



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

EDSON OLIVEIRA DA SILVA

**ENCRUZILHADAS DE UM PARAÍSO PERDIDO NO MÉXICO: A VIDA, A  
MORTE E O JOGO NO ROMANCE *LOS DETECTIVES SALVAJES***

Salvador-Ba  
Agosto de 2016

EDSON OLIVEIRA DA SILVA

**ENCRUZILHADAS DE UM PARAÍSO PERDIDO NO MÉXICO: A VIDA, A MORTE E O JOGO NO ROMANCE *LOS DETECTIVES SALVAJES***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia - (UFBA), para fins de avaliação e obtenção do grau de Doutor em Literatura e Cultura.

**Área de concentração:** Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Antonia Torreão Herrera

Salvador-Ba

Agosto de 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Antonia Torreão Herrera (UFBA)  
(Orientadora)

---

Prof<sup>a</sup>. Dra<sup>a</sup>. Carla Dameane Pereira de Souza (UFBA)  
(Membro interno)

---

Prof. Dr. José Henrique de Freitas Santos (UFBA)  
(Membro interno)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marcia Paraquett Fernandes (UFBA)  
(Membro externo)

---

Prof. Dr. Aleilton Santana da Fonseca (UEFS)  
(Membro externo)

Em 23/09/2016

Salvador-Ba  
Agosto de 2016

*À memória de meu pai,  
dos meus avós e do amigo José Agnaldo,  
com a inquietude da ausência.*

## **Agradecimentos**

*Aos que amo, por tudo.*

*Saber morrer é a maior façanha.*

Antonio Vieira

## Resumo

A partir do entendimento que o texto literário se constrói mediante a circulação de elementos históricos, políticos e culturais produzidos sob a vigência das múltiplas relações desenvolvidas entre os indivíduos, em um determinado tempo e lugar, a presente tese tem por objetivo analisar o romance *Los detectives salvajes* (1998) do escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003), tomado como um artista representativo das principais mudanças apresentadas pela narrativa contemporânea de língua espanhola, no espaço ambivalente que compreende a Espanha e a América Latina. Estruturado em três capítulos, construídos com base na problematização de temas ligados à vida, à experiência, ao luto, à melancolia, à morte e ao jogo, este trabalho parte de uma ideia de pesquisa articulada ao método histórico-comparativo, levando-se em conta a profunda observação de fenômenos, processos e relações que constroem a realidade e que não podem ser quantificados a partir da operacionalização de variáveis. Desse modo, motivada pela leitura e pela análise do romance, a pesquisa dialoga, em algumas circunstâncias, com diferentes áreas do conhecimento, como a história, a mitologia, a filosofia e a psicanálise, a fim de compreender as diversas formas de comunicação da literatura com outras linguagens, e assim, discutir de que maneira a escrita literária é capaz de tematizar a condição humana, no caso específico deste autor, que, feito um herói derrotado, alimenta o seu discurso entre os escombros da genealogia latino-americana.

**Palavras-chave:** Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*. Vida. Morte. Jogo.

## Abstract

Starting from understanding that the literary text is built by the circulation of historical, political and cultural elements produced under the term of the multiple relationships developed between individuals in a given time and place, this thesis aims to analyze the novel *Los Detectives salvajes* (1998), written by the Chilean Roberto Bolaño (1953-2003), taken as a representative artist of the main changes brought by the contemporary narrative of Spanish language in the ambivalent space comprises Spain and Latin America. Structured into three chapters, built on problematic issues related to life, experience, mourning, melancholy, death and the game, this work was developed from the research idea articulated in the comparative historical method, taking into account the profound observation of phenomena, processes and relationships that construct the reality and can't be quantified based on the operationalization of variables. Thus, motivated by the reading and analysis of the novel, the research dialogue in some circumstances with different areas of knowledge such as history, mythology, philosophy and psychoanalysis in order to understand the various forms of communication of the literature with other languages, and so discuss how literary writing is able to thematize the human condition, in the specific case of this author, that as a defeated hero feeds his speech in the wreckage of the Latin American genealogy.

**Keywords:** Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*. Life. Death. Game.



## Sumário

<b>Introdução</b>	10
<b>CAPÍTULO I – Literatura e experiência: uma viagem desesperada para o efêmero e para a eternidade</b>	16
1.1 O despertar do <i>samurai</i> : primeiras palavras sobre literatura e experiência	17
1.2 Bolaño, o investigador da vida e dos versos pelas trilhas do valor e do medo	40
1.3 Chamadas à beira do abismo: uma mirada para a iniciação de García Madero	53
1.4 Os anos selvagens no México: 1975, 1976 e 1977	67
<b>CAPÍTULO II – Bolaño selvagem e os segredos de Eros e Tântatos</b>	88
2.1 A flecha, o alvo e a escrita	89
2.2 A herança das sombras e as dobras barrocas na literatura espanhola	107
2.3 A morte, a morte e a morte: o prazer da elegia e a desolação na América Latina	133
2.4 Luto e orfandade dos selvagens detetives	148
<b>CAPÍTULO III – Os caminhos invisíveis da “pandilla juguetona”</b>	163
3.1 Roberto e jogo da escrita: Quem é Bolaño? Quem é Belano?	164
3.2 A narração como uma sequência de jogos: as listas, os nomes e as intrigas	183
3.3 Os olhos lúgubres de Lupe e o centro vazio do desenho	196
3.4 O jogo da inversão: depois do luto surgirão paisagens na janela	219
<b>Considerações Finais</b>	232
<b>Referências</b>	235

## Introdução

Treze anos depois de sua morte, após ter transitado durante uma vida inteira por apuros que nos fazem pensar sobre as condições de produção da escrita literária na virada do século XX para o século XXI, no contexto da Espanha e da América Latina, por onde perpassam questões relativas à vibração de fluxos históricos, políticos e culturais, Roberto Bolaño se transformou em um dos autores mais emblemáticos de língua espanhola, na cena contemporânea, cuja obra, seja em prosa ou em verso, se destaca pelo trabalho vigoroso de representação da vida do escritor, submerso em uma realidade cruel e virulenta.

Tributário da tradição literária latino-americana, ainda que em diversos momentos o autor se coloque como um crítico ferrenho a tudo aquilo que foi produzido por alguns nomes que integraram o boom e o pós-boom, a exemplo de Octávio Paz, Pablo Neruda e Gabriel García Márquez, dentre outros, temos consciência de que a obra de Bolaño se comunica, sobremaneira, com a escrita destes autores, mesmo que em dados instantes este diálogo se dê mediante o interesse de subverter os percursos estéticos que atravessam os dilemas da historiografia e assinalam o fortalecimento de uma herança irrefutável, no que se refere à composição das diferentes linguagens estéticas da contemporaneidade. Estas produções, marcadas pelo desejo do novo, mas também entranhadas por tudo aquilo que foi dito e construído por nossos ancestrais, inauguram uma nova ordem, em que a literatura se volta para si mesma, conduzindo-nos para uma viagem sem volta, caracterizada exclusivamente pelo desespero e pela errância. Não se trata de uma literatura para a salvação, mas de uma escritura que se debruça sobre a saga dos heróis derrotados e sobre as desventuras de uma legião de homens e mulheres anônimos que construíram a história latino-americana, em meio às trincheiras e aos territórios defraudados, onde batalhas sangrentas têm sido travadas, de um ponto de vista simbólico e material.

Ao contrário do que fizeram os seus antecessores, Bolaño não fabrica uma realidade fantástica como meio de operar uma crítica sistemática aos aparelhos ideológicos implementados desde o período da colonização, transpassando os limites do real a fim de olhar para os indivíduos e para os seus dramas a partir de um ponto de observação em que o maravilhoso representa o caminho de acesso para a reflexão

acerca da estética literária; a sua escolha é por desvelar as mazelas humanas, seguindo os rastros de sangue que foram deixados pela sucessão de crimes que estão impregnados na nossa genealogia, e que determinam o nosso passado, nossas experiências, as diferentes formas de vida e o nosso futuro. Ao seu modo, Bolaño é um selvagem detetive que escreve a partir da história de horror da América Latina, que não se constrói de forma isolada em relação aos outros povos, ao revés, aparece em permanente negociação com a Europa, com a África e com o Oriente Médio, já que existe algo de vil que nos une e nos coloca em pé de igualdade, onde quer que estejamos, e em qualquer tempo, revirando os abismos em que estão soterrados os ossos de nossos ancestrais, com o fim de libertar os fantasmas, que vivos ou mortos, serão os protagonistas de sua narrativa.

Este é Bolaño, o investigador desvelado que parte de sua história fraturada, uma bandeira flamejando ao longe a indicar o deserto e a perdição, tendo, por vezes, a clara consciência de que a derrota é o único destino que nos espera, fazendo de sua obra uma homenagem à geração de poetas perdidos nos confins do México, onde a vilania é o caminho escolhido pela multidão de sujeitos violados para que possam sobreviver e recriar as ficções de fundação, invertendo papéis, reconfigurando espaços, reescrevendo histórias. Em *Los detectives salvajes* (1998), romance que consolida o nome do escritor no eixo literário de língua espanhola que compreende a Espanha e a América Latina, o que se destaca é o propósito de representar as idiossincrasias do poeta latino-americano, submetido a uma realidade violenta e cruel, por meio de uma narrativa de grande fôlego, que se propõe a encenar a agonia do sujeito latino-americano dividido entre a distopia e a esperança, a tragédia e a comédia.

Fundamentado nas andanças de um seletivo grupo de poetas, que se distinguia dos demais, não pela particularidade da poesia que escrevia, em verdade, pouco sabemos a respeito disso, mas pelo estilo de vida que levavam e a disposição para a aventura e a entrega absoluta em nome da experiência poética, o romance se dedica a narrar os deslocamentos de Arturo Belano, Ulises Lima e García Madero, à procura da poeta Cesárea Tinajero, uma das fundadoras do movimento de vanguarda real visceralismo (criado exclusivamente dentro do plano ficcional) em correspondência ao infra-realismo, encabeçado por Roberto Bolaño, durante a década de 1970, na Cidade do México. A este argumento central outras tantas histórias são somadas, mas todas elas perpassam pelo mesmo sentimento de busca e errância que move a ação dos indivíduos

na cena contemporânea, fazendo-nos pensar a respeito do sentido da literatura, em meio à desconstrução de determinados saberes e da relativização de referências estéticas, a partir da ideia de que não existe valor absoluto, e que apenas o valor relativo é o único valor. Assim, pois, a narrativa se sustenta mediante a articulação de discursos que representam a experiência literária do autor, mediada pela interferência de tensões políticas oriundas de sua relação com a ditadura chilena, seu país de nascimento e primeira infância, e com a modernidade mexicana, tão aguardada como meio de redenção, mas que, no entanto, existiu somente enquanto um sonho ou um projeto.

Diante disso, é certo que de um lado, é possível dizer que a literatura neste caso se coloca a serviço de contar os infortúnios do próprio Bolaño (com ênfase para a sua iniciação sexual, a sua vida quase miserável e a dificuldade de sobreviver exclusivamente da atividade literária), ao que também se conjuga a abordagem das mazelas sociais identificadas nos lugares pelos quais passou, seja na América Latina ou na Europa. No entanto, mesmo confundindo-se, inclusive, com a afirmação de um discurso elegíaco, lido em certos momentos como a manifestação de uma espécie de luto em face do horror latino-americano, é possível dizer que a arquitetura de sua narrativa se constrói fundamentalmente a partir do espírito aventureiro do autor, sempre disposto a entregar a sua cabeça e o seu sangue em favor do acaso e do risco.

Nesses termos, partindo do entrecruzamento entre estes dois caminhos, onde estão contidas as tensões entre a vida e a morte, sem que uma necessariamente seja o oposto da outra, nossa análise se desenha com base na observação dos discursos de desligamento e de continuidade, que se correspondem entre si e se suplementam, apontando os caminhos por onde transitam os personagens do romance, sempre dispostos ao combate, ao revide e ao jogo. Assim, pois, afirmando-se como um trabalho de reconhecimento e investigação das condicionantes que indicam os rumos da narrativa contemporânea, pautada mormente na representação das experiências do poeta latino-americano, nossas análises estão centradas na problematização da figura do artista, que se move entre o passado e o futuro, entre o espaço circunscrito e o não-lugar, como forma de encontrar novas estratégias de sobrevivência que lhe permitam exorcizar os seus fantasmas, construindo, desse modo, vias paralelas para o caminhar (sempre como um ato de valentia) e para o desenvolvimento da atividade poética, que se dá a partir do mergulho profundo nos abismos mais sombrios da existência humana.

Com base nesta linha de raciocínio, o **Capítulo I** de nossa análise, “Literatura e experiência: uma viagem desesperada para o efêmero e para a eternidade”, parte das considerações de autores como Edward Said, *Reflexões sobre o exílio* (2003), Éric Laurent, *O corpo falante: o inconsciente e as marcas de nossas experiências de gozo* (2016), Daniel Nemrava; Ezequiel Rosso, *Entre la narración y la experiencia: ficciones latinoamericanas de fin de siglo/1970-2000* (2014), Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, história e cultura* (1994) e Platão, *A República* (1993), dentre alguns outros. A escolha destas referências teóricas considera o objetivo principal de nosso trabalho que é problematizar a narrativa de Bolaño, pensando-a como um fluxo contínuo de referências estéticas, históricas e pessoais, de onde a experiência emerge como o *modus operandi* para o fortalecimento da vida (errante, inconsequente e vibrante) e para a configuração de seu projeto literário. Para tanto, observaremos diferentes obras do escritor, que em seus ensaios, por exemplo, descrevia a si mesmo como um artista cujo meio de expressão aparecia sempre relacionado ao tempo, tomado como uma máquina em permanente atividade, disposta a recompor angústias e cadáveres e a reconstruir sua experiência “bélica” e antropológica (já que estamos tratando de um ex-guerrilheiro que atuou discretamente no Chile contra as forças do General Pinochet).

Em contraponto a estas reflexões, em que o nosso maior interesse é trazer a obra do escritor chileno para perto de nós, ao que se segue a necessidade de ler e reler o romance em destaque (*Los detectives salvajes*), como uma resposta possível aos processos de deterioração da era contemporânea, já que mesmo diante do caos e da barbárie ainda é possível acreditar intransitivamente na força da vida e da experiência, no **Capítulo II** – “Bolaño selvagem e os segredos de Eros e Tântatos” -, o que nos move é a intenção de desvendar os campos sombrios que integram a narrativa, escandindo poemas avulsos e costurando corpos putrefatos, todos deflagrados pelo descumprimento da promessa de felicidade instaurada décadas atrás, e que agora existe apenas como um sonho distante que empurra os povos latino-americanos para um futuro incerto. Partindo do mito grego de Eros e Tântatos, que mais tarde seria relido por Freud (1996), a fim de explicar a relação entre as pulsões de vida e as pulsões de morte, compreendendo a potencialidade dessas vicissitudes, no que diz respeito ao desenvolvimento das relações interpessoais e à construção da história latino-americana, neste momento de nossa análise nos ocupamos de discutir as estratégias mobilizadas por Bolaño para driblar a

emergência da morte, em face da disfunção hepática irreversível que lhe acomete, entendendo o luto, a melancolia e a orfandade como cortinas vazadas, por onde também atravessam as percepções orgânicas que o mantém vivo e impulsionam a sua literatura.

Neste caso, sendo, portanto, tributário da influência barroca que associa deliberadamente luz e escuridão, vida e morte, o que discutimos mediante o contributo de Gilles Deleuze, com o livro *A dobra: Leibniz e o barroco* (1991), dentre outros também mobilizados no **Capítulo I**, e ao que também se justapõe o prazer da elegia diante da desolação latino-americana, percebemos que o escritor adentra convenientemente o universo das pulsões que é proposto por Freud, e daí extrai a matéria humana que alimenta a saga dos selvagens detetives, de maneira que a morte, em lugar do fim, passe a indicar o movimento incessante do ciclo da vida, abrindo espaço para a ideia de transformação e continuidade.

Como o resultado da tensão estabelecida entre as discussões levantadas nos **Capítulos I e II**, o **Capítulo III** aparece como um ponto de equilíbrio entre estes dois momentos da análise -, que não necessariamente harmoniza as questões anteriormente propostas, ao contrário disto, as torna ainda mais latentes, encaminhando-as para uma zona de reflexão onde as certezas estão cada vez mais distantes -, de modo a nos fazer enxergar a ideia de jogo como única saída possível para as armadilhas lançadas pelos impulsos de vida e de morte. Um jogador nato, Bolaño convoca a cada um de nós, leitores, para que adentremos o universo da ficção e nos sentemos diante de um gigantesco tabuleiro de xadrez, onde também estão os seus personagens e ele próprio à espera do movimento duvidoso de reis, peões e rainhas, sem que consigamos intuir o resultado final da partida. Entre o fracasso e o triunfo, mas inteiramente convictos de que a tragédia é a forma mais plena da experiência humana, os poetas de *Los detectives salvajes* jogam com suas próprias vidas e com a expectativa do leitor, fazendo com que nossos olhos oscilem entre os caminhos tortuosos pelos quais se locomovem e a esperança de que possamos acessar uma realidade em que os princípios de equidade e de autonomia sejam verdadeiramente postos em prática.

Cercado de epitáfios e corpos desnudos, o escritor tem consciência de que esta é uma luta vã, e que a justiça é mais cega do que a paixão; assim, pois, as suas letras são perpetradas com sangue, como meio de nos fazer lembrar dos desastres que nos cercam e estão inscritos em nossa memória, chamando a atenção para a incidência do jogo como um percurso legítimo para o autoconhecimento e para a reconfiguração da morte

que se acerca. Em tal medida, ante a percepção de identidades que se cruzam e o mapeamento da sequência de jogos e enigmas que se agigantam diante de nossos olhos, nossas reflexões se sustentam neste instante, levando-se em conta os percursos teóricos estabelecidos por Freud, em *Uma nota sobre o bloco mágico* (1996), J. Derrida, com *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas* (1971), Roger Caillois, *Os jogos e os homens, a máscara e a vertigem* (1990), e Nietzsche, em *A filosofia da época trágica grega* (1992).

A partir da janela aberta por cada um destes autores, em meio a tantos outros que constituem a galeria de onde eles emergem, nosso trabalho segue as pistas de leitura deixadas por Bolaño, afirmando-se enquanto um deflagrador de instintos, afetos e pulsões. Tais janelas, geometrias invisíveis por onde passam os guerreiros sobrepujados que compõem a história latino-americana e os poetas malditos que oferecem fôlego às intrigas do romance, são os canais que nos fazem perceber a nossa condição errante e conflituosa e tomar conhecimento do quão incerto é o destino assinalado pelo escritor chileno, em que o horror e a aventura são os únicos companheiros de viagem. Ainda assim, sigamos.

## CAPÍTULO I

### **Literatura e experiência: uma viagem desesperada para o efêmero e para a eternidade**

*Sin que me diera cuenta creo que me puse a llorar. Caminé al azar por las calles del DF y cuando quise orientarme me hallaba en medio de unas calles desangeladas de la colonia Anáhuac, entre arbolitos agonizantes y paredes descascaradas.<sup>1</sup>*

(BOLAÑO, 1998, p.110)

---

<sup>1</sup> Tradução nossa: Sem me dar conta comecei a chorar. Caminhei sem rumo pelas ruas do D.F. e quando desejei saber onde estava percebi que me encontrava em meio a ruas desertas da colina Anáhuac, entre pequenas árvores agonizantes e paredes descascadas (BOLAÑO, 1998, p.110).



## 1.1 O despertar do samurai: primeiras palavras sobre literatura e experiência

Marcada fundamentalmente por um jogo de referências históricas, políticas, estéticas e, sobretudo, humanísticas, já que estamos diante de um escritor que entende a escrita literária como uma atividade visceral, e, talvez por isso, estritamente solitária e marginal, a narrativa de Roberto Bolaño se desataca, dentre outras tantas razões, em virtude de apresentar ao leitor um mundo ficcional, pautado na articulação de suas próprias experiências, dentro de um circuito literário ou uma confraria com características bastante particulares. Neste caso, a leitura de seus contos, poemas e romances evoca automaticamente a imagem de um sujeito envolto pela fumaça de cigarro, despenteado, insone, com olhar intenso e gargalhada enigmática. A sua escrita, à medida que se dedica à construção de realidades paralelas, também nos apresenta a fotografia esmaecida de um sobrevivente, a imagem controversa de um canalha simpático, que cuidadosamente se confunde com o semblante de seus personagens, indivíduos que vivem quase sempre à margem da sociedade, à beira do abismo, e vagam desesperadamente pelos espaços estabelecidos por sua ficção.

*Los detectives salvajes*, romance publicado em 1998, cuja importância para a cena da narrativa finissecular concedeu a Bolaño a conquista do prestigiado Prêmio Rómulo Gallegos<sup>2</sup>, sendo também o grande responsável pela crescente propagação do seu nome no circuito editorial de língua espanhola, representa justamente a configuração de um projeto literário que se propõe a interrogar e a reconstituir uma realidade que lhe é alheia, mas também a sua mesma (os seus amores, as suas desventuras, o seu ofício de escritor, o seu desejo de busca e a sua tragédia). No entanto, não se trata da simples transposição de acontecimentos da vida do autor para o universo de sua ficção, nem tão pouco do preenchimento de eventuais lacunas deflagradas pela realidade factual (o que poderia ter sido, como e quando poderia ter sido, e etc.). O cruzamento entre esses dois planos, o real e o ficcional, promove o aparecimento de uma zona de confluências, mediante a qual a trama narrativa se desenvolve,

---

<sup>2</sup> Criado em 6 de agosto de 1964 em homenagem ao escritor e político venezuelano Rómulo Gallegos, este prêmio tinha, em princípio, o objetivo de contemplar exclusivamente romances latino-americanos. Entretanto, depois de ter sido concedido a alguns nomes, como Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa e Gabriel García Márquez, a partir do ano de 1990 a premiação se expandiu para todo âmbito hispânico, de maneira que o escritor Javier Marías tenha sido o primeiro espanhol a recebê-lo.

ultrapassando, pois, o simples encadeamento das histórias dos personagens em determinado tempo e espaço, e alterando potencialmente as suas rotas.

Assim, ainda que as experiências de Bolaño apareçam repetidamente em sua escritura, suplementando-se ou contradizendo-se, desde, por exemplo, o aparecimento de seu primeiro romance *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), escrito a quatro mãos em companhia de A. G. Porta, até o seu livro de poemas *Los perros románticos* (1993), ou ainda o épico *2666* (2003), é certo que determinados episódios de sua vida cotidiana, sobretudo a sua experiência no México nos primeiros anos da década de 1970, quando encenados pela força de representação da linguagem literária, adquirem algumas propriedades muito particulares, capazes de expandi-los indefinidamente, de modo que a correspondência exata entre o referente real e a realidade da ficção seja absolutamente esvaziada, libertando o leitor para que não assuma uma postura paranóica frente ao texto, exatamente como discute Umberto Eco em *Seis paseos por los bosques narrativos* (1996), já que para o teórico o texto literário impõe certos limites para o processo de interpretação, de modo que a ficção e a realidade, ainda que em permanente comunicação, não demandem a correspondência exata de uma em relação à outra. O que está em pauta, portanto, não é a capacidade do autor de representar paranoicamente a história latino-americana ou a sua própria história, ainda que tal projeto também se desenvolva de forma flagrante em sua escrita, considerando-se a travessia que foi feita desde o Chile de nascimento e partida até a Catalunha de chegada, vida e morte, mas sim o traçado de um novo panorama da literatura espanhola e/ou latino-americana, nas três últimas décadas do século XX, determinado pelo diálogo constante entre a narração e a experiência.

Neste caso, se temos consciência de que a produção ficcional de língua espanhola apresentou mudanças significativas no final do século passado, especialmente em termos estéticos e estilísticos, ao que se soma uma profunda reflexão acerca do lugar assumido pela literatura na contemporaneidade, também é certo que a multiplicação de fenômenos metadiscursivos no campo literário passou a caracterizar o trabalho desses autores. O questionamento a respeito da condição do escritor contemporâneo e dos caminhos assumidos pela própria atividade da escrita, aliado à tomada da experiência enquanto estrutura estética e polissêmica, passou a configurar o argumento principal da maioria das narrativas produzidas nesse contexto.

Diante de tais problemáticas, que constituem muito mais do que um simples jogo de perguntas e respostas, já que quase sempre, em lugar de serem replicados, estes questionamentos nos conduzem a uma sensação de busca incansável por estratégias de vida que minimizem as angústias que aparecem incrustadas na história latino-americana, revelando-nos a materialização provocativa da “ausência”, a experiência se realiza não enquanto um conjunto de saberes acumulados, e sim, como o desdobramento da busca e da errância, ilustrando, de forma correlata, a condição do sujeito contemporâneo articulada em *Los detectives salvajes*. Desse modo, tanto o autor quanto o leitor, os personagens, as tramas e os mundos fabricados pela ficção, ou até mesmo a própria crítica, são invadidos sincronicamente por este “vazio”, de maneira que tal impressão tenha passado a permear as produções literárias dessa década, conforme se pode ler claramente em Bolaño. Parece-nos evidente que “falta” alguma coisa, e foi exatamente a consciência deste lapso que passou a operar enquanto instrumento de questionamento da escritura, revelando-nos, pois, uma identidade imprecisa, uma identidade que não se constitui concretamente enquanto “algo”, uma vez que faltam a estes autores os seus pais, uma casa, os inimigos, os amigos, o país natal (no caso dos exilados), restando-lhes, quem sabe, apenas suas bibliotecas. Questiona-se o ofício do escritor, questiona-se o lugar assumido pela narrativa em um mundo caótico, constituído por linguagens divergentes, questiona-se, enfim, o escritor a si mesmo. Em entrevista concedida à jornalista Mónica Maristain, pela *Revista Playboy* do México, em julho de 2003, poucos dias antes de sua morte, Bolaño aborda este tema:

– Me hubiera gustado ser detective de homicidios, mucho más que ser escritor. De eso estoy absolutamente seguro. Un tira de homicidios, alguien que puede volver solo, de noche, a la escena del crimen, y no asustarse de los fantasmas. Tal vez entonces sí que me hubiera vuelto loco, pero eso, siendo policía, se soluciona con un tiro en la boca (BRAITHWAITE, 2006, p.71-72).<sup>3</sup>

Se, de um lado, essas declarações nos levam a entender que a sua condição de escritor lhe pesa sobre os ombros, levando-se em conta as duras penas que são impostas por este ofício, e neste caso, tratamos de questões práticas, como, por exemplo, o não

---

<sup>3</sup> Tradução nossa: - Eu gostaria de ter sido detetive de homicídios, muito mais do que ter sido escritor. Disso estou absolutamente seguro. Um investigador de homicídios, alguém que pudesse voltar sozinho, de noite, na cena do crime, sem se assustar com os fantasmas. Talvez assim eu tivesse ficado louco, mas sendo polícia, isso se resolveria com um tiro na boca (BRAITHWAITE, 2006, p.71-72).

recebimento de um salário regular, a falta de reconhecimento por parte do mercado, da crítica e do público leitor, além do recolhimento social determinado pela atividade da escrita, o que naturalmente aparece relacionado às questões existenciais que movimentam o universo da escrita. De outro lado, parece-nos claro que o autor afirma a sua condição nata de investigador, o que também se revela como uma faceta suplementar à própria escrita, que em lugar de negar a atividade literária se agrega a ela, já que o desejo de busca e a ação investigativa (policialesca e quase sempre desesperada) compõem o argumento principal de *Los detectives salvajes*, revelando um projeto estético que não está tão distante das ambições de seu *alter ego*.

Nesses termos, tanto a postura negativa quanto a postura afirmativa deste depoimento apontam para uma mesma paisagem organizada em torno de elementos que se atritam de diferentes maneiras, mas que também se comunicam simetricamente: a infusão de maça sobre a escrivaninha, o cigarro, o computador velho, os óculos, papeis e livros espalhados pela casa, o vídeo game, o revólver, o sangue, um corpo gordo perfurado na estrada, o vazio. Mesmo recusando o seu papel de escritor, e não a sua escritura, aliando, por vezes o “sim” e o “não”, Bolaño acredita que a única experiência necessária para escrever é a experiência do fenômeno estético, mas não se trata de uma determinada disciplina, de um modelo organizacional de escrita, e sim de um compromisso, uma espécie de aposta, mediante a qual o artista se obriga a colocar sua vida sobre uma mesa de cartas, ainda que tenha absoluta consciência de que sairá derrotado deste jogo. Talvez isso seja o mais importante: saber que não será o vencedor. Todavia, mesmo vislumbrando a sua derrocada, o autor escreve sobre coisas que acontecem, ou aconteceram, no Chile, da mesma forma que escreve sobre coisas que acontecem ou aconteceram no México, na Espanha, na sua vida, na vida de seus amigos. Ao nos depararmos com um novo livro de Bolaño temos sempre a convicção de que a escolha dos cenários será sempre um mistério e uma obviedade. Percebemos claramente a sua responsabilidade moral em relação aos espaços descritos e reescritos, assim como com as palavras e, inclusive, com os silêncios. Destacamos uma moralidade severa, determinada nitidamente pelas árduas condições de seu ofício.

Assim, se é possível notarmos uma tensão constante na atividade de busca e na sensação de “ausência” identificadas, de modo recorrente, na obra deste autor, também nos parece indiscutível a sua consciência de que existem regras, categorias e medidas muito específicas para a obra de arte. As dúvidas, responsabilidades e culpas, no sentido

cristão do termo, determinam não apenas a leitura de seus textos, assim como também modificam a noção de escrita em si mesma. A sua criação não favorece a apresentação do excêntrico, e sim a abordagem inaugural de espaços comuns. A narrativa de Bolaño se mantém centrada em rápidas rupturas no que diz respeito à percepção e construção do real, e analogamente a Kafka, não se preocupa com o universo interior de seus personagens. Definitivamente a sua escritura não depende de qualquer introspecção, e sim, antes de tudo, da recontagem dos fatos, que aparecem em sua obra como verdadeiras descargas narrativas, colocando em enfrentamento o cotidiano e o “vazio” produzido pelo desenrolar dos acontecimentos.

Neste caso, em conformidade ao que nos propõe Martín Retamozo Benítez em seu estudo intitulado *Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social* (2009), a experiência destacada no percurso narrativo de Bolaño, além de constituir-se simultaneamente a partir dessa ideia de “vazio” e da mobilização de recursos estilísticos estritamente objetivos para a construção do real, também é atravessada consequentemente pela experiência política, vista como um agrupamento de práticas e mecanismos alinhados à atividade política tradicional - já que estamos tratando de um contexto situado na segunda metade do século XX (precisamente a partir da década de 1970) -, refletindo sob diferentes aspectos os meios de organização da sociedade, assim como o desdobramento das relações sociais aí vigentes. Tais aspectos, constituintes emblemáticos da experiência de Bolaño e da experiência do sujeito latino-americano, complementam-se reciprocamente, sendo incorporados e ficcionalizados pelas narrativas de língua espanhola, tanto na América Latina quanto na Espanha, apoiados pela ideia de exílio e deslocamento, (ainda que em cada um destes espaços existam inúmeras particularidades), de forma que a política e as práticas sociais dela decorrentes signifiquem não um instrumento de liberdade ou salvação, mas sim um espaço de conflito, poder e antagonismo. Por este ângulo:

[...] podemos apoyarnos en la definición que distingue entre “lo político”, ligado a la dimensión de antagonismo y de hostilidad que existe en las relaciones humanas, antagonismo que se manifiesta como diversidad de las relaciones sociales, y “la política” que punta establecer un orden, a organizar la coexistencia humana en

condiciones que son siempre conflictivas, pues están travesadas por “lo político” (NEMVARA; ROSSO, 2014, p.11)<sup>4</sup>.

Diante de tais reflexões, entendemos que Bolaño absorve esse caráter de enfrentamento decorrente da articulação dos jogos políticos, própria das sociedades de maneira global, e a partir desta incorporação propicia o surgimento de algumas questões daí derivadas: a) de que maneira o contexto político da realidade mexicana fomenta o seu processo criativo?; b) como o escritor enfrenta a questão adorniana da impossibilidade de narrar os fatos reais e o horror?; c) quais são os modos de tematizar e ficcionalizar a violência e a realidade sócio-política? Tais questionamentos, muito mais do que interrogações que somente funcionam enquanto marcadores discursivos que demandam a formulação esquemática de respostas, destacam-se, aqui, em virtude de se afirmarem como eixos reflexivos sobre os quais nossas discussões deverão circular ao longo desse capítulo.

De acordo com as proposições de Mukarovsky presentes no livro *Escritos sobre estética e semiótica da arte* (1988), todo tipo de fenômeno, episódio ou objeto pode compreender determinada função estética. Diante disso, não seria possível, portanto, estabelecermos qualquer espécie de separação entre um mundo dito estético e um outro pretensamente não-estético. Para o teórico, estes dois mundos existem simultaneamente, de forma indissociada e colaborativa, a ponto de que o movimento de troca e comunicação entre estes campos resultem no estabelecimento de uma relação discursiva denominada “antinomia dialética”. Assim, em lugar de pensarmos na existência de um “conflito” entre estes dois mundos, um primeiro real, não-literário, exclusivamente material, e um segundo, estético e ficcional, optamos por uma terceira via em que estes dois universos conversam intimamente entre si, mediante a mobilização da experiência do autor, seja ela individual ou coletiva.

Logo, à proporção que o conceito de Mukarovsky (1988) se aplica à atuação da matéria política na narrativa de Bolaño, a relação entre o discurso literário e o discurso ideológico aparece ajustada pela noção de antinomia dialética, delineando o papel

---

<sup>4</sup> Tradução nossa: [...] podemos nos apoiar na definição que distingue “o político”, ligado a uma dimensão de antagonismo e hostilidade que existe nas relações humanas, um antagonismo que se manifesta como diversidade no universo das relações sociais, e a “a política”, que se propõe a estabelecer uma ordem, a organizar a coexistência humana em condições que são sempre conflitivas, e estão atravessadas “pelo político” (NEMVARA & ROSSO, 2014, p.11).

desempenhado pela representação das estruturas políticas em sua obra, além de também aclarar o quão político pode ser essa ação representativa. Nesses termos, imaginamos que a referência ao mundo real, assim como a referência ao mundo fictício e a sua organização narrativa são equalizadas pelos elementos de cunho biográfico e, alguns outros, extra-biográficos que perfazem esta experiência.

Segundo Juan Villoro, durante sua fala na cerimônia de fixação da placa de homenagem na casa onde viveu Roberto Bolaño, na Rua Tallers, 45, no Bairro Gótico, cidade de Barcelona, em 07 de abril de 2015, o poeta é a figura narrativa predominante na obra do escritor: o investigador profano do real, uma espécie de detetive selvagem cujo objeto de sua investigação habita em um mesmo instante as esferas de sua vida íntima, miserável, itinerante e profundamente irônica, e os becos que o conduzem rumo ao desconhecido. Por este aspecto, se Ricardo Piglia (1997, 1990, 2011) toma a imagem do detetive como uma variante vulgar do intelectual, como se vê em livros como *A cidade ausente*, *Respiração artificial* e *Alvo noturno* – o sujeito que persegue a existência de conexões entre os diferentes prismas que engendram a realidade, explicando as suas características internas e externas – Bolaño, em oposição a isto, escreve sobre poetas que questionam o lado submerso daquilo que está posto e converte a experiência em obra de arte. Tratam-se de poetas/detetives que transformam a ação poética em performance e em vanguarda, à semelhança do que experimentou o próprio escritor, nos primeiros anos da década de 1970, durante os anos que viveu no D.F., México.

Por assim dizer, a postura ideológica do narrador de Bolaño, por mais que esteja alinhada a um determinado contexto político, mediado pela proliferação de inumeráveis conflitos de ordem social e identitária, não assume um comprometimento com nenhum projeto político. Em lugar disso, o que se pode notar é um trabalho constante em favor da autenticidade da experiência, enquanto força potencializadora do ato criativo e enquanto espaço em que se dá a livre associação dos signos e significantes que concorrem para o desenrolar da narrativa.

O eixo temático dos romances de Bolaño, em observância às questões trazidas pela contemporaneidade, quase sempre, gira em torno da busca desenfreada de um modo de escrever ou da impossibilidade de realizar a própria escritura, restando apenas ao escritor a tematização desta impossibilidade, e daí extrair os argumentos que compõem os seus personagens e sustentam as tramas que são desenvolvidas. Diante

disso, a abordagem de conteúdos políticos ou a discussão de questões que dizem respeito à violência, como ocorre emblematicamente em 2666 com o assassinato em série de centenas de mulheres em Ciudad Juárez, e ao poder em suas macroestruturas ou microestruturas que são atravessadas por um caráter alegórico e irônico que se destaca como marco central para o reconhecimento desta impossibilidade de representação, conforme discutem Nemrava; Rosso (2014):

[...] la alegoría es uno de los instrumentos retóricos claves capaces de crear relaciones entre una situación socio-política y el lenguaje, posteriormente codificado en historias parabólicas o alusivas, un instrumento por excelencia para la ficcionalización del discurso literario, para la representación de la historia como ruina “petrificada” (grifo do autor). Es la expresión retórica de la desesperanza. Las obras alegóricas son microcosmos textuales que alegóricamente representan una totalidad en el momento de la suspensión de la historia, del progreso, un momento de la eternalización de las experiencias (NEMRAVA; ROSSO, 2014, p.14-15)<sup>5</sup>.

Considerando-se tais esclarecimentos, é possível afirmar que a alegoria aparece na escritura de Bolaño como alternativa para que se consiga resolver a problemática criada a partir dessa impossibilidade de escrever. O poeta, uma representação alegórica do próprio escritor, é alocado em circunstâncias muito pouco artísticas, e neste espaço caótico e infrutífero, se pensarmos a poesia pelo viés da lírica clássica, vê-se obrigado a exercer a sua poética, orientado pela ideia de busca imanente à figura do detetive selvagem que vaga desordenadamente à procura, por exemplo, de Cesárea Tinajero, de Benno Von Archiboldi e de pistas que possam elucidar os inúmeros crimes que povoam a sua narrativa e marcam profundamente a condição humana, não pelo olhar crítico-social de Dostoievsky, por exemplo, mas pelos influxos deflagrados a partir das noções de barbárie e decadência.

Como resposta a esta impossibilidade, Bolaño se utiliza de sua consciência irônica justamente como forma de perceber o mundo em sua dualidade, não se tratando simplesmente de uma estratégia retórica ou de uma postura subjetiva por parte do autor

---

<sup>5</sup> Tradução nossa: [...] a alegoria é um dos instrumentos retóricos centrais que são capazes de criar relações entre uma situação sócio-política e a linguagem, posteriormente codificada em histórias referenciais ou alusivas, um instrumento que por excelência é fundamental para a ficcionalização do discurso literário, para a representação da história como ruina “petrificada” (grifo do autor). É a expressão retórica da desesperança. As obras alegóricas são microcosmos textuais que alegoricamente representam uma totalidade no momento da suspensão da história, do progresso, um momento em que as experiências se tornam eternas (2014, p.14-15).



diante de algum episódio, e sim como mecanismo de representação de um estado de mundo que se desenvolve através do questionamento da realidade assumida. O autor questiona as estruturas de poder, desmonta e nega os valores do mundo ao passo que também os afirma, deslocando o nosso olhar para a imagem primeira de um poeta/detetive envolto em uma atmosfera de vida eterna, para em sequência, descrevê-lo como manifestação da ruína e da tragédia, justamente como se pode ler no conto “Enrique Martín”, dedicado ao escritor Enrique Vila-Matas, e incluído no livro *Llamadas telefónicas*:

Un poeta lo puede soportar todo. Lo que equivale a decir que un hombre lo puede soportar todo. Pero no es verdad: son pocas las cosas que un hombre puede soportar. Soportar de verdad. Un poeta, en cambio, lo puede soportar todo. Con esta convicción crecimos. El primer enunciado es cierto, pero conduce a la ruina, a la locura, a la muerte.

[...]

Enrique quería ser poeta y en ese empeño ponía toda la fuerza y toda la voluntad de las que era capaz. Su tenacidad (una tenacidad ciega y acrítica, como la de los malos pistoleros de las películas, aquellos que caen como moscas bajo las balas del héroe y que sin embargo perseveran de forma suicida en su empeño) a la poste lo hacía simpático, aureolado por una cierta santidad literaria que solo los poetas jóvenes y las putas viejas saben apreciar (BOLAÑO, 1997, p. 37-38).<sup>6</sup>

Atrelados à história do próprio Bolaño e à sua relação com a poesia, estes fragmentos problematizam a condição nômade do poeta contemporâneo, evidenciando a sua fragilidade e a sua incapacidade de investigar versos, em um mundo onde as leis do mercado se apoderam da “persona” do artista, de sua história, de suas vivências, de modo que a sua identidade seja incorporada pela massa, lugar em que as faces e os corpos se confundem, anunciando dramaticamente a sua ruína, o seu desaparecimento.

---

<sup>6</sup> Tradução nossa: Um poeta pode suportar tudo. O que equivale a dizer que um homem pode suportar tudo. Mas não é verdade: um homem pode suportar poucas coisas. Suportar de verdade. Um poeta, em contrapartida, pode suportar tudo. Crescemos com esta convicção. O primeiro anunciado é verdadeiro, mas certamente pode levar à ruína, à loucura, à morte.

[...]

Enrique quería ser poeta e para isso concentrava todas as suas forças e toda a vontade que era capaz de sentir. Sua tenacidade (uma tenacidade cega e acrítica, como aquela demonstrada pelos maus pistoleiros dos filmes, aqueles que caem como moscas quando são acertados pelas balas disparadas pelo herói e que, no entanto, agem de forma suicida) o tornava simpático, adornado por uma santidad literária que somente os poetas jovens e as putas jovens sabem apreciar (BOLAÑO, 1997, p. 37-38).

O autor escreve desde sua experiência, ao que podemos chamar de pessoal ou coletiva, e também de sua experiência livresca ou cultural, que em dado momento se convertem em uma única coisa.

Uma multidão de poetas nômades povoa o seu universo ficcional, e como se escutassem o canto da sereia, todos eles são seduzidos pelo advento da viagem, uma espécie de pretexto para a mobilidade. Para estes sujeitos, o que acontece na estrada não é em nada interessante, nem tão pouco a estrada ou até mesmo o destino de cada um dos trajetos; o que mais importa é aquilo que sentem durante o deslocamento e os conflitos produzidos durante a travessia. Esta é, enfim, a matéria principal para que os poetas de Bolaño escrevam os seus poemas; muitos bastante perversos, alguns outros exploram, à exaustão, as possibilidades destrutivas da linguagem e outros tantos são simplesmente indizíveis, se considerarmos a experiência enquanto estrutura histórica e discursiva capaz de se sobrepor ao poema, revelando-se intraduzível, ainda que a “ação” aspire, quase sempre, transformar-se em palavra.

No entanto, é importante lembrar que esta viagem, igualmente ao que se sucedeu com Ulisses, em a *Odisséia*, não permite o regresso imediato, deixando dúvidas, inclusive, se a volta é, de fato, possível. Arturo Belano, Ulises Lima, García Madero e outros tipos humanos que habitam o esquema ficcional de *Los detectives salvajes* não podem voltar; o que também acontece com o escritor e com o leitor que penetra verdadeiramente os caminhos sombrios e instigantes desta narrativa. Estamos conscientes de que nenhuma viagem, seja ela qual for, até mesmo as subjetivas, possui retorno. Em frações de segundos, ao fechar e abrir os olhos, tudo ao redor se transforma e segue se deslocando, tal qual nos ensinara Heráclito.

Em face dessa impossibilidade de representar o ato vivido e da convicção de seu fracasso em meio à proximidade da tragédia, o poeta emerge como um indivíduo que tem a nítida consciência de que não possui uma função específica, assim como a literatura também não possui, adquirindo, apenas, algum sentido quando pensada no âmbito da própria literatura ou quando transpõe os limites demarcados pela página repleta de sentenças vazias ou enunciados meramente retóricos, passando a ocupar permanentemente o território do risco. As vivências do autor e de suas personagens fazem, portanto, com que a literatura se enquadre em uma zona de conflitos e desastres que de alguma forma mediam a existência de cada sujeito dentro e fora da narrativa, segundo nos apresenta Bolaño, em entrevista:

La literatura se parece mucho a las peleas de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura [...] a la cual se llega por azar, como se llega al sexo: movido por cierta curiosidad de algo que no conocemos. ¿Dije que a la literatura se llega por azar? No, no, no, a la literatura nunca se llega por azar. Nunca, nunca. Que te quede bien claro. Es, digamos, el destino, ¿sí? Un destino oscuro, una serie de circunstancias que te hacen escoger. Y tú siempre has sabido ése era tu camino. Y yo siempre lo he sabido, siempre he sido muy fantasioso (BRAITHWAITE, 2006, p. 90-91).<sup>7</sup>

Um guerreiro valente, que tem absoluta clareza quanto à sua derrota, mas que também está convicto da necessidade da luta, o samurai que nos é apresentado encena perfeitamente o ritual do combate e assume o drama do sujeito contemporâneo que possui a nítida consciência de sua decadência. Encurralado por feras em meio à escuridão das florestas, o espadachim empunha a sua lança e, feito um equilibrista que dança imóvel sobre a linha que conjuga os abismos, atira contra os ventos, ensaia minuciosamente o ataque, coordena pés, mãos, a espada e o gesto em nome do golpe que ilusoriamente trucidará os monstros. Ele sabe que será derrotado, as suas armas e o seu corpo serão devorados pela fúria destas feras, mas ainda assim aceita solenemente o combate e vive até o último instante a glória e o fervor da sua queda.

Feito um samurai que luta contra o invisível e atenta contra gigantes e inimigos desconhecidos, Roberto Bolaño entende a literatura como um campo de batalha em que certamente todos nós – escritores, leitores, críticos e personagens – sairemos derrotados. Não obstante, mesmo diante do fracasso, mesmo com a proximidade do fim, o escritor não se paralisa, não se permite dominar pelos ecos da melancolia que anunciam a chegada do desastre final. O autor resiste, luta contra o invencível, ergue a sua espada e, às cegas, tenta golpear a palavra e o tempo. Assim é a sua literatura, um convite constante para o embate, a certeza do enxovalho e da miséria humana, um espelho

---

<sup>7</sup> Tradução nossa: A literatura se parece muito com as batalhas dos samurais, mas um samurai nunca luta contra outro samurai: luta contra um monstro. Geralmente, sabe desde o princípio que será derrotado. Manter o valor, sabendo previamente que será derrotado, e sair para lutar: isso é a literatura [...] que é alcançada casualmente, como se chega ao sexo: movido por certa curiosidade a respeito de algo que não conhecemos. Eu disse que se chega à literatura por acaso? Não, não, não, nunca se chega à literatura casualmente. Nunca, nunca. Que isso fique bem claro. Seria então uma questão de destino? Um destino obscuro, uma série de circunstâncias que direcionam essa escolha. Uma pessoa sempre sabe que será o seu caminho. E eu sempre soube, sempre fui muito fantasioso (BRAITHWAITE, 2006, p. 90-91).

nebuloso que reflete os espaços de tensão por onde transita, altivo e decadente, o poeta de nosso tempo. A metáfora utilizada pelo autor, que ganha sentido tanto dentro de sua ficção quanto fora dela, levando-se em conta a história de seus personagens, poetas/detetives que caminham em busca do nada e a sua própria história de investigador frustrado, nos faz pensar sobre as reflexões propostas por Platão em *A República*:

Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exibir juntamente com os seus poemas, prosternávamo-nos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas (PLATÃO, 1993, p.125).

