra nazi, oriunda do termo alemão Nationalsozialismus, contém um sentido sombrio na história política alemã e universal. Não exige tradução, grande parte das línguas reconhecem seu significado, que remete de imediato ao contexto político da Alemanha do período de 1933 a 1945. Entretanto, o termo escapa desse contexto e instala-se em outros períodos da história acometidos pela violência totalitária. Desperta a inquietante lembrança de pesadelos na ficção dos mais distintos tempos. Inserida no título do livro de Bolaño, *La literatura nazi en América*, prenuncia a analogia da palavra nazi com as ditaduras latino-americanas, que se desenvolve no texto e funda o espaço conjectural de uma América Latina que tem sua face infame.

A analogia entre o nazismo e os regimes totalitários na América Latina é explorada em vários textos de Jorge Luis Borges. Dentro da concepção infame e atroz da

realidade que ele identifica no texto “*Dos héroes*”⁷⁷, sobre Carlyle, reconhece aí uma teoria política que se resume numa palavra: nazismo. Borges elabora então uma analogia entre o nazismo e as políticas vistas como totalitárias na Argentina, centradas, sobretudo, nas figuras dos governos de Rosas e, mais tarde, de Perón. Em Bolaño, essa analogia é fundamental na construção de *La literatura nazi en América*, pois une o nazismo às ditaduras latino-americanas, especialmente à ditadura de Pinochet no Chile. Bolaño resgata o contexto do nazismo e das ditaduras, mas não chega a enfatizar aquele, como o faz Borges.

A composição de personagens que rememoram as ideias nazistas, o cenário que interliga os contextos nazi e ditatoriais fazem parte de uma estética apócrifa da infâmia que, todavia, não integra o livro *Historia universal de la infamia*. Os textos ficcionais de Borges que melhor expressam esse universo são “*Deutsches Requiem*”⁷⁸ e “*La fiesta del monstruo*”. Dos personagens de Bolaño que melhor condensam a analogia mencionada, Hoffman (de *La literatura nazi en América*) e Wieder (de *Estrella distante*) são alguns deles.

A ficção de Borges, nesse viés, questiona a violência dentro de uma dimensão política. Isso ganha espaço importante em sua escrita por ser uma indagação não de caráter ontológico ou metafísico, mas político e ético. Conforme aponta Julio Pimentel⁷⁹, Borges repudiou e atacou o nazi-fascismo em vários de seus textos publicados em jornais, de modo que a escrita tornou-se sua principal arma de combate contra esse sistema político, descrito por ele como atroz. Criticou no plano internacional a ascensão do nazi-fascismo e no plano nacional, do peronismo. Também Emir Rodríguez Monegal⁸⁰ mostra como esse contexto político de intervenção do escritor argentino se configura na analogia entre o nazismo e a ditadura de Perón.

Os dois textos de Borges aludidos mostram outra face da história universal da infâmia não inscrita em *Historia universal de la infamia*, que evocam o contexto da violência totalitária, com personagens marcados por atos perversos. São homens, lembrando as palavras de Marcel Schwob, que possuem um aspecto sombrio. Otto Dietrich zur Linde, protagonista de “*Deutsches Requiem*”, representa o criminoso formado pelo sistema nazista. O narrador de “*La fiesta del monstruo*” configura uma voz coletiva de sujeitos que vivem nos subúrbios de Buenos Aires. Cada um em seu espaço mostra como vai se compondo a analogia

⁷⁷ BORGES, J. L. Thomas Carlyle: de los Héroes- Ralph Waldo Emerson Hombres representativos. In: *Obras Completas*. Vol. IV. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.

⁷⁸ BORGES, J. L. El Aleph. In: *Obras completas*, v. 1. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994, p. 576-581

⁷⁹ PIMENTEL, J. op. cit.

⁸⁰ Idem.

entre regimes totalitários na obra de Borges, que será, mais tarde, explorada na literatura de Bolaño.

Bolaño se apropria da analogia formada pelo par nazismo e ditadura militar, e apesar de empregá-la para se referir a um contexto hispano-americano, o Chile de Pinochet terá um enfoque maior, principalmente em livros como *Estrella distante* e *Nocturno de Chile*. Em *La literatura nazi en América*, dentre todos os personagens, Hoffman destaca-se como o mais próximo do protagonista de “Deutsche Requiem”: um torturador que foi aprendiz, poeta, leitor culto e perseguidor de outros escritores. Hoffman é um personagem mutante e possui um método de tortura e de assassinato que é transformado sinistramente em arte. Ao contrário de Otto Dietrich zur Linde, Hoffman não é apenas um funcionário do Estado, seus atos são regidos por uma vontade própria e por um desejo do espetáculo. Ele transforma o crime, o assassinato e a tortura num grande espetáculo, que remete às cenas descritas por Thomas De Quincey⁸¹ em *Do assassinato como uma das belas artes*. Nesse sentido, não basta ao assassino matar, mas executar seu terrível ato com arte, faminto pelo espetáculo.

Já o método de assassinato de Otto Dietrich zur Linde é determinado pelo Estado nazista e visa unicamente eliminar a vítima. Recordemos que ele é um nazista condenado à morte por fuzilamento, acusado de torturador e assassino, no entanto, ele se declara inocente, afirmando que suas ações foram movidas pelo cumprimento de suas obrigações como profissional ético. O desdobramento da narrativa prende o leitor curioso a cada passo atrás da revelação de quem é o personagem. Não se trata de um mal feitor ou de um assassino dos subúrbios, mas de um apreciador da música de Brahms, um leitor de Schopenhauer, Shakespeare, Nietzsche e Spengler. É um homem capaz de sensibilidade diante de algo belo ou grandioso: “*Sepa quien se detiene maravillado, trémulo de ternura y de gratitud, ante cualquier lugar de la obra de esos felices, que yo también me detuve ahí, yo el abominable.*” (BORGES, 1994, pp. 576-581). Ele próprio não se considera um monstro, mas sabe que é assim que o julgam as pessoas externas ao seu sistema.