Como se pode notar, o platonismo repudia o grupo dos poetas, e faz isto não em virtude de não confiar na qualidade do discurso produzido por eles, mas, acima de tudo, por acreditar na capacidade de penetração e desdobramento de suas vozes, temendo-as, assim, profundamente. Mesmo de acordo com estas ponderações, Bolaño não rechaça a figura do poeta, muito pelo contrário, vive a sua dor e partilha dos seus conflitos, porque afinal de contas ele também pertence a esta casta, outorgando-lhe a viagem como prêmio e punição. Estar em trânsito é a condição natural para a sua sobrevivência; a cidade, de alguma maneira, acolhe a recomendação de Platão e expulsa o poeta, restando-lhe, apenas, a estrada como destino e salvação. No entanto, tal desígnio acaba encontrando diferentes facetas na ficção do escritor, que, em meio à rica galeria de ditaduras latino-americanas, descreve um exército de sujeitos infames, dúbios, complexos, capazes de aliar a beleza do verso à agonia da tortura. Em *Estrella distante* (1996), por exemplo, Wieder, um poeta e ex-piloto da Segunda Guerra Mundial, escreve poemas de fumaça com a cauda de seu avião, e consegue ser ao mesmo tempo artista e porta-voz da repressão chilena dos anos 1970. Ao produzir poemas sobre as nuvens, letreiros que brotam ao som das turbinas na imensidão do céu azul, e que morrerão em minutos, o personagem reúne em seu ser a face da criatividade e da selvageria.

Essa forma de compreender a figura do poeta relativizada pela ideia de “pertença” e de “não-pertença”, tomando por base o interior das engrenagens que impulsionam as relações sociais contemporâneas, evidencia a sua representação

ambígua, revelando-o num primeiro momento como o grande artista da linguagem, e, em seguida, destacando-o como um sujeito marginal e deslocado, absolutamente fora da estrutura produtiva dominante (FONSECA, 2000, p. 43-45). O poeta em Bolaño incorpora visceralmente a obrigação do deslocamento, fazendo da experiência um exercício contínuo de modificação de rotas e de alteração de sua natureza. Neste caso, o seu estado marginal é, portanto, o percurso teórico mais plausível para explicar a sua condição no tempo presente. Arturo Belano, Ulises Lima e García Madero são poetas deslocados, como também é o próprio Bolaño, sujeitos que estão fora do tempo e do espaço dominantes, figuras anacrônicas detentoras de um ofício vazio dentro de um sistema marcado pelo consumo e pela rápida diluição de referências estéticas e culturais, no âmbito de uma relação mercadológica que determina as regras a partir de uma ideia de rapidez, consumo, automatismo e desintegração.

De fato, estamos diante de habitantes da margem, poetas/detetives que convertem o não-lugar em espaço de participação, resistência e combate. Tomada por uma ideia significativa de dubiedade, a posição assumida por eles aponta para a necessidade de que se desloquem, mas fazem isto como estratégia para que penetrem, de modo dissidente, nas estruturas que constituem a sociedade e, de alguma maneira, possam modificá-las. Assim, se em princípio a narrativa de Bolaño provoca uma crise de identidade para o poeta e para a poesia em si mesma, num segundo momento o que se nota é a sua livre (mas conflitante) circulação, em meio aos bares, casas e rodovias que ligam o México à Nicarágua, aos Estados Unidos, à Espanha, e etc. Situado em um mundo cujas condições políticas, econômicas e ideológicas lhe são, em grande parte, desfavoráveis, este indivíduo objetiva criar um campo de atuação em que as condições de poder e os discursos que gerenciam as relações modernas não se tornem um problema, diante da atividade literária. O poeta, por fim, não é expulso da cidade como desejara Platão; em lugar do expurgo o que se observa é a mobilização de recursos (muitos deles escusos; o tráfico de drogas aparece, por exemplo, em *Los detectives salvajes* como meio de reunir fundos para a publicação de poemas) para a sua atuação e sobrevivência deslocada:

### **3 de noviembre**

No sé muy bien en que consiste el realismo visceral. Tengo diecisiete años, me llamo Juan García Madero, estoy en el primer semestre de la carrera de Derecho. Yo no quería estudiar Derecho sino Letras, pero

mi tío insistió y al final acabé transigiendo. Soy huérfano. Seré abogado. Eso le dije a mi tío y a mi tía y luego me cerré en mi habitación y lloré toda la noche. O al menos una buena parte. Después, con aparente resignación, entré en la gloriosa Facultad de Derecho, pero al cabo de un mes me inscribí en el taller de poesía de Julio Cesar Álamo, en la Facultad de Filosofía y Letras, y de esa manera conocí a los real visceralistas o viscerrealistas e incluso vicerrealistas como a veces gustan llamarse (BOLAÑO, 1998, p. 13).<sup>8</sup>

A tensão descrita no fragmento acima introduz a reflexão de Juan García Madero, narrador-personagem que assina os relatos que constituem a primeira parte do romance – um diário povoado de vozes –, acerca de seu destino, de sua condição de poeta e de sua orfandade. A dúvida a respeito do que é, de fato, o real visceralismo, que na ficção trata-se de um movimento literário criado no México cujas origens, principais autores e circunstâncias de fundação são categoricamente desconhecidos, retrata a incerteza quanto à importância da literatura dentro desse contexto (México D. F., 1976) e o desconhecimento de suas zonas de atuação, assim como de suas formas de desenvolvimento.

Dividido entre a carreira de Direito e o ofício de poeta, o personagem vive nesse primeiro instante o conflito entre a possibilidade de conquistar uma vida abastada, regida milimetricamente pelas leis de mercado, e o futuro incerto e demolidor atribuído aos artistas da palavra. Órfão, aos dezessete anos, um principiante diante da janela do desespero e da aventura, o jovem García Madero não resiste ao chamado e elege este último caminho. Certamente é o mais perigoso, mas estamos seguros de que não há outra escolha. Aí começa a travessia que, será realizada ao longo de todo o romance, e, marca decisivamente a composição de sua experiência enquanto poeta de vanguarda que parte das trilhas inauguradas por Sor Juana Inés de La Cruz, poetisa e dramaturga mexicana, a fênix da América, a décima deusa, com o intuito de desvendar os mistérios lançados pela modernidade, testando o efeito de seu próprio deslocamento com vistas a integrar-se ao novo mundo que se abre diante de seus pés. Tal busca, no entanto, não se

---

<sup>8</sup> Tradução nossa: **3 de novembro**

Não sei muito bem em que consiste o real visceralismo. Tenho dezessete anos, me chamo Juan García Madero, estou no primeiro semestre do curso de direito. Eu não queria estudar direito, e sim Letras, mas meu tio insistiu, e no fim das contas acabei cedendo. Serei advogado. Disse isso ao meu tio e a minha tia e em seguida me tranquei no meu quarto e chorei a noite inteira. Ou ao menos, boa parte da noite. Depois, com aparente resignação entrei na gloriosa Faculdade de Direito, mas depois de alguns meses me inscrevi em uma oficina de poesia de Julio César Álamo, na Faculdade de Filosofia e Letras, e dessa maneira conheci aos real visceralistas ou viscerrealistas e inclusive vicerrealistas como às vezes gostam de ser chamados (BOLAÑO, 1998, p.13).

processa uniformemente, avaliando-se que ora se apresenta por meio de um discurso carregado de pessimismo e ora demonstra o desejo de romper com as tradições literárias por meio de uma linguagem que se agrega a novos valores e a diferentes práticas literárias.

Ao oscilar entre estes dois pólos, os poetas que aparecem na narrativa, a começar pelo próprio García Madero, se transformam em detetives que se dedicam a buscar outros poetas e personificam a ambiguidade peculiar ao universo da linguagem. A atividade literária se nos mostra, por assim dizer, como um palco em que forças antagônicas se atritam, de modo que o sujeito que a desenvolve, ao construir determinado discurso também seja produzido por ele. Em tal medida, a escrita passa a constituir um lugar simbólico em que o artista encena e dramatiza a si mesmo, nos fazendo compreender que a palavra não é apenas o registro da história do homem, e sim a possibilidade de realização dessa mesma história.

A linguagem do poeta revela-se, dessa maneira, como um instrumento de violência que subverte a ordem vigente, condenando-o à tragédia, mas também lhe dando a oportunidade de vivê-la como potência de vida. Feito um animal de duas cabeças, uma besta siamesa que mantém uma face voltada para o abismo e a outra apontando para o éden encantado, o poeta materializa o conceito de *phármakon*, de que nos fala Derrida, e faz de seu verso um impulso de vida e de morte, o antídoto e o veneno, a dramatização descontínua dos embates gerados por sua memória viva:

A textualidade, sendo constituída de diferenças e de diferenças de diferenças, é por natureza absolutamente heterogênea e compõem sem cessar as forças que tendem a anulá-la. [...] Esta dolorosa fruição, ligada tanto à doença quanto ao apaziguamento, é um **phármakon** em si. Ela participa ao mesmo tempo do bem e do mal, do agradável e do desagradável. Ou antes, é no seu elemento que se desenham essas oposições. [...] Contrária á vida, a escritura – ou, se preferirmos, o **phármakon** – apenas desloca e até mesmo irrita o mal, e disposta de tal modo passa aí a girar em círculos: é em aparência que a escrita é benéfica para a memória, ajudando-a do interior, por seu movimento próprio, a conhecer o verdadeiro. Mas, na verdade, é essencialmente nociva, exterior à memória, produtora não de ciência mas de opinião, não de verdade mas de aparência (DERRIDA, 2005, p. 45-50).

O teórico francês propõe uma releitura do termo cunhado por Platão, discutindo-o não pela perspectiva tradicional que atribui à linguagem o *status* de remédio para o conhecimento, diante da prerrogativa de que é através da comunicação que os

indivíduos divulgam seus saberes, produzem conceitos e apresentam suas opiniões, fundamentando, pois, a formação da sociedade, mas sim o enxergando dentro de uma cadeia de significados onde a escrita se propõe enquanto verdade e mentira, veneno e remédio. Assim, a produção do poeta aponta concomitantemente para a ideia de censura e de publicação, de defesa e de ataque, de maneira que o Fedro seja entendido como um campo de batalha em que a escritura institui tanto a sua culpa quanto a sua salvação. O artista aceita o mais nobre dos jogos, e isso de alguma forma também é perder.

Esse jogo representado pela cena da escrita é desenvolvido brilhantemente nas três partes que integram *Los detectives salvajes* como um dispositivo que impulsiona os processos de significação propostos pelo escritor. Marcados pela ambivalência que fundamenta o universo da linguagem, os poetas estão envolvidos por um tecido costurado por fios que, a um só tempo, os enredam e os libertam, na medida em que suscitam diferentes significados para remédio e veneno, todos eles atrelados à ideia do *phármakon*, um laboratório de verdades e conceitos. A problematização estabelecida por Derrida, à proporção que nos faz pensar sobre esse jogo insensato que é a escrita, conforme apontara Mallarmé, também retoma a metáfora do samurai – o transeunte que não recusa a perigosa travessia que é a literatura, e segue, portanto, deslizando seus pés silenciosamente sobre a linguagem-navalha – e ressurge dramatizada no seguinte poema de Bolaño, presente em *La Universidad Desconocida*:

No esperes nada del combate.  
 El combate busca la sangre.  
 Y se justifica con la sangre.  
 Detrás de las pernas de la reina  
 Dulcemente abiertas a la verga  
 Del rey, se mueven las cabañas  
 Quemadas, los cuerpos sin cabeza,  
 La noble mirada hechizada por la muerte.

(BOLAÑO, 2007, p. 52).<sup>9</sup>

As diferentes vozes que aparecem na narrativa de Bolaño incorporam algumas particularidades que dizem respeito ao planejamento e execução de seu projeto estético de composição do romance, considerando-se a ideia de originalidade quanto aos métodos de abordagem dos temas universais da literatura – são eles, o amor, a morte, a

---

<sup>9</sup> Tradução nossa: Não espere nada do combate. / O combate almeja o sangue. / E se justifica com o sangue. / Debaixo das pernas da rainha / Docemente abertas pelo membro / Do rei, as cabanas se movem / Queimadas, os corpos sem cabeça, / O olhar nobre enfeitiçado pela morte (BOLAÑO, 2007, p.52).



viagem e o labirinto, de maneira, inclusive, que estes dois últimos possam confundir-se, de acordo com os ensinamentos de Borges declarados, um pouco antes de sua morte, em entrevista concedida ao jornalista Roberto D'Ávila, em 1985<sup>10</sup>, e não necessariamente em relação àquilo que é dito.

Toda história nos remete a outra história, que por sua vez é ligada a outra, seguindo assim, sucessivamente essa cadeia de emaranhados. Existem histórias que formam a estrutura basilar de determinada história, há histórias que representam a chave de leitura de uma história secundária e existem outras capazes de nos levar às margens do vazio e do desespero. Para o escritor todas elas se comunicam, de forma que o mesmo sentimento de rasura transponha os limites do romance, passando a ocupar, também, a sua poesia, conforme atestam suas declarações a seguir: “Mi poesía y mi prosa son dos primas hermanas que se llevan bien. Mi poesía es platónica, mi prosa es aristotélica. Ambas abominan de lo dionisiaco, ambas saben que lo dionisiaco ha triunfado” (BRAITHWAITE, 2006, p. 116)<sup>11</sup>.

A mesma convicção de derrota que se destaca na ficção de Bolaño, e que em muitas de suas entrevistas é declaradamente propagada, não como sintoma de luto ou de inércia, mas como auto-reflexão em torno de sua condição de espadachim sobrepujado, triunfa no poema, em destaque, como meio de nos fazer refletir sobre a importância da tragédia, dentro da perspectiva do combate, revelando-se enquanto mecanismo de sobrevivência e marco fundador para a composição de sua experiência poética. A ausência de esperanças quanto à promessa de um futuro próspero introduz a tensão que caracteriza a atividade literária na cena contemporânea e joga com a expectativa do leitor, que em princípio pode considerar tal condição como a liberação pessimista das subjetividades do eu-lírico.

Ao contrário disto, o poema sugere a dramatização do confronto, impõe a necessidade da dor e o derramamento de sangue (não o sangue sagrado, símbolo ritualístico de pureza e ancestralidade, mas o sangue fisiológico, ultrajado) como eventos fundamentais para a articulação de sua experiência. O flerte com a morte, as

---

<sup>10</sup> A entrevista completa encontra-se disponível na Revista Bula (Online), por meio do endereço eletrônico: <<http://www.revistabula.com/533-a-ultima-entrevista-de-george-luis-borges/>>. Acesso em 22 jan. 2016.

<sup>11</sup> Tradução nossa: “Minha poesia e minha prosa são duas primas irmãs que se dão bem. Minha poesia é platônica, minha prosa é aristotélica. Ambas abominam o dionisíaco, ambas sabem que o dionisíaco venceu” (BRAITHWAITE, 2006, p. 116).

cabanas queimadas, os corpos sem cabeças, a rainha violada, o sangue, e somente o sangue, compõem o cenário de violência e de barbárie sobre o qual atuam o escritor e os seus personagens. A relação da arte com a derrota aparece atrelada a uma valentia, que em nada é ingênua ou despreziosa, e permite ao sujeito que transgrida a si mesmo, blindando-se, desde o princípio da batalha, com as mesmas vestes ensanguentadas que marcam o espetáculo de sua ruína, no intuito de, assim, alcançar o trágico e o épico. A história do samurai vencido é também a história do samurai que se abraça aos fantasmas que atormentam toda a humanidade, e tem sua vitória legitimada no mesmo instante em que se dá a sua queda.

Os personagens criados por Bolaño ou as *personas* que circulam freneticamente em seus poemas, todos eles sempre dispostos ao enfrentamento, não aparecem na literatura enquanto figuras dissociadas da história de vida do escritor, mas também não representam a expressão direta e reducionista de suas emoções. Em *Los detectives salvajes*, a correspondência imediata de Arturo Belano e Ulises Lima ao próprio Roberto Bolaño e ao seu amigo Mario Santiago, mexicano e poeta, é inevitável, assim como se dá em relação a outros personagens deste romance e a diferentes situações identificadas em grande parte de sua obra: “Mario Santiago era un poeta maravilloso. Tal vez el poeta más grande que yo he conocido, y he conocido poetas realmente grandes. Bueno, era mi amigo” (BRAITHWAITE, 2006, p. 102).<sup>12</sup>

Ainda que não se tratem de confissões e que não notemos nenhum exercício fatalista de transposição de subjetividades, temos a convicção de que cada página escrita por este artista tem origem em suas emoções e em sua experiência. A provocação deflagrada, por exemplo, no conto de título intrigante: “literatura + enfermedad = enfermedad”, situado no livro *El gaucho insufrible* (2003), suscita inevitavelmente uma reflexão acerca da saúde de Bolaño, portador de uma insuficiência hepática congênita que o levou à morte, depois de anos de espera na fila de transplante de fígado, e de sua visão decadentista em relação à literatura:

Escribir sobre la enfermedad, sobre todo si uno está enfermo, puede ser un suplicio. Escribir sobre la enfermedad si uno, además de estar gravemente enfermo, es hipocondriaco, es un acto de masoquismo o de desesperación. Pero también puede ser un acto liberador. Ejercer, durante unos minutos, la tiranía de la enfermedad, como esas viejitas

---

<sup>12</sup> Tradução nossa: “Mario Santiago era um poeta maravilhoso. Talvez o maior poeta que eu já conheci, e devo confessar que conheci grandes poetas. Bom, era meu amigo” (BRAITHWAITE, 2006, p. 102).

que uno encuentra en las salas de espera de los ambulatorios y que se dedican a contar la parte clínica o médica o farmacológica de su vida, en vez de contar la parte política de su vida o la parte sexual o la parte laboral, es una tentación, una tentación diabólica, pero una tentación al fin y al cabo (BOLAÑO, 2003, p. 136)<sup>13</sup>.

A começar pelo próprio título do conto: “literatura + enfermedad = enfermedad”, uma equação enigmática cujo resultado já nos é apresentado de bandeja e aponta para uma ideia de mal estar que acomete ao autor, assim como também perfura e impulsiona a escrita literária, notamos uma nítida relação da arte com a enfermidade, como reflexo das misérias do corpo, absolutamente doente, arruinado e profanador. Pertencente a uma geração que habita um território marcado pelo desejo de ruptura, e que se esforça para abandonar o boom e tudo aquilo que foi produzido por este movimento, Bolaño veste o seu corpo com a armadura do legendário samurai, e, mesmo débil, toma o monstro pelos chifres e luta brutalmente, não contra o seu destino (existe uma consciência de que o seu corpo e a sua escritura irão sucumbir), mas contra a espera passiva de que as cortinas se fechem e o espetáculo chegue ao fim. A batalha travada entre a literatura e a enfermidade é a mesma luta firmada entre o autor e a sua doença, entre a lucidez e o delírio, entre Eros e Thanatos; todos eles variáveis de uma operação aritmética engendrada em face da cena da escrita, que sugere a tragédia como final, conforme demonstram as seguintes palavras do escritor:

Todos estamos condenados al olvido, a la desaparición no sólo física, sino a la desaparición total: no hay inmortalidad. Y ésta es una paradoja que los escritores conocen muy de cerca y sufren muy de cerca, porque hay escritores que se lo juegan todo, todo [...] No creo en el triunfo. Nadie, con los dedos de frente, puede creer en eso. Creo en el tiempo. Eso es algo tangible, aunque no se sabe si real o no, pero el triunfo, no, de ninguna manera. En el campo de los triunfadores uno puede encontrar a los seres más miserables de la Tierra, y hasta allí no me veo llegado ni me veo con estómago para llegar (BRAITHWAITE, 2006, p. 96-97).<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Tradução nossa: Escrever sobre a enfermidade, sobretudo, quando se está gravemente enfermo, pode ser um suplício. Escrever sobre a enfermidade quando além de estar gravemente enfermo, este alguém é hipocondríaco, é um ato de masoquismo ou desespero. Mas também pode ser um ato libertador. Exercer, durante alguns minutos, a tirania da enfermidade, como essas velhinhas que encontramos nas salas de espera dos ambulatorios e que se dedicam a contar a parte clínica, médica ou farmacológica de suas vidas, ao invés de contar a parte política, sexual ou laboral, é uma tentação, uma tentação diabólica, mas uma tentação, no fim das contas (BOLAÑO, 2003, p.136).

<sup>14</sup> Tradução nossa: Todos estamos condenados ao esquecimento, ao desaparecimento não somente físico, mas ao desaparecimento total: não existe imortalidade. E este é um paradoxo que os escritores conhecem

Em consonância ao que se desenvolve em sua literatura, toda ela marcada pela abordagem da aventura, de forma sempre desesperada, a experiência de Bolaño também revela uma consciência fatalista quanto à transitoriedade do corpo, elemento híbrido à espera corajosa do abate, e o reconhecimento do caráter efêmero do mundo e de tudo aquilo que constitui a sua totalidade, inclusive a linguagem, a memória e a matéria. Diante, portanto, da convicção de que o sujeito está circundado por caminhos que inevitavelmente o levarão ao abismo, o triunfo imponente da derrota, o autor deposita a sua crença no tempo e na possibilidade de representar, de maneira circunstancial, as fagulhas de realidade produzidas no seu entorno.

No entanto, a sua escrita não se propõe a rememorar o passado, não existe um desejo de restituir aquilo que, eventualmente, lhe tenha sido negado (pela desventura, pelo exílio, pelo tempo, ou pela enfermidade), o que se vê, antes de qualquer coisa, é o desejo de atestar as relações produzidas no universo de sua experiência e que, de fato, existiram. Desse modo, os poetas/detetives que circulam na obra de Bolaño se ocupam, quase sempre, em retratar o trânsito do artista contemporâneo, situando-o em meio ao movimento e aos conflitos da cidade. Assim, seja diante da escrivania de seu escritório humilde e desordenado, no município de Blanes, região da Costa Brava - Espanha, seja sentado em um banco qualquer do trem que rotineiramente o conduzia a Barcelona, desorientado entre um mal-estar e outro provocados pela disfunção hepática, ou revirando o baú de fotografias de sua história com o México, o autor se transforma em um flâneur-leitor-escritor que transita freneticamente pelas ruas da cidade, no intuito de apreender através da palavra as filigranas e a poesia reveladas a todo instante pela cartografia do cotidiano.

O tema das viagens, das aventuras, do exílio, do desejo de busca, do labirinto e do retorno, tão presentes em *Los detectives salvajes*, além de representar a conquista do mundo exterior e o reconhecimento corpóreo deste espaço, considerando-se que é justamente aí que as experiências (sensoriais e intelectuais) dos personagens são produzidas, também demarca a reconstrução de suas vidas por meio da restauração de histórias fragmentadas, mosaicos que recuperam o passado à medida que o reescreve.

---

bem de perto e sofrem profundamente, porque há escritores que apostam todas as fichas [...] Não creio no triunfo. Ninguém, em sã consciência, pode acreditar nisso. Creio no tempo. Isso sim é algo tangível, ainda que não se saiba se é real ou não, mas o triunfo, não, de nenhuma maneira. No grupo dos vencedores, é possível encontrar os seres mais miseráveis da Terra, então não me vejo dentro desse campo nem com estômago para chegar aí (BRAITHWAITE, 2006, p. 96-97).

No entanto, se de um lado, é possível observar o desenvolvimento desta narrativa a partir da mobilização de aspectos que dizem respeito à articulação da experiência do autor, de outro lado, podemos tomar o romance como o produto de uma problemática relacionada à ideia de experiência e de sua crise, conforme nos apresenta Martin Jay:

[...] el punto nodal entre la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada, entre la dimensión compartida que se expresa a través de la cultura y lo inefable de la interioridad individual, la experiencia puede sugerir lo que nos sucede cuando somos pasivos y cuando estamos abiertos a nuevos estímulos en el conocimiento acumulado que nos ha dado el pasado (JAY, 2003, p. 22-23).<sup>15</sup>

Considerando, portanto, a reflexão proposta por este fragmento, podemos dizer que a experiência se manifesta como o resultado da tensão estabelecida entre os dois mundos que aparecem em destaque, o público e o privado, a cultura compartilhada e a interioridade individual, assinalando para a incapacidade do sujeito de associar a sua subjetividade às redes sociais, históricas e culturais que marcam decisivamente o espaço em que se desenvolve o devir humano. Bolaño parecia compreender perfeitamente que a sua escrita sempre esteve situada no cruzamento desses dois planos. Ele escrevia sem maiores expectativas, sem esperar nada do mundo exterior, já que era justamente na desesperança e no desespero que a sua palavra ganhava força: uma literatura que tematiza a necessidade de sentir as tristezas da vida, mas que também aponta para a importância de dramatizá-las, amando-as e vivendo-as intensamente. De fato, estamos diante de um samurai que não se encolhe, e decide trilhar “o caminho do guerreiro”, aceitando, pois, o seu destino de eterno viajante (um sujeito em trânsito) e a certeza do não-retorno, em face da proximidade da morte.

Tais reflexões a respeito da relevância assumida pela experiência na obra de Bolaño atualizam as discussões de Walter Benjamin (1991), no que diz respeito à dificuldade do sujeito moderno em transmitir os saberes acumulados pelas gerações passadas e contar histórias, de modo a estabelecer um diálogo constante e linear entre o presente e o pretérito. O teórico aponta para a predominância de um tempo-espaço em que o indivíduo toma consciência de sua clausura em um vazio cultural que o silencia e,

---

<sup>15</sup> Tradução nossa: [...] o ponto chave a respeito da interseção entre a linguagem pública e a subjetividade privada, entre a dimensão que é compartilhada que se expressa através da cultura e o inefável da interioridade individual, a experiência pode sugerir o que acontece quando somos passivos e quando estamos abertos a novos estímulos em relação ao conhecimento acumulado que o passado nos tem dado [...] (JAY, 2003, p. 22-23).

de alguma maneira, degrada a sua experiência, agora centrada exclusivamente em valores econômicos e incomunicáveis. Pensada sob esta perspectiva a sociedade estaria fadada a assistir à ruína das engrenagens que durante muito tempo impulsionaram o desenvolvimento das relações entre os sujeitos e asseguraram a transmissão de conhecimentos produzidos empiricamente por nossos antepassados.

No entanto, não podemos validar este empobrecimento da experiência, nem tão pouco a sua morte, como, em princípio, Benjamin (1991) nos propõe. Em lugar disso, imaginamos que a experiência, assim como a história e o próprio fluxo da vida, são modificados pela livre circulação de condicionantes internos e externos que revelam o caráter metamórfico da condição humana e asseguram o movimento das águas de que nos fala Heráclito. Assim, é certo que a era contemporânea também conta com a construção e o compartilhamento de experiências diversas, mas tenhamos claro que isto não poderá ser feito mediante a articulação dos mesmos princípios vigentes nos séculos passados; falamos agora de uma outra experiência e da comunicação de outras histórias pautadas na ideia fragmentada do sujeito e na dinâmica alucinante das relações interpessoais. Em contraponto as suas primeiras considerações sobre o indicativo de um esvaziamento da experiência, Benjamin segue construindo um percurso teórico que se preocupa em compreender as particularidades desta temática, propondo, de certa maneira, a ressignificação deste campo discursivo, como apresentamos a seguir:

[...] não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficam saciados e exaustos. “Vocês estão todos tão cansados – e tudo porque não concentraram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso”. Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças (BENJAMIN, 1994, p. 118).

Se num primeiro momento Benjamin aponta para a deterioração da experiência e para a ineficácia das técnicas modernas de contar histórias, demarcando aí a instituição de uma era abalizada pela incomunicabilidade entre os sujeitos, em um segundo

instante, ele acena para o aparecimento de um perfil de indivíduo que devora tanto a cultura que lhe é externa quanto a si mesmo, restando-lhe, apenas, o sentimento de saciedade instantânea, e, na sequência, a exaustão. E se não são ignorantes, e muito menos inexperientes, é porque estes homens naturalmente possuem alguma espécie de saber imbricado à experiência construída por diferentes discursos postos em prática, ao longo de anos, e marcados pelo silêncio, é bem verdade, mas também pela consciência do nomadismo que os envolve e os caracteriza. Assim, muito mais do que o sonho destacado pelo teórico, o que se pode notar na cena contemporânea é a predominância de certa tristeza, que, no caso específico da narrativa de Bolaño, desdobra-se na manifestação triunfante da melancolia, que não lhe impõe qualquer desânimo ou inércia (ao contrário disto), revelando-se, assim, surpreendentemente como uma possibilidade estética.

Bolaño não temia o abismo, a ideia do fim não lhe assustava, na verdade esta possibilidade o seduzia, de forma que sua escritura se apresentasse sempre margeada pela fronteira, revelando-se combativa e cinética, analítica e alucinante. É justamente este quadro o que nos ajuda a compreender a ânsia do artista em ser autor e personagem de sua narrativa, exatamente como se dá em *Los detectives salvajes*. Logo, não desejamos neste instante, identificar em quais aspectos a figura de Arturo Belano se distancia de Roberto Bolaño e em quais situações os dois se aproximam, distinguindo milimetricamente a ficção da não-ficção. O que, de fato, nos interessa é o entendimento de que um está em outro, e que as experiências produzidas por cada um deles, seja no plano real ou ficcional, concede-lhes a autonomia necessária para que existam os dois, não simplesmente como autor e personagem, mas como potencialidades humanas, combatentes da eterna barbárie que nos cerca, onde a narrativa é um exercício de sobrevivência. Escrever é sobreviver.

## 1.2 Bolaño, o investigador da vida e dos versos pelas trilhas do valor e do medo

É de nosso conhecimento que na tradição da literatura latino-americana, destacam-se os nomes de alguns escritores, como por exemplo, Jorge Luis Borges e Gabriel García Márquez, em virtude do trabalho de comunicação entre a imaginação produzida por possíveis leitores e a ficção que constroem, como também em razão do diálogo estabelecido entre o texto literário e as suas próprias vidas, e as imagens públicas que passaram a representar. No caso específico de Roberto Bolaño, um detetive por excelência, um escritor profissional sempre envolvido em dificuldades financeiras que o obrigaram a converter-se em um assíduo participante de concursos literários, muitos deles sem maior expressão, um poeta marginal, um contestador da vida e das verdades prontas, decidimos destacar nesse momento a sua eminente preocupação em perseguir as pistas que pudessem explicar a sua existência enquanto sujeito e, de alguma forma, elucidar os enigmas ainda escondidos na terra selvagem de seus mundos ficcionais.

Bolaño era, de fato, um detetive. Talvez, um tipo raro, significativamente, distante da imagem caricata do investigador perspicaz, que, com lupa e luvas de couro que lhe cobriam milimetricamente as mãos, povoava a literatura policial durante o seu auge, no segundo quartel do século XX, na Europa e grande parte da América Latina (MASSI, 2011, p.25). É certo que não estamos diante de um tipo humano oriundo da mesma matéria que produziu Sherlock Holmes. Bolaño é um investigador desvelado, suas luvas não lhe protegem os dedos, e quase sempre sua ação não é justificada pela necessidade de desvendar mistérios, apontando eficazmente o autor de determinado crime, sob o pretexto de que se cumpra a lei. Em lugar disso, o seu interesse está em refazer o percurso do “marginal”, reconhecer visceralmente a cena do crime, penetrando-a, compactando-a, reformando-a, atribuindo-lhe, por vezes, um tônus de vulgaridade capaz de remover o delito de seu lugar de sacrilégio irretocável, passível apenas de julgamento e condenação, conduzindo-o, pois, para um espaço marcado pela ideia do movimento, do transe, da busca, da peregrinação e não do sacrifício.

Se, a respeito de *2666*, costuma-se dizer que é o romance em que Bolaño desenvolve brilhantemente o seu estilo narrativo centrado primordialmente na crítica à debilidade e hipocrisia de nossas sociedades, pensadas a partir dos ruídos provocados



por suas diferentes relações de poder, *Los detectives salvajes* é justamente uma espécie de experimento anterior a este seu último trabalho, em que o autor articula a sua condição de detetive em favor da abordagem criativa e substancial da temática literária, enquanto instrumento de vida e morte. Ao rastrear as condições cotidianas em que se dá a produção e a veiculação da poesia moderna, vista não apenas enquanto gênero, mas antes de tudo, como fenômeno estético e humano, pensando, por exemplo, em um contexto situado nos primeiros anos da década de 1970, no México, que é, aliás, o ponto de partida para o desenrolar das sucessivas aventuras de García Madero e para a incursão dos episódios que compõem a narrativa, Bolaño insiste em não dissimular a febre e a loucura, que o sujeito contemporâneo tanto se esforça para esconder.

Em meio ao pranto e a gargalhadas, que representam os dois pólos de uma travessia por onde desfilam dramaticamente as experiências do autor, o seu olhar se ocupa de investigar as mazelas que constituem a condição humana, revelando-as como feridas abertas, sempre dispostas a nos espreitar, a nos inquirir, a sujar as nossas mãos de sangue, talvez o mesmo líquido vermelho e prurido que escorreu vertiginosamente do corpo de Cesárea Tinajero, e que não nos permite esquecer a nossa barbárie, a nossa estranheza. Bolaño percebe a importância de não negar o protagonismo da tragédia e de compreender a sua natureza, no âmbito das sociedades contemporâneas, e como consequência disto, permite que o seu pensamento seja guiado pela agonia, de maneira que a sua narrativa seja tomada por determinado sentimento de horror e suas frequentes formas de configuração. A atividade do autor relaciona-se, portanto, com o espelhamento de sombras mortas, predominantes em mundo literário que chama a atenção não apenas por sua qualidade imaginativa selvagem, mas também por sua conexão com o mundo real marcado, dentre outras coisas, pela disseminação da violência e seus diferentes meios de atuação.

O detetive da vida e dos versos a que nos referimos nesta seção, à proporção que empreende o seu método de busca e vasculhamento da realidade, não da realidade factual, comprovadamente consumada, e sim das possíveis formas de configuração do real, conduz os seus personagens para um planeta absurdo, fazendo com que todos eles se percam por entre os caminhos estreitos em que transitam a loucura, o mal, o valor, o medo, a culpa e a melancolia. Embora sejamos seduzidos a acreditar que a atmosfera apresentada por Bolaño tenha um cunho enciclopédico e seja, de certo modo, estritamente real, temos clareza de que o seu mundo não se preocupa em estabelecer

uma corresponder uma correspondência precisa com os referentes do real, ainda que em grande parte do romance isso possa transparecer graças ao aparecimento de tipos humanos que além de circularem dentro da narrativa também transitam livremente em seu universo não-ficcional. No entanto, não podemos dizer que o mundo produzido por este detetive de lentes embaçadas habite o espaço da ciência-ficção ou da literatura policial, já que aos olhos da crítica especializada, dentro da qual se destaca o nome do estudioso Franklin Rodríguez (2015), é possível afirmar que:

En su obra, la continua combinación de lo objetivo con el subjetivo sirve para incrementar la complejidad de lo narrado, para darle la oportunidad al lector de presentir y buscar los distintos niveles de escritura, sabiendo que están presentes, pero que requieren esfuerzo. Sus personajes se aproximan con frecuencia a un mundo de sátira y poesía negra, de comedia que ilumina la tragedia, de homenajes y cortes de arma blanca, un mundo que combina eventos concretos y, se podría decir, de carácter social y político inconfundible, con escapes incómodos hacia lo indefinible, lo inconcluso y el mundo de los fragmentos. [...] Los diferentes mundos y sus personajes, desde Santa Teresa y Villaviciosa hasta Gerona y Kostekino, son sobre todo literatura, vida y muerte creadas con los referentes de la experiencia humana y con traumas históricos y sociales, literatura que pudo abrir los ojos en la oscuridad y bailar convincentemente con los espectros, que pudo habitar la pesadilla y los diferentes niveles de la aventura hacia lo desconocido, los diferentes niveles de realidad fuera de los parámetros que la limitan (RODRÍGUEZ, 2015, p.15-16).<sup>16</sup>

Esta combinação entre o caráter objetivo e subjetivo, em nome da construção de um mundo igualmente povoado pela sátira e pela tragédia, o que, em certo sentido, determinam a escritura de Bolaño, nos faz enxergar a este escritor como um sujeito multifacetado, um detetive do nada e do absurdo, que embora tenha vivido apenas 50 anos, nos transmite a ideia de que viveu muitas vidas em uma só e que se dedicou a observar tantas outras. Assim, é possível dizer que o mundo literário que aparece em

---

<sup>16</sup> Tradução nossa: Em sua obra, a contínua combinação do objetivo com o subjetivo serve para incrementar a complexidade daquilo que é narrado, para dar ao leitor a oportunidade de pressentir e buscar os distintos níveis de escritura, sabendo que eles existem e se fazem presentes, mas é preciso esforço para encontrá-los. Seus personagens se aproximam com frequência ao mundo da sátira e da poesia negra, da comédia que ilumina a tragédia, de homenagens e cortes de arma branca, um mundo que combina eventos concretos, e até se pode dizer, de caráter social e político inconfundível, com fugas incômodas até o indefinido, o inconcluso e o mundo dos fragmentos. [...] Os diferentes mundos e seus personagens desde Santa Teresa e Villaviciosa até Girona e Kostekino, tratam antes de qualquer coisa sobre a literatura, vida e morte criadas com os referentes da experiência humana e com traumas históricos e sociais, literatura que é capaz de abrir os olhos na escuridão e bailar convincentemente com os espectros, que pode estar nos pesadelos e nos diferentes níveis de aventura até o desconhecido, os diferentes níveis de realidade fora dos parâmetros que a limitam (RODRÍGUEZ, 2015, p.15-16).

*Los detectives salvajes* e que se comunica praticamente com toda a obra do autor, seja a narrativa, a poesia ou a crítica, no caso específico de *Entre paréntesis* (2004), se revela respaldado pela explanação de uma realidade imaginária (conflitante, vulgar, sombria e decadente), que é, aliás, o tônus revitalizante da própria literatura e também o componente fundamental de nossa condição. Trata-se de um mundo que pertence exclusivamente ao autor, repleto de calamidades que se apresentam indistintamente como planos paralelos, indispensáveis ao valor e à honradez mediante as quais é possível lutar por uma existência digna, sem se envergonhar, sem fugir do combate, sem entregar-se de joelhos clamando por trégua.

Assim, a mesma marginalidade e fatia de derrota ou fracasso que lhe impuseram uma vida, de certo modo, miserável, também lhe asseguraram a construção de um espaço em que pudesse desenvolver sua obra no início da vida literária, transformando aquilo que, em princípio, fora apenas um emaranhado de dificuldades e perturbações (imaginadas ou reais), em componentes estruturais de sua escrita. Rodeado pelo mito de si mesmo, o nosso investigador escolheu a literatura como forma de vida e se entregou vorazmente a esta aposta sem maiores expectativas, tal qual um mercador do deserto, que, sem saber guarda em sua estante a relíquia mais cobiçada. E o seu valor está justamente na perícia com a qual investiga a si mesmo e reconhece suas mazelas, seus dramas, sua dor; tudo isto substâncias para a afirmação de um mundo auto-referente, um mundo criador de suas próprias verdades e aventuras, revelando-se, assim, um hábil detetive capaz de decifrar todos os crimes cometidos em uma realidade produzida por alguém que assumiu a entrega total à literatura como seu único destino.

Neste caso, o pensamento de Bolaño, à medida que incorpora as batalhas que lhe são imputadas pela vida e pela atividade de escritor, à semelhança de sua literatura, passa a refletir sobre a ideia de valor, suscitada não apenas pelo imaginário de seus leitores diante das armadilhas interpretativas semeadas no romance, aqui em questão, também faz com que esse termo se destaque como eixo representativo de seu legado literário, no que diz respeito ao circuito de leitura e produtividade das literaturas em língua espanhola, na Espanha e na América Latina, afirmando-se, desse modo, como senha de acesso à sua ficção.

Os detetives que habitam esta narrativa não absorvem a noção de valor enquanto um ideal romântico, como em princípio se poderia imaginar. Arturo, Ulises, García Madero e a própria Lupe que, em determinado momento abandona o ofício de

prostituta, permitindo que sua rota seja completamente alterada (muito mais pelo exercício do caso do que pelo arbítrio da personagem), passa a viver a mesma saga de seus companheiros, não perseguiram a virtude, nem para o bem nem para o mal. A ação deste grupo, como talvez a própria ação de Bolaño, era justificada pelo desejo, por vezes insano, de viver e escrever a partir de um espaço tensionado pelo valor e pelo medo, uma zona de conflitos onde se multiplicam suas reflexões, rastreando e combatendo, de alguma maneira, as nossas subalternidades.

Essa abordagem obsessiva das armadilhas que cercam a atividade do escritor e o tratamento obscuro e visceral que é concedido aos seus personagens, quase sempre carregado de uma dose exagerada de auto-fabulação, impõem a arquitetura de zonas de perigo, um verdadeiro campo minado, sempre disposto a explodir diante de qualquer movimento desatento, seja ele cometido pelo autor, por nós, leitores, ou ainda pelos diferentes tipos humanos que povoam a sua narrativa. Esta areia movediça sob a qual se escondem os nossos fantasmas, as nossas memórias, os ossos de nossos ancestrais, cadáveres em estado de putrefação, incita o movimento de nossos pés, que devem caminhar descalços e firmes, mas sempre em estado de alerta, conforme destaca Rodrigo Fresán (2008, p.295): “Bolaño escribía desde la última frontera y al borde del abismo. Solo así se entiende una prosa tan activa y cinética y, al mismo tiempo, tan observadora y reflexiva. Solo así se comprende su necesidad impostergable de ser persona y personaje.”<sup>17</sup>

Ao mencionar alguns nomes (em entrevistas, ensaios críticos ou mesmo em muitas páginas de sua farta obra), como por exemplo, Jorge Luis Borges, Enrique Lihn, Juan Rulfo, Sergio González Rodríguez, Arthur Rimbaud, Franz Kafka, os irmãos Nicanor Parra e, em especial, o poeta mexicano Mario Santiago, por quem Bolaño nutria não apenas grande estima, como também considerava um dos maiores poetas que já havia tomado conhecimento, o investigador desvelado identifica a importância do valor e a sua escolha como companheiro de viagem. De tal maneira, o destaque dado a estes nomes, tenham sido eles ficcionalizados ou não, atrela-se significativamente à relação estabelecida entre a ideia de valor e a força do ato criativo, de forma que este primeiro quando posto em tensão com a ideia de medo passe a constituir o cenário onde se estabelecem os territórios da escritura de Bolaño.

---

<sup>17</sup> Tradução nossa: Bolaño escrevia desde a última fronteira e à beira do abismo. Somente assim se pode entender uma prosa tão ativa e cinética e, ao mesmo tempo, tão observadora e reflexiva. Somente assim é possível compreender a sua necessidade inadiável de ser pessoa e personagem (FRESÁN, 2008, p.295).

É exatamente neste campo de ossos, o cemitério que também abriga os nossos fantasmas e os cadáveres de nossos ancestrais, onde a ficção do autor promove a reflexão a respeito do valor. Na contramão daquilo que afirmou Ernest Hemingway, quando em correspondência a Ezra Pound, disse-lhe que a arte e o valor somente poderiam se combinar exemplarmente, caso estivessem os dois, a um só tempo, em uma praça de touros (HEMINGWAY, 1993, p.57), Bolaño nos apresenta um projeto literário em que seus personagens reconhecem habilmente o movimento destes animais, podendo, assim, antever a direção do ataque. Aí reside o estreitamento entre a vida e a ficção, potencializando conseqüentemente o surgimento de uma zona intermediária, em certa medida fictícia e em certa medida real, em que o sonho, o devaneio e a transgressão são elementos fundamentais para a consolidação do valor como ponto de partida para a construção de cenários e intrigas, eixo temático em que a escrita se transforma na própria arena por onde desfilam os touros e os carros de boi, enquanto o toureiro, este detetive selvagem de vestes negras e capa vermelha, espreita o animal sorratamente, sob o patrocínio da dúvida e da virtude.

Parece-nos claro que as experiências desencadeadas pelos personagens que aparecem em *Los detectives salvajes* despontam sempre sublinhadas por circunstâncias que sinalizam a maneira particular com que estes sujeitos dialogam repetidas vezes com o valor. Assim, as travessias que são realizadas ganham um maior significado, quando são conectadas à experiência do medo e ao protagonismo do valor, ou quando são dispostas em formato curvilíneo, de modo a incitar a nossa reflexão sobre as estratégias de atuação dos personagens diante dos diferentes destinos lançados como um jogo de dados pela estrada.

Independentemente do caminho escolhido por estes andarilhos, é certo que os percalços encontrados durante suas trajetórias, assim como a ocorrência de determinados episódios, descritos na maioria dos casos em alucinante continuação, evocam diferentes variáveis do valor, percorrendo extremos que vão desde a valentia sobressaltada em face da iminência da morte, da desventura ou do desaparecimento até o predomínio do medo e da temeridade, como fluxos contínuos deflagrados desta noção de coragem compreendida enquanto virtude.

Afinal, ainda que movidos pelo destemor todos os toureiros são tomados pelo medo quando atravessam o túnel que os levará até à arena, e é justamente este sentimento o que move a ação destes homens durante o espetáculo. Em certa medida, o

medo é o grande combustível para o desenvolvimento das relações do autor e de seus personagens com o valor, assim como para a tomada de possíveis reações diante dos infortúnios que lhe são ditados pela vida. E esse valor, promovido quase sempre pela viagem e pela ideia de deslocamento, converte-se na catarse, que, em fração de segundos, é capaz de fazer com que a temeridade e o medo, em princípio absolutamente deploráveis, motivem, por exemplo, o resgate de senhoras indefesas vítimas de um incêndio qualquer. Para isso, no entanto, é imprescindível que cada indivíduo compreenda a necessidade de que se desloque por diferentes planos, ora como o detetive selvagem que rastreia incessantemente as pistas de sua existência, ora enxergando-se como peça de um quebra-cabeça gigante que perde a sua razão de ser caso se mantenha fixado no mesmo vazio, já que para Bolaño:

En un principio, para mí el viaje era esencial. El viaje, en el imaginario de mi generación, era el viaje de los beatniks. Y eso se prolongo varios años después, incluso cuando viajé por Europa. Pero hay un momento en que todo viene a ser lo mismo. El paisaje varía, la arquitectura varía, pero la mecánica del viaje, las revelaciones del viaje, se empiezan a repetir. El viaje, cuando eres joven, es una especie de epifanía de grandes apariciones. ¿Y qué es lo que aparece? Apareces tú mismo, pero en vez de aparecer solo [...] de pronto apareces rodeado, y todo eso lo proyectas en tu gran escenografía de viaje. O bien en tus deseos, o bien en la colisión entre tu deseo y ese paisaje cambiante. Y eso para la poesía es magnífico. Tanto como el sexo, que en los viajes es siempre genial, pues es un sexo promiscuo, siempre dispuesto. En fin, con cosas que en la juventud son anfetamínicas. Pero hay un momento en que eso se agota. Evidentemente, Mauritania no es igual que Alemania, pero hay historias en ambos países que se repiten (BRAITHWAITE, 2006, p.57).<sup>18</sup>

Atrelada, portanto, às histórias de alguns personagens marcados pela resistência e a este ideal de valor, seja como temeridade ou virtude, a viagem desempenha um

---

<sup>18</sup> Tradução nossa: Houve momentos que para mim a viagem era essencial. A viagem, no imaginário d minha geração, era a viagem dos beatniks. E se estendeu por vários anos depois, inclusive quando viagem pela Europa. Mas existem momentos em que tudo vem a ser o mesmo. A paisagem varia, a arquitetura varia, mas a mecânica da viagem, as revelações da viagem começam a se repetir. A viagem, quando somos jovens, é uma espécie de epifania de grandes aparições. E o que aparece por detrás das sombras? Aparecemos nós mesmos, mas ao invés de aparecermos sozinhos [...] imediatamente surgimos no meio de uma multidão, e tudo isso é projetado a partir da escenografia da viagem. Seja em nossos desejos, seja na combinação de nossos desejos com essa paisagem cambiante. E isso para a poesia é magnífico. O mesmo acontece com o sexo, que durante as viagens é sempre genial, pois é um sexo promíscuo, sempre disposto. Enfim, são coisas que na juventude alucinantes. Mas há um momento em que tudo isso nos cansa. Evidentemente, a Maurítânia não é igual à Alemanha, mas existem histórias nos dois países que se repetem (BRAITHWAITE, 2006, p.57).

papel relevante na construção desta narrativa, uma vez que intermedeia o desenvolvimento de experiências por onde transitam silenciosos os passos do próprio Bolaño, revelando, pois, o movimento como parte fundamental do processo de busca e criação. Estamos mesmo diante de um poeta-detetive que tem sua imagem refratada no objeto de sua investigação, neste caso Cesárea Tinajero. As figuras dos jovens poetas, herdeiros do real visceralismo, entrecortadas e esmaecidas pelo lapso temporal de vinte anos, já que empreendem sua busca desde 1976 e seguem se movimentando em função dela até 1996, convergem para um deserto de ossos, possivelmente a região de Sonora, dando ênfase à múltipla concepção de valor sugerida pelo romance.

Todavia, convém ressaltar que não estamos tratando de destacar alguma essência de caráter no comportamento destes personagens, enxergando-os mediante uma ótica romântica ou heroizante, mesmo que estes traços, de alguma maneira, apareçam desordenadamente em determinados momentos da narrativa, mas sim de entendê-los em meio às lutas cotidianas, às adversidades, ao medo e à proximidade do abismo que lhes exigem destemor e uma entrega radical. A luta contra o advento do medo é, na verdade, uma manobra, muitas vezes arriscada, já que submete estes sujeitos a uma condição de risco iminente que pode lhes custar a própria vida. No entanto, quando assumem a errância como bandeira de luta e sobrevivência, os poetas-detetives deste romance são capazes de intuir que suas aventuras os levarão exaustivamente até os limites desta experiência de busca e auto-reconhecimento.

Na arena, diante dos touros, se pensarmos na alegoria de Ernest Hemingway, estes sujeitos não podem recuar, a única forma de resistir, e talvez sobreviver, é lançando-se contra as feras, assumindo o risco de que não voltem e de que, em meio à cortina de poeira que cega as vítimas e os algozes (ainda que estas posições se invertam inadvertidamente, a fim de assegurar a beleza do espetáculo), seus corpos tombem sobre o solo revolto. O regresso triunfante é apenas uma esperança, um farol vermelho acenando ao longe, tal qual se pode notar na última cena da primeira parte do livro (1. Mexicanos perdidos en México – 1975), que introduz uma fuga alucinante realizada pelos amigos Ulises Lima, Arturo Belano, Lupe e, por fim, García Madero:

Hasta las diez de la noche era posible ver, al otro lado de la verja, las siluetas de Alberto y sus pistoleros. A las once ya no estaban. [...] A las doce y cuarto, todos nos trasladamos sigilosamente al garaje y empezaron las despedidas. Abracé a Belano y a Lima y les pregunté que iba a pasar con el real visceralismo. No me contestaron. Abracé a

Lupe y le dije que tuviera cuidado. En respuesta recibí un beso en la mejilla. El coche de Quim era un Ford Impala último modelo, de color Blanco, y Quim y su mujer quisieron saber, como si en último minuto se hubieran arrepentido, quien iba a ser el conductor.

-Yo –dijo Ulises Lima.

[...] El motor del coche ya estaba encendido y todos parecían estatuas de sal.

Vi a Arturo y a Lima en los asientos delanteros y a Lupe en el asiento posterior.

-Alguién tiene que ir a abrir la puerta de la calle – dijo Quim. Me ofrecí a hacerlo.

Estaba en la acera cuando vi encenderse las luces del Camaro y las luces del Impala. Parecía una película de ciencia ficción. Mientras un coche salía de la casa, el otro se acercó, como atraídos por un imán o por la fatalidad, que viene a ser lo mismo según los griegos.

Escuché voces, me llamaban, a mi lado pasó el coche de Quim, vi la silueta de Alberto que bajaba del Camaro y de un salto estaba junto al coche en donde iban mis amigos. Sus acompañantes, sin bajarse, le gritaban que rompiera una de las ventanas del Impala. ¿Por qué no acelera?, pensé. El padrote de Lupe empezó a patear las puertas (BOLAÑO, 1998, p.135-136).<sup>19</sup>

Situado na noite de réveillon de 1975, o fragmento, em destaque, descreve os preparativos para a fuga dos poetas real visceralistas, que, sob o pretexto de salvaguardarem a prostituta Lupe dos desígnios de seu cafetão Alberto, se dispõem a empreender uma viagem desesperada pelo acaso e pela margem. Embora estejam certos da necessidade de que se desloquem daquele espaço – objetivamente tratava-se da

---

<sup>19</sup> Tradução nossa: Até as dez da noite ainda era possível ver, do outro lado da cerca, a silhueta de Alberto e seus capangas. As onze já não estavam. As doze e quinze, todos caminhamos silenciosamente até a garagem e começamos a nos despedir. Abracei a Belano e a Lima e lhes perguntei o que iria acontecer com o real visceralismo. Não me disseram nada. Abracei a Lupe e lhe recomendei que tivesse cuidado. Em resposta recebi um beijo na bochecha. O carro de Quim era um Ford Opala branco de último modelo, e Quim e sua mulher perguntaram, como se no último instante tivessem se arrependido de emprestar o veículo, quem seria o motorista.

–Eu -disse Ulises Lima.

[...] O motor do carro estava ligado e todos pareciam estátuas de sal.

Vi Arturo e Ulises nos bancos dianteiros, e Lupe estava sentada no banco traseiro.

–Alguém tem que ir abrir o portão da rua – disse Quim.

Me dispus a fazer isso.

Eu estava na calçada quando percebi que os faróis do Camaro estavam acesos e os do Opala também. Parecia um filme de ficção científica. Enquanto um carro saía de casa, o outro se aproximou, como se estivessem sendo atraídos por um ímã ou por alguma fatalidade, o que vem a ser a mesma coisa segundo os gregos.

Escutei vozes que chamavam por mim, do meu lado passou o carro de Quim, vi a sombra de Alberto que descia do Camaro e de repente se aproximou do outro carro onde estavam meus amigos. Seus companheiros, sem descer, lhe diziam que quebrasse o vidro de uma das janelas do Opala. Por que não acelerava?, pensei. O cafetão de Lupe começou então a dar chutes nas portas (BOLAÑO, 1998, p.135-136).



residência das irmãs María e Angélica Font, também seguidoras da poesia visceral. Em verdade, estes indivíduos não sabem, ao certo, do que estão fugindo, nem tão pouco o que desejam alcançar. Sabem apenas que precisam mover-se pelas estradas do México, à procura dos rastros da poeta Cesárea Tinajero, mas também assumir uma postura combativa ante à vida, reafirmando o diálogo estabelecido com a ideia de valor, e não aquele plantado pelas ideologias dominantes, mas um outro, produzido, inclusive, pela “covardia” e pelo “desvalor”, se pensados como motores para a realização de determinados atos de rebeldia.

A dualidade vivida pelos personagens de Bolaño e também partilhada pelo autor se destaca, neste momento, como peça fundamental para o entendimento contraditório desta noção de valor. Nas reflexões propostas em sua obra *Ética a Nicômoco* (1991), Aristóteles apresenta uma definição para este termo, cunhada, em um plano estritamente paradoxal. Conforme as considerações do pensador, o valor é, em certo sentido, uma virtude moral que, à semelhança do que acontece com algumas outras, está situada em uma posição intermediária entre os sentimentos menos desejados, a temeridade e o medo. Assim, um ato de valor ou um indivíduo dito valente, são definidos nestas circunstâncias, de maneira que o reconhecimento de uma ameaça demande, num primeiro instante, o aparecimento do medo, mas posteriormente, este sentimento acaba se convertendo em confiança e enfrentamento.

É certo que a aproximação destacada entre o valor e o medo solicita que a temeridade seja acolhida para que a partir dela possam vir à tona os elementos que se coordenam para a realização de um ato valente. No entanto, isso não significa que o medo seja completamente erradicado; ele estará sempre ali, e é justamente a partir de sua existência e do contato mantido com os seus variantes que o valor do escritor e dos poetas-detetives será afirmado, tal qual se pode notar no fragmento seguinte (uma sequência da cena anteriormente destacada), em que García Madero, numa espécie de ímpeto valoroso, adentra a Opala de Quim Font, juntando-se espiritualmente aos seus amigos:

[...] Vi el rostro de Ulises y sus manos que se movían por el tablero de mandos del coche de Quim. Vi la cara de Belano que miraba impasible al padrote, como si la cosa no fuera con él. Vi a Lupe que se tapaba la cara en el asiento trasero. Pensé que el vidrio de la puerta no iba a resistir otra patada y de un salto me vi junto a Alberto. [...] Vi mi puño derecho (el único libre pues en la otra mano llevaba mis

libros) que se proyectaba otra vez sobre el cuerpo del padrote e en esta ocasión lo vi caer. Sentí que me llamaban de la casa y no me volví. Pateé el cuerpo que estaba a mis pies y vi el Impala que por fin se movía. Vi salir a los dos matones del Camaro y los vi dirigir hacia mí. Vi que Lupe me miraba desde el interior del coche y que abría la puerta. Supe que siempre había querido marcharme. Entré y antes de que pudiera cerrar Ulises aceleró de golpe. Oí un disparo o algo que parecía un disparo. Nos han disparado, hijos de la chingada, dijo Lupe. Me volví y a través de la ventana trasera vi una sombra en medio de la calle. En esa sombra, enmarcada por la ventana estrictamente rectangular del Impala, se concentraba toda la tristeza del mundo. Son fuegos artificiales, oí que decía Belano mientras nuestro coche daba un salto y dejaba atrás la casa de las hermanas Font, el Camaro de los matones, la calle Colima y en menos de dos segundos ya estábamos en la avenida Oaxaca y nos perdíamos en dirección al norte del DF (BOLAÑO, 1998, p.136-137).<sup>20</sup>

Movida pela ação descontínua de seus atores e pelo dinamismo com que os eventos se processam, ou ainda pelo medo circunstancial de García Madero e a sua reação sobressaltada (sem qualquer planejamento) diante da ameaça representada por Alberto, a fuga desesperada destes jovens poetas inspirada pela voluptuosidade de Lupe representa, em um primeiro instante, o corte do fluxo narrativo desenvolvido na primeira parte do romance, já que a partir dali o personagem empresta a sua voz a incontáveis sujeitos que passam “a contar a história”, aparecendo e desaparecendo como flashes, todos eles a serviço da memória e do arbítrio do autor.

Neste caso, além de apontar a abertura de um segundo plano ficcional, em que os tempos e os espaços se movimentam livremente (passado, presente e futuro se invertem sem aviso prévio), esta fuga acena também para uma reflexão acerca da história latino-americana, tomando o México como marco referencial, construída através da violência e da barbárie. Ao cruzar a janela que lhe separava de seu algoz, os

---

<sup>20</sup> Tradução nossa: [...] Vi o rosto de Ulises e suas mãos que se moviam pelo painel do carro de Quim. Vi a cara de Belano olhando impacientemente para o café, como se ele não tivesse nada a ver com tudo aquilo. Vi Lupe cobrindo o rosto com as mãos no banco de trás. Pensei que o vidro da porta não fosse resistir a outro chute e de repente me vi junto a Alberto. [...] Vi meu punho direito (o único livre já que na outra mão eu carregava meus livros) que se projetava de novo contra o corpo de Alberto e nesse instante o vi cair. Senti que me chamavam da casa e não me virei. Pisei sobre o corpo que estava diante de meus pés e vi a Opala por fim se mover. Vi dois capangas descerem do Camaro e caminharem em minha direção. Vi que Lupe me olhava de dentro do carro e que abriu a porta. Eu sempre soube que desejava fugir. Entrei e antes que pudesse fechar a porta Ulises acelerou de uma só vez. Ouvi um disparo ou algum barulho que se parecia a um disparo. Atiraram em nossa direção, filhos da puta, disse Lupe. Virei e pela janela do fundo vi uma sombra no meio da rua. Nessa sombra, emoldurada pela janela estrictamente retangular da Opala, se concentrava toda a tristeza do mundo. São fogos de artifício, escutei o que dizia Belano enquanto nosso carro arrancava cada vez mais e deixada para trás a casa das irmãs Font, o Camaro, os capangas, a rua Colima e em menos de dois segundos já estávamos na avenida Oaxaca e nos perdíamos em direção ao norte do DF (BOLAÑO, 1998, p.136-137).

olhos de García Madero avistaram toda a tristeza do mundo, e se na área exterior ao Opala habitavam a sombra, o medo e a melancolia, dentro do veículo seguiam intrépidos o valor, a coragem, a honradez do toureiro diante dos chifres afiados do touro, e, quem sabe, até mesmo a esperança.

Fugir, nesse sentido, levando-se em conta o nítido interesse de Bolaño em problematizar a temática do valor, significa penetrar em uma linhagem literária que entende a escritura como campo minado, de modo que a tensão estabelecida entre a ansiedade e a autoconfiança diante do medo se resolva sem que autor ou personagens tenham a intenção de encontrar uma solução heróica para esta problemática. De tal maneira, considerando as discussões levantadas por Walter Benjamin, no seu estudo intitulado *Dois poemas de Friedrich Hölderlin: “Coragem de poeta” (Dichtermut) e “Timidez” (Blödigkeit)*, publicado em 2013 pela *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, é possível mencionar que o paradoxo a que nos referimos também revela uma relação de mútua dependência entre a virtude e o medo, mas que na concepção do teórico acaba assumindo outro caminho:

O objeto de Hölderlin na primeira versão de seu poema é um destino: a morte do poeta. Ele canta as fontes da coragem para tal morte. Esta morte é o centro a partir do qual deveria surgir o mundo da morte poética. A existência naquele mundo seria a coragem do poeta. A voz se ergue timidamente apenas para cantar um cosmos para o qual a morte do poeta significa o próprio declínio. [...] Estranhamente, a coragem do poeta se fundamenta ainda em outra ordem, alheia. A do parentesco dos vivos. Deste parentesco ele ganha ligação com seu destino. Que pode significar para a coragem poética o parentesco com o povo? Não se torna sensível no poema o direito mais profundo que permite ao poeta apoiar-se em seu povo, nos vivos, e se sentir aparentado a eles. Sabemos ser esta ideia uma das mais consoladoras para os poetas, sabemos que era especialmente cara a Hölderlin. Contudo, a ligação natural com todo o povo não pode ser justificada para nós como condição para uma vida poética. Por que o poeta não celebra – com maior razão – o *odi profanum*? [...] Da maneira mais surpreendente o poeta se agarra com ambas as mãos a ordens de mundo alheias, ao povo e ao deus, a fim de edificar em si sua própria coragem, a coragem dos poetas. Mas o canto, o interior do poeta, a fonte significativa de sua virtude, parece, ali onde ela é nomeada, frágil, sem força nem grandeza (BENJAMIN, 2013, p.588).

A partir da leitura de Benjamin dos textos de Hölderlin, entendemos que o crítico não alimenta a tensão existente entre a coragem e o temor, assinalando, pois, um terceiro caminho marcado pela mobilização de elementos discursivos capazes de

eventualmente resolverem este embate. Diante disso, a sua análise nos apresenta uma solução transcendental (mesmo que cunhada no campo das contradições), pautada em níveis avançados de complexidade dado ao caráter subjetivo com o qual esta questão é pensada, a fim de que o sujeito dotado de valor, neste caso o poeta, consiga amalgamar pacificamente o valor e o medo. O resultado dessa fusão resultaria no reconhecimento de uma suposta unidade exteriorizada pelas relações entre os sujeitos, de maneira que os olhares lançados para a morte, a virtude e o etéreo pudessem convergir para um mesmo pólo, constituindo uma diretriz universal em que estas contradições se aportem e se resolvam.

De outro lado, no entanto, a leitura de Benjamin se coloca como ponto de partida para a validação deste paradoxo (temeridade X virtude) e para a sua tomada enquanto combustível, possivelmente insubstituível, no que diz respeito à composição da escrita literária, desde os clássicos, passando por Kafka até que cheguemos a Bolaño. E no caso deste último, sabemos que a desventura conjugada ao medo e ao valor resultou na afirmação de um espírito rebelde totalmente entregue ao combate, à tragédia, à violência e à aventura. A coragem e suas contradições, assim como a produção de uma narrativa visceral, convergem para a realização de uma experiência de vida que, aqui, se confunde com a própria experiência literária caracterizada pela abordagem intensa, dramática, e ao mesmo tempo irônica, de diferentes temas, ao passo que o protagonismo do valor comprometa o rumo que é dado a cada um dos personagens, auferindo, assim, ao romance uma indiscutível consistência e profundidade.

### 1.3 Chamados à beira do abismo: uma mirada para a iniciação de García Madero

Rodrigo Fresan, pertencente à santíssima trindade formada por ele (escritor), Jorge Herralde (editor) e Ignacio Echevarría (crítico), no âmbito da literatura em língua espanhola, na região da Catalunha, segundo declarações do próprio Bolaño, afirma em uma edição especial em homenagem ao escritor chileno, sob a coordenação do Prof. Fernando Moreno, cujo título é *Una literatura infinita*<sup>21</sup>, que “Bolaño muere luchando y escribiendo. Bolaño muere en activo, en lo más alto y en el momento justo” (FRESAN, 2005, p.8)<sup>22</sup>. Esta declaração, se por um lado nos traz de volta a imagem do samurai destemido que luta até o final do combate, por outro lado, nos faz pensar sobre o momento de êxito, de reconhecida aclamação por parte da crítica e do mercado editorial no cenário europeu, nos Estados Unidos e grande parte da América Latina, que antecedeu a sua morte.

Curiosamente, o seu sucesso, embora desconfiemos que esta não tenha sido, definitivamente, a sua maior ambição enquanto escritor (vivo ou morto, de alguma forma Bolaño se tornou justamente aquilo que não queira ser), se dá na mesma velocidade em que a sua patologia hepática se agrava, e neste ponto, imaginamos que vida e morte se encontram, não como adversárias, ou as faces opostas de um mesmo plano, mas como percursos, trajetos que se plasmam paralelamente, convergindo para a realização de uma existência vibrante que transita entre a presença e a ausência, o ser e o devir, a ironia e a fúria, não como códigos binários, e sim como potências que se multiplicam quando são mutuamente associados. Mesmo flertando com a morte, sempre à espreita disposta a enredá-lo, uma rainha sombria a exigir sornateiramente os serviços do novo súdito, Bolaño definitivamente era uma pessoa viva, embora lidasse com este tema, de modo confortável, e a sua experiência literária, como até mesmo a sua morte, em certo sentido inverossímil, foram marcadas muito mais por uma vivacidade dissidente do que por uma romântica necrologia.

Seguindo este raciocínio, *Los detectives salvajes* se coloca como o espaço em que cabem tanto o profissional de imaginação fria e perspicaz quanto o ser que se

---

<sup>21</sup> O editorial Roberto Bolaño: una literatura infinita foi publicado em 2005 pelo Centre de Recherches Latino-américaines/Archivos, vinculado à Université de Poitiers. Trata-se de uma publicação coordenada pelo Prof. Francisco Moreno e com a rica colaboração de Joaquín Manzi.

<sup>22</sup> Tradução nossa: “Bolaño morre lutando e escrevendo. Bolaño morre em plena atividade, voando alto e no momento justo” (FRESAN, 2005, p.8).

permite levar pelo instinto criativo até os limites das convenções sociais, aproximando-se, cada vez mais, do abismo, da desintegração, do fim. No entanto, o escritor que se encanta pela força de atração deste buraco negro, não se acovarda diante da possibilidade de que seja tragado a qualquer tempo, e transforma a sua narrativa em um canal de amplificação para as vozes líricas e grotescas que ressonam em seus ouvidos, outorgando-lhe coragem, dúvida, valor e experiência. Assim como Bolaño, ao serem detentores de poderosos cérebros que articulam em igual medida a razão e a sensibilidade, os seus personagens, franqueados pela valentia imprudente que os impulsiona a avançar, também constroem suas histórias caminhando sobre o fio da navalha, sempre desejosos do perigo e da aventura. Para estes indivíduos, a existência estará atrelada ao mergulho incansável em repetidos processos de iniciação, espanto e vertigem. Viver, neste caso, significa mapear a realidade que se constrói em meio a elevados planaltos, para em seguida perfurar as fronteiras, desconhecer a terra pisada e a si mesmo, e então, render-se à profundidade dos precipícios.

Já sabemos que por sua existência múltipla ou em virtude de buscar atender ao seu projeto estético de construir uma literatura com muitas faces, sem um centro específico, e com muitas ramificações que levam o leitor a diferentes centros, Bolaño libera as vozes que povoam o seu interior e que ao mesmo tempo pertencem ao seu mundo externo, e traz para a ficção uma legião de sujeitos, alguns deles silenciados, outros inexistentes, que passarão a dramatizar as tensões e os anseios do sujeito contemporâneo.

Assim, entendemos em certo sentido, que cada aglomerado de células que forma o corpo deste autor acaba sendo transplantado para o seu texto, confundindo-se com o tecido que constitui os personagens de seu mundo ficcional, dando ênfase a *Los detectives salvajes*, onde possivelmente se pode ler a pintura de um auto-retrato por meio da figura do poeta real visceralista Arturo Belano. Aliás, Belano ou Bolaño? O que vemos é o caminhar de um fluxo contínuo em que Bolaño se converte em Belano e depois volta a ser Bolaño, e depois se torna Belano outra vez, seguindo um categórico esquema de mutação e auto-reconhecimento a ponto de que os dois se amalgamem em um só indivíduo, sugerindo ao leitor que tome conhecimento das regras propostas por este primeiro jogo que pouco a pouco vai se engendrando dentro da narrativa.

Os pontos de contato entre o autor e o personagem não são mera coincidência, a história, de fato, se repete duas vezes, como se um tivesse plagiado o *script* de vida do

outro, os dois sendo ao mesmo tempo espelho e objeto real, de modo a embaralhar a percepção do leitor, sem que se possa saber, com precisão, quem está à direita e quem está à esquerda, já que estas posições se alteram conforme a incidência de luz sobre o plano, em que as imagens dos dois sujeitos se projetam. O que avistamos é um caleidoscópio que funciona segundo o princípio da reflexão múltipla, de forma que vários espelhos se agrupem, passando a refletir, sob diferentes ângulos, a mesma imagem.

De acordo com os princípios básicos da física, esse fenômeno geralmente se processa quando três espelhos retangulares se alinham, levando em consideração a semelhança longitudinal entre eles. Neste caso, para se fazer cumprir esta alegoria, imaginamos que Belano e Bolaño correspondam a dois destes espelhos, enquanto o terceiro aparece representado por García Madero. Por mais que notemos uma simetria pontual entre os perfis dos dois primeiros, é indiscutível que existe o D.N.A. de Roberto Bolaño nas expressões, na entrega e na atitude diante da vida demonstradas pelo jovem poeta de apenas 17 anos, último a se juntar ao movimento real visceralista. Assim, libertando-se da correspondência quase automotiva com Arturo, o escritor chileno, aos poucos, se desvencilha da camisa de força que o mantém atado a este emblemático personagem, infiltrando-se nas ruas e ambientes por onde passou Madero, convertendo-se em seus pés, perfazendo coordenadamente cada um de seus movimentos e, por fim, revivendo os mesmos ritos iniciáticos que marcaram a transição do personagem, que abandona a ideia de se tornar um advogado de sucesso, lançando-se à inquietude e ao descompasso que caracterizam a “casta” dos poetas delinquentes.

Responsável pela narração da primeira e terceira partes do livro, é partir deste panorama que a figura do adolescente vai ganhando forças, já que é através de sua ótica que os episódios são contados como se fossem páginas avulsas de um diário cujas inscrições reconstroem a história perdida do México e nos falam sobre os desejos e a iniciação na vida e nas letras do jovem garoto. Ao abrir o seu diário e liberar as confissões que o alimentam, tornado-o a chave de registro e de acesso para os mundos que passaram diante de seus olhos, tão jovens, García Madero nos permite acompanhar de perto o processo de crescimento e maturação, em que foi inserido, distribuindo pistas de como se deu a sua educação política e sentimental.

O processo iniciático do personagem é, acima de tudo, um rito de passagem, instante em que deixa para trás a sua família, os pequenos sonhos de ascensão

econômica e social montados pela maioria das famílias dentro daquele México recém chegado à modernidade, mas que logo entraria em colapso, e decide viver inteiramente em nome da poesia, a arte real visceralista. Assim, a sua saída de casa sinaliza metaforicamente o abandono de um eixo fixo para toda uma geração que se lança em um novo mundo incompatível com a necessidade de busca e desconstrução vigentes na realidade mexicana da segunda metade do século XX. A passagem da adolescência para a idade adulta significa para o jovem poeta percorrer incessantemente os novos caminhos que se abrem diante dos seus pés e deslumbra-se (ou perde-se) neste mundo adolescente que se ergue e se desmorona, no intuito de agora apreendê-lo com seu olhar desvirginado a rebatizar os objetos, os animais e os indivíduos desta nova vida que começa sob o sopro da poesia: “[...] Pero la poesía (la verdadera poesía es así: se deja presentir, se anuncia en el aire, como los terremotos que según dicen presienten algunos animales especialmente aptos para tal propósito)” (BOLAÑO, 1998, p.15)<sup>23</sup>.

Movido pela poesia, ao se deparar com este novo mundo, Garcia Madero faz um corte com o seu passado, rechaçando as antigas lembranças que eventualmente o transportavam para circunstâncias anteriores ao ano de 1975, momento exato em que ele adere ao movimento real visceralista e em que se dá a ruptura com as estruturas infanto-juvenis que o rodeavam. O personagem sacraliza estas mudanças em seu interior e, sobretudo, em suas atitudes, decifrando as senhas da realidade conflitante que se monta à sua volta, explorando ruas, bares, praças, prostíbulo, livrarias e etc., como um ensaio para a grande viagem rumo ao desconhecido e à procura de si mesmo, que se repetiria ao longo de toda sua vida, colocando-lhe face a face com as diversas fronteiras (concretas ou subjetivas) que seriam erguidas em seu caminho, como também ocorreu com o próprio Bolaño, conforme suas declarações:

A los quince años, en 1968, me fui de Chile rumbo a México. Por entonces el D.F., la capital de México, era para mí como la frontera, ese vasto territorio inexistente en donde la libertad y la metamorfosis constituían el espectáculo de cada día. [...] No desearía, en modo alguno, que mi hijo tuviera que vivir unos veinte años como los que viví yo, pero también debo reconocer que mis veinte años fueron inolvidables. La experiencia del amor, del humor negro, de la amistad,

---

<sup>23</sup> Tradução nossa: “[...] Mas a poesia (a verdadeira poesia) é assim: se deixa ser presentida, se anuncia no ar, como os terremotos, conforme contam certas histórias, podem ser presentidos por alguns animais especialmente aptos para isso” (BOLAÑO, 1998, p.15).



de la prisión y del peligro de muerte se condensaron...vivi deslumbrado y a prisa (BOLAÑO, 2004, p.52-53)<sup>24</sup>.

As fronteiras interpostas nas trajetórias do escritor chileno e de García Madero se comunicam, fazendo com que passem a comungar do mesmo desejo de liberdade e transgressão que caracteriza o advento de uma série de transformações físicas e psicológicas pelas quais passaram estes dois sujeitos, autor e personagem. Entretanto, a iniciação identificada nos dois casos, tomada como um trampolim capaz de arremessá-los para nuvens longínquas que se movimentam ao sabor dos ventos, é desenhada em *Los detectives salvajes* muito mais como um ritual artístico, espiritual e identitário do que como um processo físico e biológico. Assim, toda menção feita ao corpo anatômico do jovem poeta é sempre atrelada às suas experiências com o sexo, com as drogas ou com a miséria. O corpo aparece como instrumento de violação, e à medida que o garoto ganha ares e feições de homem vai se tornando um abrigo para suas memórias, uma inscrição bípede de tudo que viveu, sobre o qual se apóiam os seus desejos e toda a matéria humana manipulada em silêncio e individualmente. Segundo se lê a seguir, em um excerto do romance:

Hoy tampoco me He ido a la facultad. Me levanté temprano, tomé el camión con destino a la UNAM, pero me bajé antes y después gran parte de la mañana a vagar por el centro. Primero entré en la Librería del Sótano e me compré un libro de Pierre Louys<sup>25</sup>, después crucé Juárez, compré una torta de jamón y me fui a leer y a comer sentado en un banco de la alameda. La historia de Louys, pero sobre todo las ilustraciones, me provocaron una erección de caballo. Intenté ponerme de pie y marcharme, pero con la verga en ese estado era imposible caminar sin provocar miradas y el consiguiente escándalo no ya sólo de las viandantes sino de los peatones en general. Así que me volví a sentar, cerré el libro y me limpie de migas la chamarra y el pantalón.

<sup>24</sup> Tradução nossa: Com quinze anos, em 1968, saí do Chile rumo ao México. Diante disso, o D.F., a capital do México, era pra mim como a Fronteira, este vasto território inexistente onde a liberdade e as metamorfoses constituem o espetáculo de todos os dias. [...] Eu não desejaria, de maneira nenhuma, que meu filho tivesse que viver ao menos uns vinte anos de tudo que vivi, mas também devo reconhecer que meus vinte anos foram inesquecíveis. A experiência do amor, do humor negro, da amizade, da prisão e do perigo de morte se condensaram...vivi deslumbrado e com pressa (BOLAÑO, 2004, p.52-53).

<sup>25</sup> Conforme, informações disponíveis em <<http://www.pierdelune.com/louys.htm>>, acesso em 14 maio 2016, Pierre Louys foi um poeta e romancista belga que viveu grande parte de sua vida em Paris, tendo morrido nesta cidade, em 1925, no auge do surgimento das vanguardas modernistas. Antes, contudo, fez parte da escola simbolista parisiense, tornando-se amigo de nomes como, por exemplo, Debussy, Gide, Farrère, Apollinaire, Sarah Bernhardt, Henri de Regnier, Paul Valery, François Coppe, Mallarmé e etc. Foi também o fundador da revista literária *The Conch*, onde publicou poemas de temática excessivamente erótica, cujo estilo marcaria praticamente toda a sua obra.

[...] Ahí estaba yo, sin poder moverme, y a veinte metros, bien agarrada a una rama, una rata exploradora y hambrienta en busca de huevos de pájaros o de migas arrastradas por el viento hasta la copa de los árboles (dudoso) o de lo que fuere. La congoja me subió hasta el cuello y tuve náuseas. Antes de vomitar me levanté y salí corriendo. Al cabo de cinco minutos a buen paso la erección había desaparecido (BOLAÑO, 2004, p.52-53)<sup>26</sup>.

Perdido entre os antigos hábitos e o despertar de uma nova experiência de vida, o personagem recusa as instituições que carregam consigo o papel de produzir e disseminar conhecimentos, assumindo o risco de colher na estrada os elementos que darão conta de sua formação humanística e intelectual. Assim, os saberes que lhe são atribuídos perpassam por uma prática cotidiana de reconhecimento, confronto e modificação da realidade presente. Perambulando pelas ruas da cidade, desfazendo e recompondo os fios do tecido urbano que entrelaça vida e literatura, ficção e mundo real, Madero revive a própria experiência de Bolaño através da citação de espaços, sujeitos e dilemas que constituem esse paraíso perdido e inexistente que foi o México, ao passo que também personifica a juventude e os ritos de iniciação vividos pelo escritor chileno.

A relação com as ruas, os parques, os cafés, os transeuntes e, sobretudo com as livrarias, especialmente a “Librería del Sótano” evocada na passagem que destacamos, representa o marco inicial para o desenrolar das situações que darão conta da formação parainstitucional do poeta real visceralista, mediada não raro pelos livros, tomados como aparelhos para o seu amadurecimento como artista e como homem. Homem, aliás, que se descobre abruptamente nesta qualidade, de um ponto de vista erótico e fisiológico, à medida que sua sexualidade desponta, exercendo, de certo modo, um controle sobre o seu corpo e a sua rotina. Por esse ângulo, considerando as reflexões de Éric Laurent sobre o “corpo falante” (2016, p.39), inscritas nas proposições dos últimos

---

<sup>26</sup> Tradução nossa: Hoje mais uma vez não fui à faculdade. Levantei cedo, peguei o ônibus com destino a UNAM, mas desci antes de chegar lá e passei boa parte da manhã caminhando pelo centro. Primeiro entrei na Livraria do Porão e comprei um livro de Pierre Louys, depois atravessei a Av. Juárez, comprei uma torta de presunto e fui ler e comer sentado em um banco de uma praça cheia de árvores. A história de Louys, mas, sobretudo as ilustrações, me provocaram uma ereção de cavalo. Tentei levantar e seguir caminhando, mas com o pau nesse estado era impossível andar sem provocar olhares e um consequente escândalo, não somente das mulheres, mas de todos que me vissem. Com essa situação, decidi me sentar, fechei o livro e limpei as migalhas que estavam no casaco e nas calças. [...] Ali estava eu, sem poder me mover, e a vinte metros, completamente presa a um galho de árvore, uma ratazana exploradora e faminta em busca de ovos de pássaros ou de migalhas arrastadas pelo vento até a copa das árvores, ou à procura de seja lá o que fosse. Uma ânsia me subiu até o pescoço e tive náuseas. Antes de vomitar levantei e saí correndo. Depois de cinco minutos que passaram bem depressa a ereção havia desaparecido (BOLAÑO, 1998, p.20-21).

ensinamentos de Lacan, é possível dizer que em meio a ereções desavisadas e inoportunas, o corpo individual do personagem não pertence exclusivamente a ele, já que mesmo sem a sua anuência este tecido orgânico é articulado por uma dimensão social, sendo, portanto, atravessado pelos afetos, pelas paixões e pelos conflitos que lhe cercam, seja numa perspectiva política ou estética, desfazendo por completo a ideia de dualismo pensada em relação à mente, passando, assim, a ocupar um espaço de múltiplas intervenções. Logo, tal qual ocorre com os livros, as relações estabelecidas com o corpo e a sexualidade por ele revelada (uma espécie de vulcão prestes a irromper) se convertem em indicadores das identidades performadas por García Madero, como se percebe a seguir:

He decidido volver al Encrucijada Veracruzana, no porque espere encontrar a los real visceralistas sino por ver una vez más a Rosario. Le he escrito unos versitos. Hablo de sus ojos y del interminable horizonte mexicano, de las iglesias abandonadas y de los espejismos de los caminos que conducen a la frontera.

[...]

Esta mañana he deambulado por los alrededores de la Villa pensando en mi vida. El futuro no se presenta muy brillante, máxime si continúo faltando a clases. Sin embargo lo que me preocupa de verdad es mi educación sexual. No puedo pasarme la vida haciéndome pajas. (También me preocupa mi educación poética, pero es mejor no enfrentarse a más de un problema a la vez.) (BOLAÑO, 1998, p.22-23).<sup>27</sup>

Seguindo seu rito de iniciação, um batismo pelas ruas sombrias e instigantes da Cidade do México, o jovem rapaz segue perambulando pelas encruzilhadas perdidas entre velhas igrejas e o horizonte mexicano, além de também se lançar pelas vias turbulentas de seu corpo. O reconhecimento que é feito da cidade, sem obedecer a qualquer plano de deslocamento, chama a atenção por se ocupar exclusivamente de

---

<sup>27</sup> Tradução nossa: Decidi voltar a “Encrucijada Veracruzana”, não porque eu espere encontrar aos real visceralistas, e sim pra ver Rosário mais uma vez. Escrevi uns versinhos pra ela. Falo de seus olhos e do interminável horizonte mexicano, das igrejas abandonadas e dos espelhismos dos caminhos que levam até a fronteira.

[...]

Esta manha perambulei pelos arredores da Vila pensando em minha vida. O futuro não se apresenta muito brilhante, ainda mais se eu continuar faltando às aulas. No entanto, o que me preocupa de verdade é minha educação sexual. Não posso passar a vida inteira me masturbando. (também me preocupa minha educação poética, mas é melhor não tentar resolver dois problemas de uma só vez.) (BOLAÑO, 1998, p.22-23).

assimilar uma geografia particular, vibrante e intransferível deste espaço, firmando-se por meio de condutas distorcidas pelo lapso ou pela mais absoluta entrega de quem acredita transformar o mundo através da poesia.

Em face destes movimentos que lhe fazem surgir indivíduos e objetos que seguidamente lhe escapam, pela violência ou pela ironia, afrontando o predomínio das condutas repetitivas, aparece Rosario, atendente do bar “Encrucijada Veracruzana”, onde os poetas real visceralistas costumavam se reunir, sem qualquer plano de reuniões ou acordo entre eles, por pura concessão do acaso. Mas seguindo a lógica das aparições e extravios, Rosario abandona lentamente a narrativa para a entrada de Brígida, também atendente, uma mulher de rosto ofendido e melancólico, talvez uma metonímia da própria mulher mexicana, feita de fragmentos, de pedaços, feita de irrupções e rupturas, que apresentará a García Madero o sexo e o prazer:

Nos metimos en una especie de bodega y cuarto trastero estrecho y alargado en donde se apilaban las cajas de botellas y los implementos de limpieza del bar. [...] Al fondo, una mesa y dos sillas. Brígida me indicó una. Me senté. [...] La camarera permaneció de pie, a pocos centímetros de mí, vigilante como una diosa o como un ave de rapiña. [...] Para mi sorpresa, procedió a sentarse sobre mis rodillas. La situación era incómoda y sin embargo a los pocos segundos noté con espanto que mi naturaleza, divorciada de mi intelecto, de mi alma, incluso de mis peores deseos, endurecía mi verga hasta un límite imposible de disimular. [...] La miré sin comprender, aunque como un nadador solitario y exhausto la verdad poco a poco se fue abriendo paso en el mar negro de mi ignorancia. Ella me devolvió la mirada. Tenía los ojos duros y planos. Y una característica que la distinguía entre todos los seres humanos que yo hasta entonces conocía: miraba siempre a los ojos. La mirada de Brígida, decidí entonces, podía ser insoportable (BOLAÑO, 1998, p.25).<sup>28</sup>

Diferentemente da linguagem utilizada pela literatura (na maior parte dos casos com uma carga de lirismo bastante exacerbada) para retratar esse tipo de experiência a

---

<sup>28</sup> Tradução nossa: Entramos em um quarto dos fundos, uma espécie de depósito estreito e apertado onde empilhavam as caixas de garrafas e os materiais de limpeza do bar. [...] No fundo, havia uma mesa e duas cadeiras. Brígida me apontou uma. Me sentei. [...] A garçonete continuou de pé, a poucos centímetros de mim, vigilante como uma deusa ou como uma ave de rapina. [...] Para minha surpresa, começou a sentar encima de meus joelhos. A situação era incômoda, mas mesmo assim em poucos segundos percebi com espanto que minha natureza, divorciada do meu intelecto, de minha alma, até mesmo dos meus piores desejos endurecia meu pau a tal ponto que eu não sou capaz de descrever. [...] Olhei para ela sem entender nada, ainda que como um nadador solitário e exausto a verdade pouco a pouco foi abrindo o caminho no mar negro de minha ignorância. Ela me olhou de volta. Tinha os olhos duros e firmes. E uma característica que a distinguia de todos os seres humanos que até então eu já havia conhecido: olhava sempre nos olhos. O olhar de Brígida, descobri naquele momento, podia ser insuportável (BOLAÑO, 1998, p.25).

que está sendo submetido García Madero, a aproximação entre os dois personagens marcada pela sujeição da figura masculina em face do desprendimento e incitação provocados por Brígida, como um sinal verde para o avanço, revela o rompimento, ou ao menos a reavaliação da estrutura comportamental, em que a mulher aparece sempre submetida às coordenadas e aos desejos sexuais do homem.

Descrita dentro de um quadro, no qual a sujeira, os objetos envelhecidos e a ideia de abandono se sobrepõem ao ideal romântico da perda de virgindade, a cena de iniciação do personagem pretende sublinhar uma visão do México que é composta desde o interior daquele depósito, e não um México visto de fora, uma caricatura produzida pelo olhar do outro sob o domínio do exotismo e da fantasia. Este ambiente estreito, escuro, povoado de garrafas vazias e sonhos abandonados é o lugar da enunciação, contemplado vulgarmente pelo diário ficcional do narrador, mas também é o espaço onde a pureza e a ingenuidade da poesia e da juventude dão lugar ao gozo e aos pesadelos da idade adulta, de acordo com que nos mostra o fragmento abaixo:

Brígida, sin dejar de mirarme, se arrodilló, me abrió la cremallera y se metió mi verga en la boca. Primero el glande, al que propinó varios mordisquitos que no por leves fueron menos inquietantes y después el pene entero sin dar muestras de atragantarse. Al mismo tiempo, con su mano derecha fue recorriendo mi bajo vientre, mi estómago y mi pecho dándome a intervalos regulares unos pescozones cuyos morados aún conservo. El dolor que sentí probablemente contribuyó a hacer más singular mi placer pero al mismo tiempo evito que me viniera. De tanto en tanto Brígida levantaba los ojos de su trabajo, sin por ello soltar mi miembro viril, y buscaba mis ojos. Yo entonces cerraba los míos e recitaba mentalmente versos sueltos del poema “El vampiro” (BOLAÑO, 1998, p.26).<sup>29</sup>

A sequência descrita promove a passagem de García Madero para outro plano ficcional, já que, a partir de então, o garoto enxerga o seu corpo como o lugar do outro (Brígida com seu olhar fixo), pois é justamente nele onde foram inscritas as marcas do sexo e do prazer (as manchas rochas tatuadas em sua pele), mas também a marca

---

<sup>29</sup> Tradução nossa: Brígida, sem deixar de me olhar, se ajoelhou, abriu o meu zíper e enfiou o meu pau em sua boca. Primeiro a glande, dando várias mordidinhas que eram leves, mas me faziam estremecer, e depois o pau inteiro sem dar sinais de que fosse engasgar. Ao mesmo tempo, com sua mão direita foi percorrendo minha virilha, meu estômago e meu peito, e de vez em quando me dava uns tapas que me deixaram marcas roxas até hoje. A dor que senti provavelmente contribuiu para que meu prazer fosse singular, mas ao mesmo tempo me impediu de gozar. Entre um momento e outro, Brígida levantava os olhos de seu trabalho, sem por isso soltar meu membro viril, e buscava meus olhos. Eu então fechei os meus e comeci a recitar mentalmente versos soltos do poema “El vampiro” (BOLAÑO, 1998, p.26).

incorporal produzida pelas relações scioculturais em um determinado tempo e espaço. Assim, entendemos que “Os requintes do ritual não deixam escapar nenhum ser, objeto ou aspecto, a fim de assegurar um lugar no interior de uma classe ou de um indivíduo: à cada coisa sagrada, seu lugar” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 25). No entanto, o espaço delimitado para que algum objeto ou experiência (sagrados) sejam depositados, conforme sugere o teórico, está condicionado à orientação das instituições sociais, mas antes de tudo, está profundamente atrelado à luta que o sujeito promove, considerando a potencialidade das transformações sexuais, sociais e ideológicas pelas quais atravessa durante a luta por sua emancipação.

Assim, os deslocamentos desse sujeito, a sua tentativa de percorrer os caminhos mais estreitos e sombrios da cidade, como forma de conhecê-la e penetrá-la, aparecem em absoluta sintonia com o advento de sua educação sexual, cuja pedagogia está voltada para o entendimento de que o inconsciente e todo o leque de subjetividades que circundam a feitura do sujeito são, em verdade, discursos do corpo, este mesmo corpo desvirginado pelos olhos atentos e inquisidores de Brígida, um corpo maculado pelo movimento de mãos treinadas para o prazer, atravessado por afetos, por marcas que lhe são comunicadas através daquilo que ele experimenta de um dizer ou de um não-dizer que o transpassa.

Tais reflexões, postas em contato com o pensamento de Lacan (1992) disposto no (Seminário X-1962-63) a propósito da concepção de angústia, nos faz perceber que este corpo que goza, às vezes de modo irracional, sem qualquer discurso de discernimento (o jovem poeta recita versos soltos) é o mesmo corpo que também é marcado por paixões, por afetos pujantes, em meio aos quais se destaca a angústia diante do olhar intumescido lançado por sua parceira, que, aliás, passa a possuir uma estreita relação em termos estruturais com a sua formação enquanto sujeito. O sexo é, nesses moldes, uma experiência decisiva já que reproduz, em menor escala, mas não com menor importância, as tensões produzidas pelos indivíduos dentro da sociedade, no instante em que o corpo é manipulado para o gozo do outro ou é posto a serviço do gozo do próprio sujeito, retratando questões sobre autonomia, controle e submissão. Desse jeito, a aproximação dos corpos e o coito não são capazes de promover um encontro ideal, de forma que uma pessoa se ajuste com perfeição a outra, de um ponto de vista anatômico e comportamental. A este respeito, na esteira daquilo que fora proposto por Lacan (1992), o estudioso Éric Laurent (2016) ratifica o pensamento do psicanalista

francês, com base na atualização de suas ideias, diante da observação dos principais fenômenos, processos e relações que marcam a era contemporânea, considerando, nesse sentido que:

Ter uma satisfação sexual não livraria a espécie humana de sua falha, de uma falha inscrita, uma falta de satisfação inscrita, de formas distintas do lado homem e do lado da mulher. [...] gozar do corpo do outro é impossível. Não há gozo do corpo do outro. Há gozo somente do próprio corpo. Do próprio corpo atrelado também ao incorporal de seus fantasmas. Ou seja: há sempre um laço entre esse corporal e o que vem a lhe faltar pela estrutura da linguagem que, podemos dizer, se enxerta, se junta a seu corpo como tal. Então, o sexo é fazer a experiência de que não gozamos do corpo do outro (LAURENT, 2016, p.41).

Em face deste raciocínio, inferimos que a experiência relativa à iniciação sexual do personagem se processa mediante a intervenção do gozo, mas também se realiza diante de sua ausência, uma espécie de lapso do prazer que se configura por meio de uma falha, uma interrupção ou um impedimento, sob a perspectiva de que esse corpo marcado é o mesmo espaço onde os vazios e os afetos são registrados graças à articulação da linguagem, em uma dimensão social. Para tanto, basta lembrarmos que Brígida e García Madero são surpreendidos por um terceiro elemento que entra de supetão no depósito do bar, impondo-lhes que se recolham rapidamente, suspendendo o momento exato do gozo: “Brígida cesó de inmediato en su cometido. Se levanto, me miró a los ojos con una expresión de quebranto y después, tironeándome del saco, me llevó hasta una puerta que yo hasta entonces no había advertido” (BOLAÑO, 1998, p.26)<sup>30</sup>.