A crueldade do personagem aproxima-se do conceito de mal banal, no sentido de violência numa perspectiva ética e política postulada por Hannah Arendt⁸². Otto se assemelha à figura de Adolf Eichmann analisada por Hannah Arendt, que o compara a um burocrata cumpridor de ordens totalitárias do estado, e ao mesmo tempo, um apreciador de Kant. O totalitarismo transforma o homem ordinário num eficiente e competente criminoso. Deforma

⁸¹ DE QUINCEY, T. *Do assassinato como uma das belas artes*. Trad. Henrique de Araújo Mesquita Rio Grande do Sul: L&PM, 1985

⁸² ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

o ser humano, gera a figura monstruosa, cujas ações são extensões e reprodução do próprio sistema político. O personagem Otto Dietrich zur Linde representa o monstro como o resultado de uma política de Estado.

Hoffman, por sua vez, atua dentro do próprio sistema político como um sujeito que transgredir a sua ordem. Aí aflora um ponto de tensão entre o Estado e o torturador. Enquanto aquele tem como finalidade eliminar os sujeitos que oferecem risco à consolidação do seu poder, mantendo isso em sigilo, Hoffman, por seu lado, instrumento dessa eliminação, faz questão de tornar público o crime. Seu interesse concentra-se na possibilidade que o crime oferece de transformar o objeto, no caso as mulheres assassinadas, em arte e não no cumprimento do dever imposto. Ele é movido pelo desejo do espetáculo da morte, pela incontrollabilidade de suas ações e sua impulsividade, o que lhe rende repreensão do próprio sistema. Seu percurso revela um desejo mórbido que vai do poeta que escreve poemas sobre a morte, ao fotógrafo de corpos fragmentados e, por fim, ao diretor de filmes pornô, o que lhe possibilita assassinar os atores. Ele passa pelos diversos campos da arte, da literatura, do cinema e da fotografia se apropriando de seus recursos estéticos para disseminar a terrível arte do assassinato.

Hoffman também se distingue do narrador de “La fiesta del monstruo”. Este conto de Borges é o que registra de forma mais evidente a relação entre nazismo e o governo de Péron. O protagonista é um militante peronista que relata a uma interlocutora, Nelly, a jornada cívica que ele e um grupo de partidários, oriundos das periferias de Buenos Aires, fizeram até a Plaza de Mayo para ouvir o discurso do monstro, imagem que se refere a Perón. No trajeto, o cortejo encontra com um jovem judeu com quem tem um conflito que termina no seu linchamento pelo grupo peronista. A cena contempla um ato público bárbaro. Os participantes desforram toda a agressividade coletiva sobre o jovem indefeso, como se o ato representasse uma atividade de desopilação, um exercício acalorado. Isso mostra o grau de animalização a que são comparados os peronistas mediante a civilização do judeu, que mesmo sendo apedrejado, ajoelhou-se e orou. Após o ato sangrento, a comitiva segue naturalmente com destino à Plaza de Mayo para escutar a palavra do Monstro, transmitida em cadeia nacional. Diferentemente do conto anterior, aqui o narrador participa da eliminação do judeu não na função de torturador do Estado, mas sim movido pelo sentimento partidário peronista. Com esta oposição entre os peronistas e o judeu, Borges lança uma crítica política ao governo de Perón, comparado ao sistema nazista.

Hoffman não apresenta esse sentimento partidário em relação à política de Pinochet. Nem seus métodos de assassinato são tão primitivos quanto os empregados pelo

grupo peronista. Ele não só tortura e mata suas vítimas como as decepa, estrangula, fotografa os fragmentos de seus corpos e os exhibe em uma exposição de fotografias. Essa terrível cena ocorre quando ele é convidado pelo partido de Pinochet a fazer uma exposição, “*algo espetacular que demonstrara el interés del nuevo régimen por el arte de vanguardia*”. (BOLAÑO, 2010, p. 197). Hoffman organiza um ambiente misterioso para a exposição de suas fotografias na casa do capitão Lindstrom, reservado num quarto, cuja entrada é proibida aos convidados até à meia noite. Quando o ingresso é liberado, os convidados entram um por um e têm uma reação de repulsa e nojo, inesperada entre os adeptos do regime militar, já que eles são cúmplices das atrocidades. Apenas Hoffman e seu pai parecem muito familiarizados com a obra ali exposta.

O narrador de *La literatura nazi en América* não divulga o terrível conteúdo das fotografias que Hoffman expõe. Ficamos apenas com suposições de que se trata de algo pavoroso, considerando a reação de assombro e estupefação externada pelos convidados. Somente em *Estrella distante*, o narrador revela a forma e o conteúdo das fotos mediante os nossos olhos aterrorizados: “*Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea.*” (BOLAÑO, 1996, p. 97). O assassino fotógrafo se utiliza de formas fragmentárias para compor os trágicos quadros de sua obra. Mais uma vez, reportamos a De Quincey,⁸³ quando ele afirma que o propósito final do assassinato é o mesmo que tem a tragédia a respeito de purgar o coração por meio da piedade e do terror. As fotos despertam o terror dos personagens. Nós, os leitores, somos tomados também por este terror e pela necessidade de confirmar nossas terríveis suspeitas de que ali há algo atroz, do qual jamais seríamos cúmplices, como o são os personagens.

Otto Dietrich zur Linde, o narrador de “La fiesta del monstruo” e Hoffman são, portanto, três personagens que se assemelham pela prática da violência relacionada a sistemas totalitários, mas se diferenciam pelo modo como se comportam em relação a eles. O primeiro é um subalterno obediente ao Estado nazista; o segundo, um sujeito plural que age sob a influência manifestada pelo grupo fanático de partidários de Péron; o terceiro, um poeta chileno que, mesmo vinculado ao regime de Pinochet, mantém certa independência em relação a este, e age conforme a sua vontade de propagar sua arte, que é o espetáculo da morte.

⁸³ DE QUINCEY, T. *op. cit.*

4.3. O relato do narrador maduro

O narrador da biografia “Carlos Ramírez Hoffman”, assim como e o de *Estrela distante*, é um sujeito maduro que constrói seu relato através da memória, retomando cenas da juventude e episódios transcorridos na fase de maturidade. A reconstituição desse relato gera uma duplicidade do eu que narra, manifestada ao leitor através de duas configurações distintas. De acordo com a primeira, o relato possibilita ao narrador o confronto consigo mesmo, porém, situado em duas dimensões distintas do tempo: o eu maduro e o outro jovem, de modo que o primeiro olha para o segundo, refletindo sobre as suas ações ocorridas no passado, chegando eventualmente a uma conclusão reveladora a respeito de si mesmo. A segunda configuração do duplo expõe frente a frente o narrador e o protagonista infame da história, em que este constitui o duplo daquele, causando-lhe, contudo, um sentimento de rejeição à imagem de espelhamento projetada entre os dois. Essas duas manifestações do duplo se vinculam ao lado obscuro do ser e se constituem como uma forma de minar as dicotomias maniqueístas entre o ser bom e o ser mau, entre o bem e o mal.

Essa construção do duplo referente ao encontro entre o homem maduro e o jovem na mesma pessoa, ou seja, duas pessoas que são uma, tem uma forte presença na literatura de Jorge Luis Borges. No conto “El otro”⁸⁴ o narrador, que é Borges, conta um fato ocorrido em fevereiro de 1969 em Cambridge, que ele só escreve em 1972, alegando que não o escrevera antes porque tentou esquecê-lo, por considerá-lo assustador. Borges encontra-se sozinho, sentado sobre um banco, às margens do rio Charles, quando na outra ponta do banco senta-se um outro, um jovem. Ao se aproximar do moço e iniciar uma conversa, Borges descobre que está diante dele mesmo. Ele tem um encontro consigo mesmo em dois tempos e em dois lugares distintos, o passado, quando era jovem, e o presente, quase aos seus setenta anos de idade. O diálogo entre os dois traz à memória do Borges maduro uma série de lembranças de sua juventude, de modo que ele afirma: “*Al fin y cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasando ahora, salvo que somos dos.*” (BORGES, 1989b, p. 12). A conversa transcorre na maior parte do tempo sob a voz do Borges envelhecido, que rememora lembranças pessoais vividas em sua casa, conflitos políticos mundiais e argentinos, movimentos literários e artísticos ocorridos há muitos anos atrás.

⁸⁴ BORGES, J. L. El libro de arena. In: *Obras completas*. V. 3. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989. P. 11-16.

Na literatura de Bolaño, o encontro entre o narrador maduro e o seu eu jovem não ocorre por intermédio do sonho, mas através da rememoração concretizada no momento da composição do relato.⁸⁵ As cenas que incorporam o encontro entre o jovem poeta e o narrador maduro são mais explícitas em *Estrella distante* do que em *La literatura nazi en América*. Neste último, identificamos o encontro através de escassas inferências do narrador ao passado e de sua comprovação, já bem no final do livro, de que envelheceu. Entretanto, não fica nítido o conflito entre o jovem de outrora e o velho que narra a história. Já em *Estrella distante* essas passagens são abundantes. Aí, o narrador rememora no momento da enunciação o período de sua juventude, quando era estudante universitário, participava dos círculos literários e, juntamente com outros jovens, discutia poesia, política e revolução, sonhava e não tinha noção de que os sonhos poderiam se transformar em pesadelo:

La mayoría de los que íbamos hablábamos mucho: no sólo de poesía, sino de política, de viajes (que por entonces ninguno imaginaba que iban a ser lo que después fueron), de pintura, de arquitectura, de fotografía, de revolución y lucha armada; la lucha armada que nos iba a traer una nueva vida e una nueva época, pero que para la mayoría de nosotros era como un sueño o, más apropiadamente, como la llave que nos abriría la puerta de los sueños, los únicos por los cuales merecía la pena vivir. Y aunque vagamente sabíamos que los sueños a menudo se convierten en pesadillas, eso no nos importaba. Teníamos entre diecisiete y veintitrés años (yo tenía dieciocho). (BOLAÑO, 1996, pp. 13-14).

Observemos que os verbos são conjugados no pretérito imperfeito, indicando o distanciamento de quando o narrador era um jovem sonhador e o presente, instante no qual narra os fatos. Através da rememoração ele cria pontes entre as várias fases de sua história, entrelaçando circunstâncias da sua juventude, da velhice e da infância, como o faz ao registrar lembranças doloridas que conectam o período de ditadura chilena a um acontecimento de sua infância, apenas mencionado, mas sem revelar do que se trata ao leitor: “*Hasta ese momento nunca había visto tanta tristeza junta (o eso creí en **aque**l momento; ahora me parecen más tristes algunas mañanas de mi infancia que **aque**l atardecer perdido de 1973.*” (BOLAÑO, 1996, p. 37, grifo do autor). Nesta passagem, o narrador realça o advérbio indicativo do tempo passado, “*aque*l”, referente ao momento de

⁸⁵ É interessante ver essa configuração do narrador maduro presente em *Nocturno de Chile*. Sobre isto, Jáder Muniz faz um importante estudo em: SOUZA, J. V. M. *Roberto Bolaño e o Chile Nocturno de Pinochet*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2011, 90 p. Dissertação de Mestrado em Letras Modernas. p. 49-57.

sua prisão. Em contraposição, o advérbio “*ahora*” que demarca o tempo de enunciação do seu discurso, invadido incessantemente pelas suas lembranças.

O narrador suspeita que a sua memória não reproduz fielmente a história conforme a sequência e a linearidade dos acontecimentos daquele período: “*Corría el año de 1974, si la memoria no me engaña.*” (BOLAÑO, 1996, p. 53). Ele tenta recuperar as imagens que o remetem ao passado, contudo, elas são opacas e fragmentadas, tornando incerta a sua versão: “*Incluso las imágenes que guardo en la memoria (las imágenes que tomaron esos corresponsales de guerra) son brumosas y fragmentadas*”.(BOLAÑO, 1996, p. 69). A memória que lhe permite reconstituir a sua história é uma forma de resistência ao esquecimento total, por esse motivo é também lugar de dor, como expressa em outra passagem: “*hay zonas liberadas en donde el azar no penetra y en donde la única fuente de dolor es la memoria [...]*”.(BOLAÑO, 1996, p. 111).

Por meio da lembrança o narrador resgata passagens de sua vida num passado muito distante, correspondente aos anos de sua juventude, e num passado mais próximo do contexto da composição do relato, relativo à fase de maturidade. Nessa última fase, quando reencontra o impostor, agora sob a identidade de Hoffman, o narrador percebe que os dois envelheceram, de modo que o tempo passou para ambos desde o golpe militar, deixando marcas impregnadas na aparência de cada um. A cena de reconhecimento é também de identificação e descoberta do outro. Ao olhar e examinar o velho poeta assassino, o narrador encontra nele outra faceta de seu duplo:

Lo encontré envejecido. Tanto como seguramente lo estaba yo. Pero no. Él había envejecido mucho más. Estaba más gordo, más arrugado, por lo menos aparentaba diez años más que yo, pensé, cuando en realidad sólo era tres años mayor. Miraba el mar y fumaba. Igual que yo, descubrí con alarma y apagué el cigarrillo e hice como que leía. Las palabras de Bruno Schulz adquirieron por un instante una dimensión monstruosa, casi insoportable. Cuando volví a mirar a Ramírez Hoffman éste se había puesto de perfil. Pensé que parecía un tipo duro, como sólo pueden serlo —y sólo pasados los cuarenta— algunos latinoamericanos. [...] No parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda. No parecía el tipo que había volado a la Antártida para escribir un poema en el aire. Ni de lejos. (BOLAÑO, 2010, p.212).