Nesta medida, é importante asseverar que o gozo do corpo, ou a sua ausência, mesmo quando posto em prática de maneira solitária não se configura como um ato individual, uma vez que se manifesta emparelhado dos fantasmas que circulam em uma dimensão de laço social, feito aqueles produzidos, por exemplo, pela indústria pornográfica e que aparecem tipificados nitidamente em *Los detectives salvajes*, no episódio em que o jovem poeta se surpreende com uma ereção involuntária, durante a leitura do livro de Pierre Louys (literatura erótica). Nota-se, neste caso, a estruturação

---

<sup>30</sup> Tradução nossa: “Brígida parou rapidamente o que estava fazendo. Se levantou, me olhou nos olhos com uma expressão languida e depois me puxou e me levou até uma porta que eu ainda não havia percebido que estava ali” (BOLAÑO, 1998, p.26).

dos fantasmas que povoam o imaginário do personagem e o introduzem no universo das práticas sexuais, alcançando aquilo que Lacan (1992) intitula de coletivização do gozo, mesmo antes desta experiência se realizar em um plano físico. O que nos leva a perceber que o corpo, a morada dos afetos, é inevitavelmente político e social, dado ao fato de que é atravessado por atribuições, pela cólera, pelo silêncio, pela angústia e, antes de mais nada, pelas paixões coletivas.

Destarte, ainda a respeito da iniciação sexual do poeta selvagem, e sob o viés das formulações de Lacan (1992) sobre o corpo e suas angústias, trazemos as reflexões de Spinoza (Tratado Político, 2005), para quem o corpo pode fazer referência ao indivíduo, mas também à política, ampliando, pois, as possibilidades de compreensão das ideias do psicanalista francês, ainda que este lhe seja cronologicamente anterior. De acordo com este último, tanto o corpo humano quanto o corpo político, sendo que o primeiro se ajusta geometricamente às dimensões e às demandas do segundo, estão sujeitos a experimentarem afetos e paixões que marcam a eles e ao lugar onde desempenham suas funções sociais. De tal maneira, o corpo individual, esse corpo marcado que fala através de rupturas e sedimentações, aparece mergulhado no corpo político, podendo trazer ou remover resíduos no instante de seu retorno à superfície líquida. Diante disso, entendemos que ao adentrar o velho depósito da “Encrucijada Veracruzana” e render-se à força dominadora dos olhos de Brígida, o poeta real visceralista é atravessado por movimentos da linguagem que lhe entregam o gozo e a angústia, que a partir daí implicarão no seu auto-desconhecimento:

[...] En medio de los lavamanos desportillados vi un espejo; me miré de reojo; el azogue correspondió con una imagen que me erizó los pelos. En silencio, procurando no chapotear sobre el suelo por el que fluía, lo vi en ese momento, un delgado río procedente de uno de los retretes, me volví a acercarme del espejo picado por la curiosidad. Éste me devolvió un rostro cuneiforme, de color rojo oscuro, perlado de sudor (BOLAÑO, 1998, p.27).<sup>31</sup>

Diante do espelho, artefato mencionado outra vez como metáfora de auto-avaliação e reconhecimento das metamorfoses vividas, o personagem se espanta com a

---

<sup>31</sup> Tradução nossa: Perto da pia quebrada de lavar mãos vi um espelho; me olhei de relance, a ação inquietada me mostrou uma imagem que me deixou arrepiado. Em silêncio, tentando não escorregar no chão molhado, vi um rio delgado que vinha do vaso sanitário, me aproximei outra vez do espelho movido pela curiosidade. Enxerguei um rosto cuneiforme, avermelhado, salpicado de suor (BOLAÑO, 1998, p.27).



imagem refletida, e em meio aos dejetos que escorrem do rio imundo de suas aflições, cujo líquido fétido e escuro contém os tormentos de todo o México, o personagem demonstra ser possuído por um regime de angústia particular que vai muito além dos medos – que a propósito podem assumir diferentes facetas dentro da nova realidade que lhe surge – apoiando-se em uma ideia permanente de estranhamento (angústia fundamental), que significa, de certa maneira, a dúvida quanto aos rumos que devem ser tomados, uma espécie de incerteza fundamental que revela o sentimento de inquietude da sociedade contemporânea. O corpo já não pode viver em situação de repouso, os sujeitos não se rendem a uma regularidade histórica, política ou cultural, sendo, portanto, submetidos a uma angústia muito particular que passará a seguir os seus movimentos de busca.

Tal angústia, inerente aos processos de iniciação e aos ritos de passagem vividos pelo rapaz, comunica-se com o estranhamento que também passa a reger a educação sentimental a respeito da cidade, um espaço tão distante no tempo, uma recriação ou reconstrução da memória de Bolaño, que não se explica apenas enquanto puro exercício de nostalgia, mas talvez como uma evocação ao espaço sobre o qual algumas paixões fundamentais lhe atravessaram e que agora atravessam os seus personagens:

[...] Hay noches, te lo juro, que tengo unas pesadillas horribles. [...] A veces sueño que estoy en una ciudad que es México pero que al mismo tiempo no es México. Quiero decir: es una ciudad desconocida, pero yo la conozco de otros sueños. [...] es una ciudad vagamente desconocida y vagamente conocida. Y yo doy vueltas por unas calles interminables tratando de encontrar un hotel o una pensión en donde me quieran alojar. Pero no encuentro nada. [...] Y lo peor de todo es que está atardeciendo y yo sé que cuando caiga la noche mi vida no va a valer nada (BOLAÑO, 1998, p.54).<sup>32</sup>

O percurso assumido pelo personagem ao longo de toda narrativa, especialmente na primeira parte do romance (*Mexicanos perdidos no México*), que se inicia com a apresentação de um primeiro relato, datado em 02 de novembro de 1975, Dia dos Mortos, evidencia as chegadas e as partidas, as presenças e as ausências que marcam a

---

<sup>32</sup> Tradução nossa: Em algumas noites, te confesso, tenho pesadelos horríveis. [...] Às vezes sonho que estou em uma cidade que pertence ao México, mas que ao mesmo tempo não pertence ao México. Ou seja, é uma cidade desconhecida, mas eu a conheço de outros sonhos. [...] é uma cidade vagamente desconhecida e vagamente conhecida. Costumo dar voltas por umas ruas intermináveis tentando encontrar um hotel ou uma pensão onde eu possa passar me hospedar. Mas não encontro nada. [...] E o pior de tudo é que está escurecendo e eu sei que quando a noite chegar minha vida não valerá nada (BOLAÑO, 1998, p.54).

construção plurissignificativa das experiências do poeta, sempre em busca, mas sem jamais saber o que irá encontrar, numa alusão inquestionável feita por Roberto Bolaño em relação a si mesmo. Logo, o estranhamento de García Madero a despeito da figura revelada acidentalmente pelo espelho, um rosto cuneiforme segundo a rápida avaliação que fez sobre as feições refletidas, aponta para a afirmação de um corpo, talvez já emancipado disposto ao gozo, mas que se enxerga em déficit disforme, anômalo, destituído de elementos que o interliguem ao meio exterior.

A imagem representada por meio da dialética do espelho chama a atenção em virtude de negar a contemplação daquilo que é visto (não há júbilo por parte do personagem em face da experiência sexual que experimenta), o que vê é tão somente uma mancha que lhe revela o seu horror e o horror de todo o México, que aparece e desaparece em meio a pesadelos, em suspensão, indicando a vida e a morte. Os olhos que fitam o espelho se mostram sedentos de futuro, desejam sempre mais, querem o impossível, o inexistente e não se satisfazem com a face revelada. São olhos que impõem a García Madero o questionamento sobre sua própria identidade e a reconfiguração das peças que formam o quebra-cabeças de sombras que é a história mexicana, olhos que se fecham à espera do gozo, um contentamento soturno, enquanto os de Brígida se mantêm abertos e sólidos, interrogando o seu sexo, inquirindo o seu ser, contemplando a suas angústias.

#### 1.4 Os anos selvagens no México: 1975, 1976 e 1977

Morto em 2003, aos 50 anos, no auge de sua carreira literária, é indiscutível que Roberto Bolaño teve uma vida bastante curta. Ainda assim, o tempo vivido foi o suficiente para que se pudesse criar a imagem do rebelde escritor, muitas vezes alimentada pela particularidade de seus hábitos e por sua postura profundamente combativa em face das adversidades impostas por seu ofício, mas também idealizada e propagada pelo imaginário de seus leitores e, muito provavelmente, pelo engenho do mercado editorial que o escolheu como mito e moeda. De qualquer forma, é indiscutível que estamos diante de um dos maiores escritores nascidos na América Latina e a sua literatura, ainda que não se proponha confessadamente a isto, lança luz sobre a história deste continente, fazendo-nos pensar sobre os conflitos, as experiências culturais e a perspectiva de futuro, instaurada neste espaço.

*Los detectives salvajes*, à medida que põe em questão o papel assumido pelo escritor contemporâneo, em um contexto de crise paradigmática e rediscussão de conceitos estéticos, na virada do século passado, o que nos leva a pensar sobre o lugar da arte em nossas sociedades, assim como destaca a condição do poeta que mergulha de cabeça no universo literário como única possibilidade de vida, também nos revela uma preocupação do autor em escancarar as mazelas latino-americanas, representadas metonimicamente pelo México, e compreender as suas contradições.

A escolha por este país não se dá por acaso; mesmo tendo nascido no Chile, e aí tenha vivido a sua primeira infância, Bolaño construiu uma relação profunda e bastante particular com o México. Assim, se de certo modo o país de Isabel Allende, – por quem, aliás, o detetive selvagem demonstra absoluta antipatia e repúdio, dado ao caráter pueril e superficial de sua obra, – quase nunca seja lembrado com nostalgia ou apreço, as terras astecas assumem uma relevância crucial para a construção de Roberto Bolaño enquanto sujeito e escritor. É aí que ele perambula pelas ruas à procura de livros e sexo, como quem fareja insistentemente o alimento para sua transcendência espiritual, é aí que os bares, os prostíbulos e as bibliotecas lhe abrem as portas, ou simplesmente as mantêm cerradas, para que os pés do jovem poeta possam golpeá-las e a sua entrada seja, a um só tempo, marginal e triunfante. É também aí o espaço de suas primeiras desventuras, de sua rebeldia e da criação do movimento infra-realista como tentativa de

cunhar uma nova poesia pautada na performance e na absoluta liberdade do ato criativo. É justamente este México que aparece nas páginas do romance destacado, e transpõe os limites físicos do livro, comunicando-se com cada espaço longínquo por onde caminhou Bolaño, que, com violência, é marcado a ferro e a fogo na pele cansada de cada um de seus personagens.

Por mais que muitos biógrafos se empenhem em vasculhar a história deste escritor, desvelando cada um dos detalhes que fazem parte de sua existência efêmera, a verdade é que muito pouco se sabe a respeito de sua experiência mexicana. O que temos acesso é o resultado daquilo que o próprio Bolaño decidiu declarar, ou ainda o que foi cuidadosamente construído pela imprensa a fim de retroalimentar a áurea mítica que gira no seu entorno. De qualquer sorte, temos consciência de que os anos em que viveu no México foram o suficiente para que a imagem deste país, não raro, aparecesse descrita em sua literatura, como instrumento de combate e resistência. Bolaño não se rende, os seus poetas-personagens tão pouco seriam capazes de fazê-lo, e o seu desejo é que o México, enquanto potencial humano e discursivo também não se entregue, tal qual se pode notar já na epígrafe que abre as cortinas de *Los detectives salvajes*: “—¿Quiere usted la salvación de México? ¿Quiere que Cristo sea nuestro rey? —No.”<sup>33</sup>

Extraído do romance *Á sombra do vulcão* (2007), do Malcolm Lowry, esta passagem antecipa a reflexão que será retomada por Roberto Bolaño sobre os substratos de realidade que marcam este país, uma espécie de deserto autodestrutivo erguido em meio à solidão que se projeta nas experiências vividas, além de conferir uma explícita homenagem à obra do escritor inglês, que ao contar a história do ex-cônsul britânico Geoffrey Firmin, indivíduo arruinado e dependente químico, durante sua passagem pelo México no dia da festa dos mortos, assina um romance que marcaria toda uma geração (segunda metade do século XX), representando a agonia e o horror de um homem que caminha em direção ao calvário. Por assim dizer, à semelhança do que fazem James Joyce e Eliot acerca da tematização da crise estética da modernidade, o escritor inglês escolhido por Bolaño para introduzir o seu romance desvenda as profundezas de um país que percorre as trilhas da tragédia, negando-se, inclusive a legitimar os influxos eurocêntricos, se pensarmos na tradição católico-cristã, como meio de redenção.

De fato, Bolaño não pretende redimir-se, o seu romance se coloca muito mais a serviço da transgressão (o crime) do que da resignação (o perdão), diante das penas que

---

<sup>33</sup> Tradução nossa: “Você deseja que o México se salve?, Você deseja que Cristo seja o nosso rei? —Não.”

lhe são incutidas na escritura e na vida, e que acabam por lhe conferir cicatrizes profundas na alma (o castigo). Estamos falando de um escritor que entende o seu ofício como uma atividade que somente pode ser levada a sério, quando desempenhada em situações de exílio. E isso não está relacionado à figura do albatroz descrita por Charles Baudelaire, que possui asas gigantescas, mas justamente em função disto é impedido de voar, numa referência direta à condição do poeta moderno. Aqui as asas são o próprio exílio, e escrever é o único caminho para o advento do voo. Decolar é, sob vários aspectos, submeter-se à viagem e aceitar a condição de exilado como artefato para a escrita e para a sobrevivência, conforme aponta o autor em entrevista a Eliseo Álvarez:

[...] mi madre ya había estado un par de veces en México y conocía el país y convenció a mi padre. Mi madre siempre ha sido muy inquieta. Y convenció a mi padre de que lo mejor era dejar Chile e irnos a México. Mis padres siempre habían estado separándose y juntándose. Toda mi infancia fue una relación muy tormentosa entre ellos, y México era de cierta manera un pequeño paraíso, un lugar donde ambos pudieran recomenzar. Al principio fue muy divertido para ellos, aunque para mí no fue nada divertido. Lo primero que me pasó, el primer día de colegio en México, es que un tipo me desafió a pelear, sin que hubiéramos cruzado ni media palabra, sólo por ser yo chileno. Era un chico mexicano, bajito además y que no sabía pelear muy bien. Yo estaba seguro de que con dos puñetazos lo tumbaba al suelo, pero me di cuenta de que si yo lo tumbaba después de ése iban a venir todos los demás, y ahí fui muy inteligente: capté en el acto la situación y conduje la pelea hacia el empate. Entonces quedé muy bien, el tipo se hizo muy amigo mío y nunca más nadie quiso pelear conmigo. Fue como un bautizo en plan azteca, bastante desagradable, pero por suerte me di cuenta de por dónde iban los tiros, de cuál era el mensaje subyacente de esa pelea (BRAITHWAITE, 2006, p.36).<sup>34</sup>

A experiência descrita revela o instante exato em que se dá a passagem de um primeiro plano inerte, de Bolaño ainda criança, habitante de um vilarejo rural no sul do

---

<sup>34</sup> Tradução nossa: [...] minha mãe já havia estado no México algumas vezes e conhecia o país e convenceu o meu pai. Minha mãe sempre foi muito inquieta. E convenceu o meu de que a melhor alternativa era que nos mudássemos do Chile para o México. Meus pais sempre estavam se separando e voltando. Durante toda minha infância acompanhei a relação tumultuosa que eles viviam, e o México era de certa maneira um pequeno paraíso, um lugar onde os dois poderiam recomeçar. No começo foi muito divertido para eles, ainda que para mim não tenha sido tanto assim. Lembro de um episódio já no primeiro dia de escola no México, quando um garoto me desafiou a brigar, sem que tivéssemos trocado nem meia palavra sequer, unicamente porque eu era chileno. Eu tinha certeza que com dois murros o derrubaria no chão, mas me dei conta que se eu fizesse isso seus amigos apareceriam para defendê-lo, e aí tomei uma importante decisão: entendi imediatamente toda a situação e conduzi a briga até que chegássemos a um empate. Então me saí muito bem daquilo tudo, o garoto se tornou meu amigo e nunca mais ninguém quis brigar comigo. Foi como um batismo asteca, bastante desagradável, mas por sorte pude compreender a profundidade das coisas saber qual era a mensagem guardada no interior daquela briga (BRAITHWAITE, 2006, p.36).

Chile, para um segundo plano na Cidade do México que, nos primeiros anos da década de 1970 possuía, em média, catorze milhões de habitantes e imprimia um dinamismo distinto na diagramação de seus movimentos urbanos. O México era uma espécie de Babilônia, um planeta à parte em que tudo poderia acontecer, e o ritual que marcou a chegada do escritor chileno neste espaço pôs em evidência a sua inscrição de exilado, ele seria um eterno exilado – estrangeiro de si mesmo – e, desde o princípio, estabeleceu as regras para o jogo do existir. O jovem garoto captou a mensagem que lhe foi dada por seus ancestrais, em meio ao genocídio das civilizações autóctones e a expansão do poderio espanhol durante a colonização que macularam com sangue a história deste país, e entendeu a importância de não fugir do combate, mas também de medir a força e a velocidade do golpe. O adolescente que, entre feras, vislumbrou o triunfo naquele primeiro dia de aula seria o mesmo samurai que anos mais tarde, hesitante, se colocaria diante do abismo, mas sem temer a queda.

Nessa perspectiva, entendemos que a sua experiência mexicana, especialmente durante os anos de 1975, 1976 e 1977, possibilitou a Bolaño uma mirada profunda para os espaços recônditos do espelho que refletia e processava a sua identidade (constituída por diferentes facetas, e sempre em aberto), a ponto de fazer com que o signo do exílio transitasse livremente tanto no território de risco onde suas relações se realizavam quanto nas dimensões da página em que sua literatura adquiria fôlego. Inscrito, portanto, nesta zona de intersecção, *Los detectives salvajes* se sustenta em uma estrutura múltipla, de modo que a construção dos personagens, o trabalho com a linguagem e as possibilidades de interpretação para os relatos propostos transcendem a geometria do romance, passando a representar a qualidade de exilado que acometeu invariavelmente aos sujeitos que experimentaram as vicissitudes do final do século passado.

Neste sentido, embora saibamos que as três partes que formam a obra constituem unidades interdependentes, temos clareza de que estas estruturas dialogam entre si, ora sobrepondo-se uma a outra, ora confrontando-se ou inaugurando espaços em que todas elas se complementem paralelamente, atualizando a corrente alegoria das caixas chinesas, que se escondem umas nas outras, atribuindo-lhe diferentes efeitos (visuais e significativos, já que ao abri-las, nos deparamos com uma caixinha menor, e em seguida, avistamos uma outra, e mais outra, e outra, de modo que esse jogo ótico se repita sucessivamente). Matizados pela experiência nômade do sujeito contemporâneo, um exilado por excelência, sempre em movimento, os diferentes personagens e histórias

que se cruzam, aproximando-se e distanciando-se ciclicamente, constituem as partes de um enorme mosaico narrativo, que institui um sentimento de deriva e incerteza diante das ações processadas, nos fazendo lembrar das discussões levantadas por Edward Said, no livro *Reflexões sobre o exílio*:

Grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar. Não surpreende que tantos exilados sejam romancistas, jogadores de xadrez, ativistas políticos e intelectuais. Essas ocupações exigem um investimento mínimo em objetos e dão um grande valor à mobilidade e à perícia. O novo mundo do exilado é logicamente artificial e sua irrealidade se parece com a ficção. Georg Lukács, na *Teoria do romance*, sustentou de modo convincente que o romance, forma literária criada a partir da irrealidade da ambição e da fantasia, é a forma da “ausência de uma pátria transcendental”. [...] O romance, no entanto, existe porque outros mundos podem existir – alternativas para especuladores burgueses, errantes, exilados.

[...]

Por mais que tenham êxito, os exilados são sempre excêntricos que *sentem* sua diferença (ao mesmo tempo que, com frequência, a exploram) como um tipo de orfandade). (SAID, 2003, p.198).

Partindo dos esclarecimentos propostos pelo teórico, entendemos as motivações de que o percurso literário desta narrativa esteja povoado de vozes, espaços e tempos incertos que, conseqüentemente instalam uma estética da dúvida. Ulises Lima e Arturo Belano se constroem e se desconstroem, adquirindo diferentes contornos identitários dentro de uma história que se mantém aberta à espera de que o leitor possa penetrá-la ou não. Bolaño personifica a imprecisão de toda uma época, transformando as suas convicções quanto à inexistência de uma verdade absoluta e à nulidade de um método específico de escrita literária em cenário para a representação do sujeito contemporâneo que se coloca em transe ao se deparar com o desejo inalcançável de constituir-se como unidade indivisível.

Seguindo os caminhos de Said (2003) para uma melhor compreensão dos fenômenos históricos e culturais que permeiam as nossas sociedades, notamos que a eclosão de regimes ditatoriais, o imperialismo e a expansão de projetos totalitários de dominação e poder, no caso específico da América Latina, – e aí destacamos o Chile sob os largos anos de poderio do General Pinochet e o México com a sucessão de conflitos armados que atravessou –, tudo isto associado a um massivo processo de

imigração dentro e fora do continente, durante o século XX, resultaram na vigência desta ideia de deslocamento de identidades atrelada nitidamente ao exílio e ao refúgio. Assim, se nas palavras do teórico o exílio impõe ao sujeito uma fratura cuja calcificação jamais acontece, de forma que a melancolia que persegue sua existência nunca se desfaça, parece-nos natural que a literatura incorpore esta “tristeza”, assumindo um jogo de verdadeiro e falso, de acordo com o fragmento seguinte, onde o autor usa a voz de Guillem Piña, um desconhecido pintor amigo de Belano, para assegurar estas reflexões dentro da trama:

Las artes plásticas son, en el fondo, incomprensibles. O son tan comprensibles que nadie, yo el primero, acepta la lectura más obvia. [...] Pero todo esto ahora no existe: es más una certeza verbal que vital. Lo cierto es que un día todo se acabó y me quedé solo con mi Picabia falsificado como único mapa, como único asidero legítimo. [...] Lo cierto es que un día se acabó todo y me puse a mirar a mi alrededor (BOLAÑO, 1998, p.470-471).<sup>35</sup>

Enquanto a primeira parte do livro aparece contada pela ótica de García Madero (este mesmo recurso se repetirá na terceira parte), a segunda apresenta um ponto de vista múltiplo protagonizado pelo surgimento e desaparecimento repentino de diferentes personagens. É justamente desse palimpsesto cunhado a várias mãos que a voz do personagem Guillem Piña, datada de 1994 na região de Mallorca, ganha eco e, em tom profético, se propaga por toda a narrativa, recuperando o sentimento de vazio apontado por Said (2003), levando-se em consideração o caráter apocalíptico que invade as literaturas finiseculares.

A voz do artista plástico se junta a uma série de depoimentos que rompem a estrutura linear do romance, já que aparecem desordenadamente sem obedecer a qualquer cronologia ou espacialidade, e assinalam para o engatilhamento de uma história que se sustenta nos testemunhos de coadjuvantes e protagonistas. Assim, partindo destas lacunas sugeridas pela narrativa e pela crise dos referenciais estéticos, políticos, históricos e culturais predominantes na cena contemporânea, o leitor aceita o convite destes personagens-fantasmas e transita com eles pela imprecisão e pelo vazio.

---

<sup>35</sup> Tradução nossa: No fundo as artes plásticas são incompreensíveis. Ou são tão compreensíveis que ninguém, e neste caso eu sou o primeiro, aceita a leitura mais óbvia. [...] Mas tudo isso agora não existe: é mais uma certeza verbal do que vital. A verdade é que um dia tudo acabou e eu fiquei sozinho com minha tela falsificada de Picabia como único mapa, como único apoio legítimo. [...] A verdade é que um dia tudo acabou e eu comecei a olhar ao meu redor (BOLAÑO, 1998, p.470-471).



Mergulhar nas profundidades do romance significa, portanto, assumir o risco de perder-se na escuridão das águas, uma vez que a escritura desperta desejos que transpassam o velho ideal ilusório de desvendar mistérios ao final da leitura. Todas as certezas semeadas por Bolaño são inacessíveis, e o leitor, aos poucos, vai se entregando a esta realidade sombria em que personagens, testemunhos, tempos e espaços giram em órbita de uma galáxia revolta cujo núcleo jamais será alcançado (a estrela perdida).

Assim, durante a saga dos jovens visceralistas pelo deserto de Sonora, a bordo da Opala de pneus gastos, os personagens ditos secundários apresentam suas impressões sobre a realidade e as experiências humanas que aí são desenvolvidas, e desse jeito, iluminam traços das identidades assumidas, por exemplo, por Belano e Lima. O México revelado pelo discurso destes personagens reflete a mesma penumbra do ambiente hostil em que viveu Bolaño, durante os anos selvagens de 1975, 1976 e 1977. No entanto, não temos certeza se o objeto corresponde, de fato, à sua ilustração; por vezes, a coisa representada se sobrepõe à própria coisa e as escalas que delimitam o mapa acabam por engolir a geografia do próprio espaço, como nos conta Jorge Luis Borges em *História Universal da Infâmia* (1999):

Naquele império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa duma Província ocupava uma Cidade inteira, e o mapa do Império uma Província inteira. Com o tempo esses Mapas Desmedidos não bastaram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o Tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos Dedicadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes decidiram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedades entregaram-no às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa habitadas por Animais e Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas (BORGES, 1999, p.117).

Assim como acontece nos mapas de Borges (1999), o México representado por Bolaño não corresponde precisamente ao mesmo país que foi deglutido pelo autor, e nem poderia sê-lo, já que os seus personagens transitam por um campo enigmático, de modo que o leitor passe a reavivar o pacto de leitura que é firmado, sem que haja espaço para questionamentos acerca da motivação dos eventos que fazem parte da narrativa. Não existe nenhuma necessidade de constatar se estes episódios se deram da forma que são contados. Tal qual miragens que povoam o deserto de Sonora, abrigo e obsessão dos poetas-detetives, os tipos humanos que surgem e se evadem, repetidamente a cada

página, confundem as nossas mãos e a nossa consciência interpretativa, sob uma cortina de fumaça que disfarça a anatomia de seus corpos e de suas identidades, permitindo apenas que nos aproximemos de suas sombras por meio de pequenos focos de luz. De tal modo, o leitor também se transforma em um detetive selvagem incapaz de captar o que existe por detrás da fotografia (um registro da poeira e dos cactos) que se revela diante de seus olhos. A impossibilidade de acender uma luz neste cemitério de sombras e resolver a imprecisão dos personagens que, estão dentro e fora do livro, contribui para a construção de uma visão múltipla a respeito deles, permitindo-nos supor que as figuras principais sugeridas pelo texto se acoplem às figuras secundárias (os rostos se confundem no meio da multidão), trazendo para a narrativa ressonâncias daquilo que a crítica contemporânea tem chamado de diluição do sujeito.

O México que é descrito no livro não é o mesmo país em que viveu Bolaño, mas estes dois espaços se comunicam, produzindo, ao final, uma terceira geometria onde ficção e realidade se suplementam. E se nas palavras do autor, a memória que tem de suas vivências lhe trazem a imagem de um ambiente ordeiro e acolhedor: “El mexicano es realmente muy hospitalario. Como yo tenía 15 años, rápidamente me mexicanicé, me sentía totalmente mexicano. Nunca me sentí extranjero en México, salvo el primer día en la escuela. No hubo nada a lo que me costara acostumbrarme”<sup>36</sup> (BRAITHWAITE, 2006, p.36), as tramas que são arroladas sob o ponto de vista da literatura, assim como alguns eventos que constituem as subjetividades desse povo, acenam para uma história viva, revestida de sangue e diferentes tipos de ultrajes.

É evidente que o jogo proposto por Borges (1999) nos faz desconfiar desta declaração de Bolaño. Desconfiamos de suas palavras para crer no mundo, mas também desconfiamos deste mesmo mundo para percorrer as trilhas que são desenhadas por seus investigadores e acreditar no discurso que se constrói dentro da ficção. A linguagem da literatura eclode enquanto um pêndulo que oscila entre a aceitação e a recusa, a certeza e a dúvida, reafirmando a perspectiva ambivalente que está contida na relação entre a palavra e o mundo, a ponto de que as experiências elaboradas pelos sujeitos propaguem diferentes recursos de representação.

---

<sup>36</sup> Tradução nossa: “O mexicano é realmente muito hospitaleiro. Como eu tinha 15 anos, rapidamente me mexicanizei, me sentia totalmente mexicano. Nunca me senti estrangeiro no México, a não ser no primeiro dia de aula na escola. Nunca existiu nada ao que eu não conseguisse me adaptar” (BRAITHWAITE, 2006, p.36).

Neste caso, as memórias do autor a respeito de sua passagem pelo México se transformam em uma imagem fotográfica cuja validade pressupõe uma relação com este país permeada pela sustentação contraditória de sua identidade e o reconhecimento pacífico das identidades locais, estendendo-se simultaneamente à elaboração da distância. Sabemos que a década de 1970 constituiu-se como um período hostil para o povo mexicano, especialmente para os estrangeiros que aí se instalavam, em razão da grave crise econômica que assolava o país, dos altos índices de violência e criminalidade, além da implementação de medidas políticas que regulavam a entrada de imigrantes e tornavam clara uma espécie de disputa pela nação (CHEVALIER, 1999).

Contudo, ao mesmo tempo em que Bolaño se projetava para fora deste espaço também se sentia pertencente a ele, (explicando-se aí a sua avaliação de que nunca tenha sido um estrangeiro no México), já que lutava contra este lugar, mas fazia isto para se colocar em favor dele. Este embate justifica a relação visceral que o autor desenvolveu com o país, dentro e fora da literatura, a ponto de que os anos selvagens de sua juventude ainda se mantenham vivos em sua memória, tendo acompanhado-o até os últimos dias de sua vida, como fantasmas que se põem a iludir e a intimidar:

[...] no conozco ni de lejos muchísimos países, y entre conocer un país nuevo y volver a México, un país al cual yo adoro, pero un país donde pululan tantos fantasmas, entre ellos el fantasma de mi mejor amigo muerto, y donde creo que lo pasaría bastante mal, prefiero ir a otros sitios. Me He vuelto muy cómodo, para qué ir a pasarlo mal a un sitio. Antes me encantaba ir a lugares donde sabía que lo iba a pasar mal. Ahora, ¿para qué? (BRAITHWAITE, 2006, p.39).<sup>37</sup>

Já na Espanha de sua madurez e morte, Bolaño escolhe não regressar ao México, e esta recusa é uma forma de alimentar o seu imaginário sobre um paraíso perdido (o *El dorado* de suas aventuras) ao qual ele sempre poderia recorrer em noites de insônia e desespero e de também não estranhar-se com a realidade que certamente desmontaria a matéria mexicana que sustenta a sua literatura. Estas memórias não coincidem com a história vivida pelos mexicanos e nem tão pouco com a realidade descrita em *Los*

---

<sup>37</sup> Tradução nossa: [...] não conheço nem de longe muitos países, e entre conhecer um país novo e voltar ao México, um país que eu adoro, mas que é um país onde habitam tantos fantasmas, entre eles o fantasma de meu melhor amigo morto, e onde acredito que eu me sentiria muito mal, prefiro ir a outros lugares. Me transformei em um sujeito muito acomodado para visitar um lugar que certamente não me faria bem. Antes eu gostava de ir a lugares que me desagradavam. Agora, para quê? (BRAITHWAITE, 2006, p.39).

*detectives salvajes*, ainda assim, temos clareza de que elas ampliam os limites da representação, amplificando a capacidade da palavra de assimilar o mundo representado, conduzindo-o para uma zona discursiva regida exclusivamente pelas próprias regras da interpretação. Neste aspecto, o México que habita as memórias do autor não é o mesmo que aparece em sua literatura, nem é o México cunhado pelas civilizações astecas e que se constrói enquanto nação até os dias de hoje.

Seguindo as lições de Erich Auerbach no livro *Mimesis* (2011, p.181) a representação da realidade na literatura ocidental, é possível afirmar que não existe uma correspondência milimétrica entre o espaço e a sua cartografia, e graças a isso é que a representação se mantém viva, transpondo as arestas do objeto mimetizado, e por vezes, tornado-se maior e humanamente mais profundo do que ele. Portanto, se de um lado esta constatação coloca em risco a proposta de “saber absoluto” formulada por Hegel na *Fenomenologia do Espírito* (2011), já que a ideia de uma perfeita identificação entre o real e os fenômenos representados não se cumpre (a imagem de três Méxicos distintos circundam em torno da existência de Bolaño), de outro, entendemos que o pleno êxito da representação colocaria em risco a própria natureza representacional da literatura, e estaríamos falando de seu fim, do aprisionamento do mundo à sua fotografia, da supressão do espaço pelos seus mapas.

O México das lembranças do escritor, transformado no romance em experiência autônoma e plurissignificativa, não traduz nenhum tipo de questionamento sobre a factualidade do real, e sim potencializa as reflexões sobre os diferentes meios de representação, que, embora possuam leis específicas, precisam partir de uma regularidade do mundo (em transformação), nos fazendo suspeitar da realidade e das palavras, da imagem representativa e do objeto representado. Em *Los detectives salvajes*, o retrato que é feito do México é de um país que vive silenciosamente à beira do abismo, e os inimigos invisíveis, a caminhar tranquilos pelas ruas das cidades, submetem seus habitantes a uma paralisia decadentista que os arrasta para o questionamento de suas identidades e para o sentimento de incerteza em relação ao que lhes trará o futuro – ecos de uma digressão existencial, o que se confirma com as divagações da personagem María Font:

[...] porque de pronto yo también empecé a quedarme mustia, a desintegrarme, a pensar (más bien a repetirme, como un tam-tam) que nada tenía sentido, que podía quedarme sentada en esa mesa del Café Quito hasta el fin del mundo (cuando yo iba a la preparatoria teníamos

un maestro que decía saber exactamente lo que haría si estallaba la Tercera Guerra Mundial: volver a su pueblo, porque allí nunca pasaba nada, probablemente un chiste, no lo sé, pero de alguna manera tenía razón, cuando todo el mundo civilizado desaparezca México seguirá existiendo, cuando el planeta se desvanezca o se desintegre, México seguirá siendo México) o hasta que Ulises, Arturo y el desconocido vestido de blanco se levantaran y se fueran. Pero no pasó nada de eso (BOLAÑO, 1998, p. 188).<sup>38</sup>

A leitura do fragmento, em destaque, nos revela em um primeiro momento a descrição de um país que surge no imaginário de seus habitantes como tábua de salvação à medida que os discursos sobre a nação e os símbolos de nacionalidade ganham força, orquestrando o sentimento de pertença que se coloca como última esperança de vida. Em um segundo instante, todavia, enxergamos a imagem de um ambiente longínquo, imóvel, fora do eixo, fora da terra e distante de tudo que não consegue garantir ao seu povo a segurança necessária para uma existência tranquila. Em meio ao vazio que emudece a todos, a utopia aos poucos vai se esvaindo, feito o sangue que escorre tranquilo sobre o corpo, ainda vivo, minutos depois do golpe de arma branca. Trata-se de um país moribundo que habita o espaço da dúvida, da representação fantasmagórica da vida e da morte, conforme se lê em um outro romance de Bolaño, 2666: “¿Quiere decir que cree que Kelly está muerta?, le grité. Más o menos, dijo sin perder un ápice de compostura. ¿Cómo que más o menos?, grité. ¡O se está muerto o no se está muerto, chingados! En México uno puede estar más o menos muerto, me contesto muy seriamente” (BOLAÑO, 2004, p.779).<sup>39</sup>

Conectados a este instigante jogo de representação, os sujeitos que povoam o México recriado por Roberto Bolaño ainda se alimentam da crença na utopia, – talvez aí estejam as evidências da manifestação de seu alter-ego –, que se reflete no

---

<sup>38</sup> Tradução nossa: [...] porque imediatamente eu também comecei a ficar sonsa, a ficar invisível, a pensar (e as idéias se repetiam em minha cabeça como os ponteiros de um relógio quebrado) que nada fazia sentido, que eu poderia ficar sentada nessa mesa do Café Quito até que viesse o fim do mundo (quando eu fazia curso pré-vestibular lembro de um professor que dizia saber exatamente o que fazer caso eclodisse a Terceira Guerra Mundial: voltar a sua cidade de origem, porque lá nunca aconteceria nada, provavelmente uma piada, não sei bem, mas de alguma maneira ele tinha razão, quando todo o mundo civilizado desaparecer o México continuará existindo, quando o planeta desvanecer o México continuará existindo, o México continuará sendo o México) ou até que Ulises, Arturo e o desconhecido vestido de branco se levanten e saiam. Mas nada disso aconteceu (BOLAÑO, 1996, p. 188).

<sup>39</sup> Tradução nossa: “Então quer dizer que você acredita que Kelly esta morta?, respondi gritando. Mais ou menos, me disse sem perder em nenhum momento a compostura. Como assim mais ou menos?, gritei outra vez. Ou se está morto ou não se está morto, caramba! No México uma pessoa pode estar mais ou menos morta, me respondeu muito seriamente” (BOLAÑO, 2004, p.779).

comportamento da maioria dos personagens, sempre a perseguir um ideal, um sonho perdido, as ambições de toda uma juventude, e assim atravessam décadas tentando persegui-los, sob pena de que não encontrem nada do outro lado do arco-íris, como é o caso dos poetas-detetives que começam a busca por Cesárea Tinajero no ano selvagem de 1976, e seguem fazendo-o até 1996 (cegamente, sem êxito). Não obstante, esta saga representa todos os mexicanos quanto à valentia dos sonhos que ainda resistem, e conseqüentemente está relacionada à expectativa de que os ajustes históricos, em face da violência e da barbárie que marcaram este país, possam se cumprir, em consonância com aquilo que sugere a voz poética do texto a seguir, de Bolaño poeta, que aparece na coletânea *Los perros románticos* (2006):

### LA VISITA AL CONVALECIENTE

Es 1976 y la Revolución ha sido derrotada  
pero aún no lo sabemos.  
Tenemos 22, 23 años.  
Mario Santiago y yo caminamos por una calle en blanco  
y negro.

[...]

Es el año 1976 y a Darío Galicia le han trepanado ele  
cerebro.  
Está vivo, la Revolución ha sido derrotada, el día es  
bonito  
pese a los nubarrones que avanzan lentamente desde el  
norte cruzando el valle.

[...]

Es 1976 y aunque todas las puertas parecen abiertas,  
de hecho, si prestáramos atención podríamos oír  
cómo  
una a una las puertas se cierran.  
Las puertas: secciones de metal, planchas de acero  
reforzado, una a una se van cerrando en la película  
del infinito.

[...]

en los iconos transparentes de la pasión mexicana,  
se agazapan la gran advertencia y el gran perdón,  
aquello innombrable, parte del sueño, que muchos años  
después  
llamaremos con nombres varios que significan derrota.  
La derrota de la poesía verdadera, la que nosotros

escribimos con sangre.  
 Y semen y sudor, dice Darío.  
 Y lágrimas, dice Mario.  
 Aunque ninguno de los tres está llorando.<sup>40</sup>

(BOLAÑO, 2006, p. 40-44).

Embora estejamos tratando de outro gênero caracterizado, sobretudo pela mobilização de pensamentos e sensações que desnudam o estado de alma do artista, desvelando suas subjetividades, que, muitas vezes aparecem no texto como descargas plurissignificativas, notamos que os seus versos apresentam um teor fortemente engajado com as causas mexicanas, a ponto de que o olhar projetado para a desintegração histórica que se aproxima percorra todos os caminhos sugeridos pelo poema, revelando a desintegração existencial do eu-lírico, e fazendo-nos pensar sobre o futuro incerto que se abre diante deste povo, como portas enigmáticas que certamente irão dar no vazio. Aqui, aparece um outro Bolaño, talvez não mais o detetive, mas o poeta indomável que confessa as suas dores, que rememora o fim desastroso da Revolução Mexicana e lamenta a derrota da poesia verdadeira, aquela escrita com suor, lágrima e sangue, fazendo uma nítida alusão ao movimento infra realista criado por ele e seus amigos (neste México selvagem da década de 1970), dentre os quais se destaca o poeta Mario Santiago.

Mesmo tratando-se de outro gênero e do aparecimento de outra máscara, que, neste caso, é plasmada à sua própria pele, – o adorno penetra cada um de seus poros, constituindo-lhe por dentro enquanto sujeito, e impedindo-nos de distinguir até onde se estende o tecido orgânico e em que ponto aparece a face de plástico –, é possível dizer que o poema retoma a mesma percepção da narrativa, potencializando a fratura existente entre sonho e realidade, além de também vislumbrar o protagonismo de sujeitos, que, em meio a conflitos de natureza diversa, se aproximam, cada vez mais, de

---

<sup>40</sup> Tradução nossa: **A VISITA AO CONVALESCENTE**: Era 1976 e a Revolução tinha sido derrotada / mas ainda não sabíamos. / Temos 22, 23 anos. / Mario Santiago e eu caminhamos por uma rua revestida de branco / e preto. [...] / Era 1976 e atingiram a Darío Galicia / na cabeça. / Ele está vivo, a Revolução foi derrotada, e o dia está bonito / apesar das grandes nuvens negras que avançam lentamente desde o norte / cruzando o vale. [...] / Era 1976 e mesmo que todas as portas parecessem abertas, / de fato, se prestássemos atenção, poderíamos ouvir como / uma a uma as portas se fechavam. / As portas: sequências de metal, pranchas de aço reforçado / uma a uma iam fechando a cortina do infinito. [...] / nos ícones transparentes da paixão mexicana, / estão em alerta a grande advertência e o perdão, / o inominável, parte do sonho, de muitos anos depois / daremos vários nomes que significam derrota. / A derrota da poesia verdadeira, aquela que nós / escrevemos com sangue. / E sêmen e suor, disse Darío. / Y lágrimas, disse Mario. / Ainda que nenhum dos três estivesse chorando (BOLAÑO, 2006, p. 40-44).

um destino caótico, onde não existem possibilidades de salvação diante das “enormes nuvens negras que avançam lentamente desde o norte” (BOLAÑO, 2006, p.44).

O mundo de Bolaño, de fato, é recuperado por seus poemas, romances, contos e entrevistas, e como uma serpente que se arrasta na areia do deserto, imprime em cada um de seus leitores as marcas deixadas pelo tempo e pelo transcurso da história. Assim, a referência que é feita à falta de liberdade e ao movimento das portas que se fecham, embora seja o resultado do exercício crítico (repúdio) do artista, também o faz compreender que tais aspectos são constituintes do mundo real que se abre diante de seus olhos, que mesmo não sendo o melhor é o único possível, o que pôde ser feito pelos homens daquele tempo. Esta observação quanto aos fenômenos históricos nos permite deduzir que o olhar lançado para a realidade não se comprime em virtude das tensões que foram instaladas nos anos 1970, como se tais embates (de um ponto de vista físico e ideológico) fossem intrínsecos à dinâmica das sociedades, não havendo, portanto, mais espaço para a sustentação de ideais utópicos que pressuponham a construção de um mundo equilibrado e sem conflitos.

Assim como o México, em seus anos selvagens, a memória de Bolaño cujas ondas vibram em uma encruzilhada revestida de incertezas e hostilidade, nos conta a história de indivíduos degradados, almas perdidas no deserto acompanhadas apenas pela dor e pela angústia de não saberem aonde ir, que são sorvidos pela terrível realidade que ocupa as ruas do D.F. Em uma cidade povoada de ossos e fantasmas, estes sujeitos se movimentam pelas páginas de *Los detectives salvajes* como insetos à procura de luz, tratam-se de marginais da história que perambulam desesperadamente pelas calçadas, mas não desistem de viver, aliás, fazem da vida uma espécie de aposta. Apostam na poesia, na busca de uma realidade visceral em que a literatura e a existência possuam algum sentido, investem todas as fichas no trânsito e na mudança como recursos para o auto-reconhecimento e a alteração do tempo presente, conforme declara o personagem Jacinto Requena (em depoimento datado de setembro de 1985), um dos poetas real visceralistas, na segunda parte do livro:

Dos años después de desaparecer en Managua, Ulises Lima volvió a México. A partir de entonces pocas personas lo vieron y quienes lo vieron casi siempre fue por casualidad. Para la mayoría, había muerto como persona y como poeta. [...] Un día le pregunté por donde había estado. Me dijo que recorrió un río que une a México con Centroamérica. Que yo sepa ese río no existe. Me dijo, sin embargo,



que había recorrido ese río y que ahora podía decir que conocía todos sus meandros y afluentes. Un río de arboles o un río de arena o un río de árboles que a trechos se convertía en un río de arena. Un flujo constante de gente sin trabajo, de pobres y muertos de hambre, de droga y de dolor. [...] De todas las islas visitadas, dos eran portentosas. La isla del pasado, dijo, en dónde sólo existía el tiempo pasado y en la cual sus moradores se aburrían y eran razonablemente felices, pero en donde el peso del ilusorio era tal que la isla se iba hundiendo cada día un poco más en el río. Y la isla del futuro, en donde el único tiempo que existía era el futuro, y cuyos habitantes eran soñadores y agresivos, tan agresivos, dijo Ulises, que probablemente acabarían comiendo los unos a los otros (BOLAÑO, 1998, p.366-367).<sup>41</sup>

Desaparecido por algum tempo, o retorno de Ulises Lima traz à cena alguns questionamentos sobre os rumos tomados pela América Latina, promovendo um processo de reflexão junto aos demais personagens da trama, como é o caso do relato descrito, a respeito dos conflitos político-ideológicos que marcam a história deste povo e da abertura de um novo tempo em que passado (arruinado) e futuro (incerto) se estreitam, impondo aos sujeitos um presente achatado e sem maiores perspectivas de vida. A viagem que é feita pelo continente, alinhada ao projeto de busca e reconhecimento das mínimas estruturas que alicerçam as relações interpessoais produzidas, representa a atitude desmistificadora do poeta-detetive que se debruça, pois, sobre a observação do rio caudaloso que é a história latino-americana, mergulhando em águas turvas na intenção de se aproximar o máximo possível de suas tensões e banhar-se calmamente nas dúvidas e inquietudes que se movimentam ao sabor dos ventos. A morte, a pobreza e a miséria humana são os pilares sobre os quais se sustenta a realidade, e aos olhos do jovem mexicano parece não haver saída para a situação de decadência e desintegração que se impõe diante de sua gente.

---

<sup>41</sup> Tradução nossa: Dois anos depois de desaparecer quando estava em Managua, Ulises Lima voltou ao México. A partir de então poucas pessoas o viram e quem o viu quase sempre foi por casualidade. Para a maioria, ele estava morto como pessoa e como poeta. [...] Um dia lhe perguntei onde havia estado durante este tempo. Ele me disse que conheceu um rio que liga o México à América Central. Que eu saiba, esse rio não existe. Me disse, no entanto, que tinha percorrido todo esse rio e que agora podia dizer que conhecia todos os meandros e afluentes. Um rio de árvores ou um rio de areia ou um rio de árvores que em alguns trechos se transformava em um rio de areia. Um fluxo constante de gente sem trabalho, de pobres e mortos de fome, de droga e de dor. [...] De todas as ilhas visitadas, duas eram mais importantes. A ilha do passado, disse, onde somente existia o tempo passado onde os moradores se aborreciam e eram mais ou menos felizes, mas a ilusão pesava tanto que a ilha aos poucos ia se ligando ao rio. E a ilha do futuro, onde o único tempo que existia era o futuro, e cujos habitantes eram sonhadores e agressivos, tão agressivos, disse Ulises, que provavelmente acabariam comendo uns aos outros (BOLAÑO, 1998, p.366-367).

Este rio, ora formado por árvores, representando a ideia de objetividade e solidez, que *a priori*, asseguraria a resolução de conflitos, ora formado por areia, numa alusão ao seu caráter movediço e inseguro, é, em verdade, um rio de sangue por onde correm as angústias que deságuam na América Latina desde o período da colonização. A ilha do passado, com os seus erros, desmandes e ilusões, aos poucos vai se juntando à ilha do futuro, marcada por uma violência canibal e desinteligente, apontando para o surgimento de uma nova era em que as velhas mazelas se repetem como um ciclo vicioso, aprisionando os indivíduos às enfermidades, culpas e contradições do passado. Paralelamente a este raciocínio, destacamos a fala (contextualizada em agosto de 1987) do personagem Joaquín Font, arquiteto financeiramente abastado e pai das irmãs real visceralistas, Angélica e María:

[...] Pero no era Cesárea la que conducía. ¡De hecho, no era nadie el que conducía mi Impala fantasma! Eso creí. Pero luego pensé que los coches no andan solos y que probablemente aquel Impala desvencijado lo conducía algún compatriota chaparrito y desafortunado y gravemente deprimido, y regresé, con un peso enorme sobre mis espaldas, a la fiesta.

Cuando ya llevaba recorrido medio camino, no obstante, se me ocurrió una idea y me volví, pero en la calle ya no estaba el Impala, visto y no visto, ahora está, ahora ya no está, la calle se había transformado en un rompecabezas de penumbra al que le faltaban varias piezas, y una de las piezas que faltaban, curiosamente, era yo mismo. Mi impala se había ido. Yo, de alguna manera que no terminaba de comprender, también me había ido. Mi Impala había vuelto a mi mente. Yo había vuelto a mi mente.

Supe entonces, con humildad, con perplejidad, en un arranque de mexicanidad absoluta, que estábamos gobernados por el azar y que en esa tormenta todos nos ahogaríamos, y supe que sólo los más astutos, yo no ciertamente, iban a mantenerse a flote un poco más de tiempo (BOLAÑO, 1998, p.383).<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Tradução nossa: [...] Mas não era Cesárea que dirigia. De fato, ninguém dirigia o Opala fantasma! Acreditei nisso. Mas logo pensei que os carros não andam sozinhos e que possivelmente aquele Opala envelhecido era conduzido por algum compatriota pequenino, desafortunado e gravemente deprimido, e voltei para a festa com um peso enorme nas costas.

Depois de percorrer metade do caminho, no entanto, tive uma ideia e voltei, mas o Opala já não estava na rua, visto e não visto, agora está e já não está mais, a rua se transformou em um quebra-cabeça de penumbras, e lhe faltavam várias peças, e uma das peças que faltavam, curiosamente, era eu mesmo. Meu Opala tinha ido embora. Eu, de alguma maneira que não conseguia compreender, também tinha ido embora. Meu Opala voltou para minha mente. Eu voltei para minha mente.

Descobri, então, com humildade, com perplexidade, em um surto de mexicanidade absoluta que éramos governados pelo azar e que todos nós nos afogaríamos nessa tormenta, e descobri que somente os mais espertos, eu certamente não era um destes, conseguiriam sobreviver por mais algum tempo (BOLAÑO, 1998, p.383).

A busca por Cesárea Tinajero e a expectativa de encontrá-la, salvando assim toda uma geração da decadência que deteriora os seus bens culturais, a sua história, e as suas verdades, empurrando-a para os mais altos níveis da miséria humana, é algo que não se limita à trama dos poetas real visceralistas, já que grande parte dos personagens são tomados por esta saga. Joaquín Font, por exemplo, embora faça parte de um grupo social que goza de raros benefícios, tendo acesso a bens de consumo e regalias financeiras pouco frequentes na sociedade mexicana daquele contexto, também é rebaixado à condição de vítima da derrota (o mal que assola o cotidiano do país), transformando-se em mais um indivíduo fracassado em meio à legião de homens fantasmas, que circulam pelas ruas do D.F. desintegrando-se aos poucos mediados por uma existência fraturada.

Estes conflitos de ordem social e histórica são arrolados com grande intensidade, em escala sempre ascendente, a ponto de impor aos sujeitos que estão dentro da trama uma realidade permeada por alarmantes graus de perturbação e histeria. O senhor Font, ao ver o seu Opala do outro lado da rua, ou ao imaginar tê-lo visto, no México as coisas são e não são em um mesmo instante, é submetido a um processo de digressões pessoais que o levam para longe, seguindo, talvez, o mesmo destino daquele carro desgovernado, sem motorista (uma espécie de corpo sem cabeça sentado no banco da praça), com pneus gastos, sem sequer existir.

Partindo, portanto, da rápida aparição do veículo, ou de sua construção dentro de um quadro alucinógeno, – isso efetivamente pouco importa já que a racionalidade da palavra não é fundamento indispensável para a existência de determinado objeto, e mesmo sem existir ele é capaz de produzir efeitos –, tal qual nos esclarece Lacan (1985): “Que algo exista realmente ou não, isto tem pouca importância. Ele pode perfeitamente existir no sentido pleno do termo, mesmo que não exista realmente” (LACAN, 1985, p.268), o personagem se enxerga governado pela errância e pelo azar, confessando para o leitor e para si mesmo as desventuras experimentadas nas rotas decadentes do velho Opala pelo deserto de Sonora.

As divagações de Joaquín Font extrapolam os limites do seu eu e revelam a desilusão dos povos latino-americanos que assistem à ruína de suas esperanças e se vêem encurralados entre a ilha do passado, devastada, e a ilha do futuro, flutuante. O que resta, portanto, a estes loucos detetives perdidos no México é ouvir a voz deste

narrador marginal, exilado na dura realidade da América Latina e dentro de seu próprio ser a seguir suas trajetórias como detetives inexistentes, detetives do nada, lutando incessantemente contra a aproximação do inferno, ao qual todos eles parecem estar predestinados. Para estes poetas a busca e a perdição são os únicos caminhos por onde podem pisar os seus pés, e isso para eles é sobreviver.

Parte integrante desta realidade mexicana, durante a segunda metade do século XX, o escritor Octavio Paz, mesmo no auge do prestígio que desfrutou enquanto intelectual e uma das maiores personalidades do México, de alguma maneira também se converteu em mais um detetive, é certo que não tão selvagem quanto os demais, e aparece ficcionalizado no romance (transveste-se de si mesmo), em meio às pistas que se perdem e que acham, chamando a atenção para a consciência latino-americana quanto à sua condição de autoflagelo e para a tristeza em face das mazelas que paralisam e silenciam esta gente, de acordo com o que se pode notar a partir da fala da personagem Clara Cabeza, ao descrever o encontro de Lima e Paz, em outubro de 1995:

[...] Al llegar junto a él me pareció que no estaría de más hacer una presentación formal, así que dije: don Octavio Paz, el poeta real visceralista Ulises Lima. Y entonces don Octavio, al tiempo que invitaba al tal Lima a tomar asiento, dijo: real visceralista, real visceralista (como si el nombre le sonara de algo), ¿no fue ese el grupo poético de Cesárea Tinajero? Y el tal Lima se sentó junto a don Octavio y suspiró o hizo un ruido raro con los pulmones y dijo sí, así se llamaba el grupo de Cesárea Tinajero. Durante un minuto o algo así estuvieron callados, mirándose. Un minuto bastante insoportable, si he de ser sincera. [...] Y entonces don Octavio me miró con esos ojos tan bonitos que tiene y me dijo Clarita, para cuando los real visceralistas yo apenas tenía diez años, esto ocurrió allá por 1924, ¿no?, dijo dirigiéndose al tal Lima. Y éste dijo sí, más o menos, por los años veinte, pero lo dijo con tanta tristeza en la voz, con tanta... emoción, o sentimiento, que yo pensé que nunca más iba a escuchar una voz más triste. Creo que hasta me mareé, Los ojos de don Octavio y la voz del desconocido y la mañana y el Parque Hundido, un lugar tan vulgar, ¿verdad?, tan deteriorado, me hirieron, no sé de qué manera, en lo más hondo (BOLAÑO, 1998, p.509-510).<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Tradução nossa: [...] Ao me aproximar dele imaginei que não seria má ideia fazer uma apresentação formal, então eu disse: Sr. Octavio Paz, este é o poeta real visceralista Ulises Lima. E então o Sr. Octavio, ao mesmo tempo em que convidava Ulises Lima para que se sentasse, disse: real visceralista, real visceralista (como se o nome lhe remetesse a alguma coisa), não foi esse o grupo poético de Cesárea Tinajero? E o tal Lima se sentou junto dele e suspirou ou fez um ruído estranho com os pulmões e disse sim, assim se chamava o grupo de Cesárea Tinajero. Durante um minuto ou algo assim ficaram calados, olhando um para o outro. Um minuto bastante insuportável, pra ser bem sincera. [...] E então Sr. Octavio me olhou com esses olhos tão bonitos que ele tem e disse: Clarita, quando os real visceralistas surgiram eu tinha apenas dez anos, isso aconteceu por volta de 1924, não é isso? Disse em direção a Ulises Lima. E ele respondeu, mais ou menos nos anos vinte, mas disse com tanta tristeza na voz, com tanta... emoção,

Por meio de um jogo sinuoso entre ficção e realidade, essas dimensões são postas frente a frente, tal qual dois soldados de guerra dispostos a sucumbir, a qualquer preço, o adversário. O encontro entre Octavio Paz e Ulises Lima desperta em Clara, secretária do aclamado escritor, um sentimento de tristeza que se propaga do ambiente externo (os bancos, o parque, o jardim – toda uma paisagem carcomida pelo tempo e seus intempéries), perpassando pelos olhos de Paz, pela voz de Lima até esbarrar, enfim, nas profundezas do espírito da pobre moça.

Ao assistir o diálogo entre estes dois sujeitos, um primeiro construído a partir de referências concretas, considerando a sua existência dentro de um plano real, e o segundo, por mais que apresente ressonâncias da figura do poeta Mario Santiago, é o resultado do engenho criativo de Bolaño, temos a impressão de que o poeta e pensador Octavio Paz é tragado pela narrativa, e também ele acaba se rendendo à sedução da figura mítica de Cesárea Tinajero. A artista, fundadora do movimento de vanguarda real visceralista, também existe no imaginário do escritor mexicano, ainda que de um ponto de vista ficcional, e isso não minimiza a força criativa exercida por esta última em relação ao primeiro, promovendo um rearranjo das peças que supostamente compõem, em separado, a linguagem literária e a linguagem factual, apontando, assim, para a aglutinação destes dois planos.

Diferentemente dos portugueses, que ainda hoje esperam em berço esplêndido (ainda que estejamos falando de um dispositivo ilusório que se serve ao mascaramento dos problemas financeiros e políticos que assolam o país, desde o século passado) a chegada gloriosa de D. Sebastião, conforme destaca Poulantzas (1978), em seu estudo sobre a crise da ditadura portuguesa, a espera de Cesárea não significa um ato de dignificação e a sua chegada não seria, portanto, a afirmação da glória do povo mexicano. Assim, caso siga perdida em meio à poeira do deserto, ou simplesmente seja revelada graças à saga dos selvagens detetives, Cesárea será sempre uma ferida aberta, o ponto nevrálgico na história de um país que aprendeu a lidar com a dor, em seu sentido pedagógico. Neste caso, o seu regresso e a nossa certeza quanto à forma exata de sua face não trazem consigo o triunfo, mas sim a agonia pela revolução derrotada nos anos vinte do século passado, pela violação de mulheres ao longo de toda a história, pelos

---

ou sentimento, que eu pensei que nunca mais fosse escutar uma voz tão triste. Creio que até me emocioniei. Os olhos de Sr. Octavio e a voz do desconhecido e a manhã e o Parque Hundido, um lugar tão vulgar, tão deteriorado, não é mesmo? Tudo isso me feriu profundamente (BOLAÑO, 1998, p.509-510).

cadáveres apodrecidos a céu aberto, pelos versos não ditos, por todo um México que não pôde ser. Sim, Cesárea é poesia, mas não é canção, é uma forma dinâmica e instigante de lamento.

Em paralelo a esta mesma argumentação, sublinhamos as reflexões de Octavio Paz, agora não mais o intelectual que aparece ficcionalizado em *Los detectives salvajes*, mas o ensaísta e crítico literário, que se propõe a compreender a realidade mexicana, dando ênfase aos matizes culturais que costuram o grande tecido humano que se espalha pelas terras astecas, constituindo-lhe como grupo social:

[...] el mexicano se me parece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación. Tan celoso de su intimidad como de la ajena, ni siquiera se atreve a rozar con los ojos al vecino: una mirada puede desencadenar la cólera de esas almas cargadas de electricidad. Atraviesa la vida como desollado; todo puede herirle, palabras y sospecha de palabras. Su lenguaje está lleno de reticencias, de figuras y alusiones, de puntos suspensivos; en su silencio hay repliegues, matices nubarrones, arcoíris súbitos, amenazas indecifrables. [...] El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos, también, de sí mismo (PAZ, 2014, p. 21).<sup>44</sup>

Recortado do ensaio “Máscaras Mexicanas”, publicado originalmente no livro *El laberinto de la soledad* (1959), este fragmento apresenta uma crítica sobre os valores e os costumes que constituem a vida, sob uma perspectiva global, mas, sobretudo, nos propõe uma análise cuidadosa do mexicano, em suas relações cotidianas, valendo-se da máscara enquanto metáfora para os jogos de representação e para o uso dos mecanismos de defesa e ataque, mobilizados por esta gente em situação de conflitos. Descritos como indivíduos que se escondem, criaturas didaticamente treinadas para se encolherem, camuflando-se entre os cactos do deserto para sobreviver, os mexicanos

---

<sup>44</sup> Tradução nossa: [...] o mexicano me parece um ser que se fecha e se preserva: máscara no rosto, máscara no sorriso. Sempre fixado em uma arisca solidão, arredo e cortês ao mesmo tempo, tudo pode ser usado para que se defenda: o silêncio e a palavra, a cortesia e o desprezo, a ironia e a resignação. Tão reservado em sua intimidade como desinteressado pela intimidade de outra pessoa, nem sequer se atreve a olhar para o quintal do vizinho: um olhar pode desencadear a cólera dessas almas carregadas de eletricidade. Atravessa a vida como um sujeito desolado; tudo é capaz de lhe ferir, palavras e desconfiança de palavras. Sua linguagem está cheia de reticências, de figuras e alusões, de interrogações; no seu silêncio existem rugas, matizes, grandes nuvens negras, arco íris súbitos, ameaças indecifráveis (PAZ, 2014, p. 21).

aparecem na leitura de Paz (2014) como seres mentirosos, covardes, hipócritas, medrosos, miméticos, mas de certo modo, também valentes, fortes, valorosos.

A simbiose entre essas duas vertentes, estas duas maneiras de existir resulta no aparecimento de um perfil humano, que se constitui, desde o princípio, enquanto a contradição em si mesma. Margeados pelo desamor, pelas mentiras, pelos enganos e traições que lhes acompanham por toda a história, estes sujeitos se converteram em criaturas ensimesmadas, taciturnas, distantes do mundo e distantes, inclusive, do próprio rio caudaloso mencionado por Ulises Lima e que reflete suas identidades (em processo), fotografias perdidas entre a areia e as árvores. Mas ainda assim, estes homens estão vivos, não se vestiram por completo com as armaduras de ferro; a pele ainda pode tocar a brisa, e isso é uma forma de esperança, mesmo que nem eles tenham qualquer clareza quanto a isto. Os detetives selvagens estarão sempre dispostos a entregarem suas vidas em nome de uma felicidade distante, inatingível; até que cheguem novos ciclones e a multidão se arraste, até que os escombros se aquietem, e outra vez a busca por Cesárea e pelo México seja retomada em um caminho sem fim.

## CAPÍTULO II

### **Bolaño selvagem e os segredos de Eros e Tânatos**

*Pocos días después su madre me llamó y me dijo que se había muerto. Una muerte cómoda, dijo, mientras tomaba el sol sentado en un sillón de la casa. Se quedó dormido como un angelito. ¿A qué hora murió?, pregunté. A eso de las cinco, después de comer. De sus antiguos amigos, yo fui la única que fue a su entierro. [...] No vi a ningún poeta, a ningún ex amante, a ningún director de revistas literarias. [...] Antes de salir del cementerio se me acercaron dos adolescentes y trataron de llevarme a otra parte. Pené que iban a violar. Solo entonces sentí rabia e dolor por la muerte de Ernesto. Saqué de mi bolso una navaja automática y les dije: los voy a matar, pinches bueyes.*<sup>45</sup>

(BOLAÑO, 1998, p. 283)

---

<sup>45</sup> Tradução nossa: Poucos dias depois sua mãe me ligou e me disse que ele tinha morrido. Foi uma morte tranquila, disse ela, enquanto tomava sol sentado em uma poltrona da casa. Dormiu como um anjozinho. Que horas morreu?, perguntei. Por volta das cinco, depois de comer. De seus antigos amigos, eu fui a única que estava em seu enterro. [...] Não vi nenhum poeta, nenhum ex-amante, nenhum diretor de revistas literárias. [...] Antes de sair do cemitério dois adolescentes se aproximaram de mim e me levaram para o outro lado. Pensei que fossem me violar. Somente então senti raiva e dor pela morte de Ernesto. Tirei uma navalha automática do bolso e disse: vou matar vocês, seus malditos de merda (BOLAÑO, 1998, p.283).



## 2.1 A flecha, o alvo e a escrita

Considerando o objetivo principal de nossa investigação, que está centrado na perspectiva de compreender as ressonâncias dos discursos de vida e de morte, no que se refere à configuração da narrativa de Bolaño, mais especificamente no romance *Los detectives salvajes* (1998), onde a experiência, o luto, a melancolia e a aventura aparecem amalgamados, potencializando a execução de seu projeto literário, é possível que no decorrer desse capítulo nossas reflexões dialoguem com determinadas referências teóricas do campo da Psicanálise, sem que com isto, todavia, precisemos nos desviar do reconhecimento e da problematização das principais estruturas estéticas e humanas que compõem o romance. Trata-se, dessa maneira, da abertura de um viés analítico que nos fará discutir com maior clareza a relação estabelecida entre a vida e a morte, já que muito mais do que indicar a existência humana (em si mesma) e a sua finitude, estes campos discursivos, que se comunicam e se opõem, mas também se suplementam e explicam um ao outro, assumem grande importância para a construção de diferentes linguagens estéticas na cena contemporânea, suscitando o aparecimento de questionamentos filosóficos, históricos, culturais e psicanalíticos.

A literatura, por sua natureza dialética, acompanha o homem no âmbito de suas relações históricas e culturais desde o seu entendimento enquanto tal, constituindo-se como um palco de saberes e linguagens que se apóia na contraposição e reconciliação de conceitos, hábitos e diferentes formas de vida, revelando toda a matéria humana como um movimento de espírito que aproxima as ideias individuais das ideias coletivas, na medida em que reúne as contradições entre o público e o privado, o universal e o particular, o movimento e o ponto fixo. Pensada a partir das tensões que formam a realidade, manifestando-se também como uma poderosa forma de tensão, a literatura reinventa esta mesma realidade, atribuindo-lhe novos contornos, mas impondo ao sujeito que reflita sobre a sua condição em meio a antigos conflitos, questões em aberto, que nunca cessam, e estão sempre a bombear a nossa humanidade.

Por abordar as contradições que habitam a dinâmica das relações sociais entre os indivíduos, alterando-os por fora e por dentro, se pensarmos em suas interioridades e na movimentação do tecido orgânico em que atuam, observamos que a todo instante o texto literário revista os mitos clássicos, debatendo incessantemente os antagonismos

que nascem em nosso cotidiano, e descavando, por fim, as zonas subterrâneas que permeiam o espaço intervalar entre os pontos que formam alguns pares de opostos, como o ódio e o amor, o fim e o princípio, a agressão e a passividade, a morte e a vida. Estes pólos, que se opõem, mas não necessariamente se excluem, estão uns dentro dos outros – entranhados como irmãos siameses que, por acidente genético, ou mera investida do acaso, dividem cabeça, coluna ou coração –, ora na superfície, ora na profundidade, ora como desejo, ora como obsessão, comunicando-se entre si e revelando o quão elevado e sombrio pode ser a nossa humanidade. Logo, o pensar, o sentir e o fazer, assim como todas as ações que circunscrevem a nossa existência, aparecem atrelados à fisiologia destes binômios, e demonstram as possibilidades variadas de atuação do sujeito, que se movimenta involuntariamente entre estas forças, por vezes, esquivando-se, ainda que em vão, e em outros momentos assumindo-as como potência de vida.

Essas polaridades, eixos móveis sobre os quais as identidades são construídas e reconstruídas permanentemente, também são responsáveis pelo aparecimento de problemas existenciais, de natureza psíquica ou cultural, que perseguem o homem em sua solitude ou no meio da multidão. Campos magnéticos movidos por diferentes leis de atração e repulsa, os conflitos produzidos pela fricção destes extremos, contrários que se assemelham pela capacidade de penetrar nos abismos mais profundos da alma humana, além de aclarar as ranhuras, que muitas vezes se escondem por detrás das máscaras que asseguram o apaziguamento ilusório de nossos fantasmas, trazem à tona as imagens míticas de Eros e Tântatos, posteriormente associados pela psicanálise aos conceitos de *pulsão de vida* e *pulsão de morte*.

Por meio de uma metáfora tanto bela quanto bastante recorrida pela civilização ocidental para explicar os fenômenos da vida e da morte, bem como oferecer respostas diante das perguntas produzidas acerca de cada uma delas, os antigos nos apresentaram uma leitura desta fenomenologia que se baseia na proposição de uma amálgama entre estas duas vertentes, de modo que os dois deuses, em princípio opostos (um se propunha como o inferno do outro) passem a comungar dos mesmos encargos, comprometendo a linearidade de suas funções, e distorcendo, de modo irreparável, a aura e a plasticidade das divindades que representam, tal qual se lê a seguir:

Era uma tarde quente e abafada, e Eros, cansado de brincar e derrubado pelo calor, abrigou-se numa caverna fresca e escura. Era a caverna da própria Morte. Eros, querendo apenas descansar, jogou-se displicentemente ao chão, tão descuidadamente que todas as suas flechas caíram. Quando ele acordou percebeu que elas tinham se misturado com as flechas da Morte, que estavam espalhadas no solo da caverna. Eram tão parecidas que Eros não conseguia distingui-las. No entanto, ele sabia quantas flechas tinha consigo e ajuntou a quantia certa. Naturalmente, Eros levou algumas flechas que pertenciam à Morte e deixou algumas das suas. E é assim que vemos, frequentemente, os corações dos velhos e dos moribundos, atingidos pelas flechas do Amor, e às vezes, vemos os corações dos jovens capturados pela Morte (ESOPO, 1992, p.149).

De acordo com o que é descrito pela mitologia grega, Eros (o mais belo dos deuses, nomeado pelos romanos de Cupido) e Tântatos, respectivamente os deuses do amor e da vida, têm suas rotas alteradas, quando por negligência e desatenção praticamente humanas, permitem, não por escolha própria, mas pela intervenção irônica de outros deuses (talvez do azar, do infortúnio ou da desventura), que suas flechas, instrumentos para o afeto e para a extinção, se misturem em meio às sombras e aos mistérios da caverna, instaurando uma nova era marcada pela confusão entre os deuses, onde vida e morte se justapõem, sem que, às vezes, se possa ver e distinguir, com clareza (a escuridão da caverna ainda se mantém vigente), os espaços em que atuam cada uma destas forças. Por analogia e atendendo à sentença mítica dos gregos, o equívoco de Eros também nos transporta para esta mesma caverna, lugar em que habitam os nossos prazeres, nossos traumas, nossos desejos, toda a nossa existência.

É justamente aí, espaço de ambivalências gerado pelo conflito e pelo diálogo entre as “pulsões”, que as humanidades são constituídas e que as regras de relacionamento e transgressão do sujeito diante dos seus pares, considerando o grupo social que ocupa, são perpetradas ou simplesmente postas em prática. É daí, em meio à escuridão que cega a todos e a tudo confunde, de onde se extrai a matéria que alimenta ainda hoje as nossas angústias, nossa percepção estética. É aí onde ainda se encontram as bases da literatura universal, e por onde certamente passou Roberto Bolaño, tentando reconhecer, às cegas, a parede áspera que constitui a parte interna da caverna, onde as sombras e as flechas se movimentam arbitrariamente, desconhecendo, em absoluto, o destino final de suas trajetórias.

Partindo da metáfora elaborada pela tradição clássica, a psicanálise, valendo-se de uma vigorosa abstração teórica, redimensiona os campos de atuação de Eros e

Tânatos, ampliando profundamente as possibilidades de análise e interpretação sugeridas pelo episódio protagonizado pelos dois deuses. Assim, as imagens e o jogo de cena, pertencentes, em princípio, exclusivamente ao universo da mitologia, se distanciam do caráter sobrenatural aplicado pelos antigos, a fim de compreender os fenômenos que estão contidos no destino humano, considerando a sua origem, evolução e desaparecimento (tudo isso com base na vigência de um determinado senso de ética e moralidade), passando a instituir uma reflexão a respeito da fragilidade atribuída à dicotomia corpo e mente.

Fundamentada, portanto, nos preceitos filosóficos, religiosos e intelectuais da Grécia Antiga, a “pulsão” aparece como um fio condutor entre o psíquico e o somático, firmando-se como um fenômeno orgânico que empurra o sujeito para o enfrentamento das tensões que deflagram todo o processo, de modo que a ação e a reação estejam contidas uma na outra, aproximando a causa do efeito, reconhecendo no final das contas a força que emana do espaço que, em tese, separa estes dois pólos. A “pulsão” reside justamente neste corredor estreito, cujo propósito maior, em oposição aos feitos do instinto animal (involuntários), é alcançar determinada meta (o objeto → *Objekt*), perseguindo-a em meio às relações e aos conflitos que nascem dos indivíduos e da complexidade que representam, em face de uma pressão inicial (o impulso → *Drang*), que alimenta e interroga todo o organograma, desde seu aparecimento, segundo as proposições feitas por Freud (1996) no texto *Pulsões e suas vicissitudes*, originalmente publicado em 1915, e o primeiro de uma série de estudos preparados pelo pensador que demarcariam as bases teóricas para a sistematização da psicanálise enquanto ciência. Mais adiante, o autor destaca:

A pulsão nos aparecerá como sendo um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida de exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo (FREUD, 1996, p.127).

Pensada a partir da ação de uma cadeia de influxos que se posiciona no meio externo ao sujeito, mas que também age em seu interior, fazendo girar as engrenagens do funcionamento psíquico, a “pulsão” não se configura enquanto um estímulo arco-reflexo, visto como um movimento isolado, instintivamente programado para mirar, acertar e ferir. Não se trata da realização circunstancial de um ataque, mediante um

único golpe. Ao contrário disto, ela se realiza por meio da atuação coordenada de um emaranhado de forças que agem constantemente dentro do próprio indivíduo, impossibilitando a sua demolição ou seu abrandamento. Ao se posicionar entre o somático e o psíquico, a “pulsão” cria uma zona de conexão entre o corpo e a mente, alimentando-se das fontes germinadas dentro do próprio organismo. Assim, lutar contra a sua validade é lutar contra si mesmo, cortando em vão a própria carne no intuito de remover a bactéria estranha que se esconde entre a pele e o músculo. Ela sempre estará ali, viva, voraz, resistindo através de uma descarga permanente de excitações, imune aos movimentos automáticos de defesa:

Imaginemo-nos na situação de um organismo vivo quase inteiramente inerte, até então sem orientação no mundo, que esteja recebendo estímulos em sua substância nervosa. Esse organismo estará muito em breve em condições de fazer uma primeira distinção e uma primeira orientação. Por um lado, estará cômico de estímulos que podem ser evitados pela ação muscular (fuga); estes, ele os atribui a um mundo externo. Por outro, também estará cômico de estímulos contra os quais tal ação não tem qualquer valia e cujo caráter de constante pressão persiste apesar dela; esses estímulos são os sinais de um mundo interno, a prova de necessidades instintuais. A substância perceptual do organismo vivo terá encontrado, na eficácia de sua atividade muscular, uma base para distinguir entre um “de fora” e um “de dentro” (FREUD, 1996, p.139).

Como se vê, não há como fugir. A “pulsão” age sorrateiramente no interior das estruturas que constituem o organismo humano, minando por completo as estratégias de defesa liberadas de fora para dentro, ou produzidas ali mesmo, no epicentro dos problemas psíquicos que representam as excitações experimentadas pelo corpo. No entanto, mesmo sabendo que este acontecimento aparece atrelado à configuração do sujeito enquanto um complexo de linguagens e tensões, é preciso ter claro que a “pulsão” não se coloca como um objeto concebido pela consciência, tornando-se possível, apenas, que se tenha acesso à ideia que a representa. É a partir deste acesso, movido não pelo contato com a matéria conflitiva, mas, sobretudo, através da identificação dos elementos que representam psiquicamente este fenômeno, que a literatura, espaço de performance e representação, por excelência, incorpora a concepção psicanalítica de subjetividade imanente a esta discussão levantada por Freud (1996) e traz para o seu universo questões relativas ao dualismo pulsional, que compreende as pulsões do ego, fundamentadas pela busca (por vezes fracassada) da

autopreservação do eu, e as pulsões sexuais, que agem em nome da necessidade irrevogável de que se possa desfrutar do prazer.

Nesses termos, considerando a leitura proposta por Garcia-Roza (2009, p.179) a despeito do pensamento freudiano, entendemos que as neuroses, assim como os conflitos de natureza psíquica ou histórico-cultural, surgem como o resultado direto do atrito entre estes dois vetores, passando a agir camufladamente na elaboração e alinhamento das camadas (desejos, projeções, traumas, transferências, repressões e etc.) que formam o inconsciente. Assim, a “pulsão”, muito mais pelo efeito representativo que demanda, podendo culminar na sua própria reversão, no movimento inverso em direção ao eu, na sublimação ou, em última instância, no predomínio do recalque, destaca-se enquanto entremeio para a representação de algo físico (princípio somático), ao passo que ela mesma surge representada por elementos psíquicos.

Em 1920, com a publicação de *Além do princípio do prazer*, logo após estabelecer estes dois caminhos por onde podem transitar as pulsões humanas (as “pulsões do eu” e as “pulsões sexuais”), Freud aponta uma terceira via marcada pela reunião destes grupos pulsionais, sendo agora representada exclusivamente por Eros – uma forma de destacar a “pulsão de vida” como a grande responsável por juntar os estilhaços originados da “demolição” do eu, e a partir do encaixe deste mosaico (formado por moléculas despedaçadas) reelaborar o organismo (em movimento constante) e fecundar novas estruturas orgânicas que vão se tornando ainda mais complexas, tendo em vista a manutenção da vida destes fragmentos e a consequente sobrevivência da espécie humana. Diferentemente das demais pulsões, a “pulsão de vida”, conforme defende o autor, não apresenta intenções regressivas, destacando-se, em verdade, em função de sugerir um processo de construção permeado pela ligação de elementos cada vez mais potentes, numa alusão à releitura que é feita a respeito da sexualidade.

Para Freud (1996), Eros estabelece a união do indivíduo com as unidades fragmentadas pelos diferentes processos de “decomposição” que o acompanham (estas partículas nascem dele mesmo e das “fraturas” as quais é submetido no decorrer da vida), colando-as, de modo indissociável, àquilo que se entende por natureza humana, no intuito de assegurar a sua proteção e conectá-lo, conseqüentemente, com as experiências vividas:

[...] não podemos fugir à suspeita de que deparamos com a trilha de um atributo universal das pulsões e talvez da vida orgânica em geral que até o presente não foi claramente identificado ou, pelo menos, não explicitamente acentuado. Parece, então, que a pulsão é um impulso inerente à vida orgânica, a restaurar um estado anterior de coisas, impulso que a entidade viva foi obrigada a abandonar sob a pressão de forças perturbadoras externas, ou seja, é uma espécie de elasticidade orgânica, ou para dizê-la de outro modo, a expressão da inércia inerente à vida orgânica (FREUD [1920], 1996, p.47).

Eros, o deus do amor, o deus da vida, acompanhado de suas confusas flechas, põe o sujeito em contato com o passado e com o futuro, de forma que estes dois tempos se comuniquem e se suplementem, oferecendo respostas (ainda que passageiras) para questões universais que colocam em suspensão toda a humanidade, atribuindo “sentido” e “equilíbrio” a um mundo entranhado por um sentimento complexo de mal-estar, trabalhando, de alguma maneira, para o prolongamento da vida, graças à restauração de unidades maiores capazes de sobreviver às perturbações do mundo exterior.

Associada ao ser humano, como um atributo que lhe assegura a sobrevivência, esta pulsão não age, em separado, das demais, sendo também orientada pela ideia de ambivalência e pluralidade que fundamentam as suas ações, desejos e toda a sua existência. Eros, sinônimo de vida, uma divindade bipartida, se nos mostra como um deus de duas faces, cujos olhos estão voltados para a construção das unidades vitais, mas não apenas para isto. Existe algo de demoníaco sob suas asas, o caos, o movimento estridente, a barbárie, a flecha em riste (não mais como a realização do amor, mas como um ato de fúria) são também fruições de sua condição divina. Sempre entendido enquanto vida, peremptoriamente como tal, Eros se desprende do Monte Olimpo, e aos poucos passa a sobrevoar as valas onde Tânatos e a morte trabalham, em silêncio, e aí, respira os ares que envolvem a ação destrutiva do indivíduo em relação a si mesmo e a seus pares, afastando-se, cada vez mais, de sua função exclusiva de produzir sentidos em mundo caótico e assegurar, por fim, a vida.

A outra face de Eros, a sua atitude destrutiva, ao que Freud intitula de “pulsão de morte”, aparece, em certo sentido, relacionada ao caráter edificante, se pensamos na capacidade de autopreservação e fortalecimento da espécie, atribuído à “pulsão de vida”. Para o autor, numa posição que antecede a sexualidade e os mecanismos de representação do estado psíquico do indivíduo, esta disposição para o extermínio (ímpeto de demolição liberado pelo sujeito e que persegue a ele mesmo) também habita

o interior das estruturas vitais que condicionam à humanidade para sua sobrevivência. No entanto, ao contrário do que pretende a face iluminada de Eros, a outra face oculta desenhada por Tânatos, o seu reverso, é sombria, silenciosa, de modo que não se possa vê-la nem explicá-la. Disfarçando-se de vida (de certo modo ela também é vida, vida que sangra e se alimenta de seus cânceres), sabe-se, apenas, que ela está aí, dispersa, espalhada por diferentes rincões, a nos fitar com olhos de despedida, trata-se de uma potência dispersa, – nas palavras de Freud (1996) a verdadeira pulsão, no sentido mais profundo do termo –, uma vez que exerce poderosa pressão sobre o sujeito, na tentativa de levá-lo de volta a um estado inorgânico das coisas, uma dimensão anímica anterior à vida:

[...] ele deve ser um estado de coisas antigo, um estado inicial de que a entidade vida, numa ou outra ocasião, se afastou e ao que se esforça por retornar através dos tortuosos caminhos ao longo dos quais seu desenvolvimento conduz. Se tomarmos como verdade que não conhece exceção o fato de tudo o que vive morrer por razões internas, tornar-se mais uma vez inorgânico, seremos então compelidos a dizer “o objetivo de toda a vida é a morte”, e, voltando a olhar para trás, que “as coisas inanimadas existiram antes das vivas” (FREUD, 1996, p.49).

Sob influência dos princípios que norteavam a construção de saberes no campo das ciências naturais, sobretudo na Biologia, no que tange à força exercida pela teoria evolucionista e pela seleção natural das espécies (disseminadas no final do século XIX e começo do século XX), as reflexões do teórico estabelecem um contato direto com estas áreas do conhecimento, e mesmo que não se possa falar em uma relação explícita de fonte e influência, tal qual alerta Garcia-Roza (2009), é certo que as explicações que são dadas para o aparecimento da “pulsão de morte” se comunicam harmonicamente com o discurso vigente a respeito do surgimento da vida no planeta. Posicionados em um espaço anterior à realização do sujeito enquanto estrutura orgânica, os impulsos de autodestruição sob os quais se materializam tal “pulsão” encontram-se dentro do próprio indivíduo, sendo apenas transpostas para o ambiente externo quando acionadas para que se manifestem como ataque ou ato de barbárie, assinalando, portanto, o florescimento das pulsões de destruição e de agressão, todas elas amalgamadas à ideia de morte.

Neste caso, a face sombria de Eros representada pelo momento exato em que a flecha equivocada acerta em cheio o indivíduo vivo (tomado apenas pela *pulsão de vida*,



ainda que alguns demônios habitem, em silêncio, o seu interior), revela a inclinação natural de que toda substância orgânica retorne ao seu estado primeiro de inércia e de não-vida. Assim, mediante o exercício de uma espécie de força gravitacional, a “pulsão de morte” é uma proposta de reconduzir os sujeitos ao eixo cósmico que lhes deu origem, já que feitas partículas atômicas que estão sempre em movimento elas se distanciam, cada vez mais, deste núcleo fundador. Para Freud (1996), a “pulsão de vida” já seria, então, algo estabelecido pelo meio exterior e pelo estado psíquico do homem, algo já construído e capturado pelas flechas certeiras do deus Eros, mas, que curiosamente também o aproxima da morte, agindo com o intuito de conservar a vida para que, ao final, ela possa morrer à sua própria maneira.

No entanto, este lado obscuro do arqueiro, a divindade posta a serviço do caos e da demolição (sob o influxo de Tânatos e do movimento de suas asas negras), não representa necessariamente o “fim”, e nem tampouco coloca o sujeito em posição anêmica de existência. À medida que é associada à figura mitológica de Eros, a “pulsão de morte”, uma potência por excelência, se converte em algo extremamente produtivo e renovador. Assim, levando em consideração as ponderações de Anselmo Leandro Tavares (2010, p.81), presentes no livro *A depressão como “mal-estar” contemporâneo*, onde o autor trata dos pontos de confluência entre a vida e a morte, é possível dizer que a partir da desordem provocada pelo aparecimento da divindade destrutiva se possa mergulhar naquilo que existe de mais profundo dentro da própria vida, à procura do novo e de diferentes estratégias para o existir. Por assim dizer, a agressividade, a ira e o nosso ímpeto de destruição, que via de regra se dispõem a devastar as estruturas que compõem o mundo em que habitamos e a nossa própria humanidade, também podem se converter em mecanismos criativos que passem a trabalhar em favor da vida. As rupturas, as perdas, os desligamentos e as mortes diárias a que somos submetidos (já que morremos a todo instante, e, morrer é, de alguma forma, retornar à vida) nos fazem conhecer melhor os “demônios” que se escondem em nosso interior, utilizando-os para o estabelecimento de diferentes formas de vida e para a reformulação dos velhos caminhos pelos quais aprendemos a caminhar.

Logo, chamando a atenção, mais uma vez, para o caráter dualístico que pode ser assumido pelas “pulsões”, entendemos que os conflitos e os encontros que tendem a se realizar como forma de destruição, objetivando, na maior parte dos casos, uma satisfação libidinal (seja em relação a si mesmo ou a outra pessoa), segundo pontua

Freud (1996), também podem se configurar enquanto desligamentos, términos (a urgência do fim) fundamentalmente necessários para a arquitetura de novas formações de vida. Em tal medida, estes desprendimentos diários (cortejos fúnebres para o adeus), muito mais do que indicarem o fim propriamente dito, despertam em nosso imaginário a percepção de que a existência, por si mesma, é uma partida e a consciência de que, a todo o instante, cada um de nós é alvejado pelas flechas da vida e da morte. Eros e Tânatos habitam em nosso interior, e as nossas ações, assim como os nossos desejos e os nossos discursos são, a um só tempo, sombra e luz, princípio e fim.

As lições de Freud (1996), lidas e interpretadas pelos mais diferentes estudiosos que lhe sucederam, exercem, sem sombra de dúvidas, forte influência sobre o entendimento do que é a natureza humana e a escolha dos caminhos teóricos que tem sido tomados para as discussões acerca das estruturas que integram a nossa humanidade. Para o bem ou para o mal, é indiscutível que as contribuições do teórico para a afirmação da Psicanálise enquanto ciência, assim como a releitura do mito de Eros e Tânatos (apenas um capítulo do farto material que foi produzido por ele), mediante os debates sobre os campos de atuação das “pulsões de vida e de morte”, desempenham um papel fundamental para a construção da mentalidade ocidental moderna, interferindo significativamente na vida dos sujeitos, não apenas numa perspectiva teórica, levando-se em conta o fôlego que foi dado às investigações sobre o comportamento humano e a sua comunicação com o mundo externo, mas impactando também na relação que passou a ser desenvolvida, sob o influxo das mais distintas heranças e influências, a despeito da literatura, da ideia de arte e de todo o universo contemplado pela articulação das linguagens estéticas.

Apoiados nas reflexões apresentadas pelo teórico, sobretudo no que diz respeito ao diálogo mantido entre a vida e a morte, entendemos que a experiência humana, igualmente ao que se processa no mundo exterior, onde se dá a construção da realidade, por meio da mobilização de agentes históricos, políticos e culturais, e das interfaces produzidas entre estes elementos, é fortemente marcada pela presença simultânea destas divindades que sugerem edificação e ruína. A literatura, plasmada, portanto, a este tecido orgânico no qual os conflitos, os afetos e as “pulsões” se realizam, aparece como espaço fecundo para a germinação de embates travados entre Eros e Tânatos e para a encenação de tragédias onde os papéis destes deuses se invertem, permitindo-se guiar pelo movimento de suas flechas embaralhadas. O texto literário, assim como o

indivíduo que escreve sua história com letras rabiscadas por estas mesmas setas (de construção e aniquilamento), é também o lugar onde vida e morte se encontram, sob pretexto de representar as tensões que demarcam as experiências vivenciadas, e partir daí, inventar outras formas de vida, potencializando o humano enquanto um organismo complexo e em permanente expansão.

Roberto Bolaño, o selvagem detetive, um poeta miserável vagando no meio da multidão, nos parece ter consciência a respeito de sua natureza ambivalente, e diante disto, se propõe a transitar, de maneira audaciosa, pelos becos da vida e da morte. A flecha disparada por Eros acerta-lhe em cheio, mas não o coração, e sim o fígado. Aí passarão a agir as substâncias vivas, as proteínas e os sais minerais, mas também as toxinas, as células autodestrutivas, o fel, a vontade do fim, a realização plena da “pulsão de morte” enquanto potência viva que trabalha em favor dos desligamentos e da destruição. Bolaño se converte em uma espécie de Prometeu, que em virtude de ter roubado o fogo sagrado, entregando-o aos mortais com o intuito de colocá-los em posição de ameaça diante dos deuses, recebe o castigo de viver eternamente amarrado a uma rocha enquanto uma águia gigante comia-lhe todo o fígado, que no dia seguinte se regeneraria para, outra vez, ser devorado pela ave de rapina, conforme nos apresenta (FRANCHINI, 2007, p.256-258), em uma revisita ao mito grego. Bolaño, o sujeito taciturno, a metáfora humana para o exercício contraditório da construção e da ruína, seguiria para sempre atrelado à sua escrita bárbara e à sua própria humanidade, à espera de águias prodigiosas que lhe perfurassem o fígado e lhe levassem a vida, a morte, os livros, mas jamais os seus ímpetos de rebeldia e sua existência dissidente. Nele, habitam, em confronto, as “pulsões de vida e de morte”, Eros e Tânatos em constante diálogo e desatino.

Tais considerações, completamente alinhadas ao estado físico do autor, o que também funciona como um detonador de suas reflexões existenciais, nos fazem lembrar do brilhante ensaio de Susan Sontag (2004), *A doença como metáfora*, estudo em que a autora parte do diagnóstico de algumas patologias da era contemporânea, a exemplo do câncer e da tuberculose, para indicar o aparecimento de um campo discursivo em que a linguagem ficcional se aproxima da medicina e da psiquiatria, passando a se familiarizar com o estado de adoecimento que é imposto ao sujeito contemporâneo, como estratégia para lhe apontar a proximidade da morte. No entanto, à semelhança do que também identificamos na obra e na experiência de Bolaño, a ideia de enfermidade que é debatida

pela pesquisadora não aparece descrita exclusivamente a partir de seu sentido clínico, uma vez que leva em consideração, antes de tudo, a construção e a abordagem do conjunto de símbolos e imagens que são implementados pelos movimentos culturais de determinado grupo social, ao que se soma a identificação de sintomas, o mapeamento de doenças correlatas e a abertura de possibilidades de cura ou de morte, como o desdobramento de questões subjetivas, em lugar de apontar simplesmente os agentes biológicos que determinam o aparecimento destas doenças.

Alvejado pela flecha certa de Eros, talvez, muito antes de ser diagnosticado com o mal hepático que anos mais tarde lhe tiraria a vida, o escritor chileno esteve sempre voltado para temáticas que representavam, de modo contundente, este jogo de cena estabelecido pela tensão entre estas duas divindades. A sua literatura, em sintonia com o seu estilo de vida e com a sua percepção artística, que privilegiava a entrega visceral e o rompimento de todo e qualquer protocolo que impusesse barreiras para a liberdade do ato criativo, se mostra como um campo de batalha sobre o qual se enfrentam as angústias e os afetos que habitam o seu “organismo”, retomando o termo usado por Freud (sua identidade e os mais diferentes processos de identificação aos quais é submetido), mas que também são espelhados pelo imaginário coletivo produzido pelo mundo que lhe é exterior e pela realidade histórica processada com base nas relações desenvolvidas pelos sujeitos. Assim, a sua escritura, considerando tanto a ficção quanto a poesia, aparece marcada pela mirada soturna do escritor para a boa estrela de quem tem consciência que nasceu predestinado para este ofício. No entanto, esta estrela não é somente luz, nela reluzem sombras e apagões que nos conectam aos desligamentos universais dispostos a revelar as nossas rupturas, nossos suicídios diários, chamando a atenção para a força exercida pela morte pulsante, no que se refere ao desdobramento das experiências humanas.

*Los detectives salvajes*, um romance planejado para transportar o leitor a um universo povoado de mistérios e “pulsões” é o lugar onde as flechas disparadas por Eros e Tânatos se encontram, descortinando as mazelas que questionam a nossa humanidade, mas que também a constituem, de modo que a morte, não o ato fúnebre propriamente dito, ou a materialização do rito cristão, em que a ideia de apagamento e de destruição surge sempre acompanhada de uma escura nuvem de fumaça, que, em certo sentido, romantizam a morte e seus caminhos para a redenção, mas a sua possibilidade, sua

realização enquanto potência e energia dispersiva que empurra os indivíduos, cada vez mais, para longe do núcleo cósmico (a vida, o que já está posto) ao qual pertencem.