Essa cena de espelhamento mostra a passagem do tempo e a transformação que ambos sofreram. Enquanto perscruta o outro, o narrador reconhece a si mesmo. O seu olhar parte da figura do velho torturador para o seu eu, encontrando na face do outro, traços de sua própria face. Hoffman transmite algo de assombroso ao próprio narrador, provocando-lhe

uma reação de repulsa. Ele teme, na verdade, identificar-se com o que lhe parece abominável, de modo que tenta negar qualquer semelhança com aquele que considera um criminoso em potencial, conforme declara: “*para mí Ramírez Hoffman era un criminal, no un poeta.*” (BOLAÑO, 2010, p. 206).

Em *Estrella distante*, o narrador faz uma descoberta a respeito de si mesmo através da confrontação com o poeta criminoso no espaço onírico. Segundo o narrador, em seu sonho, estava num grande barco de madeira, atravessando o oceano, entretido numa festa, escrevendo um poema ou uma página de um diário, enquanto contemplava o mar. O barco naufraga repentinamente. Flutuando sobre as águas, apoiado firmemente num pedaço de madeira podre, o narrador vê Carlos Wieder também flutuando, segurando-se num túnel de aguardente. O narrador conclui que estiveram no mesmo barco, embora Wieder tivesse contribuído para afundá-lo, e ele nada tivesse feito para evitar o naufrágio: “*Comprendía en ese momento[...]que Wieder y yo habíamos viajado en el mismo barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo.*” (BOLAÑO, 1996, pp. 130-131, grifo do autor).

Se partirmos do conceito de Sigmund Freud⁸⁶ de que os sonhos são fenômenos psíquicos que manifestam desejos e medos inconscientes, podemos inferir que o sonho do narrador é a síntese de algo que o perturba. “É fato muito comum um sonho dar mostras de conhecimentos e lembranças que o sujeito, em vigília, não está ciente de possuir.” (FREUD, 1999, p.34). Por meio do sonho o conteúdo latente passa ao manifesto, dado de forma condensada e deslocada através de símbolos, como o barco no mar, que representa o espaço-tempo em que os dois personagens seguiram suas trajetórias. O narrador, absorto em seus poemas, perdido no espaço-tempo, não percebe ou evita saber que de alguma forma ele se tornara cúmplice daquele rumo que tomou a história de ambos. Ele não detém as rédeas do seu próprio destino, que é guiado pelas circunstâncias, sobre as quais atua o poeta assassino.

A ideia de que o sonho faz uma síntese da trajetória do narrador estabelece uma conexão com o seu afastamento do Chile, quando jovem, e com o seu retorno na fase madura. O regresso à pátria se realiza quando aceita o convite do ex-policial de esquerda, Abel Romero, para capturar o torturador, o que lhe possibilita o reencontro com o seu passado e consequentemente com a sua juventude, bem como com a consciência do presente que não corresponde a seus projetos de outrora. Ao abandonar o Chile, o narrador torna-se uma figura conformada, passiva, não assume o compromisso com os seus ideais, optando pela segurança

⁸⁶ FREUD, F. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Smael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1999.

de uma sobrevivência longe do conflito ditatorial. Essa revelação imobiliza o narrador maduro, que se propõe o desafio de narrar na condição de observador, uma vez que se resignou a este papel dentro da história, cedendo o papel de protagonista àquele que se tornou seu inimigo. Todavia, por intermédio do relato, ele ainda tem a oportunidade de rever e avaliar a sua história e de evitar que ela seja relegada ao esquecimento.

Apesar das reflexões que esse narrador realiza acerca de sua posição ocupada na história e da consciência de que nada fizera para mudá-la, ele permanece com o seu espírito passivo, como se não tivesse forças para retomar um espírito revolucionário. O desfecho da narrativa evidencia esse quadro. Ao contrário do que é esperado pelo leitor, o narrador e o detetive Abel Romero buscam o assassino para atender a interesses particulares e se beneficiarem financeiramente, ao invés de procurar a reparação e a punição dos crimes cometidos por Hoffman. Esse fato deflagra as transformações operadas no espaço-tempo entre a juventude do narrador e a sua velhice. Ele já não possui os sonhos revolucionários do passado; a figura do detetive honrado Abel Romero não corresponde a do herói que recebeu medalhas das mãos de Allende. Ambos recorrem à violência para a eliminação do torturador, no entanto, a morte deste consiste numa transação comercial. O detetive Abel Romero trabalha para um sujeito anônimo detentor de grande capital, que lhe paga um alto valor pelo serviço. O narrador entra na empreitada e também recebe uma significativa remuneração. Abel Romero com o pagamento de seu serviço pretende abrir uma empresa funerária e o narrador, um escritor pobre, almeja unicamente sobreviver.

Não há interesse pela punição do criminoso Hoffman como acontece no conto borgeano “Deutsches Requiem”, quando Otto Dietrich zur Linde é condenado à morte devido a seus crimes. Também não procede a punição como vingança ou castigo, no caso do conto “Hombre de la esquina Rosada”, em que o narrador mata seu rival. Difere também do caso de impunidade do narrador de “La fiesta del monstruo”. O crime supostamente cometido por Abel Romero demarca um novo período histórico em que os indivíduos defendem seus interesses particulares, de modo que a luta coletiva por justiça e por ideais revolucionários aparentemente ficou soterrada nos escombros do passado.