Ao partirem em busca de Cesárea, sob pretexto de reencontrarem a grande matriarca fundadora do movimento real visceralista e refazer o caminho forjado por seus versos, até então, absolutamente desconhecidos, já que nenhum de seus poemas teria vindo a público (talvez nunca tenham aparecido em um livro, talvez nem sequer tenham sido escritos, talvez Cesárea Tinajero fosse apenas um pesadelo, uma obsessão), rejeitando a órbita habitual, onde suas experiências eram engendradas, Ulises, Arturo e García Madero passam a mergulhar em uma realidade, em que os objetos, os sujeitos e as ações desaparecem, aos poucos, feito esculturas de areia sendo tocadas pelo destempero dos ventos. Tudo se esvai, e quando menos se dão conta, o que veem é um cemitério de livros e fotografias, ossos e cenizas. Deslocar-se é morrer, é afastar-se do eixo gravitacional que lhes assegura a paz orgânica de uma vida já contada. Estes sujeitos se permitem atingir pelas flechas da destruição e da desídia, dizem não a face cordeira de Eros e preferem lançar-se pela fúria dos caminhos incertos, sendo tomados pela violência que integra a “pulsão de morte”, a face obscura de Tântalos, mas que os mantém vivos, visceralmente tocados. Vida e morte se encontram, se encaixam, se devoram. No decorrer da trajetória destes personagens, como uma extensão de seus próprios corpos, o mundo exterior, de onde advêm as atribulações que os conduzem ao desligamento e às rupturas, vivencia a tensão entre estas divindades, de maneira que os sujeitos, os espaços e a própria ideia de escritura que aparecem no romance sejam permeados pelos impulsos de demolição:

[...] Yo llegué a México Distrito Federal en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962. Yo ya no me recuerdo ni de las fechas ni de los peregrinajes, lo único que sé es que llegué a México y ya no me volví a marchar (BOLAÑO, 1998, p.190).<sup>46</sup>

[...]

Luego me desperté. Pensé: yo soy el recuerdo. Eso pensé. Luego me volví a dormir. Luego me desperté y durante horas, tal vez días, estuve llorando por el tiempo perdido, por mi infancia en Montevideo, por rostros que aún me turban (que hoy incluso me turban más que antes) y sobre los cuales prefiero no hablar. Luego perdí la cuenta de los días que llevaba cerrada. [...] Luego comí papel higiénico, tal vez

---

<sup>46</sup> Tradução nossa: [...] Eu cheguei ao México, Distrito Federal, no ano de 1967, ou talvez no ano de 1965 ou 1962, a única coisa que sei é que cheguei ao México e nunca mais saí (BOLAÑO, 1998, p.190).

recordando a Charlot, pero sólo un trocito, no tuve estómago para comer más. Luego descubrí que ya no tenía hambre. Luego cogí el papel higiénico en donde había escrito y lo tiré al wáter y tiré la cadena. El ruido del agua me hizo dar un salto y entonces pensé que estaba perdida. Pensé: la vanidad de la escritura, la vanidad de la destrucción. Pensé: porque escribí, resistí. Pensé: porque destruí lo escrito me van a descubrir, me van a pegar, me van a violar, me van a matar. Pensé: ambos hechos están relacionados, escribir y destruir, ocultarse y ser descubierta. Luego me senté en el trono y cerré los ojos. Luego me dormí. Luego me desperté. Tenía todo el cuerpo acalambrado (BOLAÑO, 1998, p.198).<sup>47</sup>

Somado à série de depoimentos narrados em primeira pessoa que integra a segunda parte da narrativa, este fragmento destaca a aparição de Auxilio Lacouture, poeta uruguaia de meia idade, magra, alta, que fixa residência no México, durante algumas décadas e se auto-intitula mãe da poesia mexicana. O episódio é descrito pela personagem do banheiro feminino da Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM, onde se manteve escondida por longos dias, em face da invasão da polícia ao *campus* universitário, em setembro de 1968, e aí se mantém escondida por algumas semanas, de modo que o banheiro acaba por se converter em um túnel do tempo que a transporta para épocas já vividas e para outras que ainda estão por vir, como o ano de 1976, que aparece no romance como marcador temporal para a inclusão do relato na narrativa.

A voz de Auxilio, talvez um sussurro apenas, narra e ao mesmo tempo indaga aquilo que é contado, denunciando para si mesma e para o leitor a sua condição de reclusa, uma mulher comprimida pelas paredes de um lavabo, e sobre a qual recaem crimes cotidianos, crimes a respeito de formação do gosto artístico, crimes que a colocam sob permanente suspeição aos olhos da lei e da própria literatura. Auxilio se converte na plena realização das pulsões de desligamento (Eros e Tânatos em estado de tensão), à medida que questiona o sentido da escrita, o sentido de sua existência, lançando-se, de forma correlata, para o mesmo vaso sanitário em que depositou os seus

---

<sup>47</sup> Tradução nossa: Logo acordei. Pensei: eu sou a lembrança. Pensei nisso. Logo voltei a dormir. Logo acordei e durante horas, talvez dias, me pus a chorar pelo tempo perdido, por minha infância em Montevideú, pelos rostos que ainda me perturbam (que hoje, inclusive, me perturbam mais do que antes) e sobre os quais prefiro nem falar. Logo perdi a conta da quantidade de dias que fiquei trancada. [...] Logo comi papel higiénico, talvez lembrando de Charlot, mas somente um pedacinho, não tive estomago para comer mais. Logo descobri que já não tinha fome. Logo peguei o papel higiénico em que eu havia escrito e joguei no vaso sanitário, joguei o rolo inteiro. O barulho da água me fez dar um pulo e então pensei que eu tivesse perdida. Pensei: a inutilidade da escritura, a inutilidade da destruição. Pensei: porque escrevi, resisti. Pensei: porque destruí o que escrevi irão me descobrir, irão me pegar, irão me violar, irão me matar. Pensei: os dois atos estão relacionados: escrever e destruir, ocultar-me e ser descoberta. Logo me sentei no vaso e fechei os olhos. Logo adormeci. Logo despertei. Tinha todo o corpo com câimbras (BOLAÑO, 1998, p.198).

escritos, mas sem se desprender de suas elucubrações sobre a ideia de escrita, destruição e resistência. A personagem é fundida ao papel higiênico onde suas memórias da clausura e alguns versos haviam sido escritos, mas, no entanto, não se permite tragar pelo gargalo que absorve os dejetos; mantém-se viva, oscilando entre momentos de lucidez e de sonolência, sendo tensionada a todo instante pelas descargas de vida e de morte liberadas pelo atrito entre as flechas lançadas por Eros e pelas “pulsões” que lhe caem sobre o corpo, a todo instante, como descargas elétricas (um organismo em câimbras), impondo-lhe a dispersão e o desligamento de partículas.

Auxilio personifica o movimento e a ruptura, em meio a suas digressões no interior de um banheiro minúsculo, e ao rememorar alguns nomes (fictícios ou não), como os da poeta Lilian Serpas, que, ao que tudo indica envolveu-se amorosamente com Che Guevara, dos poetas espanhóis León Felipe e Pedro Garfias, para quem a personagem se fez de doméstica, numa atitude voluntária, ou da pintora catalã Remedios Varo e sua legião de gatos. Atentamos ao fato de que sua resistência, de alguma forma, também clama por proteção e ajuda (trata-se de uma mulher que ironicamente se chama Auxilio), considerando-se os insucessos aos quais é brutalmente submetida. Em um artigo nomeado “Auxilio Lacouture: un presagio en la literatura de Roberto Bolaño”, a crítica Clara Quero Flores (2008) destaca a seguinte abordagem:

Pienso en la palabra Auxilio [...] De esta manera hago una lectura de la madre de la poesía mexicana a partir de la ayuda y protección que ésta brinda a muchos de los personajes de la novela de Bolaño. Su situación de madre voluntaria (ya que ella desde un principio decide denominarse así) la pone entonces a cargo de poetas huérfanos que viven en la periferia y que tienen a la escritura y lectura como finalidad y justificación de sus actos. Cabe destacar entonces que este personaje femenino decide nombrarse desde la maternidad, signo que ha nombrado el cuerpo de la mujer a través de la historia escrita desde los hombres y a la que Bolaño obedece en este texto. ¿Por qué Auxilio es la madre de estos poetas o qué hace que ella sienta y pueda denominarse así? (FLORES, 2016, *online*).<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Tradução nossa: Penso na palavra Auxilio [...] Dessa maneira faço uma leitura da mãe da poesia mexicana a partir da ajuda e proteção que ela concede a muitos personagens do romance de Bolaño. Sua situação de mãe voluntária (já que desde o princípio ela decide denominar-se dessa maneira) a coloca, portanto, como responsável por poetas órfãos que vivem na periferia e que possuem a escritura e a leitura como finalidade e justificativa para os seus atos. Cabe destacar então que este personagem feminino decide nomear-se desde a maternidade, signo que tem marcado o corpo da mulher através da história escrita por homens obedecida por Bolaño nesse texto. Por que Auxilio é a mãe desses poetas? O que faz com que ela sinta e possa se denominar de tal forma? (FLORES, 2016, *online*).

Não temos uma resposta para o questionamento lançado pela autora. A senhora Lacouture é crime e castigo, embora não saibamos exatamente do que ela se esconde e nem tão pouco qual foi, ao certo, o seu delito. Não conhecemos também o seu algoz, não é possível dimensionar a potência da força que a persegue. Ela é vida e morte, a mãe enclausurada de poetas órfãos, e empresta o seu leite para que os selvagens detetives se alimentem, muitos que ainda estão por nascer, uma geração inteira de poetas marginais que serão amparados pelo seio e pelos versos de Auxilio. Tendo já percorrido grande parte da América Latina, entregue à sua própria sorte e ao auto-exílio, sem documentos e completamente rejeitada pelo projeto de bem-estar ambicionado pela modernidade mexicana da década de 1970, a personagem segue atada ao seu passado, à sua história e às mortes diárias que perpassam a sua experiência, o seu corpo e a sua voz. Trancada no lavabo da Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM, Auxilio está encerrada em si mesma, de modo que o seu passado exerça sobre ela uma pressão que ainda a captura no presente, marcando para sempre o seu destino e as clausuras que a perseguirão enquanto mãe da poesia mexicana. Ligada a um passado coletivo do qual é testemunha solitária e abandonada, Auxilio se converte na própria nostalgia, partilhando do estado de orfandade imposto aos poetas-detetives. Entretanto, ao mesmo tempo em que é vida já vivida a personagem é também vida que está por vir, e mais uma vez, encena os conflitos provocados pelo contato entre as pulsões de morte e de vida, de memória e apagamento: “[...] y ahora todo el mundo sabe que una mujer permaneció en la universidad cuando fue violada la autonomía en aquel año hermoso y aciago [...]” (BOLAÑO, 1998, p.199)<sup>49</sup>.

As lembranças reveladas pelas digressões da personagem aparecem cunhadas em um ambiente em que as relações mantidas com o passado, assim como o olhar lançado para o tempo vivido e para o tempo vindouro, são desenhadas a partir de sua experiência conflitiva com tudo aquilo que viveu. Esta problemática, certamente a força motriz para o desenvolvimento desta passagem, ocupa um lugar de destaque na narrativa, à medida que coloca Auxilio na condição de mulher que vivencia simultaneamente a orfandade e a maternidade, fazendo alusão a um duplo que será retomado inúmeras vezes ao longo do romance sob a configuração de outros pares, como vida e morte, perda e ganho,

---

<sup>49</sup> Tradução nossa: “[...] agora todo mundo sabe que uma mulher permaneceu na universidade quando a instituição teve sua autonomia violada naquele ano bonito e infeliz [...]” (BOLAÑO, 1998, p.199).



lucidez e loucura, dentre outros, todos eles atrelados ao curso das flechas disparadas pelos deuses gregos e remanescentes do conceito de “pulsão” exposto por Freud.

Ainda detido pelos desdobramentos deste relato “assinado” pela mãe dos poetas mexicanos, Bolaño recupera este mesmo argumento pouco tempo depois, e logo após a publicação de *Los detectives salvajes*, precisamente em setembro de 1998, o escritor finaliza a redação do romance *Amuleto*, cujo enredo principal gira em torno de Auxilio Lacouture e sua experiência de aprisionamento, dando uma lição de intertextualidade e demonstrando o seu empenho em construir personagens intercomunicativos planejados a partir de uma base ficcional comum, além de atualizar em maior escala as reflexões e os conflitos sugeridos pela leitura freudiana acerca do mito grego protagonizado por Eros e Tântatos:

Ésta será una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz. Yo soy la amiga de todos los mexicanos. Podría decir: soy la madre de la poesía mexicana, pero mejor no lo digo (BOLAÑO, 1999, p.11).<sup>50</sup>

[...]

Y aunque el canto que escuché hablaba de guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer (BOLAÑO, 1999, p.154).<sup>51</sup>

Os fragmentados destacados correspondem, respectivamente, à abertura e ao encerramento do pequeno romance (tratam-se de 154 páginas para um autor que usualmente se dedica a narrativas de proporções épicas), e, de certa maneira, apresenta uma estrutura cíclica, digressiva e profundamente redundante, o que em nada diminui o seu valor estético enquanto literatura, ressaltando, apenas, a preocupação do autor em dizer insistentemente aquilo que aos seus olhos necessita ser dito. O evento que marca a vida da protagonista é explorado sob diferentes aspectos, mas o que se sobressai é a sua

<sup>50</sup> Tradução nossa: Esta será uma história de terror. Será uma história policial, um relato de literatura negra e de terror. Mas não parecerá. Não parecerá porque sou eu que estou contando. Sou eu que falo e por isso não parecerá. Mas no fundo é a história de um crime atroz. Eu sou a amiga de todos os mexicanos. Poderia dizer: sou a mãe da poesia mexicana, mas é melhor não dizer (BOLAÑO, 1999, p. 11).

<sup>51</sup> Tradução nossa: E embora o canto que escutei falasse da guerra, das façanhas heróicas de uma geração inteira de jovens latino-americanos sacrificados, eu sabia que acima de tudo falava do valor e dos espelhos, do desejo e do prazer (BOLAÑO, 1999, p.154).

voz que se dispõe a contar a história de terror e diálogo com a possibilidade da morte (uma potência lancinante) que se repetiria outras quantas vezes com ela mesma, com os outros poetas-detetives, órfãos, habitantes da margem, com toda a América Latina. A morte e suas “pulsões” se convertem em uma espécie de bastão sobre o qual se apóia a história de todo o povo latino-americano, de modo que a sua existência e a sua ameaça impulsionem os indivíduos a seguir, sem sequer conhecerem os caminhos que serão tomados ou os destinos que serão perseguidos a partir de então.

Escritas sob o signo da desesperança, mas também da necessidade da busca, estas linhas retratam um inferno narrado a partir de um banheiro esquecido em um tempo emblemático marcado pela destruição dos movimentos populares e pelo terror da ação intervencionista do estado. Os quadros, a casa, os objetos e tudo aquilo que aparece nas digressões de Auxilio são peças desconexas que acionam a sua memória a caminho do horror, mas também do desconhecido, e é justamente este campo vazio que ainda não se teve acesso, o lugar em que o prazer e o desejo devem estar escondidos, o espaço onde poderá haver alguma esperança. Mais uma vez, vida e morte se cruzam, pesos postos numa mesma balança à espera da inclinação final.

## 2.2 A herança das sombras e as dobras barrocas na literatura espanhola

Em *Los detectives salvajes*, à semelhança daquilo que ocorre em todo universo ficcional de Bolaño, notamos o desenvolvimento de histórias que são narradas a partir de cidades fantasmas, espaços abandonados, em alguns casos, sem nome, alocados em uma encruzilhada entre o sonho e a fantasia, entre o desejo e a obsessão, lugares vazios desenhados em uma geografia sombria povoada de ossos, cadáveres e crimes brutais cometidos com o uso de armas brancas. Os personagens são lançados em uma ambientação imprecisa, desconhecem onde estão, não sabem qual direção deverá ser tomada, caminham sozinhos ainda que em grupo, dentro de uma mesma Opala, mas absurdamente sós, guiados pela solidão e pela errância. Deslocam-se vagamente pelo deserto, com olhos fixos para o horizonte, moribundos, oscilando entre a vida e a morte, à procura de Cesárea, da poesia visceral, de alguma redenção.

Tais indivíduos, vagabundos, poetas-detetives que abandonaram os protocolos de uma vida institucional a fim de que pudessem saborear o risco e o caráter visceral da experiência estética na cena contemporânea, movimentam-se para frente e para trás, percorrendo tempos e espaços distintos, através de caminhos que revelam a quão vaga pode ser a existência humana. Estas rotas, habitadas por personagens zumbis, levam estes sujeitos para o nada, mas também podem conduzi-los para outros escritos do autor, onde a mesma agonia fantasmagórica se repete, como é o caso do conto *Días de 1978*, presente no livro *Putas asesinas* (2001):

En cierta ocasión B asiste a una fiesta de chilenos exilados en Europa. B acaba de llegar de México y conoce a la mayoría de los asistentes. La fiesta, en contra de las expectativas de B, es familiar [...] En determinado momento, posiblemente al amanecer, un joven se encara con B utilizando un pretexto cualquiera. La discusión es lamentable e inevitable. [...] Pero cuando la pelea ya es inminente, B se levanta y rehúsa el enfrentamiento. U lo insulta, lo desafía, golpea la mesa (y tal vez la pared) con el puño. Todo inútil. [...] B escucha el relato de las adversidades de U con sumo placer, y luego, imperceptiblemente, con una sensación de victoria, una victoria irracional, mezquina, en la que entran en escena todas las sombras de su rencor y también de su desencanto. Imagina a U corriendo por una calle vagamente chilena, vagamente latino-americana, aullando o profiriendo gritos, mientras a los lados los edificios comienzan a humear, sostenidamente, aunque

en ningún momento es posible discernir ni una sola llama (BOLAÑO, 2001, p.65-67).<sup>52</sup>

Os personagens do conto aparecem nomeados unicamente pelas letras iniciais de seus nomes, B e U, numa nítida alusão às figuras de Arturo Belano e Ulises Lima, ou talvez representem apenas ideogramas labirínticos, cujo teor semântico aponte para a instituição de mais um jogo de perguntas e respostas nascido do espírito investigativo de Bolaño, a fim de interrogar o leitor e conduzi-lo para uma seara de probabilidades e verdades incertas. Sejam estes personagens uma referência direta aos poetas marginais de *Los detectives salvajes* ou não, é certo que eles se comunicam profundamente e retomam o mesmo sentimento de busca e perdição vivenciado exaustivamente pelos herdeiros do real visceralismo.

No conto, B e U se encontram em Barcelona, em uma festa que reunia chilenos exilados, uma bolha latino-americana em meio ao silêncio e a indiferença dos catalães, quando de repente, rompendo a atmosfera de integração e cordialidade que aproximava a todos, minimizando as adversidades do exílio, os dois indivíduos se estranham, desafiam um ao outro e se enfrentam. U é incisivo, deseja o embate com a fúria de seus ancestrais pré-históricos, se descontrola, interpela o adversário e o convoca para a disputa, em contrapartida, B hesita, pondera a necessidade da batalha, não se acovarda, mas não enxerga sentido algum em aceitar um confronto para o qual, de uma forma ou de outra, certamente os dois sairão derrotados. B resiste, fita os olhos do adversário, enlaça a sua ira, vislumbra, inclusive a sua vitória quando toma conhecimento das desventuras de U, mas, ao final, sucumbe, os dois se veem fracassados em uma rua vazia, habitada apenas pelas sombras e pelos edifícios (que agonizam), fantasmas de um lamento latino-americano.

Transeuntes solitários que dividem a mesma história, partilhando de um destino comum aos latino-americanos que povoam La Rambla<sup>53</sup>, em Barcelona,

---

<sup>52</sup> Tradução nossa: Certa ocasião B participa de festa de chilenos exilados na Europa. B acaba de chegar do México e conhece a maioria dos que estão presentes. A festa, contrariando as expectativas de B, é familiar [...]. Em determinado momento, possivelmente ao amanhecer, um jovem se indispõe com B usando uma desculpa qualquer. A discussão é lamentável e inevitável. [...] Mas quando a briga esta prestes a começar, B se levanta e recusa o enfrentamento. U o insulta, o desafia, bate na mesa (e talvez na parede) com o punho. Tudo é inútil. [...] B escuta os relatos das adversidades de U com enorme prazer, e logo, imperceptivelmente, com uma sensação de vitória, uma vitória irracional, mesquinha, daquelas que entram em cena todas as sombras de seu rancor e também de seu desencanto. Imagina U correndo por uma rua vagamente chilena, vagamente latino-americana, latindo o gritando, enquanto os edifícios começam a fumaçar substancialmente, sem que em nenhum momento seja possível avistar uma chama sequer (BOLAÑO, 2001, p.65-67).

formando uma multidão de pernas que caminha sem rumo, U e B, ou quem sabe, Ulises e Belano são encobertos pela mesma capa negra sob a qual se abrigou Roberto Bolaño, desde sua partida do Chile até o seu trânsito entre o México e a Catalunha. Estamos diante de um sujeito latino-americano, o autor assim se descreve em entrevista a Mónica Maristain:

M.M.: – *¿Usted es chileno, español o mexicano?*

R.B.: – Soy latinoamericano.

M.M.: – *¿Qué es la patria para usted?*

R.B.: – Lamento darte una respuesta más bien cursi. Mi única patria son mis dos hijos, Lautaro y Alexandra. Y tal vez, pero en segundo plano, algunos instantes, algunas calles, algunos rostros o escenas o libros que están dentro de mí y que algún día olvidaré, que es lo mejor que uno puede hacer con la patria (BRAITHWAITE, 2006, p.62).<sup>54</sup>

Latino-americano, despatriado, um habitante das sombras, cuja história se assemelha às desventuras vividas por U e B, nas ruas desertas de Barcelona, em meio às construções e à fumaça que desconhecem o incêndio, mas envolvem os indivíduos em chamadas invisíveis, transformando-os em partículas dispersas do nevoeiro, Bolaño elege seus filhos como única pátria e recusa manter-se aprisionado a tudo que viveu e às dimensões de sua formação intelectual. Aos seus olhos, tudo é passageiro diante de sua existência efêmera, restando-lhe apenas apostar na capacidade de ramificação e sobrevivência de seus descendentes, para que sua genealogia, - a pátria escolhida -, resista ao tempo e à crueldade dos homens e não morra mesmo em face de seu desaparecimento. Tendo percorrido grande parte da América Latina para que ao final se

---

<sup>53</sup> La Rambla, designação construída a partir do termo árabe “ramla”, que quer dizer “leito de rio seco”, evidenciado a influência linguística e cultural recebida durante os séculos em que a Espanha esteve sob domínio mulçumano, é um tipo de rua larga e com grande movimentação de pedestres, imigrantes ilegais a vender bugigangas e souvenirs, turistas, uma metonímia da Espanha contemporânea. Dentre muitas, a mais conhecida é La Rambla de Catalunya, Les Rambles, em catalão, que liga a Praça da Catalunha ao Porto Velho, em Barcelona, assumindo grande importância de um ponto de vista histórico e geográfico, no que diz respeito à movimentação dos fluxos urbanos e à conexão entre as vias, muitas delas transformadas durante a noite para o exercício da prostituição e do tráfico de drogas.

<sup>54</sup> Tradução nossa:

M.M.: - O senhor é chileno, espanhol ou mexicano?

R.B.: - Sou latino-americano.

M.M.: - O que é a pátria para o senhor?

R.B.: - Lamento lhe dar uma resposta evasiva. Minha única pátria são meus dois filhos, Lautaro e Alexandra. E talvez, mas em segundo plano, alguns instantes, algumas ruas, alguns rostos ou cenas ou livros que estão dentro de mim e que algum dia os esquecerei, que é a melhor coisa que alguém pode fazer com a pátria (BRAITHWAITE, 2006, p.62).

fixasse, em definitivo, na Espanha, região da Catalunha, dividindo-se entre Barcelona, Girona e Blanes, o escritor é, sem dúvidas, um herdeiro da tradição literária espanhola, ainda que este arsenal de referências estéticas não exerça sobre sua obra uma relação de causa e efeito, e que ele mesmo não assuma a existência de um fluxo comunicativo entre as linguagens literárias produzidas na Espanha, séculos atrás, e a sua escritura, é certo que há algo de comum entre estes dois mundos. A atmosfera funesta que envolve o Bolaño escritor e que aparece em tons sombrios na sua ficção e na sua poesia, por mais que esteja atrelada aos descaminhos traçados pela cena contemporânea, nos remete a um contexto literário marcado pelo pessimismo, pelo desengano e pela angústia dos homens diante da passagem do tempo: o Barroco.

Neste caso, conforme destacam Luis Martín-Estudillo e Luis Bague Quílez (2008, p.447), a literatura de Bolaño, no epicentro das produções artísticas que tem vindo a público nas três últimas décadas, constitui-se enquanto um fenômeno estético que se alinha à proliferação, sem precedentes, de um artefato narrativo caracterizado especialmente pela dificuldade de enquadrá-lo em um determinado gênero ou tipologia textual. Recheada de referências humanas que nos remetem, por exemplo, aos tempos áureos do *Siglo de Oro*, período de máximo esplendor literário na Espanha, situado entre o Renascimento e o Barroco, a sua escritura, à proporção que prolifera um discurso de transgressão e desvelamento das estruturas anêmicas que constituem o campo literário nos dias de hoje, também volta os seus olhos para o contributo que lhe foi dado por seus ancestrais, talvez, unicamente para degluti-lo, desmembrá-lo, absorver os seus nutrientes e toxinas, e logo após, vomitá-lo em forma de uma criatura estranha, cujas feições assustam e atraem o leitor.

Este *alien* que é inventado a partir da confluência dos elementos textuais que pertencem à literatura de viagem, aos relatos pessoais, ao ensaio, à crítica, à linguagem jornalística, à historiografia e à autoficção, dentre outras formas de discurso literário, se configura em nome da tentativa de rechaçar ou desconstruir os marcos da tradição literária espanhola. No entanto, à medida que esta escritura se propõe a questionar o espaço ocupado pela história da literatura, nesse país, assim como debater as funções que lhe são atribuídas, desautorizando a pretensão de atestar uma origem para as letras, conforme revela o teor de seus discursos, ao lançar mão de uma produção ficcional que se desenha a partir das noções de “hibridismo”, *collage* e “impureza”, o autor inevitavelmente é remetido ao universo de seus ancestrais, dialogando, portanto, com

Lope de Vega, Miguel de Cervantes, Luis de Góngora e Francisco Quevedo, encarnando a angústia de não poder se desvencilhar deste panteão de escritores que lhe oferece o crime e a divindade de reescrever os seus textos, como uma herança irrecusável, segundo defende Harold Bloom (1991):

Empédocles sustentava que nossa psique, na morte, retorna ao fogo de onde saiu. Mas nosso *daimon*, de uma só vez nossa culpa e nossa potencial divindade, não vem a nós do fogo, mas dos precursores. O que foi roubado deve ser restituído: o *daimon* nunca foi roubado, mas sim recebido como uma herança transmitida na morte do efebo ao poeta tardio capaz de aceitar simultaneamente tanto o crime quanto a divindade (BLOOM, 1991, p.181).

Tributário da herança que lhe foi concedida pelos seus precursores e encurralado pela culpa e pela potencial divindade que lhe chega, não pela força e particularidade de seu *daimon*, mas pela capacidade de penetração das linguagens estéticas advindas da tradição espanhola, - uma genealogia maldita -, Bolaño recupera os discursos atrelados à ideia de desencanto e de melancolia de seus ancestrais, emitidos quase sempre como confissões de um espírito dualista, tensionado pelo movimento de forças opostas que se atraem e se repelem, na intenção de pervertê-los, desmistificá-los, amplificando-os, por fim, sob a orientação de uma literatura que renasce a partir da convergência de diferentes gêneros e referenciais. Assim, ainda que sob a tutela da angústia da influência de que nos fala Bloom (1991), já que Bolaño é, de fato, o guardião sem medidas de uma memória literária e cultural enciclopédica, entendemos que a sua escrita, marcada por um ideal de “mestiçagem” bastante singular, não como indicador de suas intenções lúdicas ou paródicas, mas, sobretudo, por seu caráter multirreferencial, revela uma preocupação ética e política de abordar determinados eventos em sua narrativa, como forma de revirar os escombros sobre os quais se sustenta a civilização europeia no cenário atual.

Partindo, portanto, destas colocações, temos clareza de que tanto o exercício de autorreflexão, por meio do qual a configuração narrativa revisita os mecanismos de representação instituídos pelas gerações passadas, quanto à abordagem de temas sombrios ligados à universalidade dos conflitos humanos evocados com base na relação entre vida e morte, fim e eternidade, são articulados graças ao protagonismo que reside na ideia de crime e divindade que chega a Bolaño por meio da influência exercida por

seus precursores. As estratégias narrativas assumidas pelo escritor, bem como o trato com matrizes temáticas que se movimentam para frente e para trás, alcançando os homens do passado e do futuro, tocando-os em seus dramas e agonias, marcam o tom historiográfico revelado por sua ficção, ao passo que interrogam os discursos legitimados pela história, presentes em seu texto sob interferência de uma alta carga de subjetividade, conforme nos esclarece José Ramón Ruisánchez Serra (2012):

Se trata de textos que debido a que narran momentos muy cercanos en el tiempo al de su elaboración, sortean sin muchos problemas la necesidad de recrear el paisaje de una época para concentrarse, en cambio, en el momento en que las estructuras simbólicas hegemónicas se agotan y la imaginación domina las esferas íntima, social y pública [...]. Todos estos textos están escritos desde una aguda conciencia de la problemática que implica el paso del hecho histórico al momento en que se intenta narrarlo, y aprovechan esta problemática como condición de posibilidad para la renarración de momentos cruciales, para generar un discurso contrahistoriográfico que niega la seguridad de las versiones oficiales y sus silencios, privilegiando lo plural sobre lo singular, las dudas sobre las certezas (SERRA, 2012, p.12).<sup>55</sup>

Em oposição à linearidade e à perfeita simetria dos discursos ideológicos internalizados pela mentalidade europeia, a polifonia de vozes e de gêneros que aparece em *Los detectives salvajes* combina a retórica à violência como forma de deslegitimar as narrativas que cristalizaram ao longo de séculos os projetos de hegemonia e poder, postos em prática com o intuito de mascarar os trágicos acontecimentos que marcaram a história do continente europeu. Sempre presente dentro do romance, personificado por Arturo Belano, García Madero e por alguns outros personagens que espelham o seu *alter ego*, ou simplesmente no meio das cenas como um expectador invisível que tudo vê e tudo conhece, Bolaño aparece no texto de maneira insistente, talvez até paranóica, tal qual já nos apontara Umberto Eco (1996), possivelmente como estratégia de alertar o leitor sobre a importância de que o indivíduo que produz determinado discurso não se afaste do ato de enunciação nem do objeto enunciado, como meio de assegurar a sua

---

<sup>55</sup> Tradução nossa: Trata-se de textos que devido ao fato de narrarem momentos muito próximos ao tempo em que foram produzidos, apresentam sem maiores problemas a necessidade de recriar a paisagem de uma época, a fim de que se concentrem nela, considerando o momento em que as estruturas simbólicas hegemônicas se fadigam e a imaginação domina as esferas íntima, social e pública [...]. Todos estes textos são escritos a partir de uma aguda consciência das implicações que esta problemática possui, no que diz respeito à atitude de narrar determinados fatos históricos, assim aproveitam esta problemática como condição de possibilidade para a renarração de momentos cruciais, para gerar um discurso contra-histórico que nega a segurança das versões oficiais e seus silêncios, privilegiando o plural sobre o singular, as dúvidas sobre as certezas (SERRA, 2012, p.12).



validade. Nesses termos, seja pela ótica do narrador, que olha para a história guiado pela lente de aumento que desequilibra a balança das verdades já construídas, sob o intermédio da subjetividade e do império de ficções que prevalece em sua narrativa, seja pela objetividade e pelo ranço positivista que direcionam os discursos oficiais (presentes nos almanaques e nas estruturas das instituições), o fato é que os eventos que aparecem no romance de Bolaño, em diálogo com a realidade ou alinhado exclusivamente ao seu engenho inventivo, são caracterizados por um sentimento de desajuste diante do mundo que o coloca em contato com a mesma angústia vivida pelo homem barroco, recobrando a dor e a enfermidade que lhe constituíam. Esta herança (crime e divindade), uma espécie de descompasso em relação ao plano real que lhe cerca, transita em toda sua obra, constituindo o homem e o escritor Roberto Bolaño, segundo se lê no poema “Lautaro, nuestras pesadillas”, que integra o livro *La universidad desconocida*:

Hay días en que me veo en tu rostro  
 el rostro de mi padre, el cual, según dicen,  
 se parecía a su padre  
 La mirada de León Bolaño aparece en tus  
 ojos entrecerrados  
 [...]
 Otras veces pienso que no es así: esa quijada  
 de luchador, ese pelo rubio cenizo,  
 la disposición para la fiesta y el caos sólo remiten  
 a rescoldos de mi propia nostalgia  
 [...]
 A veces te despiertas gritando y te abrazas  
 a tu madre o a mí con la fuerza y la lucidez  
 que sólo un niño menor de dos años puede tener  
 A veces mis sueños están llenos de gritos en la ciudad fantasma  
 y los rostros perdidos me hacen preguntas  
 que jamás sabré contestar  
 Tú te despiertas y sales corriendo de tu habitación  
 y tus pies descalzos resuenan  
 en la larga noche de invierno de Europa  
 Yo regreso a los lugares del crimen  
 sitios duros y brillantes  
 tanto que al despertar me parece mentira que aun esté vivo.

(BOLAÑO, 2007, p.432-433)<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Tradução nossa: Há dias em que vejo em teu rosto / o rosto de meu pai, o qual, segundo dizem, / se parecia ao pai dele / O olhar de León Bolaño aparece em teus / olhos entreabertos [...] / Outras vezes penso que não é assim: esse queixo / de lutador, esse cabelo loiro acinzentado, / a disposição para festa e o caos somente remetem / às faíscas de minha própria nostalgia [...] / Às vezes você acorda gritando e se abraça / à sua mãe ou a mim com a força e a lucidez / que apenas um menino de dois anos pode ter / Às vezes os meus sonhos estão cheios de gritos na cidade fantasma / e os rostos perdidos me fazem perguntas / que jamais saberei responder / Você acorda e sai correndo de seu quarto / e seus pés descalços ressoam /

Neste poema, destaca-se o tom confessional assumido pelo eu-lírico em nome do desmascaramento de sua nostalgia, de seu desejo de regresso, de voltar ao local do crime e de refazer as trilhas de angústia e crueldade traçadas por seus ancestrais, tanto na Europa quanto na América Latina, duas cabeças de um mesmo monstro germinado sobre a barbárie e o desencanto. Notamos uma espécie de transe em que a figura do poeta, o mesmo detetive que ruma para o desconhecido em seu romance, aparece dividido entre o sonho e a realidade, vivo, mas sempre sobressaltado pela possibilidade da morte, que lhe espreita, e dos velhos fantasmas que insistem em ressurgir nas noites intermitentes de inverno, inquirindo-lhe, fazendo-o recordar de suas misérias, as misérias de toda a humanidade, como metáfora para o estado de espírito do eu-lírico, igualmente sombrio e caótico.

O poeta se comunica com os seus pares, dialoga com o leitor, convocando-o para que também embaralhe as cartas de sua própria existência, e ao acaso, escolha o naipe que deverá lhe indicar o azar ou a sorte, o prazer e a tragédia. Em Bolaño, um dois de paus e uma rainha de copas se equivalem, as duas cartas lhe sugerem o abismo, o mergulho em interrogações labirínticas que revelam sua inquietude e a sua dessemelhança. A mirada para Lautaro, seu filho, e a lembrança de seu pai, León Bolaño, o reconhecimento de traços físicos que os aproximam e os afastam, mesclando estranhamente um ao outro e a ele mesmo, aparecem como filigranas de uma genealogia que se perpetua e sentencia a história de lamento destes indivíduos.

Este poema, assim como *Los detectives salvajes*, é uma fotografia distorcida da América Latina, em branco e preto, dolorosa, sarcástica, desfigurada, corroída pelo tempo e pela ação erosiva dos homens, mas cuidadosamente reconstruída por Arturo Belano, pelos demais detetives e pelo próprio Bolaño, desde sua casa em Blanes, em meio ao frio e ao silêncio cortantes do inverno europeu. O poema é uma metonímia da narrativa, de toda a história humana que comunica os sujeitos, uns aos outros, fazendo-os recuperar, misteriosamente, as sensações mais remotas, os velhos desejos, a voluptuosidade, mas também os nossos flagelos, a monstruosidade humana e o medo em face do desconhecido, uma cortina de fumaça por onde cintilam pequenas fagulhas de sombra e de luz. Bolaño acessa este campo de mistérios formado por pontos cegos que se multiplicam, mais uma vez toma o touro pelos chifres, e tematiza a luta contra o

---

na longa noite de inverno da Europa / Eu volto aos lugares do crime / espaços duros e brilhantes / tanto que ao acordar parece mentira que eu ainda esteja vivo (BOLAÑO, 2007, p.432-433).

medo como artefato para sua escrita. Entretanto, abordando-o, pouco a pouco, com a perícia de quem decide morrer ingerindo, a cada dia, pequenas doses de cicuta, o autor não trata de um medo paralisante, um ato indigno de quem suplica vida ajoelhado aos pés de seu algoz, mas sim de um medo entranhado de mistério, fazendo-nos lembrar da célebre frase de Sócrates, dita instantes antes de seu auto sacrifício, quando fora acusado de ateísmo e de corromper os jovens gregos: “E agora chegou a hora de nós irmos, eu para morrer, vós para viver; quem de nós fica com a melhor parte ninguém sabe, exceto os deuses”<sup>57</sup>.

Bolaño sempre esteve entre a vida e a morte, não a morte orgânica simplesmente, que aterroriza a plenitude efêmera dos humanos (embora esta tenha lhe falado mais perto dos ouvidos quando o fígado doente o fizera lembrar de sua condição de Prometeu acorrentado), mas a morte ideológica, que lhe ameaçava a vida e a dignidade conhecida apenas por aqueles indivíduos que aceitam o enfrentamento, mesmo em face da derrota que se acerca. O escritor maneja habilmente esta temática, demonstrando ser um profundo conhecedor da alma humana, ao que se soma o seu cuidado em construir uma atmosfera de suspense e horror, em que a articulação da memória, vacilante e corrosiva, figure como um dispositivo crucial para que a dor, a ameaça e a violência sejam sempre recobradas enquanto uma lembrança duradoura, que se desprende do passado, sendo tonificada, sob diferentes aspectos, pelos conflitos deflagrados no presente.

A saga de Belano e Ulises Lima pelo deserto de Sonora se constitui como um espelho fragmentado da mentalidade europeia minuciosamente ramificada no continente latino-americano. Neste caso, sob pretexto de encontrar Cesárea Tinajero, a narrativa nos conduz ao encontro de debilidades que crescem progressivamente, em cada episódio descrito, dando destaque às marcas de sangue e à dor que foram impressas no imaginário destas sociedades (colonizados e colonizadores), de maneira que o medo e o estado de suspensão irrompam violentamente, sem que os personagens e o leitor tenham qualquer controle sobre a condução dos fatos. Somos todos surpreendidos pela aparição de conflitos que nos fazem lembrar de nossa humanidade decadente, uma caixa preta violada pelos instintos e projetos de poder que nascem dela mesma, e para acalmar os nossos demônios nos sentamos no banco traseiro daquela Opala branca e decidimos

---

<sup>57</sup> A declaração atribuída a Sócrates, assim como informações sobre o filósofo e seu entendimento ante a morte e a ideia do fim aparecem disponibilizada em: <<http://www.oprogressonet.com/blogs/ricardo-coelho-ricardo-coelho/aprender-morrer-morte-segundo-socrates/30699.html>>. Acesso em: 29 maio 2016.

seguir com os selvagens detetives à procura de respostas para nossas indagações. Elas não virão, a vitória será sempre ilusória, e no meio do deserto, dissimulados pela poeira que reveste a paisagem inóspita, seremos apenas uma miragem, a memória viva da enfermidade e da tragédia sempre a fugir de um assassino, cuja face não sabemos descrever:

[...] Piel divina volvió a hablar de la desaparición de Ulises Lima. Su teoría era estafalaria y no resistía el más mínimo examen. Según él, Lima huía de una organización, o eso creí entender al principio, que pretendía matarlo, de ahí que al encontrarse en Managua decidiera no regresar. Se lo mirara como se lo mirara el relato era inverosímil. Todo había empezado, según Piel Divina, con un viaje que Lima y su amigo Belano hicieron al norte, a principios de 1976. Después de ese viaje ambos empezaron a huir, primero por el DF, juntos, después por Europa, ya cada uno por su cuenta. Cuando le pregunté que habían ido a hacer a Sonora los fundadores del realismo visceral, Piel Divina me contestó que habían ido a buscar a Cesárea Tinajero. Tras vivir algunos años en Europa Lima volvió a México. Tal vez creyó que todo estaría olvidado, pero los asesinos se materializaron una noche, después de una reunión en la que Lima intentaba reagrupar a los visceralistas, y éste tuvo que volver a huir. Cuando le pregunté por qué iba a querer alguien matar a Lima, Piel Divina dijo no saberlo (BOLAÑO, 1998, p.349-350).<sup>58</sup>

Na passagem acima, o personagem Luis Sebastián Rosado, um poeta mexicano que aparece em quatro diferentes situações no romance, - em abril de 1976, julho de 1976, março de 1979, março de 1983 e fevereiro de 1984 -, em diálogo com Piel Divina, outro poeta também pertencente ao grupo dos real visceralistas, debate a respeito do paradeiro de Ulises Lima, situando-o em meio a possibilidades de deslocamento que se dividem entre o crime, a poesia e uma terceira via de escape onde a arte e o delito se conectam. A poesia certamente teria sido o seu maior ato de infração. Mas viver é, de certa maneira, infringir as normas, os costumes, os princípios e os

---

<sup>58</sup> Tradução nossa: Piel Divina voltou a falar do desaparecimento de Ulises Lima. Sua teoria era estapafúrdia e não resista sequer a uma análise um pouco mais atenta. Segundo ele, Lima fugia de uma organização, ou isso comecei a acreditar no princípio, que queria matá-lo, então assim que chegou a Managua decidiu não voltar. Eu o olhava como escutava o relato imaginando ser inverossímil. Tudo começou, segundo Piel Divina, com uma viagem que Lima e seu amigo Belano fizeram para o norte, no começo de 1976. Depois dessa viagem, os dois começaram a fugir, primeiro pelo DF, juntos, depois pela Europa, já cada um por sua própria conta. Quando lhe perguntei o que os fundadores do real visceralismo foram fazer em Sonora, Piel Divina me disse que foram buscar Cesárea Tinajero. Depois de viver alguns anos na Europa Lima voltou ao México. Talvez ele tenha acreditado que tudo já tivesse sido esquecido, mas os assassinos apareceram uma noite, depois de uma reunião na qual Lima tentava reorganizar o grupo real visceralista, e ele teve que voltar a fugir. Quando lhe perguntei por que alguém iria querer matar Lima, Piel Divina não me deu nenhuma resposta (BOLAÑO, 1998, p.349-350).

sentidos habitualmente atribuídos à existência. Estariam os poetas-detetives fugindo da fúria impiedosa de alguma organização criminosa ligada ao narcotráfico? Estariam Ulises Lima e Arturo Belano fugindo da morte, do destino incerto que olhava insano para os dois? Seria Cesárea Tinajero apenas uma obsessão, a materialização do desejo de busca? Não sabemos. O universo narrativo de Bolaño é atravessado por incógnitas e imagens irregulares que confundem o olhar cuidadoso do leitor, não exatamente pela abordagem de temáticas incomuns constituídas sob a predominância do horror, mas pela forma através da qual a violência e a pulsão de morte são tecidas, aos moldes de um trailer de Alfred Hitchcock, que, em um ambiente de absoluta incerteza, incita e excita o expectador, fazendo-o cultivar o sentimento de medo a respeito de um assassino que pode aparecer a qualquer momento. É impossível intuir a origem do golpe e da faca.

Mais adiante, na sequência da cena apresentada entre Piel Divina e Luis Sebastián Rosado, se pode notar a irrupção desta consciência de perigo que cresce progressivamente, numa espécie de clímax que evolui, de modo gradativo, passando pelo suspense, pelo prazer e pelo pranto:

Nuestra vida en común fue breve pero feliz. Durante treintaicinco días vivimos juntos y cada noche hicimos el amor [...] Una noche me contó que la primera vez que hizo el amor tenía diez años. [...] rogué a Dios que aquella primera vez hubiera sido con una adolescente o con un niño o una niña y que no lo hubieran violado. Otra noche o tal vez la misma noche me contó que había llegado al DF cuando tenía dieciocho años, sin dinero, sin ropa, sin amigos a quienes acudir y que lo había pasado muy mal, hasta que un amigo periodista, con quien se acostó, lo puso a dormir en el almacén de papel de *El Nacional*. [...] Luego vivió con una mujer y tuvo un hijo y una infinidad de trabajos, ninguno permanente. Hizo hasta de merolico por el rumbo de Azcapotzalco, pero al final terminó peleándose a cuchillazos con el tipo que le pasaba la mercadería y lo dejó. Una noche, mientras me penetraba, le pregunté si alguna vez había matado a alguien. No quería hacerle esa pregunta, no quería oír su respuesta, tanto si era verdad como mentira, y me mordí los labios. Él dijo que sí y redobló sus embites, y yo lloré al correrme (BOLAÑO, 1998, p.350-351).<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Tradução nossa: Nossa vida em comum foi breve mas feliz. Durante trinta e cinco dias vivemos juntos e fizemos amor todas as noites [...] Uma noite me contou que tinha dez anos quando fez amor pela primeira vez. [...] roguei a Deus que aquela primeira vez tivesse sido com uma adolescente ou com uma menina ou um menino e que ele não tivesse sido violentado. Outra noite ou talvez a mesma noite me contou que chegou ao DF quando tinha dezoito anos, sem dinheiro, sem roupa, sem amigos a quem recorrer e que por muito tempo esteve em apuros, até que um amigo jornalista, com quem se envolveu, o colocou para dormir no depósito de papel do *El Nacional*. [...] Logo viveu com uma mulher e teve um filho e uma infinidade de trabalhos, nenhum permanente. Trabalhou até como vendedor ambulante pelos arredores de Azcapotzalco, mas no fim das contas acabou brigando com faca em punho com o homem que lhe fornecia as mercadorias e deixou o serviço. Uma noite, enquanto me penetrava, perguntei se

Numa espécie de coito animalesco, em que a submissão e o sentimento de risco valem mais do que o prazer, não como referência ao sexo irracional dos homens da caverna, mas como forma de aludir às relações pútridas das prostitutas que vivem à beira da estrada, a progressão das cenas nos apresenta a ligação entre Piel Divina e Luis Sebastián Rosado, dando ênfase ao momento exato em que os poetas são unidos pelo sexo e pelo pavor. Os personagens transam todas as noites, durante trinta e cinco dias. Antes do fim, e que a tragédia, de fato, se confirmasse, - um acontecimento já previsto, talvez até desejado pela vítima (em potencial) e pelo algoz (em potencial), visto que esse tipo de felicidade é bastante efêmero, durando, por vezes, o tempo suficiente para que a bala se desprenda do tambor de um revólver e alcance o corpo destinado a cair -, numa noite qualquer, os dois se entranharam, para Piel Divina, como de costume, o gozo cênico (característico das películas do mundo pornô), para Luis Sebastián o temor e o pranto.