O narrador, desesperançado, emite sua opinião sobre todo o desfecho da busca do poeta assassino: (*Si paga mucho, pensé, es que el resultado final de esta investigación sólo puede ser uno.*) (BOLAÑO, 1996, p. 145). Ele estabelece os vínculos entre literatura e capital, entre o escritor destituído de recursos financeiros e os negócios rentáveis. Essa condição fracassada o leva a uma conjectura delirante e irônica, pois ele presume que o personagem Bibiano O’Ryan, um dos amigos de juventude, talvez tenha sido promovido de

sapateiro a escritor exitoso e professor de sucesso convidado pelas universidades para dissertar sobre a nova poesia chilena, não esquecendo aí de citar o nome do próprio narrador como “*um poeta raro, perdido, en las fábricas de Europa*”. (BOLAÑO, 1996, p.148). Essa figura é um contraponto à do poeta que teve seus projetos alterados, sua literatura sem glória e uma vida financeira decaída. Essa passagem mostra as reflexões do narrador acerca de sua condição de escritor chileno:

*No sé si fue un ataque de melancolía, de nostalgia o de sana envidia (que en Chile, por lo demás, es sinónimo de la vida más cruel) pero por un momento pensé que tras Romero podía hallarse Bibiano. Se lo dije. Su amigo no me ha contratado, dijo Romero, no tendría dinero ni para que yo pudiera empezar. Mi cliente, bajó la voz hasta darle un tono confidencial que sin embargo sonaba a falso, tiene dinero de **verdad**, ¿entiende? Sí, dije, qué triste es la literatura*”. (BOLAÑO, 1996, p.148, grifo do autor).

A cena ocorre quando o narrador tenta descobrir quem contrata Abel Romero para assassinar Hoffman, informação esta que não lhe é revelada, permanecendo o segredo sob a guarda do personagem, de modo que o leitor também não tem acesso a ela, do mesmo modo que não lhe é dada a certeza de que Abel Romero seja realmente o assassino de Hoffman. O crime permanece subtendido. Nem mesmo o narrador parece ter certeza da morte do poeta torturador. É mais um segredo que Abel Romero mantém. De todo modo, o fato de Abel Romero ter assassinado ou não o poeta criminoso é um ato destituído de heroísmo, que permanece na surdina, sem fama, portanto. Além disso, há uma reversibilidade de valores éticos e morais aí. Se Hoffman, como expressou o narrador, é um sujeito infame e criminoso, como podemos definir então o próprio narrador que, mesmo não tendo participado diretamente do suposto assassinato, nem por isso deixa de ser cúmplice de Abel Romero? Parece que estes dois personagens integram a galeria da infâmia, ou pelo menos desestabilizam as noções maniqueístas de que a maldade constitui um atributo exclusivo do outro.

O desfecho da narrativa transmite um sentimento trágico de vazio, desesperança e solidão. Não há muitas perspectivas nos horizontes futuros. A euforia da juventude, as andanças pelo mundo durante os conflitos no Chile só existem na memória do narrador. Transcorreram mais de vinte anos, tendo em vista que ele menciona como marco de sua juventude os dezenove, e no fim do relato afirma ter mais de quarenta: “*Yo ya había pasado los cuarenta*”. (BOLAÑO, 1996, p. 157). Por fim, persiste apenas o narrador, um escritor maduro e solitário, e o seu relato.

Em suma, atamos as pontas da juventude e da velhice do narrador, a quem resta apenas o relato de sua existência, o qual é tão somente um dentre tantos outros relatos que compõem a narrativa de *La literatura nazi en América* ou de *Estrella distante*. Se lembrarmos da epígrafe que introduz este trabalho, o eu poético regressava pelos mesmos caminhos da juventude e só levava consigo um livro. É um percurso idêntico ao deste narrador, cujo regresso à juventude e o despertar da sua consciência do tempo e da própria história se tornam possíveis por intermédio do relato.

ÚLTIMAS PALAVRAS

A PERSISTÊNCIA DA FORMA

O que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes.

Antonio Candido, O direito à literatura

Somos todo el pasado, somos nuestra sangre, somos la gente que hemos visto morir, somos los libros que nos han mejorado, somos gratamente los otros.

Borges, El idioma de los argentinos

Em seu ensaio “O direito à literatura”, Antonio Candido afirma que a forma como a obra literária é organizada e ordenada é responsável pelo efeito que provoca em nós e pelo modo como nos impressiona. Esse caráter da obra não se restringe, contudo, apenas ao nosso deleitamento, mas contribui também para nos auxiliar a organizar melhor o nosso mundo mental. “De fato, sabemos que em literatura uma mensagem ética, política, religiosa ou mais geralmente social só tem eficiência quando for reduzida a estrutura literária, a forma ordenadora”. (CANDIDO, 2004, p. 181).

A experiência de leitura que vivenciamos a partir do contato com a obra de Roberto Bolaño nos possibilitou o encontro com um fascinante universo, embora tenebroso, cinzento e obscuro, contado e recontado sob diversos ângulos. Diante do acúmulo de relatos, da repetição de uma estrutura narrativa arquitetada sob a forma de biografias literárias apócrifas, muitas vezes, fomos vencidos pelo cansaço, obrigados a abandonar o livro para, mais tarde, a ele retornar e continuar um trabalho de leitura inesgotável, uma vez que inesgotáveis são as interpretações do texto literário. Fomos confundidos pelo discurso conjectural do narrador, instigados a desconfiar de qualquer noção de verdade, mais ainda, da antiga dicotomia verdade/falso. Os métodos de assassinato de personagens infames, como a espetacularização da morte promovida por Hoffman, nos provocaram o sentimento de horror e repulsa. Mas também nos sensibilizamos perante um narrador maduro, um sujeito humano, com seus erros e culpabilidades, sua parcela de bondade e de maldade, nem herói e nem anti-herói, que recompõe sua história, costurando os retalhos da sua memória.