Embora tudo que sabemos nos é dito pela voz deste último, é ele quem nos apresenta os fatos, que seleciona os verbos, o tom e o tipo de prazer que será aplicado, é através dele que tomamos conhecimento da trajetória malograda de Piel Divina pelo México, repetindo a história de outros tantos latino-americanos que se perderam nas profundezas do D.F.; temos clareza de que as informações contidas em seu relato são produzidas em uma zona de perigo protagonizada pelos dois sujeitos que se equivalem, que se interpenetram, mesmo que um deles tenha escolhido a passividade conflitiva como percurso de sua realização sexual. Decidimos acreditar nas verdades que nos são ditas pelo poeta-jornalista, de seu apartamento sombrio, na Rua Cravioto, Colonia, Coyoacán. Não obstante, é importante lembrar que não estamos tratando de uma vítima propriamente dita, não como aquelas que, por seu silêncio e idoneidade social e psicológica, são cuidadosamente selecionadas pelos *serial killers* da televisão norte-americana. Luis Sebastián elege o medo, e, em certo sentido, também é eleito por ele. O personagem entende que o seu prazer reside na atitude do risco, na sua submissão consciente, na entrega de seu corpo para o uso deliberado do outro, na possibilidade da morte, no medo.

Integrantes de uma genealogia marcada pelo fluxo contínuo entre Europa e América Latina (cultura, linguagem, história, política, literatura, e etc.), à sua maneira,

---

alguma vez ele já havia matado alguém. Não queria ter feito essa pergunta, não queria ouvir sua resposta, mesmo se tivesse sido sim ou não, e mordi meus lábios. Ele disse que sim e aumentou as penetrações, e eu chorei quando gozou dentro de mim (BOLAÑO, 1998, p.350-351).

em dimensões possivelmente sadomasoquistas, os dois tipos humanos encarnam os jogos de dominação e poder inscritos na mentalidade destas sociedades e recuperam por meio de suas experiências, subsidiadas pelo corpo, pelo gozo e pelo atrito entre as “pulsões de vida e de morte”, as misérias vividas por seus ancestrais, lançando luz sobre os conflitos vividos na atualidade em diferentes espaços. Por este aspecto, diante das ponderações de Alma G. Corona e Alma J. de Saavedra (2010, p.283), entendemos que a trajetória dos personagens, construída pela inteligência irônica de Bolaño e pelo seu senso de observação e denúncia, nos mostra a história de homens que “reagem” de forma bastante semelhante se comparados aos indivíduos que compunham os grupos sociais do passado, levando-nos a acreditar que existe uma simetria entre as formas de vida identificadas em épocas distintas, especialmente no que tange à formulação de modelos artísticos, mesmo quando estes se dispõem a romper, em absoluto, com o cânone, realizando-se por meio da experimentação de novos percursos estéticos.

Em lugares diferentes, em tempos outros, existe algo de comum que aproxima o sujeito contemporâneo do homem que habitou os séculos XVI e XVII, por exemplo, fazendo com que os dois, no passado e no presente, sejam unidos por sua finitude e pela atitude beligerante que introduz esta ideia de fim. Em entrevista ao Prof. Uwe Stolzman, catedrático da Universidade de Berna, Suíça, Bolaño aborda este assunto e indica possíveis caminhos para driblá-lo, quando isso se fizer necessário:

Creo en la violencia como destino. Pero, en realidad, la violencia es el destino final de todos los seres humanos, ¿no? Toda muerte es un acto de extrema violencia, aunque uno se muera mientras está durmiendo. Por supuesto a nadie le apetece morir torturado, quemado, violado, siempre es preferible un hospital, morfina, caer lentamente en el sueño. En realidad, lo preferible sería no morir nunca. [...] No es lamentablemente, un juego, aunque la risa no es un mal antídoto para permanecer más o menos cuerdo. De hecho, reírse es una de las cosas más saludables que existen. Y reírse de la muerte es la más saludable de todas, aunque a uno le queden unos pocos segundos de vida (BERNASOCCHI; ABIADA, 2012, p.366 e p.375).<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Tradução nossa: Acredito na violência como destino. Mas, na realidade, a violência é o destino final de todos os seres humanos, não é mesmo? Toda morte é um ato de extrema violência, ainda que alguém morra enquanto estiver dormindo. Com certeza ninguém gostaria de morrer torturado, queimado, violado, sempre é preferível um hospital, morfina, apagar-se lentamente durante o sono. Na realidade, o preferível seria não morrer nunca. [...] Lamentavelmente não é um jogo, ainda que o riso não seja um mau antídoto para que se permaneça mais ou menos lúcido. De fato, rir é uma das coisas mais saudáveis que existem. E rir da morte é a mais saudável de todas, ainda que nos restem poucos segundos de vida ((BERNASOCCHI; ABIADA, 2012, p.366 e p.375).

Nas palavras do escritor, a violência surge como um dispositivo que está costurado à nossa humanidade, aparece entranhada às microestruturas que constituem as identidades e a psique do indivíduo, ramificando-se em suas relações diárias, na construção de sua concepção estética, na escolha e implementação de estratégias de sobrevivência, e sobretudo, na própria articulação da linguagem. Pensada em seu sentido bélico, não apenas de um ponto de vista material e orgânico, mas também considerando o seu caráter simbólico, a sua capacidade de atuação sorrateira, mas não menos destrutiva, a violência mobiliza um conjunto de forças que ameaçam a integridade do indivíduo, esteja ele sentado no banco de uma universidade, em uma trincheira de guerra entre a Síria e o Paquistão ou em algum hospital à espera de um transplante de fígado. Nas três situações, igualmente ao que ocorre com todas as pessoas, no âmbito de todas as sociedades, a qualquer tempo e em qualquer lugar, a violência se desenha como o destino final, um artefato autodestrutivo que mina o sujeito em suas interioridades, rasurando-o, desintegrando-o, transformando-o, por fim, em um tipo de homem-bomba prestes a explodir. Neste caso, mesmo quando é dissimulada em nome da ideia ilusória de salvação e convivência harmônica entre os homens, a violência aparece impressa em nosso D.N.A., ela sempre estará aí, posta, como a própria “pulsão de vida”, e se determinados discursos atestam existir algum esforço em negá-la, tenhamos consciência de que isso:

[...] não é feito para suspender os efeitos da guerra ou neutralizar os desequilíbrios que se manifestam na batalha final, mas para reinscrever perpetuamente estas relações de força, através de uma espécie de guerra silenciosa, nas instituições e nas desigualdades econômicas, na linguagem e até no corpo dos indivíduos. [...] no interior desta “paz civil”, as lutas políticas, os confrontos a respeito do poder, com o poder e pelo poder, as modificações das relações de força em um sistema político, tudo isso deve ser interpretado apenas como continuações da guerra, como episódios, fragmentações, deslocamentos da própria guerra (FOUCAULT, 2003, p.176).

Alinhado à reflexão de Foucault acerca da ideia de poder, da configuração estratégica das relações de forças e da ramificação silenciosa dos discursos de dominação impregnados nos microorganismos que constituem as sociedades, todos eles como forma de materialização da violência no seu mais alto grau, Bolaño interioriza estes debates e compreende, de fato, não haver mais espaço para a vigência da “paz civil” a que se refere o teórico, reafirmando no plano literário as suas formulações



histórico-filosóficas, e apontando a “batalha final”, às vezes travada por um homem apenas, sentado diante de seu computador, entregando a vida em nome da escrita, como o único destino. Não existe salvação, para o autor, a violência e a sua realização mais plena, a morte, são inevitáveis, restando-nos somente o riso cínico como último ato, a tentativa de, talvez, resistir ao combate e afastar para longe o chamado dos fantasmas que insistem em indicar o caminho do fim, tal qual aparece descrito nos versos seguintes da coletânea *La universidad desconocida*: “No escuches las voces de los amigos muertos, Gaspar. / No escuches las voces de los desconocidos que murieron / En veloces atardeceres de ciudades extranjerias” (BOLAÑO, 2007, p.155)<sup>61</sup>.

Sem esquecer, portanto, que ao homem compete lidar com a sua finitude, a confirmação de seu desaparecimento, por meio de episódios que nem sempre são tão lúdicos, atendendo à lógica do ciclo da vida em que se nasce para crescer, reproduzir, envelhecer e morrer, Bolaño manipula as peças que compõem o mosaico de sua narrativa, abordando a violência em consórcio com a morte (um estado de potência), em suas diferentes facetas (a violação do corpo, o homicídio, o tráfico de drogas, os processos de silenciamento, o autoflagelo, o texto dito, “as pulsões de vida e de morte”, e etc.), não simplesmente como mais um tema para o universo de sua ficção, e sim, acima de tudo, como artífice para a tessitura da condição humana. Assim, ao chamar a atenção para esta problemática, levando-se em conta a força de representação deste binômio, violência/morte, o escritor se aproxima de diversos autores que no presente e no passado assumiram significativa representatividade no circuito literário latino-americano com vistas a romper com as formas já estabelecidas e instituir a busca como métrica fundamental para a criação e amadurecimento das linguagens artísticas.

Em *Los detectives salvajes*, para além da presença marcante de elementos que indicam um projeto de busca e de ruptura que se afirma através do ataque às convenções, assim como os diferentes formatos de ambiguidade desenhados a partir da personalidade múltipla e incerta de Cesárea Tinajero, a grande protagonista do romance, ao lado de seu paradeiro misterioso, sua vida obscura e o seu desaparecimento após ter prometido mudar os rumos da poesia mexicana, o que também nos intriga é a atitude irônica assumida pelo autor ao nos fazer acreditar que estamos sempre equivocados e que todas as possibilidades de leitura para a travessia dos poetas-detetives pelo deserto

---

<sup>61</sup> Tradução nossa: “Não escute as vozes dos amigos mortos, Gaspar. / Não escute as vozes dos desconhecidos que morreram / Em entardeceres veloces de cidades estrangeiras” (BOLAÑO, 2007, p.155).

de Sonora e pela Europa são vazias, toda pretensão de entendimento para o único poema declaradamente real visceralista é uma tolice. Afinal, qual poeta cuja performance estética teria sido a mola propulsora para a criação de um movimento literário teria produzido apenas um poema em toda sua vida? Que poema, que em lugar de letras, versos e rimas dissonantes teria sido escrito apenas com segmentos de reta, formas enigmáticas de uma geometria difusa? Sem deixar de mencionar a intensidade dramática e o sentimento de entrega com os quais os personagens mergulham em seus conflitos, abismos profundos que vão se transformando gradativamente até que se convertam no seu oposto, mas ainda assim outras formas de abismo, conforme ilustra a passagem a seguir, extraída de um relato de Felipe Müller, poeta chileno também pertencente ao realismo visceral, a respeito de Arturo Belano, produzido no Bar Céntrico, Rua Tallers, Barcelona, em setembro de 1995:

[...] Esto me conto Arturo mientras esperábamos el avión que lo iba a sacar de España para siempre. El sueño de la Revolución, una pesadilla caliente. Tú y yo somos chilenos, le dije, y no tenemos culpa de nada. Me miró y no contestó. Luego se ríó. Me dio un beso en cada mejilla y se fue. Todo lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico, pero ya no nos reímos (BOLAÑO, 1998, p.500).<sup>62</sup>

Mergulhados ainda no sonho remoto de conferir voz e autonomia à história do continente latino-americano, os dois personagens, igualmente chilenos, exilados, desligados, cada qual distante de seus eixos, em permanente deslocamento, o que aparece abalizado pelo efeito simbólico de que a cena transcorre no saguão de um aeroporto, na Espanha, estão inseridos em uma atmosfera de nostalgia e rememoração que os remete ao Chile de 1973, brutalmente marcado pela derrubada do estado democrático de direito representado por Salvador Allende (chefe do poder executivo) e pela instituição de um regime ditatorial subsidiado por grupos terroristas, a exemplo do *Patria y Libertad*, com prerrogativas fundamentalistas de base neofascistas, cujo mentor era o general Augusto Pinochet. Aprisionados a esta realidade, ligados ainda à ideia de Revolução, que surge diante de seus olhos como a mescla de sonho e pesadelo, possibilidade e impedimento, riso e palidez, Felipe Müller e Arturo Belano recuperam

---

<sup>62</sup> Tradução nossa: [...] Arturo me contou isso enquanto esperávamos o avião que iria levá-lo para sempre da Espanha. O sonho da Revolução, um pesadelo que ainda está vivo. Você e eu somos chilenos, eu disse a ele, e não temos culpa de nada. Ele me olhou e não disse uma só palavra. Logo começou a rir. Me deu um beijo em cada bochecha e se foi. Tudo o que começa como comédia acaba como monólogo cômico, mas nenhum de nós dois seguiu rindo (BOLAÑO, 1998, p.500).

as feridas de um passado, que, mesmo no presente permanece se realizando, por meio da evocação de memórias, que insistem em revelar o que existe de trágico e cômico em suas experiências como forma de mimetizar o próprio Chile e a sua história.

A nosso ver, é justamente na recriação destes universos que a herança das sombras se confirma, de modo que o mal-estar vivido pelo homem do *Siglo de Oro* seja permanentemente revisitado pelos movimentos narrativos assumidos por Bolaño. Afinal, seria possível vislumbrar um outro tipo de escritura com tamanha influência barroca? Não. Estamos diante de um projeto literário que se ocupa de elaborar novos percursos para a narrativa, tomando a tradição como artefato propulsor (a partir de sua releitura) para o estabelecimento de uma postura em que o papel do escritor e da própria literatura é reinventar conceitos, descartando o reconhecimento de uma perspectiva de progressão histórica contínua, seja ela dialética ou positivista, sublinhando a necessidade de entender a diferença e o estranhamento como demandas constituintes do indivíduo, sempre em consonância com desdobramento da realidade.

Por esse aspecto, se pensarmos nas considerações feitas por Deleuze (1991) a respeito do sentido de “Dobra”, tomando como referência o universo barroco instituído por Leibniz<sup>63</sup> (*Discurso de metafísica*, 1993), para quem o valor existencial do indivíduo não deve ser explicado pela matéria simplesmente ou pela forma tão pouco, mas pelo seu completo ser, entendemos que os principais traços que caracterizavam este termo e se propunham a explicá-lo seguem ainda vigentes no panorama atual, participando de nossas experiências cotidianas e integrando a nossa relação com a arte, bem como a construção do próprio objeto estético, em um mundo “partido”, que apesar de não apresentar a mesma combinação barroca, levando-se em conta a unidade orgânica da mônoda, a sua simetria, ainda nos mantém atrelados a este contexto. Nas palavras de Deleuze (1991):

As mônodas “não têm janelas pelas quais algo possa entrar ou sair”, não têm “buracos nem portas”. Arriscamo-nos a compreender isso de maneira muito abstrata se não tentamos determinar a situação. Um

---

<sup>63</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, filósofo e matemático alemão, foi o primeiro cientista a usar o termo “função” com configurações matemáticas, no final do século XVII, ao apresentar dados que explicavam em termos numéricos as proporções de uma curva, assim como seu ponto de inclinação em determinado espaço. Graças a isso, o cientista, ao lado de Isaac Newton, é considerado um precursor dos estudos sobre o desenvolvimento do cálculo moderno. Estes dados, bem como um acervo de artigos a respeito dos conceitos produzidos por Leibniz e a sua importância para a ciência moderna aparecem disponíveis no endereço eletrônico: <<http://www.ime.unicamp.br/~calculo/history/leibniz/leibniz.html>>. Acesso: 02 jun. 2016.

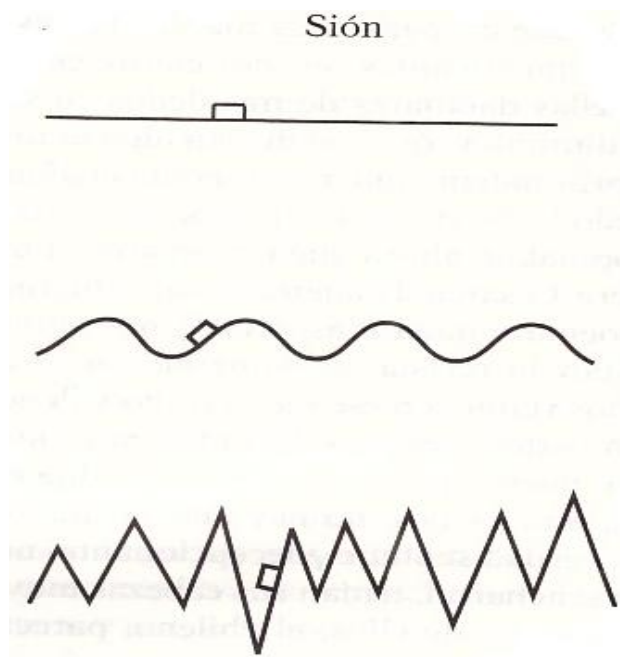
quadro tem ainda um modelo exterior, é ainda uma janela. Se o leitor moderno invoca o desenrolar de um filme no escuro, sabe que o filme foi rodado. Então trata-se de invocar as imagens numéricas, sem modelos, saídas de um cálculo? [...] Precisamente, a propósito de Rauschenberg, pode-se dizer que a superfície do quadro deixava de ser uma janela aberta ao mundo para tornar-se uma tábua opaca de informações sobre a qual se inscreve a linha cifrada. O quadro-janela é substituído pela tabulação, pela tábua na qual são inscritos linhas, números, caracteres cambiantes (o objectil). [...] O essencial da mônoda é ter um fundo sombrio: dele ela tira tudo, e nada vem de fora ou vai para fora. [...] É por tais lugares que o Barroco se interessa, para dele extrair a potência e a glória. [...] A mônoda é uma cela, uma sacristia, mais do que um átomo: um compartimento, sem porta nem janela, no qual todas as ações são internas. A mônoda é a autonomia do interior, um interior sem o exterior (DELEUZE, 1991, p.53-55).

O filósofo apresenta o conceito de mônoda a partir das contribuições de Leibniz (1993), que a compreende como unidade atômica indivisível, constituinte de tudo aquilo que está posto no mundo, sendo, portanto, o próprio universo introjetado, em sua amplitude, no interior desta forma geométrica. Por esta concepção, o mundo barroco passa a ser pensado enquanto um conjunto de dobras (que não se dobram, que não fazem curvas, ao menos sob a ótica do pensamento de Leibniz), conforme destaca Deleuze (1991), que se aglomeram a fim de constituírem um plano de imanência, cuja superfície se preserva permanentemente intacta. Trata-se de um mundo indivisível formado exclusivamente por tudo aquilo que existe dentro dele, já que não há comunicação com o exterior, não existem portas nem janelas, somente a mônoda interessa – um todo absoluto constituído pela reunião das partes, sem a interferência de geometrias que lhe sejam estranhas. Assim, tanto o corpo quanto o objeto são pensados a partir da posição exata que ocupam no âmbito de uma determinada espacialidade, de modo que a análise de qualquer um deles deve pressupor a medição exata da distância entre os pontos que eles ocupam, a fim de descrever precisamente a forma, a trajetória e o sentido da linha reta que comunica estes referentes e os aloca em um sistema universal impermeável.

No entanto, a releitura que o teórico apresenta para estas reflexões, ao afirmar, por exemplo, que “alguma coisa mudou no sentido das mônodas” (DELEUZE, 1991, p.89), nos ajuda a perceber que as dobras começam a indicar um movimento contrário, passando a representar a ideia de imprecisão inerente ao estiramento da linha, que já não se mantém retilínea, sendo formada, portanto, pelas dobras que se curvam para fazer outras dobras (redobras), sendo cada uma delas uma espécie de extremidade bifurcada

para esta linha que se contorce infinitamente, e onde se abrigam os corpos e os objetos, todos constituídos pelo movimento sinuoso da reta. Cesárea Tinajero, uma personagem cunhada neste universo formado por dobras que se redobram, uma mulher que é sombra e luz, aparece e desaparece ao longo do romance, segundo o fluxo do raciocínio especulativo dos demais personagens, é responsável pela construção de uma poesia que se destaca justamente por nos fazer refletir sobre a existência de um mundo infinitamente curvo. Para tanto, consideremos a tessitura do único poema atribuído à poeta publicado em raros exemplares da revista *Caborca*, sob direção editorial de Amadeo Salvatierra, poeta mexicano que em determinado momento da narrativa ajudará a Lima e a Belano a localizarem a mãe do realismo visceral:

Figura 1.



Fonte: (BOLAÑO, 1998, p.376).

O poema de estrutura intrigante e teor absolutamente enigmático, cujo título, numa leitura rápida, e possivelmente equivocada, faz alusão a uma fortaleza localizada no sudoeste de Jerusalém, o Monte Sião, uma imagem bíblica entendida como o centro espiritual do universo, a mãe de todos os povos (Salmo 87, 2), apresenta-se como a mônoda de que nos fala Deleuze (1991), retorcida, curva, esculpida em uma linha convexa de onde surgem dobras e redobras, artefatos para a estruturação da realidade. O poema, que talvez nem seja um poema, e que talvez nem tenha nada a dizer: “[...] un

poema no significa algo, excepto que era un poema, aunque éste, el de Cesárea, en principio ni eso.” (BOLAÑO, 1998, p.375)<sup>64</sup>, conforme declara Amadeo em diálogo com os poetas-detetives se revela como um espaço formado por três diferentes planos, uma geometria porosa, cujas lacunas, assim como os intervalos entre os segmentos da reta, que se materializam através de uma sequência irregular de ângulos suplementares e complementares projetados para fora da figura, funcionam como canais de comunicação com o mundo exterior, por meio dos quais a luz produzida lá fora é capaz de penetrar o interior deste organismo, incidindo sobre os corpos e objetos que fazem parte dele.

Pensando assim, o mundo que nasce do poema de Cesárea (indecifrável, que não significa nada, que não precisa dizer nada, apenas distorcer a sua própria expressão e os níveis de realidade produzidos a partir de sua leitura) em sintonia com o mundo destacado por Deleuze, constitui-se como uma grande estrutura onde os objetos e os indivíduos representam dobras que se formam no interior de outras dobras, de modo que esta fecundação (o nascer das dobras) culmine na instituição de um sistema indivisível, dentro do qual cada um destes elementos se faz notar por suas particularidades e diferentes maneiras de existir.

O espaço, neste sentido, não seria o lócus onde as ações se desenvolvem em virtude da movimentação de sujeitos e de objetos, mas a extensão destes pontos curvos, uma imanência inseparável que se agrega a eles, conforme o dobrar, o redobrar e o desdobrar do mundo e de seus traços distintivos e indissociáveis. Bolaño parece compreender a configuração deste mundo pensado a partir da releitura do conceito de mônoda e faz com que sua literatura se movimente de forma vigorosa pelo universo côncavo que se edifica fora do enquadramento das arestas. Na terceira parte do romance, *III - Los desiertos de Sonora* (1976), momento em que García Madero retoma a condução da narrativa, após a explosão de vozes que povoou a cena ficcional da segunda parte, os selvagens detetives se deparam com o quarto onde Cesárea teria vivido, e aí veem de perto a realidade sendo distorcida, posta em dobras, reafirmando de modo análogo as proposições de Deleuze (1991):

Pero esta segunda visita fue diferente. La pobreza y el abandono de la calle Rubén Darío se le derrumbaron encima como una amenaza de muerte. [...] No era que el cuarto estuviera desordenado o que oliera

---

<sup>64</sup> Tradução nossa: “[...] um poema necessariamente não deve significar alguma coisa, a não ser o fato de que é um poema, embora no caso deste produzido por Cesárea, de imediato, nem essa constatação possa ser feita.” (BOLAÑO, 1998, p.375).

mal (como preguntó Belano) o que su pobreza hubiera traspasado los límites de la pobreza decente o que la suciedad de la calle Rubén Darío tuviera su correlato en cada uno de los rincones de la habitación de Cesárea, sino algo más sutil, como si la realidad, en el interior de aquel cuarto perdido, estuviera torcida, o peor aún, como si alguien, Cesárea, ¿quién si no?, hubiera ladeado la realidad imperceptiblemente, con el lento paso de los días. E incluso había una opción peor: que Cesárea hubiera torcido la realidad conscientemente. [...] Vio una cama de hierro, una mesa llena de papeles en donde se apilaban, en dos montones, más de veinte cuadernos de tapas negras, vio los pocos vestidos de Cesárea colgados de una cuerda que iba de lado a lado de la habitación, una alfombra india, un velador y sobre el velador un hornillo de parafina, un par de zapatos sin tacón, unas medias negras que salían de bajo de la cama, una maleta de cuero en un rincón, un sombrero de paja teñido de negro que colgaba de un minúsculo perchero clavado tras la puerta, y alimentos: vio un trozo de pan, vio un tarro de café y otro de azúcar, vio una tableta de chocolate a medio comer que Cesárea le ofreció y que ella rechazó, y vio el arma: una navaja de muelle, con el mango de cuerno y la palabra Caborca grabada en la hoja. Y cuando le preguntó a Cesárea para que necesitaba un cuchillo, ésta le contestó que estaba amenazada de muerte y luego se ríó, una risa, recuerda la maestra, que traspasó las paredes del cuarto y las escaleras de la casa hasta llegar a la calle en donde murió (BOLAÑO, 1998, p.595-596).<sup>65</sup>

A descrição que é feita do quarto onde vivera Cesárea Tinajero, o cuidado em dispor cada objeto dentro da mônoda onde também esteve o seu corpo, além do estranhamento por parte dos detetives selvagens ao se darem conta que a mãe do realismo visceral, em lugar de viver em algum sítio bucólico propício ao exercício da poesia havia se encarcerado em uma habitação vulgar, em que os utensílios, as roupas e as sobras de comida giravam em órbita completamente desconexa, nos revelam a

---

<sup>65</sup> Tradução nossa: Mas esta segunda visita foi diferente. A pobreza e o abandono da Rua Rubén Darío caíram sobre seus ombros como uma ameaça de morte. [...] Não era que o lugar estivesse desordenado ou cheirasse mal (como perguntou Belano) ou que sua pobreza tivesse ultrapassado os limites da pobreza decente ou que a sujeira da Rua Rubén Darío estivesse impregnada em todos os cantos do quarto de Cesárea, e sim algo mais sutil, como se a realidade no interior daquele cubículo perdido, estivesse torcida, ou pior ainda, como se alguém, Cesárea, tivesse se mesclado à realidade imperceptivelmente, com o lento passar dos dias. Quem mais poderia ser? E ainda cabia uma opção pior: que Cesárea tivesse torcido a realidade conscientemente. [...] Viu uma cama de ferro, uma mesa cheia de papéis onde se acumulavam, em dois montantes, mais de vinte cadernos de capas negras, viu os poucos vestidos de Cesárea pendurados em um varal que ia de um lado a outro do quarto, uma almofada indiana, um criado-mudo e sobre o criado-mudo um pequeno forno de parafina, um par de sapatos sem salto, umas meias pretas que saíam debaixo da cama, uma maleta de couro em um canto, um chapéu de palha tingido de preto pendurado em um torno minúsculo cravado atrás da porta, viu uma jarra de café e outra de açúcar, viu uma tableta de chocolate comido pela metade que Cesárea lhe ofereceu e que ela recusou, e viu a arma: uma navalha de molas, com o cabo feito de chifres de boi e a palavra Caborca gravada na lâmina. E quando perguntou para que ela necessitava de um canivete, esta lhe respondeu que estava sendo ameaçada de morte e logo começou a rir, um riso, se lembra, que penetrou as paredes dos quartos e as escadas da casa até chegar na rua, onde morreu (BOLAÑO, 1998, p.595-596).

inseparabilidade da personagem, uma dobra com características profundamente particulares, em relação à realidade da qual faz parte. Assim, o seu aspecto curvo e a condição de dobra imanente à sua própria individualidade são os responsáveis pela fusão entre sua anatomia de mulher e as dimensões do quarto que habitara, tanto em um plano material, quanto em uma perspectiva metafísica. O que se vê é uma realidade distorcida que se retorce incessantemente, formando ângulos convexos que abalam o movimento linear da geometria barroca, de modo que o espaço, o tempo e os objetos se acoplem ao próprio indivíduo, resultando, por fim, na construção de um todo indivisível dado à combinação das dobras e redobras, conforme o movimento sinuoso da linha.

Na direção daquilo que defende Deleuze (1991), o pensamento e a construção de sentidos a respeito da realidade que se processa simultaneamente, no exterior e no interior do quarto de Cesárea, se realizam a partir da percepção sensorial do mundo concreto que está dentro do recinto, mas que também se estende pelas escadas, percorre os limites da Rua Rubén Darío, absorvendo todo o entorno da habitação. Este plano material, à medida que é transpassado pelo riso desmedido da poeta, é modificado em sua estrutura significativa, sendo distorcido em diferentes aspectos, sob a orientação do som que é produzido ainda dentro do quarto, de maneira que os elementos externos sejam captados em forma de sombras, luz, ruídos e sentidos, amplificando as possibilidades de compreensão dessa realidade, na qual os objetos e os indivíduos são marcados pelos traços distintivos que possuem. É diante desta comunicação entre o quarto de Cesárea (o andar de cima) e o plano exterior instituído já nos degraus que dão acesso à rua (o andar de baixo) que a realidade se desenvolve como uma experiência subjetiva e material, ela é pensada e vivida, de modo que estas duas dimensões se interpenetrem, formando um todo inseparável e indivisível. A mônoda é, neste caso, o próprio quarto de Cesárea, o seu corpo e a Rua Rubén Darío, todos eles dobras que se suplementam e ocupam, ao mesmo instante, o andar de cima e o andar de baixo. A despeito disso, Deleuze (1991) nos diz que:

[...] os dois andares são e permanecem inseparáveis: realmente distintos e todavia inseparáveis, em virtude de uma presença do alto em baixo. O andar de cima dobra-se sobre o de baixo. Não há ação de um a outro, mas pertença, dupla pertença. A alma é princípio de vida por sua presença e não por sua ação. *A força é presença e não ação.* [...] Serão dadas muitas respostas diferentes à questão por onde passa a dobra? É precisamente assim que os dois andares distribuem-se em relação ao mundo que eles expressam: o mundo atualiza-se nas almas



e realiza-se nos corpos. Portanto, ele é dobrado duas vezes nas almas que o atualizam e é redobrado nos corpos que o realizam, e, a cada vez, isso acontece de acordo com um regime de leis que corresponde à natureza das almas ou à determinação dos corpos. Entre as duas dobras, há a entredobra, o *Zwiefalt*, a dobradura dos dois andares, a zona de inseparabilidade que faz dobradiça, costura. Dizer que os corpos realizam não é dizer que sejam reais: eles se tornam reais visto que aquilo que é atual na alma (a ação interna ou a percepção) *é realizado por Algo no corpo*. Não se realiza o corpo; realiza-se no corpo o que é atualmente percebido na alma. A realidade do corpo é a realização dos fenômenos no corpo. O que realiza é a dobra dos dois andares, o próprio vínculo ou seu substituto (DELEUZE, 1991, p.116-117). [Grifos do autor].

Compreendidas dessa maneira, as dobras passam a representar um fluxo em constante oscilação, dando ênfase sobre os elementos distintivos (diferença) que concorrem para a configuração da realidade. As mônodas, em lugar de constituírem pontos fixos, no âmbito da geometria barroca que é convenientemente recuperada pela narrativa de Bolaño, se abrem para a revelação de um mundo dobrado que existe em seu interior, que a todo o momento se desdobra formando diferentes matizes e tonalidades de luz e de escuridão, em simbiose com os novos espaços e quadros que são formados, além de também realocarem as referências estéticas da mentalidade ocidental. No entanto, estes quadros que emergem da multiplicação operada pela comunhão dos dois andares não se articulam como pinturas regulares, mas sim como formas que se abrem para a entrada de uma paisagem exterior; trata-se de quadros-janelas, conforme define Deleuze (1991), por onde as dobras se movimentam para fora e para dentro, não como as pregas de um leque, mas como as rugas do mármore que se ramificam sem começo nem fim. Estes quadros-janelas aparecem em *Los detectives salvajes*, talvez como meio de lançar um olhar deleuziano sobre a literatura e sobre as múltiplas experiências que são realizadas (revividas) no romance, ou como a manifestação consciente do escritor de sua condição de dobra:

¿Estaban de broma? ¿No estaban de broma? Y entonces el que estaba dormido respiró de una manera muy rara, como si respirara con los huesos, y dijo: vamos a encontrar a Cesárea Tinajero y vamos a encontrar también las Obras Completas de Cesárea Tinajero. Y la mera verdad es que yo entonces sentí un escalofrío y miré al que estaba despierto, que seguía estudiando el único poema que existía en el mundo de Cesárea Tinajero, y le dije: me parece que a tu amigo le pasa algo. Y el que leía levantó la vista y me miró como si yo estuviera detrás de una ventana o como si él estuviera al otro lado de

una ventana, y dijo: tranquilo, no pasa nada. ¡Pinches chavos psicóticos! ¡Como si hablar dormido no fuera nada! ¡Como si hacer promesas en sueño no fuera nada! Y entonces yo miré las paredes de mi sala, mis libros, mis fotos, las manchas del techo y luego los miré a ellos y los vi como si estuvieran al otro lado de una ventana, uno con los ojos abiertos y el otro con los ojos cerrados, pero los dos mirando, ¿mirando hacia afuera?, ¿mirando hacia dentro?, no lo sé, sólo sé que sus caras habían empalidecido como si estuvieran en el Polo Norte, y así se lo dije, y el que estaba dormido respiró ruidosamente y dijo: más bien es como si el Polo Norte hubiera descendido sobre el DF [...]. Entonces yo me levanté (me crujieron todos los huesos) y fui hasta la ventana que está junto a la mesa del comedor y la abrí y luego fui hasta la ventana de la sala propiamente dicha y luego me arrastré hasta el interruptor y apagué la luz (BOLAÑO, 1998, p.553-554).<sup>66</sup>

O fragmento descrito recria a cena em que Ulises Lima e Arturo Belano se encontram com Amadeo Salvatierra, em janeiro de 1976, a fim de discutirem sobre o paradeiro de Cesárea Tinajero, e, sobretudo, levantarem possibilidades de interpretação acerca do poema encontrado, único vestígio de sua existência e atividade literária. Em sua casa, na Rua Venezuela, nas proximidades do *Palacio de la Inquisición*, México DF, o editor é confrontado pelos poetas-detetives que tentam buscar naquele espaço algumas senhas para a decifração do enigma, de modo que eles possam, enfim, encontrar o esconderijo da poeta fundadora do realismo visceral. Os vestígios são inexistentes, os sinais avulsos que vez ou outra aparecem são pistas retorcidas que apontam sempre para direções equivocadas. Assim, as interrogações e sentenças inacabadas que pululam dentro deste espaço (variáveis das dobas representadas pelos três personagens) contribuem para o traçado do quadro-janela que é retratado pelo episódio.

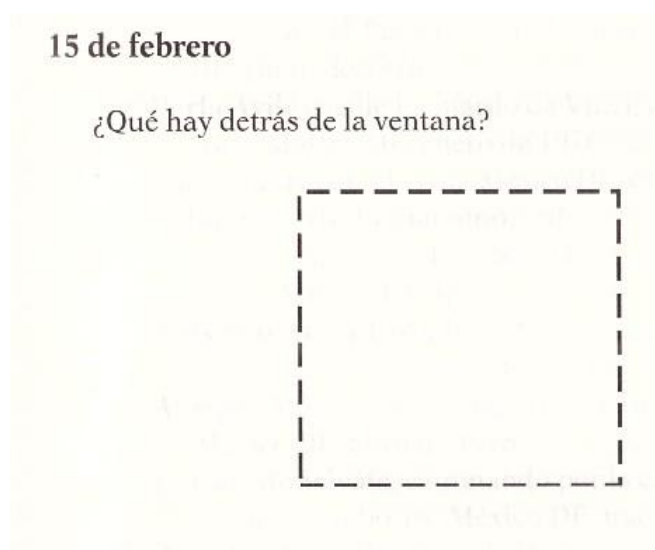
---

<sup>66</sup> Tradução nossa: Estavam brincando? Ou não estavam brincando? E então o que estava adormecido respirou de uma maneira estranha, como se respirasse com os ossos, e disse: vamos encontrar Cesárea Tinajero e vamos encontrar também as Obras Completas de Cesárea Tinajero. E a mera verdade é que eu então senti um calafrio e olhei para a direção do que estava acordado, que seguia estudando o único poema que existia no mundo de Cesárea Tinajero, e lhe disse: acho que está acontecendo alguma coisa com seu amigo. Ele levantou os olhos do poema e me olhou como se eu estivesse atrás de uma janela ou como se ele estivesse do outro lado de uma janela, e disse: tranquilo, está tudo bem. Que caras desprezíveis e psicóticos! Como se falar dormindo não fosse nada! Como se fazer promessas no meio de um sonho não fosse nada! E então eu observei as paredes de minha sala, meus livros, minhas fotos, as manchas do teto e logo olhei para eles e os vi como se estivessem do outro lado de uma janela, um com os olhos abertos e o outro com os olhos fechados, mas os dois enxergando. Olhando para fora? Olhando para dentro? Não sei, somente reparei que suas caras haviam empalidecido como se estivessem no Pólo Norte. Eu disse isso a eles, e o que estava dormindo respirou ruidosamente e disse: melhor dizendo, é como se o pólo Norte tivesse invadido o DF [...]. Então me levantei (todos os meus ossos se moveram) e fui até a janela que está perto da mesa da sala de jantar e a abri e logo fui até a janela da sala propiamente dita e a abri e logo me arrastei até o interruptor e apaguei a luz (BOLAÑO, 1998, p.553-554).

E se alguma coisa mudou na constituição das mônodas, trata-se, portanto, de uma janela que é o resultado do próprio dobrar e desdobrar, de se pensar o mundo onde estão contidos os corpos, os objetos e as cenas, considerando diferentes condições espaciais e temporais, que revelam novas paisagens e outros modelos de arranjo social. Neste sentido, é impossível intuir o trajeto que será tomado pelo movimento destas novas dobras, não podemos saber o que está do outro lado da janela, e nem tão pouco de qual lado estamos; sabemos apenas que é através dela que o exterior e o interior se comunicam, de maneira que estes planos se acoplem, deslocando-se incessantemente no espaço, à proporção que descobrimos novas estratégias para o dobrar, e amparados nas considerações de Deleuze (1991), seguimos a desdobrar e o redobrar, cumprindo a nossa condição de Sísifo, e arrastando eternamente a rocha côncava até o topo da montanha. Bolaño tem plena consciência de sua condição curva e do mundo incerto que poderá ser revelado por este quadro-janela.

A última cena de *Los detectives salvajes*, que em verdade é muito mais uma investida em nome do azar e do conjunto vazio do que a escritura de uma lição moralizante, abre caminho para a reflexão sobre nossa humanidade fraturada que no romance ganha a forma de um quadro delimitado por arestas pontilhadas, intervalos que dão livre passagem para os dois lados da janela, como uma espécie de jogo sem final, cuja única regra é o mover-se:

Figura2:



Fonte: (BOLAÑO, 1998, p.609).

O que existe por detrás da janela? Que outro mundo pode ser revelado através das fissuras que retalham sua moldura? Não sabemos. Não é possível vislumbrar uma resposta para o questionamento lançado por Bolaño na última cena do romance. Ainda assim, mesmo sem saber o que virá e completamente envolvidos neste jogo sinuoso que aproxima sombra e luz dentro de uma mesma câmara, a mônoda viva, pulsante, lugar em que os andares se encontram, o mundo de cima e o de baixo, o mundo de dentro e o de fora, e as experiências se realizam no próprio corpo, temos clareza de que o enigma proposto pelo autor justifica-se, sobretudo, em razão de não oferecer recursos para que o leitor se desvencilhe das muralhas que o aprisionam dentro do labirinto, indicando-lhe apenas o caminho da busca como antídoto para amortecer o furor de suas mazelas.

A construção de *Los detectives salvajes* presenteia seus leitores com a sensação de que eles também estão submetidos a uma viagem intensa a bordo da Opala branca que se desloca pelo deserto de Sonora. Minados pela insegurança e pela iminência do perigo que lhes espreitam em cada movimento desta aventura, os selvagens detetives representam a conciliação de corpos e vozes individuais que se opõem e a harmonia de melodias distintas, que, em uníssono, passam a ecoar por todos os cantos da mônoda. As sombras, as luzes e os sons captados por estes corpos que se deslocam pela estrada vazia alimentam a pintura de imagens retorcidas, que se desdobram, criando um falso clímax na narrativa, de modo que o sonho se converta facilmente em pesadelo, por meio de uma distorção alucinante da realidade, onde o anticlímax, o grotesco e o contraponto são o combustível para o desenvolvimento do projeto narrativo do escritor.

Ao assumir esta empreitada, e de alguma forma, enxergar a si mesmo sendo representado enganosamente no espelho (o próprio romance) que capta sua imagem e a reproduz de modo invertido, como dobras que se redobram, Bolaño retoma o caminho que foi aberto por seus antecessores e, ao olhar as pegadas que ainda estão acesas sobre o solo que agora é pisado por ele, o autor reconhece e estranha as marcas que indicam o seu caminhar. A janela continua aberta, à espera de respostas, e o autor, à beira do abismo, da ironia e da loucura dramática, segue aliado ao seu espelho invertido, trabalhando em favor de um novo processo de enunciação onde os dois planos opostos se atraem, e o quadro que antes emoldurava o retrato imóvel passe agora a ser o espaço em que o escritor pinta a si mesmo, tomando como referência a sua imagem desdobrada.

### 2.3 A morte, a morte e a morte – o prazer da elegia e a desolação na América Latina

O questionamento com o qual Bolaño encerra *Los detectives salvajes* – ¿Qué hay detrás de la ventana? – cuja resposta pode ser intuída pelo leitor, constitui-se, antes de tudo, como uma impossibilidade estética e humana, abre espaço para a reflexão acerca do quão nebulosa pode ser a nossa existência, mas também indica, pelo caminho inverso, algumas chaves de leitura para o romance que une a complexa disposição de relatos e testemunhos, numa estrutura que se assemelha a um diário despedaçado, à disposição de se pensar sobre os movimentos que são feitos para a organização da narrativa, marcada singularmente pela intervenção da desordem, do azar e da paixão. Estes caminhos, trilhas vazias por onde caminham os selvagens detetives à procura de Cesárea, guiados pela esperança de encontrar o diamante perdido (disforme, fatiado em mil pedaços de desespero e ilusão), são também o lugar em que ganham destaque diferentes concepções poéticas, dentre as quais se destaca a elegia: um canto para a morte e para sua inversão.

Os poetas que circulam pela narrativa, Arturo Belano, Ulises Lima, García Madero, a enigmática Cesárea Tinajero e outros tipos que fazem da atividade literária um ato de sobrevivência e perdição, são criaturas anônimas, sujeitos que vivem à beira da invisibilidade e escrevem versos desesperados diante de epitáfios que se espelham pelo deserto mexicano. São poetas revolucionários, que não empunham bandeira alguma, mas entendem que a revolução está no próprio ato da escritura, na sua manifestação como um dispositivo destrutor e edificante que trabalha em paralelo ao Estado, pelos subúrbios da ética e da estética, absolutamente sem rumo e sem teogonia: “[...] crucero perdido en las nieblas de un río o de la boca de un río, no sé, perdido en cualquier caso [...], barco en el río, barco de guerra perdido en la boca del río de la historia [...]” (BOLAÑO, 1998, p.299)<sup>67</sup>. São, de fato, barcos perdidos no meio do nada, embarcações à deriva em um rio de lamento e agonia, mas ainda dispostos à guerra, conforme declarações contidas no relato de Amadeo Salvatierra, na segunda parte do romance.

---

<sup>67</sup> Tradução nossa: “[...] cruzeiro perdido nas névoas de um rio ou na boca de um rio, não sei muito bem, mas perdido em qualquer caso [...], barco no rio, barco de guerra perdido no rio da história [...]” (BOLAÑO, 1998, p.299).

O desaparecimento de Cesárea, na segunda década do século passado, momento em que as vanguardas modernistas ganham força e se propagam rapidamente pela Europa e América latina, e as travessias que são feitas sob pretexto de encontrá-la constituem uma cronologia fragmentada que combina as três partes da narrativa, todas elas marcadas pelo tom elegíaco predominante na composição dos personagens e na dosagem da carga dramática impressa na construção das cenas, na descrição de espaços, e, sobretudo, no olhar do poeta que se volta para si mesmo e para a própria poesia, enxergando-se como o entalhador que escreve versos sobre o mármore frio dos sepulcros que adornam as areias de Sonora. Muito mais do que a consciência trágica a respeito da condição humana e sua imersão em uma história decadente, produzida por uma rede de crimes, violações e barbáries, uma história revestida de sangue e pó, mas que, no entanto não morre, mantém-se viva nas valas da experiência latino-americana a cada ato de tortura ou libertação, a elegia não se restringe apenas ao universo contemplado pela linguagem poética, ela se realiza como uma forma de vida, um estado permanente de imanência que conecta os indivíduos uns aos outros, submetendo-os ao perigo e à desintegração como meio de resistência e autorreconhecimento.

A morte, que na escritura de Bolaño é começo, meio e fim, deflagra em princípio o movimento dos poetas-detetives que atravessam o romance à procura da matriarca fundadora do realismo visceral e em busca de suas próprias faces, e ao final, quando enfim a encontram, a dama negra passa a integrar um segundo mundo, operando como artefato de fragmentação e apagamento ante o fato de que Arturo Belano e Ulises Lima encontram Cesárea para que ela morra em seguida de maneira trágica e extremamente vulgar. Os personagens passam a transitar em uma órbita invertida, se antes o deslocamento era justificado pela necessidade da busca, neste segundo plano narrativo que sucede ao assassinato da poeta o que os impulsiona é a emergência da fuga. As duas ações, procurar e fugir, são os vetores sobre os quais atua a experiência destes sujeitos, tomados pela atmosfera elegíaca que aparece plasmada às suas identidades. Para frente ou para trás, no passado ou no futuro, este lirismo trágico que acentua a conduta dos poetas de Bolaño e determina a escritura do próprio Bolaño poeta se confunde com a história política da América Latina também marcada por esta sensação de lamento diante do desenvolvimento caótico das estruturas jurídicas, filosóficas e culturais presentes na mentalidade desta sociedade.

Assim, seguindo o caminho aberto pela análise de Andrea Cobas Carral; Verónica Gabiroto (2008), entendemos que a morte, que no romance não se limita simplesmente à falência orgânica do corpo, trata-se também da deterioração dos sistemas organizacionais, do adoecimento de referências estéticas e dos mecanismos de construção e captação do real, aparece dobrada entre as páginas dos livros que se enfileiram na biblioteca dos selvagens detetives e encarna o sentimento de desolação do homem latino-americano que questiona a importância dos valores semeados pela mão do colonizador e a sua própria humanidade. É uma morte profundamente interligada com a literatura e com o espírito de revolução propagado no México, durante a década de 1920, que não se aprisiona no jazigo em que os corpos foram encarcerados, e mesmo depois de consumada se desprende da cena onde o crime fora cometido e continua intimidando vítima e algoz, unidos para sempre pela tragédia que personificam. Neste caso, o trabalho com a poesia se converte em uma prática suficientemente perigosa a ponto de colocar em risco a vida daquele sujeito que a executa; trata-se de um ofício que se concentra em representar uma realidade povoada de máquinas e de arquiteturas ambiciosas e vazias (engrenagens para uma modernidade que não virá), com ruas em que os panfletos publicitários formam tapetes de ilusão sobre os quais se equilibram penosamente as estruturas do poder revolucionário.