Sobretudo, ao percebemos a urdidura entre esses elementos, reconhecemos seus traços em outras obras, assim como Borges reconheceu Kafka em seus precursores., Estamos,

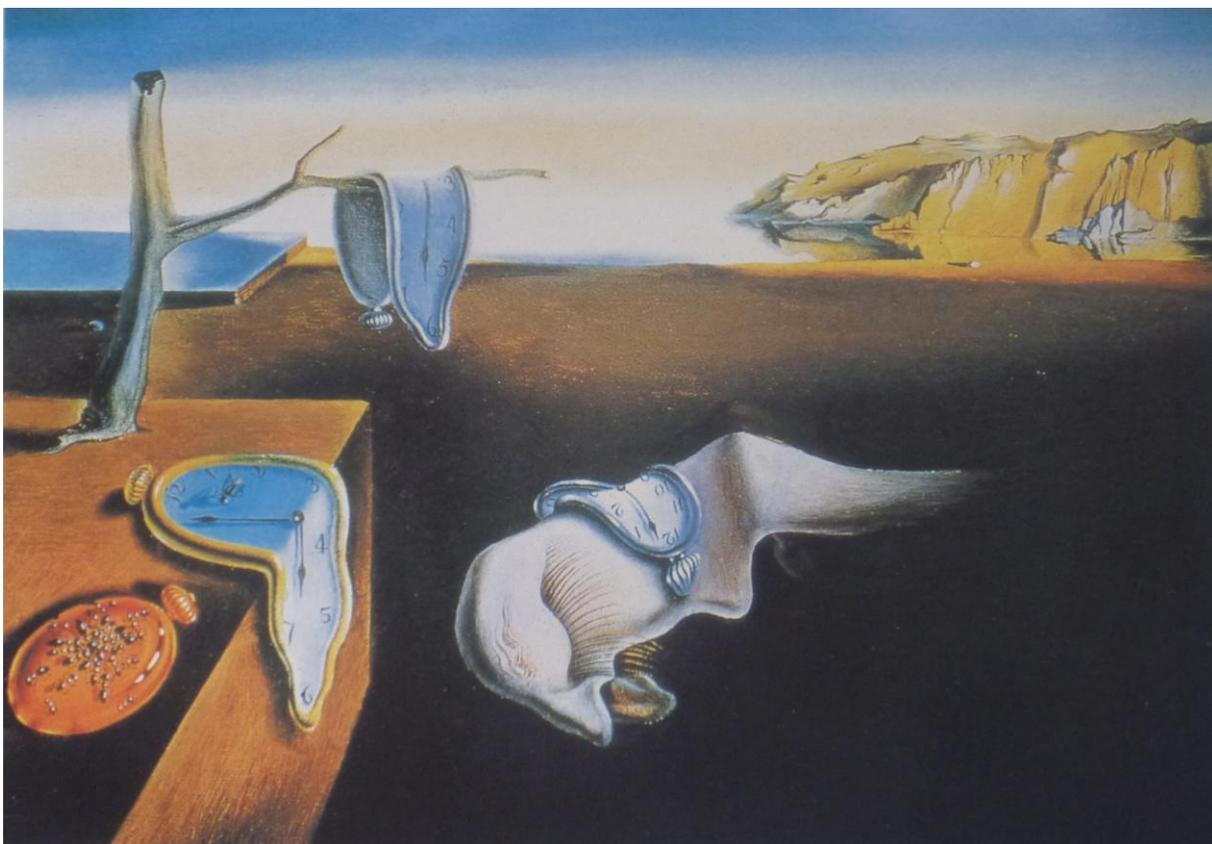
portanto, diante de uma obra que não é um objeto isolado, uma vez que sua existência está imbricada no espaço literário, em diálogo com outros textos. Esse diálogo se constrói principalmente por meio do intenso trabalho que os escritores vão compondo ao longo do tempo com as diversas formas literárias. Desse modo, tornou-se possível identificar como a analogia tão terrível entre nazismo e ditadura - duas palavras tenebrosas- evoca contextos históricos distintos nos textos de dois autores separados pela dimensão cronológica da história, mas aproximados pela literatura, pelo tempo de experiência que possibilita a obra de arte. Assim, o contexto histórico e político aludido em toda obra de Bolaño não se resume meramente a um tema, mas se dissolve em forma, cujos artifícios são rearranjos de arranjos de outros textos. Nesse sentido, vale lembrar as sábias palavras de Alfredo Bosi: “A escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável”. (BOSI, 2002, p. 121).

Compreendemos, então, que traços da história de um homem, de um país ou de um continente, dissolvidos na ficção, matizados pela escrita, podem nos trazer conhecimento e consciência histórica. O universo literário criado num livro prescinde de origem definida e de um fim concluso, pois se de um lado o escritor o arma, de outro, um leitor o desmonta e remonta. Esse movimento fortalece a concepção de que literatura se faz de uma grande luta, como já afirmamos no início deste trabalho. Afinal, uma obra não é uma construção isolada no tempo, mas suas formas são rearranjos do trabalho que escritores tiveram a coragem de realizar no passado e que seus sucessores tiveram a coragem de retomá-las. Coragem porque não se trata apenas de repetir meramente o que já foi criado, mas do árduo trabalho de recriar. Coragem porque é uma luta que o novo escritor forte empreende para conquistar seu próprio lugar dentro da tradição.

Assim, o diálogo entre as obras só se torna possível em função do trabalho de leitura realizado pelos leitores, sejam escritores ou não, que intermediam essa relação, gerando uma memória da literatura. Nesse diálogo reside, a nosso ver, uma poética humanizadora proporcionada pela literatura como legado de várias gerações. Conforme sugere Borges, somos parte do que lemos, e as leituras que fazemos podem contribuir para o nosso aprimoramento. Esse elemento humanizador da literatura também é traço que ecoa nas vozes de outros livros que lemos e que ultrapassam qualquer limite de espaço e tempo. Como adverte Harold Bloom: “Entre mim e a obra há sempre uma presença: as outras obras e meu conceito de arte.” (1969, p. 59).

Por fim, talvez a conclusão a que chegamos neste pequeno trabalho diga respeito à pertinência das formas trabalhadas por Bolaño. Uma pertinência que é construída pela

persistência do trabalho urdido por gerações que merecem respeito e reconhecimento, para que o passado de luta dos próprios artistas mortos não caia no esquecimento, e que o novo escritor forte e corajoso tenha seu espaço por nós reconhecido. Essa persistência da forma rompe os limites do espaço e do tempo, de modo que os traços das leituras ficam na memória do leitor. Isso evoca a bela imagem dos relógios moles dispostos sobre tela *A persistência da Memória* (1931) de Salvador Dalí. Ali, os relógios de tamanhos distintos, derretendo-se, perdendo a forma e a funcionalidade comum que lhes foram atribuídas, contrapõem-se aos relógios cronológicos, que marcam a passagem linear do tempo. Os relógios se derretendo levam a outra dimensão do tempo, na qual persiste o fluxo da experiência humana e da memória. A nosso ver, esse tempo da experiência humana, da experiência da leitura, da memória da literatura possibilita a persistência da forma e da sua força humanizadora.



Persistência da Memória, 1931, Salvador Dalí

Fonte: NÉRET, G. *Salvador Dalí: 1904 -1989*. Koln: Taschen, 2006.

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DE ROBERTO BOLAÑO

BOLAÑO, R. *Los Perros Románticos*. Edición electrónica: Ediciones Delirio, 2005.

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

———. *Amberes*. Barcelona, Anagrama, 2002.

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

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

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

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

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

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

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

2. FORTUNA CRÍTICA DE ROBERTO BOLAÑO

ATANES, A. *Ficção e biografia em Bolaño*. Disponível em:
<<http://www.portogente.com.br/imprimir.php?cod=21020>> Acesso em : 28 mar. 2009.

BENMILOUD K.; ESTÉVE, R. (orgs.). *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. França: Press Univesitaire de Bordeaux, 2007.

BAGUÉ QUÍLEZ, L. y MARTÍN-ESTUDILLO, L. Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea. In: PAZ SOLDÁN, E. FAVERÓN PATRIAU, G. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008

CÁRDENAS, M. T. DÍAZ, E. *Bolaño y sus circunstancias*. Disponível em:
<<http://www.letras.s5.com/bolano201103.htm>>. Acesso em 15 dez. 2012.

DONOSO, P.. Conversación inédita con Roberto Bolaño. *Hay que dar la pelea y caer como un valiente*. Disponível em: <<http://letras.s5.com/bolano320903.htm>>. Acesso em 12 nov. 2012.

ESPINOSA H., P. (org). *Territorios en fuga: Estudio Crítico sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003.

GIRALDO, R. G. Roberto Bolaño: fragmentos de um discurso do vazio. *Revista Escrita*, Rio de Janeiro, n. 8, 2007.

GOLDMAN, F. *Bolaño tinha a língua espanhola como pátria*. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20070729/not_imp26517,0.php> Acesso em : 10 set. 2009.

GONZÁLEZ, D. *Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia*. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/scielo.php>>. Acesso em : 13 ago 2009.

GUTIÉRREZ GIRALDO, R. E. “*De la literatura como un oficio peligroso: crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño*”. Disponível em: <http://www.catedrabolano.cl/docs/Tesis_Rafael_Gutierrez.pdf>. Acesso em: 07 de out.2011.

HOSIASSON, L, J. “Bolaño à procura de uma renovação literária”, São Paulo, *Revista Brasileiros*, n.28, novembro de 2009.

_____. *El vagabundeo esencial de Roberto Bolaño*. Abehache: Revista da Associação Brasileira de Hispanistas. n 1, p.31-41, 2º semestre. 2011. São Paulo: ABH, 2011-. Semestral. ISSN 2238-3026.

Disponível em: <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/pdf_revistaabache.pdf>. Acesso em: 13 dez 2013.

JÖSCH, M. *Roberto Bolaño: “Si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela”*. Disponível em: <<http://www.letras.s5.com/bolao21.htm>>. Acesso em 29 nov 2012.

LOPES, J. *Contos de Roberto Bolaño misturam vida e literatura*. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2008/04/01/contosde_roberto_bolano_misturam_vida_e_literatura> Acesso em : 23 dez 2008.

MANZIM, J. Mirando caer otra Estrella distante. França: *Caravelle Cahiers Du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 82, 2004.

MANZONI, C. (Org.). *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

MATUS, Alvaro. *Dejo que me plagien con total tranquilidad*. Disponível em: <<http://www.letras.s5.com/bolano1811.htm>>. Acesso em: 28 out. 2013.

MERINO, J. M. L. Bolañismo: 2005-2008. In: *Ibero-Americana. América Latina- Espanha-Portugal*. Intituto Ibero-Americano. Madrid: Editora Vorvueerte, 2009, N°33.

MORENO, F. (coord.) *Roberto Bolaño: una Literatura Infinita*. França: Université de Poitiers, 2005.

OVIEDO, J. M. *La literatura nazi en América, de Roberto Bolaño*. Disponível em: <<http://www.letraslibres.com>> Acesso em:12 mai 2009.

PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008

POBLETE ALDAY P. P. *El balido de la oveja negra*: La obra de Roberto Bolaño en el marco de la Nueva Narrativa Chilena. Tese de doutorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006.

RÓDENAS, R. A. M. Espectros Mexicanos. In: MANZONI, C. (org.). *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

ROHTER, L. *A ficção de um escritor chileno pode incluir o seu próprio passado colorido*. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/midiaglobal/nytimes/2009/01/28/ult574u9116>> Acesso em: 10 jul 2009.

SOUZA, J. V. M. *Roberto Bolaño e o Chile Nocturno de Pinochet*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2011, 90 p. Dissertação de Mestrado em Letras Modernas.

3. BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGAMBEN, G. “O autor como gesto”. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGUIAR, F. e VASCONCELOS, S. G. T. (orgs). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.

ARAGÃO, M. L. P. de.; SEBE, J. C. *Visión del dictador en la literatura hispanoamericana*. EL Urogallo, 1970.

ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

———. *A vida do espírito*. Trad. Cesar Augusto de Almeida. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho, Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1969.

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *Enigma e comentário: Ensaio sobre literatura e experiência*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

AUERBACH, E. *Ensaio de Literatura Ocidental: filologia e crítica*. Trad. Samuel Titan Jr., José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.

AVELAR I. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BACCEGA, M. A. *Palavra e Discurso: História e Literatura*. São Paulo: Ática, 2003.

BAKHTIN, M.M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

———. *A cultura popular na idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo Hucitec/UnB, 2008.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mario Iaranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

——— et al. *Literatura, política y cambio*. Buenos Aires: Ed. Colden, 1976.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa : Relógio d'Água, 1991.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulus, 2000.

BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

———. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'água, 1984.

BLOOM, A. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

———. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1995.

BORGES, J. L. Pierre Menard, autor de Dom Quixote. In: *Ficções*. Obras Completas. V. 1. São Paulo: Globo, 1999.

———. *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza, 1999.

———. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emecé, 1965.

———. Thomas Carlyle: de los Héroes- Ralph Waldo Emerson Hombres representativos. In: *Obras Completas*. Vol. IV. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.

———. El Aleph. In: *Obras completas*, v. 1. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989a.

———. Kafka y sus precursores. In: *Obras completas*. V.2. Barcelona: María Kodama y Emecé Editores, S.A., 1989b.

BOSI, A. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M.de M.; AMADO, J. (Orgs.). *Usos & abusos da História oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BRUSHWOOD, J. *La novela hispanoamericana del siglo XX: una vista panorámica*. Trad. Raymond L. Williams. México: Tierra Firme, 1984.

BUTOR, M. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANDIDO, A. *A nova narrativa*. In: CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

———. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1975.

———. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas cidades, 2004.

CARPENTIER, A. *Literatura y consciencia política en América Latina*. Madrid: Ed. Alberto Corazón, 1969.

CATELLI, N. *En La era de la intimidad: seguida de El espacio autobiográfico*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007.

CERCAS, J. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.

CERTEAU, M. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011.

CHARTIER, R. *A história cultural entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil/ Difel, 1990.

CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F.(Orgs.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.

CHKLÓVSKI, V. “A arte como procedimento”. In: TOLEDO, D. de. O, (org.) *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre, RS: Globo, 1978.

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

CORNEJO POLAR, A. *O condor voa: literatura e cultura latino-americana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

DE QUINCEY, T. *Do assassinato como uma das belas artes*. Trad. Henrique de Araújo Mesquita. Rio Grande do Sul: L&PM, 1985.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. Mirian Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011.

———. La Loi du genre. In: ————. *Parages*, Paris: Éditions Galilée, 1986.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Trad. Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editora, 1997.

FOUCAULT, M. “O que é um autor?” In: *Michel Foucault. Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Trad. I. A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

——— A vida dos homens infames. In: *Estratégia, Poder-saber*. 2. Ed. Vol. IV. (org) Manoel Barros da Malta. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Coleção Ditos e escritos: IV).

FREUD, F. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Smael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1999.

FRYE, N. *Anatomia da Crítica*, Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GEERTZ, C. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Trad. Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2004.

GILMAN, C. *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003

GINZBURG, C. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa Freire d' Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GIORDANO, A. *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

GUIMARÃES, E. *Texto e Argumentação : um estudo de conjunções do português*. 4. ed. Campinas: Pontes, 1981.

GUMBRECHT, H. U. “O autor como máscara”. In: *Modernização dos sentidos*. Traduzido por Lawrence Flores Pereira. Ed. 34, 1998.

HANSEN, J. A. *Alegorias: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual. 1986.

HERACLITO, E. *Fragments*. Trad. Luis Farre. Buenos Aires: Aguilar, 1982.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Atica, 1994.

J. VALDÉS, M. Conversação com Cornejo Polar sobre a História da Literatura Latino-Americana In: CORNEJO POLAR, A. *O condor voa: literatura e cultura latino-americana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

KAYSER, W. *Fundamentos da Interpretação e da Análise Literária*. V. II, São Paulo: Saraiva, 1948.

KLAUCK, H. *Evangelhos apócrifos*. Trad. Irineu Rabuske. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

KRISTEVA, J. *O texto do romance: Estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

———. J. *Introdução á semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEJEUNE, P. *O Pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inên Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVI, G. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & abusos da História oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

LIMA, L. C. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MACIEL, M. E. (et al). *América em movimento: ensaios sobre literatura latino-americana do século XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MAN, P. *Alegorias da leitura*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MAINGUENEAU, D. *Discurso Literário*, São Paulo: Contexto, 2006.

MARTINS, F. *Marcel Schwob: os segredos da imaginação*. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/agschwob7>>. Acesso em 18 de julho de 2012.

MIGNOLO, W. Lógica das Diferenças e Política das Semelhanças da Literatura que Parece História ou Antropologia, e Vice-versa. In: *Literatura e História na América latina*, São Paulo: EDUSP, 2001.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONEGAL, E. R. Tradição e Renovação. In.: MORENO, C.F.(org) (*América latina em sua Literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

———. Borges: Uma biografia literária. Trad. Homero Alsina Thevenet. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

———. Borges: uma poética da leitura. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MONTERROSO, A. *Cuentos, Fábulas y Lo demás es silencio*, México: Alfaguara, 1996.

MORENO, C. F. (org) *América latina em sua Literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

PIGLIA, R. *Tres propuestas para El próximo milenio (y cinco dificultades)*. Transcrição de trecho de livros Disponível em: <<http://jorgealbertoaguiar.blogspot.com/2007/02/ricardo-piglia.html>>. Acesso em 10 março, 2010.

———. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

OLMOS, A.C. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008

PIMENTEL, J. P. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*, São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 1998.

PIZARRO, A. (org.). *América Latina: Palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Campinas, Editorial da Unicamp, 1995.

POE, E. *Cuentos completos*. Trad. Julio Cortázar. Barcelona: Edhasa, 2009.

PRATT, M. L. et al. *Literatura e História: perspectivas e convergências*. São Paulo: EDUSC, 1999.

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

———. *Los dictadores latinoamericanos*. México: Ed. FCE, 1976.

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

REYES, A. Retratos reais e imaginários. In: -----*Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. III, México: Fondo de Cultura Económica, 1963

RICHARD, N. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

ROSENTHAL, G. A estrutura e a gestalt das autobiografias e suas consequências metodológicas. In: FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. (Orgs.). *Usos & abusos da História oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008

SALAZAR V., G. Historiografía y dictadura en Chile (1973–1990) Búsqueda, identidad, dispersión. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Chile, n. 482-483, 1990.

SALVADOR, D. Persistência da Memória, 1931. Óleo sobre tela, 24 x 33 cm. IN: NÉRET, G. *Salvador Dalí: 1904 -1989*. Koln: Taschen, 2006.

SARLO, B. *Tempo presente: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

———. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

SCHWOB, M. *Vidas imaginárias*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora 34, 1997.

SHAW, H. *Dicionário de termos literários*, Lisboa: Dom Quixote, 1982.

SHAW, D. L. *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom, posboom, posmodernismo*. Madrid: Catedra, 2008.

SILVA, G. O. *Breve Historia contemporánea de Chile*. México: FCE, 1999.

SOARES, A. M. S. *Gêneros literários*, São Paulo: Atica, 1989.

SPERANZA, G. “¿Dónde está el autor?”, em *Otra parte*. Revista de letras y artes, nº14, outono de 2008

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Trad. E A Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TROUCHE, A. L. G. *América: história e ficção*; Rio de Janeiro: Eduff, 2006.

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

WELLEK, R. *Teoria da Literatura*, Trad. José Palla e Carmo, Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

WHITE, H. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2. Ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

WILCOCK, J. R. *La sinagoga de los iconoclastas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1981.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.