Em seu romance, Bolaño mobiliza uma maneira específica de recuperar imagens pré-existentes, fazendo uso de uma linguagem que penetra o universo das vanguardas europeias de 1920, de onde também surge o real visceralismo, embora neste caso, trate-se de um movimento latino-americano, mas que no plano ficcional certamente possui alguma relação com as linguagens estéticas modeladas na Europa, com a pretensão de estabelecer uma crítica a respeito da própria poesia, acenando para a desconstrução formal da obra de arte, ou imprimindo a sua reelaboração, basta pensarmos no único poema produzido por Cesárea Tinajero, visivelmente constituído por vozes humanas, pelo silêncio e pelo absurdo. Projetadas em uma folha em branco que se movimenta habilmente para fora do alcance da caneta que ambiciona invadi-la e preenchê-la, as referências do dadaísmo (que não concebia o objeto estético enquanto tal) ou do surrealismo (que privilegiava o escândalo e o reconhecimento das experiências de vida mais emergentes) que aparecem em *Los detectives salvajes* profundamente ligadas ao

estridentismo<sup>68</sup>, se convertem em ferramentas para a atividade política e literária inscrita ao longo da narrativa. Logo, a busca por Cesárea se confunde, de certo modo, com a busca pela modernidade mexicana, traduzida no romance como a própria utopia engendrada pelas vanguardas da década de 1920, que apesar de possuírem suas particularidades são evocadas por Bolaño sob o intermédio da tristeza e do lamento, sentimentos caros para a configuração da elegia.

O escritor lança mão de uma estratégia, talvez o mesmo “truque” mencionado por Walter Benjamin (1987) ao tratar da obra de André Bretón, que lhe possibilita construir os seus personagens mediante o olhar político a respeito do passado, e não simplesmente por meio de uma mirada histórica projetada sobre a mentalidade da América Latina. Tal inversão, que no romance aparece mesclada ao itinerário de indivíduos que conjugam política e literatura como fórmula de vida, ajuda também a compreender os desvios apresentados pelo romance, pistas falsas para a decifração de enigmas lançados pelas tramas encenadas, que deslocam poetas, jornalistas, pintores, personalidades políticas e imagens, empurrando-os para fora do contexto que inicialmente ocupavam, de maneira que a narrativa se constitua mediante a montagem de faces embaralhadas e a emissão de vozes estridentes. Esta virada no trato com os personagens, que transitam freneticamente entre a ficção e o real, assim como a escolha pela abordagem política em lugar da releitura exclusivamente histórica, pensando no universo subterrâneo formado pelas ruínas latino-americanas, revelam o teor do projeto literário de Bolaño, formado substancialmente por ideias de negação e do “fim” da própria literatura, como desdobramento, talvez, da enfermidade inscrita no imaginário e no corpo dos sujeitos:

[...] mi hija, cuyos hábitos de higiene no permito que nadie ponga en Duda, se lavaba la boca a todas horas, al levantarse, a la media mañana, después de comer, a las cuatro de la tarde, a las siete, después de cenar, antes de dirigirse a la cama, pero no había manera de sacarse el olor, de extirpar o disimular el olor que el vigilante husmeaba o

---

<sup>68</sup> Conforme os esclarecimentos de Francisco Javier Mora dispostos no artigo “El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política”, publicado nos *Anales de Literatura Hispanoamericana 2000*, 29: 257-275, ISSN: 02104547, pela Universidade de Alicante, o estridentismo é um movimento artístico de vanguarda criado no México, em 31 de dezembro de 1921, com a publicação do manifesto Actual nº 1. O movimento se caracterizava pela atenção que era dada às linguagens culturais produzidas pela massa, apresentando uma dimensão social derivada da Revolução Mexicana, como forma de introduzir uma renovação estética e cultural que levasse o México à construção de uma literatura moderna e cosmopolita. Dentre os muitos nomes que aparecem relacionados a esta vanguarda, destacam-se Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Alfredo Sánchez, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Germán Cueto, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Luis Quintanilla e Leopoldo Méndez.



venteaba como un animal acorralado, y aunque mi hija entre cepillado e cepillado se hacía enjuagues de boca con Listerine, el olor persistía, desaparecía momentáneamente para volver a aparecer en los momentos más inesperados, a las cuatro de la mañana, en la ancha cama de náufrago del vigilante, cuando este en sueños se volvía hacia mi hija y procedía a montarla, un olor insoportable que socaba su paciencia y discreción, el olor del dinero, el olor de la poesía, tal vez incluso el olor del amor (BOLAÑO, 1998, p.441-442).<sup>69</sup>

Alinhada ao estado de deterioração que compromete a estrutura das instituições latino-americanas e planta no indivíduo a proliferação de alguns vírus contra os quais o seu sistema imunológico não possui qualquer eficácia, a cena descrita apresenta a figura do poeta enquanto um organismo anêmico, em estágio de absoluta putrefação. Belano, o poeta andarilho, dividido entre o exercício da poesia como meio de subsistência e luta contra os aparelhos ideológicos do estado e uma vida laboral incerta, que agora lhe impõe a função de vigilante noturno, é a representação do artista contemporâneo que se enxerga dentro de um processo em que as linguagens estéticas são produzidas sob a frequente condição de enfermidade. Assim como sua poesia, hospedeira do mal-estar e do espírito de desintegração que acometem a sociedade, o poeta personifica as tragédias que marcaram a história política da América Latina e traduz estas mazelas através de seus versos, de seu silêncio e com o uso de seu corpo, que passa a ser a superfície orgânica sobre a qual atuam os agentes endêmicos que a adoecem e a decompõem.

O odor que se desprende dos poros do personagem se alastra por todo espaço que ele ocupa, impregnando objetos, sensações e os demais sujeitos que circulam por este plano ficcional. A enfermidade, que antes atingia unicamente a sua matéria, converte-se em substância etérea e alcança a todos que estão submetidos a esta atmosfera decadente, marcada pela dissolução da utopia e pelo sufocamento das vozes que pleiteiam a rediscussão das realidades políticas e sociais. Este odor, que aparece colado ao ódio, ao dinheiro, ao amor e à poesia, e está presente nas relações e experiências que são construídas dentro e fora da narrativa, indica o desvelamento de

---

<sup>69</sup>Tradução nossa: [...] minha filha, cujos hábitos de higiene não permito que ninguém coloque em dúvida, lavava a boca a todo o momento, ao se levantar, no meio da manhã, depois de comer, às quatro da tarde, às sete da noite, depois de jantar, antes de ir para cama, mas não havia maneira de tirar o mau cheiro, de extirpar ou dissimular o odor que o vigilante farejava ou soprava como um animal encurralado, e embora minha filha enxaguasse a boca com Listerine a cada vez que escovava os dentes, o odor persistia, desaparecia momentaneamente para depois voltar nas situações mais inesperadas, às quatro da manhã, na larga cama de náufrago do vigilante, quando durante seus sonhos se dirigia até minha filha e se deitava sobre ela, um cheiro insuportável que tirava sua paciência e discrição, o fedor do dinheiro, o fedor da poesia, talvez inclusive o fedor do amor (BOLAÑO, 1998, p.441-442).

uma sociedade erigida sobre o espetáculo, sendo que o foco central da cena que é montada é a sua própria destruição. Bolaño lida com a certeza do fim, mas entende que o desenrolar dos fatos e a manifestação do fenômeno literário se sobrepõem à tragédia que se aproxima. Neste caso, a cena da escrita não pretende alcançar nada que não esteja relacionado a ela mesma. Acercar-se do fim da literatura e da diluição do indivíduo significa, portanto, instituir o início de uma reflexão que acena para uma finalidade específica e não para o final do espetáculo propriamente dito, embora o som da elegia que ecoa por toda América Latina acuse a sua debilidade e conduza os sujeitos desterritorializados a um estado recorrente de apagamento e suspeição.

Enfermo e completamente dominado pelo odor que exala de sua pele, Belano é um poeta condenado ao desaparecimento em meio às ervas daninhas do deserto, cuja maldição lhe foi lançada por seus ancestrais, também poetas malditos que sucumbiram diante da história política latino-americana e da linguagem que se volta contra si mesma. Construído como um tipo humano que se integra aos conflitos produzidos pelo exercício do poder e pela busca da verdade universal e libertadora, o personagem se coloca como um soldado que compreende as sutilezas do projeto literário do autor e, mergulhado em um tempo anacrônico, mas real e em desenvolvimento, passa a lutar contra a realização de um espetáculo fechado - protegido contra refutações advindas de uma análise mais apurada (com um forte teor histórico e político) a respeito das imagens que são redesenhadas no romance e da ideia de escritura.

O apodrecimento, não como um evento estanque, ou a mera deterioração sofrida pelos corpos quando já não possuem vida, não alude simplesmente à alteração de comportamentos morais e sociais no espaço em que o personagem está inserido, trata-se, na verdade, de um fenômeno que também se alastra pela paisagem montada do outro lado da janela e compreende indivíduos moribundos, em estágio de quase morte e de quase vida, como forma de reelaborar as imagens sob um olhar crítico que entende a condição de subalternidade do homem latino-americano, e a partir dos desvios observados em sua trajetória traz à cena o olhar político que se propõe a revirar os escombros onde fora modelada a sua humanidade.

Na contramão das narrativas que imaginavam possuir um poder revelador a respeito das imagens e dos problemas emanados da relação entre os sujeitos e os objetos em uma espacialidade específica - o que demonstrava a preocupação destes escritores em rastrear algum tipo de verdade, atrelada quase sempre à esfera social -, *Los*

*detectives salvajes*, ainda ligado sob diferentes aspectos ao universo contemplado pelas vanguardas históricas nascidas na Europa, de onde surge o ânimo para a criação do movimento real visceralista representado tão bem pela presença/ausência de Cesárea, dispara críticas em direção à crise da indústria cultural e ao lugar assumido pela arte nos dias de hoje se afirmando como um estilo de literatura crua e radicalmente visceral, como desejavam os poetas-detetives. Assim, com a progressão da narrativa, o odor que, em princípio, era a denúncia do estado putrefato do poeta maldito, tomado em seu corpo e sua linguagem pelos excrementos que vazam dos epitáfios no deserto, passa a indicar o sentimento de cólera que invade o artista, ainda preso à sua condição de enfermo, mas agora inflamado pela ira que começa a atuar como um antídoto contra a sua maldição e desligamento.

O caráter elegíaco da literatura produzida na América Latina, especialmente nos anos que se seguiram à instauração dos regimes ditatoriais, considerando a crise da utopia e a restrição ao direito de ir e vir nos estados de exceção que se instalaram em quase todo continente, ultrapassa os limites da literatura, embora saibamos que “[...] a língua penetra a vida através de enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua” (BAKHTIN, 2003, p.282), agindo diretamente nas relações interpessoais e na estrutura das instituições que se erguem melancolicamente, como se já tivessem consciência de que estão predestinadas a ruir, tal qual aparece descrito no relato de Lisandro Morales, editor que trabalha na publicação de uma antologia de jovens poetas latino-americanos organizada por Belano:

Por las noches no puedo dormir y sigo bebiendo. Tengo fundas sospechas de que un asesino a sueldo (o tal vez dos) está siguiendo mis pasos. [...] Y aunque algunas noches no puedo evitar preguntarme por qué me tenía que tocar a mí, precisamente a mí, en el fondo he aceptado mi destino. [...] Estar solo fortalece. Santa verdad. Y Consuelo de necios, pues aunque quisiera estar acompañado ésta es la hora en que nadie se acerca a mi sombra. [...] A veces cuando bebo más de la cuenta, me da por mentarle la madre, a él y a los literatos que me han olvidado y a los asesinos a sueldo que me acechan en la oscuridad y hasta a los linotipistas perdidos en la gloria y en el anonimato, pero después me calmo y me da por reírme. La vida hay que vivirla, en eso consiste todo, simplemente. Me lo dijo un

teporocho que me encontré el otro día al salir del bar La Mala Senda. La literatura no vale nada (BOLAÑO, 1998, p.300-301).<sup>70</sup>

No entanto, a enfermidade que se difunde pela superfície e pelo corpo dos grupos sociais, e o terror diante do assassino que se aproxima (um, dois, uma centena, mil, não sabemos quantos), colocando sob ameaça a integridade física do personagem e as suas condutas - levando-se em conta as condições de funcionamento destas estruturas e a produção de linguagens estéticas -, não o submete a um estado de letargia, ao contrário disto, abala as colunas que asseguram a sua unidade, em um plano externo e interno, provocando o realinhamento de imagens anteriormente produzidas pela literatura, pela publicidade, pela indústria cultural e pela história política que aparece marcada nas identidades do indivíduo. Existe certa urgência em acatar o ensinamento que lhe fora dado por um bêbado na saída do bar. É preciso viver mesmo que a morte se acerque, e que a literatura não valha nada.

Ao emparelhar planos curtos com sequências narrativas de maior extensão, algumas delas que inclusive se comunicam com outros romances do autor (já escritos ou que ainda serão elaborados), tal qual acontece com *Amberes* (2002), onde temos o primeiro contato com o emblemático poema de Cesárea, ou *Amuleto* (1999), onde a história de Auxilio Lacouture seria futuramente ampliada, Bolaño revela como as imagens e as memórias, condicionadas pelo contexto em que foram produzidas, se pensamos em seus mecanismos de feitura e emissão, interferem na vida das pessoas, podendo anular a possibilidade de que a experiência se realize plenamente. Mais uma vez, os ecos da elegia ganham forma e aparecem plasmados ao jogo que é proposto pelo autor; as cartas de azar ou de sorte que são lançadas sobre a mesa aparecem manchadas pelo sangue das barbáries que ainda perseguem nossos rastros e descavam do cemitério de nostalgias as lembranças que ressuscitam antigos fantasmas e nos fazem reviver a

---

<sup>70</sup> Tradução: Durante a noite não consigo dormir e sigo bebendo. Tenho fortes suspeitas de que um assassino em potencial (talvez dois) está seguindo meus passos. [...] E ainda que em algumas noites eu não pudesse evitar o questionamento sobre os motivos que o levaria a me atacar, precisamente a mim, no final aceitei o meu destino. [...] Estar sozinho fortalece. Santa verdade. E consolo para os imbecis, pois ainda que eu quisesse estar acompanhado esta é a hora em que ninguém se aproxima de minha sombra. [...] Às vezes, quando bebo além da conta, mando todos à merda, ele, os literatos que me esqueceram, todos os assassinos que me perseguem e me espreitam na escuridão e até os tipógrafos perdidos na glória e no anonimato, mas depois me acalmo e começo a rir. A vida tem que ser vivida, nisso consiste tudo, simplesmente. Me disse um dia um bêbado que encontrei na saída do bar “La Mala Senda” (O mau caminho). A literatura não vale nada (BOLAÑO, 1998, p.300-301).

história de horror e desolação promovida pela ação de falsos heróis e pelo discurso inoperante de homens aviltados.

Este processo de recuperação, por meio do qual as imagens, as cenas e os sujeitos aparecem desviados de seus discursos “originais” depõe em contrário à possibilidade de que a literatura seja tomada como um espetáculo resolvido, cujos papéis para cada um dos atores já tenha sido milimetricamente marcado, tirando o leitor de uma condição de passividade e introduzindo-o em uma experiência vital de autorreconhecimento e ressignificação do real. Os objetos desviados, assim como as imagens, as cenas, os indivíduos e o próprio Bolaño, vão aos poucos trazendo de volta as memórias de nossa ancestralidade, e conforme defende Eduardo Galeano (1999), este é o melhor caminho para desconstruir o tecido arbitrário e artificial que reveste nossos corpos, tocados para sempre pela violência e pela maldição:

Esquecer o esquecimento: Dom Ramón Gómez de la Serna contou a história de alguém que possuía tão má memória que um dia se esqueceu de que tinha má memória e se lembrou de tudo. Recordar o passado, para nos livrarmos de suas maldições: não para atar os pés do tempo presente, mas para que o presente caminhe livre das armadilhas. Há poucos séculos, dizia-se “recordar” para significar “despertar” e a palavra ainda é usada nesse sentido em algumas regiões da América Latina. A memória desperta é contraditória, como nós. Nunca está quieta e, conosco, vai mudando. Não nasceu para âncora. Tem, antes, vocação de catapulta. Quer ser ponto de partida, não de chegada. Não renega a nostalgia, mas prefere a esperança, seu perigo, sua intempérie. Acreditavam os gregos que a memória era irmã do tempo e do mar, e não se enganavam (GALEANO, 1999, p.217).

O retorno ao passado por meio da recuperação de imagens associadas aos conflitos que constituem a história latino-americana possibilita ao sujeito contemporâneo compreender os níveis de complexidade que integram a sua genealogia, mas não o liberta das amarras que ainda o mantêm preso a este tempo e não assegura que as armadilhas de que nos fala o teórico sejam, efetivamente, neutralizadas. Trazer estas memórias, e de alguma forma, atualizar a dor e o mal-estar que foram impressos no nosso D.N.A. nos coloca diante de um espelho que impõe a contemplação da imagem que aparece invertida, sem que isso garanta a blindagem de nosso corpo contra a ação de armadilhas que ainda seguem montadas, dispostas a nos engolir. Voltar, como sugere Eduardo Galeano, permite que nossos pés ultrapassem os limites do tempo

presente, mas não parece possível que possamos nos libertar dele. Estaremos sempre ligados a esta imanência que conecta o passado ao presente e penetra, por vezes, de maneira violenta em nossas subjetividades, instaurando marcas que jamais serão apagadas em nosso corpo e em nossa alma. A recordação, pensada como uma estratégia para reconstruir aquilo que foi vivido, implica na expectativa fantasiosa de que ao entrar na máquina do tempo seja possível alterar as rotas mapeadas por nossos ancestrais e inverter a posição de vítima e algoz, de modo que se possa libertá-los das maldições que os mantém aprisionados no calabouço da história.

Recordar, de fato, possibilita ao sujeito que desperte do sono profundo que o retém paralisado diante dos infortúnios vividos pelas gerações passadas; nisso concordamos perfeitamente com o autor. Entretanto, abrir os olhos e alcançar níveis representativos de consciência não nos preserva da atuação predatória dos mesmos abutres que rasgaram os corpos dos antepassados, e ainda hoje, seguem vivos a rondar os andarilhos que tropeçam nos cascalhos do deserto. A todo instante, somos invadidos pelos pesadelos que nos colocam frente a frente com estes fantasmas, que estarão sempre aí preparados para nos atormentar, nos fazendo lembrar de nossas cicatrizes, das feridas que ainda seguem abertas, e que constituem nossas identidades, narrativas em construção que se movimentam entre o passado e o presente e nascem justamente nesse território marcado pela dor e pelo sentimento de desolação, rimas dissonantes para a elegia latino-americana. A abordagem destas memórias que estão comprimidas entre as ruínas de nossa história política, contrariando o esforço dos discursos oficiais em apagá-las, representa a abertura dos arquivos onde estão acimentadas as imagens do horror, que ao ressurgirem, de maneira invertida, por meio da articulação das linguagens estéticas e da reescritura das narrativas de fundação confere ao sujeito maior autonomia sobre a sua própria humanidade, assegurando-lhe o estabelecimento de um olhar crítico em face dos antagonismos que estão mesclados à arqueologia destas sociedades.

Em *Los detectives salvajes*, Bolaño tem completa clareza sobre a importância de adentrar este quarto escuro onde circulam em órbita fúnebre as suas memórias e as fotografias borradas que retratam o México e toda América Latina. Diante disso, a atitude de voltar-se para o passado, percorrendo o trajeto que foi feito pelos movimentos vanguardistas na década de 1920, além do reconhecimento das nuances que estão no cerne da Revolução Mexicana ou o enfrentamento das tropas militares que levaram a cabo o golpe de estado no Chile, revela o interesse do autor em redimensionar estes

eventos e reescrevê-los mediante os seus critérios de análise e identificação, considerando, pois, a mobilização de recursos biográficos e autobiográficos, de maneira que as memórias individuais sejam incorporadas às memórias coletivas, promovendo o exame de seu próprio eu e dos demais sujeitos que habitaram o seu passado. Em entrevista a Irma Sanchís, o autor fala a esse respeito:

[...] Mi vida ha sido un desastre. Pues supongo que mis padres se amaron muchísimo, que hubo entre ellos una fuerte atracción sexual, pero jamás se tendrían que haber casado y muchísimo menos tener hijos. Yo era hijo mayor y recibía los misiles de uno y otro lado. Son historias tan tristes, tan destructivas, que pueden resultar hasta cómicas. Pero son insuportables. [...] Yo creo que la configuración de las personas no acaba nunca. No soy un ser humano configurado, ni mucho menos. De niño era vulnerable, luego me hice muy resistente. Pero cuando tuve a mi hijo supe que todo era falso, que la vulnerabilidad es mi epicentro. Mis hijos me han hecho humano. Lo que me hace temblar es que puedan llegar siquiera a asomarse en lo que yo me sumergí (BRAITHWAITE, 2006, p.79-80).<sup>71</sup>

[...] Sí, los revolucionarios que conocí en aquella época, y conocí a muchísimos, se veían a sí mismos como motores transformadores de la historia. Viví una historia siniestra, la del poeta salvadoreño Roque Dalton, que fue a hablar con ellos, a intentar disuadirlos de que comenzaran la lucha armada. [...] Conversaran toda una noche, la discusión entra en un punto muerto. Dalton se va a dormir. Deciden deshacerse de él porque no estaba de acuerdo con ellos y le pegan un tiro en la cabeza mientras duerme. La locura absoluta. Y esos mismos hijos de puta, después de un año de sangrar al pueblo, pactan con la derecha. Es la muerte de la quimera (BRAITHWAITE, 2006, p.80).<sup>72</sup>

Em companhia de Belano, Ulises Lima e García Madero, há momentos no romance em que se pode notar o surgimento de Roberto Bolaño, invisível, talvez a

---

<sup>71</sup> Tradução nossa: [...] Minha vida tem sido um desastre. [...] Imagino que meus pais se amaram muitíssimo, e que houve entre eles uma forte atração sexual, mas jamais deveriam ter se casado e muito menos tido filhos. Eu era o filho mais velho e recebia os bombardeios que vinham tanto de um lado quanto de outro. São histórias tão tristes, tão destrutivas, que podem até se transformar em algo cômico. Mas são insuportáveis. [...] Eu creio que a configuração das pessoas não acaba nunca. Não sou um ser humano configurado, nem de longe. Quando criança eu era muito vulnerável, com o tempo fui me fazendo muito resistente. Mas quando tive meus filhos descobri que tudo isso era falso, que a vulnerabilidade é meu epicentro. Meus filhos têm me tornado mais humano. O que me faz tremer é que eles se metam nesse mesmo abismo em que eu estive submerso (BRAITHWAITE, 2006, p.79-80).

<sup>72</sup> Tradução nossa: [...] Sim, os revolucionários que conheci naquela época, e conheci muitos, viam a si mesmos como motores transformadores da história. Vivi uma história sinistra, a do poeta salvadoreño Roque Dalton, que foi falar com eles e fazê-los desistir de começarem a luta armada. [...] Conversaram uma noite inteira, e a discussão chegou a um consenso. Dalton foi dormir. Decidiram desfazer-se dele porque não estava de acordo com eles e lhe dispararam um tiro na cabeça enquanto dormia. A loucura absoluta. E esses mesmos miseráveis, um ano depois de terem sangrado tanta gente, compactuaram com a direita. Foi a morte da quimera (BRAITHWAITE, 2006, p.80).

mesma criança assustada em meio às desavenças dos pais ou o poeta revolucionário sem rumo, escondido atrás da porta, caminhando sozinho por uma praça qualquer do DF no ano de 1976, sentado em um bar rodeado de amigos, fumando, conversando, cumprindo perfeitamente as provocações do destino e encenando, de forma dramática e sempre irônica, a desilusão do homem latino-americano, do homem espanhol, de todos os homens. Nesta narrativa, a autobiografia não desponta como um fenômeno de autocontemplação, não se trata de uma homenagem ao poeta conhecedor de todas as verdades nem à literatura, mas da tomada de consciência frente à necessidade de se pensar as experiências do indivíduo, no epicentro da dor em que foram forjadas, manipulando-as a partir de diferentes pontos de observação, recontando-as sob o influxo das condições de existência no atual cenário econômico-político para, enfim, transformar a escrita a respeito delas em um poderoso canal de reflexão, de modo que se possa compreendê-las conforme a carga de subjetividade que apresentam e reinventá-las sob um prisma que em nada tem a ver com a ideia simplificadora de espetáculo, tão em voga em nosso tempo, ou com o olhar lançado pela crítica, tal qual aparece destacado no relato seguinte feito pelo personagem Iñaki Echavarne, um crítico literário, numa clara referência ao editor Ignacio Echevarría, amigo pessoal de Bolaño:

Durante un tiempo la Crítica acompaña la obra, luego la crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompaña. El viaje puede ser largo o corto. Luego los lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores vayan acompañándose a su singladura. Luego la crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediavelmente sola en la Inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia (BOLAÑO, 1998, p.484).<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Tradução nossa: Durante um tempo a Crítica acompanha a Obra, logo a Crítica se desfaz e são os Leitores que passam a acompanhá-la. A viagem pode ser longa ou curta. Logo os leitores morrem um a um e a Obra segue sozinha, ainda que outra Crítica e outros Leitores pouco a pouco comecem a acompanhar o seu percurso. Logo a Crítica morre outra vez e os Leitores morrem outra vez e sobre esse caminho de ossos a Obra segue sua viagem até a solidão. Aproximar-se dela, entrar em sua embarcação é sinal inequívoco de morte segura, mas outra Crítica e outros Leitores surgirão incansáveis e implacáveis e o tempo e a velocidade irão devorá-los. Enfim a Obra viaja irremediavelmente sozinha na Imensidão. E um dia a obra morre, como morrem todas as coisas, como se extinguirá o Sol e a Terra, o Sistema Solar e a Galáxia e a mais recôndita memória dos homens. Tudo o que começa como comédia acaba como tragédia (BOLAÑO, 1998, p.484).



Com base na sustentação de uma tríade formada pela obra, pelo leitor e pela crítica, onde a posição ocupada por cada um deles tende a ser modificada, segundo a movimentação de interesses externos e internos e a tendência da obra em resistir a grandes terremotos, o fragmento nos propõe uma reflexão em torno dos jogos que cercam a atividade literária, destacando-a, por fim, como última sobrevivente a navegar sozinha pela imensidão dos mares que, mais cedo ou mais tarde, trará o seu desaparecimento, e a confirmação de uma morte segura, exatamente como se dá com todas as coisas que estão dispostas no universo. Bolaño tem consciência dessa finitude, a morte e as várias faces da morte são peças fundamentais para o jogo de cartas proposto pelo autor, que revive o passado na intenção de confrontá-lo, de violar as paredes de concreto que asseguram a sua plenitude, mas está seguro quanto aos efeitos que serão provocados pelos estilhaços decorrentes desta atitude demolidora. Em meio à cortina de fumaça que coloca todos os personagens em uma espécie de diálogo às cegas onde as principais teses do autor são rigorosamente discutidas, o romance elabora uma crítica contundente ao campo literário na cena contemporânea, contexto em que a escrita e a figura do artista aparecem associadas a uma dimensão espetacular da imagem.

Em *Los detectives salvajes* não há espaço para concessões, todos os poetas vivem à beira do abismo, caminham no meio da noite e são consumidos pela poeira do deserto, sendo testados a todo o momento; não existe nenhum tratamento fetichista em relação à literatura, ao contrário disto, o autor nos apresenta um questionamento a respeito de suas condições de sobrevivência em um mundo saturado pela ação beligerante da publicidade e do mercado editorial. A literatura estaria caminhando para o seu fim, estaria navegando sublime na embarcação que pressente o seu naufrágio. Não a literatura enquanto manifestação estética, ou como epifania, a grandiosa catarse costurada visceralmente ao humano, mas a literatura livresca, inscrita nas capas dos manuais, nas estantes e nas bibliotecas, confundida com números, cifras e manchetes pirotécnicas na primeira página dos jornais.

Guiadas, portanto, pelo desvio das imagens pré-concebidas que se desprendem de um passado comum e injetam certa aspereza no desdobramento das relações contemporâneas, as vozes que conduzem a narrativa, seja García Madero na primeira e terceira partes do romance, seja a explosão de personagens que introduzem a emissão de

discursos polifônicos no segundo ato da ficção, ao tratarem do apodrecimento das estruturas que dizem respeito ao campo literário, acabam fazendo por extensão uma crítica ostensiva aos costumes das sociedades modernas, sem emitir um julgamento moral, tomando por parâmetro o conjunto de valores e princípios cristalizados no imaginário coletivo, a duras penas, pelos mecanismos silenciosos de controle e dominação social.

Movendo-se deliberadamente para todas as direções, de forma crítica ou simplesmente figurativa, aproximando-se ou se distanciando dos modelos vitais de experiência, estas vozes propõem ao leitor que se comunique com o universo ficcional, de modo que este diálogo o auxilie na captação da realidade que lhe cerca, burlando os limites impostos pelo próprio ato representativo, em analogia ao que fora desenvolvido pelas ficções pós-ditatoriais, inscritas sob o trabalho de construção do luto na América Latina, conforme discute Idelber Avelar (2003, p.14), no livro *Alegorias da derrota*. Assim, embora estejamos falando de um Bolaño já doente, acometido pelo mal de fígado que o arrastaria até a morte anos mais tarde, após a publicação deste romance, não é possível dizer que *Los detectives salvajes* figure como um testamento, cuja maior herança seria a realização de um projeto ousado de escrita, nem tão pouco a crítica ao indivíduo em face de sua humanidade caótica.

Estamos diante de uma obra que se mantém viva em virtude da consciência do autor de que o seu destino é, de fato, o esquecimento. Trata-se de um emaranhado de histórias escritas diante dos epitáfios que se enfileiram por toda América Latina, com o intuito de reverter a imobilidade da memória e conferir autonomia à nossa genealogia como forma de denúncia em relação à ideia enganosa de tempo e territorialidade que foi erigida. A enfermidade concreta, traduzida no romance como desengano, chama a atenção por nos fazer refletir sobre as misérias políticas e sociais que perfuraram o manto da homogeneidade que nos cobre e nos engana, à medida que potencializa a diferença sobre a qual fomos inventados, revelando as angústias e o mal-estar que não cessam, e que veem à tona em forma de doenças concretas ou como metáfora para a luta contra o próprio desengano.

Bolaño combate o espetáculo sentado diante de seu velho computador, na cidade de Blanes, dedicado a escrever histórias sobre o horror e a desventura latino-americana. Em sua casa, desfrutando de uma comodidade questionável, entre um cigarro e outro, o autor entra na arena e firma sua narrativa em um espaço onde a morte orgânica e a

morte social, marcada pela invisibilidade dos sujeitos que transitam pelos túneis subterrâneos da barbárie, resultam, talvez, na morte da própria escrita, de maneira que a atividade do escritor passe a se concentrar na abordagem desta temática e o canto do poeta seja apenas uma elegia. No entanto, é importante pensar em qual medida a escrita estaria mesmo caminhando para a sua derrocada. É certo que o mundo contemporâneo impõe novos contornos para a configuração das linguagens estéticas, considerando o bombardeio de diferentes domínios para a vida cotidiana, para o urbanismo e para a cultura, dentre outros aspectos, mas ao seguir escrevendo, imaginamos que o autor deposite alguma expectativa na sua sobrevivência. Escrever é a única forma de tocar a eternidade, e é justamente a escrita que aproxima as mãos do escritor dessa dimensão etérea. Na arena, distraído entre os lances do combate, Bolaño escreve sem se dar conta que a sua elegia caminha entre o abismo e o eterno. A escolha de um caminho ou de outro é apenas uma questão de azar ou de sorte.

## 2.4 Luto e orfandade dos selvagens detetives

A leitura de *Los detectives salvajes*, se de um lado nos revela o espírito de rebeldia do poeta latino-americano inserido em um caldeirão de referências estéticas e culturais, um indivíduo disposto à busca permanente por novas formas de vida que o conduzam ao autorreconhecimento e à modificação da realidade que lhe cerca, de outro lado o que notamos é o fluxo de sensações melancólicas atreladas à ideia de desencanto e fracasso. A mescla entre a atitude combativa em face de tudo aquilo que está posto, em se tratando da conjuntura histórica e da configuração da escrita, onde as leis de mercado e as estratégias de espetacularização da obra contam mais do que o valor literário atribuído ao texto, e a desolação diante da derrocada das políticas que se propunham a revolucionar as classes e sistematizar o equilíbrio entre os abismos políticos e econômicos na América Latina resultou no nascimento de uma narrativa em que a obra (o argumento), o autor e o leitor se transformam em uma mesma estrutura, mediada pela simbiose entre o sentimento de luto e a disposição para o combate.

Se pensarmos na figura de Bolaño e na sua condição de enfermo em virtude da disfunção hepática que lhe acomete (ele sabe que irá morrer), ao que se soma toda a história de horror que se esconde por detrás dos movimentos civilizatórios que atravessaram a história dos homens, marcada indistintamente pelo derramamento de sangue e pela barbárie sob os mais diversos aspectos, facilmente encontraremos no luto a resposta para a consolidação de uma escritura em que o lamento se afirma como tônica central para a construção dos personagens e para o desenrolar dos eventos. Neste caso, seja pela observação de sua biografia particular, uma história para os indivíduos ultrajados, degredados, cujo desterro é a própria sentença de morte, mas também o ânimo para driblar a fúria da guilhotina, seja pela dinâmica da realidade histórica que lhe cerca, um quebra-cabeça tripartido cujas peças são modeladas pelo material humano que emerge dos três países em que viveu o autor: Chile, México e Espanha, entendemos que a sua trajetória, sempre dividida entre o público e o privado, a proibição e o atentado contra os invólucros sociais, a covardia e a coragem, a violação e o sexo cristão, aparece sublinhada por uma espécie de orfandade que o acompanha, penetrando substancialmente em sua prosa e em sua poesia.

À semelhança do que ocorre com grande parte dos poemas que integram *Los perros románticos* (2006) e *La universidad desconocida* (2007), onde o eu-lírico se constrói sob uma atmosfera de desajuste em relação ao mundo exterior e agonia solitária, *Los detectives salvajes* se apresenta como um romance subsidiado pela demolição dos quadros familiares, em seus moldes tradicionais, e pelo apagamento das pistas distribuídas por nossos antecessores (mas que ainda se mantêm vivas, confundindo o caminhar das gerações contemporâneas), como forma de enfatizar o aparecimento de uma escrita, onde os filhos circulam solitários pelos bosques da ficção, levando sobre suas costas apenas a herança que lhes foi deixada por seus ancestrais.

Diferentemente do que aponta a releitura da tragédia grega *Édipo Rei* (Sófocles), proposta por Freud como pano de fundo para a compreensão do complexo psicanalítico em que o filho, em razão dos desejos hostis e amorosos que nutre por sua mãe, atenta contra o seu progenitor, como forma de possuí-la e afirmar-se enquanto sujeito (FREUD, 1996, p.261), os personagens desta narrativa, sobretudo, se os observamos como elementos de uma engrenagem fadada à oxidação e à disritmia funcional, despontam como indivíduos abandonados à própria sorte, completamente órfãos de seus ancestrais e de si mesmos. Não são filhos que atentam contra os seus pais, são filhos que tiveram seus pais dizimados pela tragédia, criaturas abortadas, mas que resistiram à mão pesada do algoz, e hoje caminham sozinhos entre o sol e a poeira do deserto, cortados pela navalha da orfandade.

García Madero é o primeiro poeta selvagem que aparece na ficção, trata-se de um jovem de dezessete anos que vive com os tios, cujos pais nem sequer são mencionados. Não há referência quanto à sua infância ou aos primeiros anos da adolescência, o personagem é lançado dentro da história já na primeira página do romance, e a partir daí assume a narração dos depoimentos durante toda a primeira parte, igualmente ao que voltará a se repetir no terceiro e último atos, depois de um intervalo em que uma polifonia de vozes irrompe inadvertidamente para apresentar os fatos, conforme as peculiaridades do lugar e do tempo em que constroem seus discursos. Nesse instante, abre-se uma porta por onde começam a atravessar outros tantos órfãos, a exemplo dos poetas Arturo Belano e Ulises Lima, e o próprio Bolaño, que embora tenha vivido com seus pais até pelo menos os vinte e um anos de idade, sabemos que foi um dos frutos de uma união instável, formada por gênios incompatíveis, cujos filhos sentiam-se absolutamente à deriva, crianças órfãs de pais vivos. A estas figuras juntam-

se a prostitua Lupe, para quem a personalidade paterna era estranhamente exercida pelo cafetão Alberto, e as irmãs Angélica Font e María Font, poetas simpatizantes do movimento real visceralista, cujo pai pertencente a uma classe média abastada no México, enlouqueceria aos poucos, em função das altas doses de realidade que recebera, aproximando-se, cada vez mais, do suicídio que cometeria anos mais tarde, na “casa de repouso” em que fora ingressado.

Cada um à sua maneira, é possível dizer que todos os personagens apresentados em *Los detectives salvajes*, tenham eles algum tipo de correspondência com o real ou se destaquem exclusivamente como constructos elaborados mediante a vibração dos enunciados ficcionais, partilham deste sentimento de orfandade. Trata-se de indivíduos que vivem à margem da sociedade, mulheres e homens violados, insultados, silenciados, completamente feridos, sujeitos encurralados entre o presente hostil e incerto e o passado doloroso, órfãos de pais que foram engolidos pelo galopar da história, meninos e meninas que assistiram a morte da utopia, e que hoje convivem apenas com a esperança ressentida de que o futuro lhes traga de volta o direito de sonhar. Órfãos, insistentemente órfãos perdidos entre o sonho e a frustração, segundo se lê no poema abaixo:

#### LOS PERROS ROMÁNTICOS

En aquel tiempo yo tenía veinte años  
y estaba loco.  
Había perdido un país  
pero había ganado un sueño.  
Y si tenía ese sueño  
lo demás no importaba.  
Ni trabajar ni rezar  
ni estudiar en la madrugada  
junto a los perros románticos.  
Y el sueño vivía en el vacío de mí espíritu.  
Una habitación de madera,  
en penumbras,  
en uno de los pulmones del trópico.  
Y a veces me volvía dentro de mí  
y visitaba el sueño: estatua eternizada  
en pensamientos líquidos,  
un gusano blanco retorciéndose  
en el amor.  
Un amor desbocado  
Un sueño dentro de otro sueño.  
Y la pesadilla me decía: crecerás.  
Dejarás atrás las imágenes del dolor y del labirinto

y olvidarás  
 Pero en aquel tiempo crecer hubiera sido un crimen.  
 Estoy aquí, dije, con los perros románticos  
 y aquí me voy a quedar.

(BOLAÑO, 2006, p.13)<sup>74</sup>

Sob o mesmo título da coletânea com a qual Bolaño foi introduzido no universo da poesia, (*Los perros románticos* → Os cachorros românticos), o poema rebobina a película onde está gravado o passado do escritor e recupera as cenas que dizem respeito à sua juventude, com o intuito de recompor as imagens, que lhe chegam de forma tumultuosa nestes versos, sob o pretexto de posicionar o eu-lírico em um espaço assinalado pela ideia de perda e de ganho. A voz que atravessa o poema é uma cacofonia estridente que canta tanto a desolação em face de um país que fora perdido, de todos os países latino-americanos que se perderam em meio à deglutição da utopia e o seu vômito em forma de um líquido verde, espesso e completamente disforme, quanto a entrega visceral em nome de um sonho que paralisava a todos, mantendo-os aprisionados às penumbras e ao vazio que atormentavam seus espíritos, mas os mantinham vivos: pulmões delinquentes no meio dos trópicos.

O poema revela tanto o estado de agonia que acomete reiteradamente o sujeito latino-americano, que se converte em um verme a retorcer-se entre o amor e os pensamentos líquidos, quanto o sonho de resistir à passagem do tempo e manter-se protegido por ele, como se já tivesse consciência de que esta seria a única dimensão em que a quimera efetivamente poderia realizar-se enquanto forma de vida (em termos políticos e sociais). Ao se distanciar deste plano onírico, o escritor mais uma vez é inserido em uma realidade conflitante, marcada, sobretudo, pela aparição de pesadelos que lhe colocam frente a frente com o seu passado de horror, lugar emblemático onde pais, filhos, sonhos e poesias foram atropelados pela ira doentia dos tanques de guerra, trazendo-lhe de volta o sentimento de orfandade que gira sobre seu corpo como insetos

---

<sup>74</sup> Tradução nossa: Naquele tempo eu tinha vinte anos / e estava louco. / Havia perdido um país / mas tinha ganhado um sonho. / E se existia esse sonho / nada mais importava. / Nem trabalhar nem rezar / nem estudar na madrugada / junto aos cachorros românticos. / E o sonho vivia no vazio de meu espírito. / Um quarto de madeira, / em penumbras, / em um dos pulmões do trópico. / E às vezes eu me revirava dentro de mim / e visitava o sonho: estátua eternizada / em pensamentos líquidos, / um verme branco se retorcendo / no amor. / Um amor desbocado. / Um sonho dentro de outro sonho. / E o pesadelo me dizia: você crescerá. / Deixará para trás a imagem da dor e do labirinto e esquecerá de tudo. / Mas naquele tempo crescer teria sido um crime. / Estou aqui, disse a mim mesmo, com os cachorros românticos / e aqui irei ficar (BOLAÑO, 2006, p13).

à procura de luz, e claudicante, mas sempre presente, tira-lhe o sono e coloca sua existência sob ameaça constante. A esse despeito, Ignacio Echevarría destaca que:

De igual modo que la vanguardia funciona como una metáfora de la caducidad (“la juventud es una estafa”, se dice en algún momento), México funciona en esta novela como una metáfora de Hispanoamérica (entendida, a su vez, como una metáfora del caos). Por donde el sentido de que sus protagonistas compartan una “triste e irremediable condición de sudamericanos perdidos en Europa, perdidos en el mundo”. Criaturas desamparadas que en su patetismo mueven a uno de los personajes a experimentar “con humildad”, con perplejidad, en un arranque de mexicanidad absoluta, que estamos gobernados por el azar y que en esa tormenta todos nos ahogaríamos” (ECHEVARRÍA, 2002, p.72).<sup>75</sup>

A juventude encenada pelos personagens deste romance funciona como a porta de entrada para o mundo da poesia e do deslocamento, como ato de sobrevivência e construção de saberes e experiências, mas também se coloca como um peso, ou nas palavras de Echevarría (2002), uma estafa que lhes convida para o caos e aparece sempre agregada à condição que possuem de latino-americanos perdidos na Europa e em si mesmos, criaturas desamparadas, conscientes de que estão entregues à orfandade, mas que ainda acreditam na luta como forma de resiliência e restituição (invertida) da história que lhes fora roubada. A juventude, assim como a poesia que é desejada pelos real visceralistas, converte-se em um armamento de guerra, destes que, por exemplo, ainda hoje são usados pelas forças revolucionárias na Colômbia, e munida pelo espírito de rebeldia e busca por um ideal estético libertador passa a disparar cegamente contra seus inimigos, cujas faces aparecem ocultadas pelas máscaras da beleza e da virtude. Na tentativa de alvejar os tiranos que no passado executaram os seus pais e despedaçaram a ilusão de justiça e igualdade social entre os homens, o que seria o prenúncio da verdadeira emancipação da América Latina, trucidando, pois, o ódio e a mentira, estes sujeitos acabam atirando contra suas próprias cabeças, repetindo, talvez, o mesmo ato de barbárie que desde anos atrás vem acompanhando a história de sofrimento e

---

<sup>75</sup> Tradução nossa: Do mesmo modo que a vanguarda funciona como uma metáfora da caducidade (“a juventude é uma estafa”, tal qual se afirma em algum momento), o México funciona no romance como uma metáfora da América Latina (entendida, à sua maneira, como uma metáfora do caos). É a partir dessa concepção que seus protagonistas compartilham de uma “triste e irremediável condição de sul-americanos perdidos na Europa, perdidos no mundo”. Criaturas desamparadas que em seu patetismo levam todos os personagens a experimentar “com humildade, com perplexidade, em um ímpeto de mexicanidade absoluta, que estamos governados pelo azar e nos afogaremos todos nessa tormenta” (ECHEVARRÍA, 2002, p.72).



melancolia destas sociedades, reafirmando a condição de órfãos dos selvagens detetives - órfãos suicidas, órfãos homicidas -, estrelas distantes, cujo brilho efêmero é o princípio do prazer e da agonia.

Em entrevista concedida a Rodrigo Pinto, o autor aborda esta temática, dando destaque à relação entre o espaço em que se vive e a configuração de uma identidade literária, de modo que a orfandade e a influência exercida por seus ancestrais, marcados sempre por algum resquício de tristeza e desligamento, passem a agir simultaneamente como forças indispensáveis à consolidação de sua escrita:

R.P.: - *¿Cuándo supo que estaba enfermo?*

R.B.: - Hace más de diez años. Aunque en realidad me di cuenta de que estaba enfermo a los 11 o tal vez a los 10, en Cauquenes. Yo estaba solo, en el patio de mi casa, y un tipo muy alto y flaco me preguntó, desde el otro lado de la barda, por una calle. Le dije que no sabía dónde estaba esa calle y el tipo se alejó. Yo me asomé a la barda (era una barda no de ladrillos ni de cemento, sino de adobes hechos con barro y paja) y lo vi alejarse. Parecía un zancudo. Y entonces me di cuenta de que, de la misma forma que él se alejaba, yo también, en cierto modo, me alejaba, ambos nos alejábamos mutuamente de nuestras respectivas conciencias. Me di cuenta de que yo pensaba y que él también pensaba y que ambos pensamientos no sólo no eran parte de un juego, niño que eran dos pensamientos distintos, destinados a encontrarse una solo vez en la vida y por espacio de pocos segundos. Que yo tenía mi vida y que él también tenía su vida. Y esa toma de conciencia para mí fue el primer atisbo concreto de la muerte, pese a que ya por entonces había visto dos muertos (en dos velorios, naturalmente). [...] Sobre la espada de Damocles, bueno, eso da pie a una respuesta más extensa y me temo que no tenemos espacio para ella. En cualquier caso, yo creo que la espada, al menos en los sueños, cuelga sobre todos nosotros, sin excepción. La existencia del infinito o de la eternidad es nuestra espada de Damocles.

R.P.: - *¿Cómo lo ha afectado la enfermedad en su trabajo? Siente que escribe contra el tiempo?*

R.B.: - Todos los escritores escriben contra el tiempo, incluso aquellos que ilusoriamente creen tener todo el tiempo a su disposición (BRAITHWAITE, 2006, p.82-83).<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Tradução nossa:

R.P.: - *Como o senhor soube que estava doente?*

R.B.: - Faz mais de dez anos. Embora na realidade me dei conta que estava doente aos 11 anos ou talvez aos 10, quando morava em Cauquenes. Eu estava sozinho, no pátio de minha casa, e um homem muito alto e magro me perguntou, do outro lado da varanda, onde ficava certa rua. Eu disse que não sabia e o homem se afastou. Eu me enfiei na cobertura (não era uma cobertura de azulejos nem de cimento, e sim de tijolos feitos de barro e palha) e o avistei se afastando. Parecia um mosquito. E então me dei conta de que, da mesma forma que ele se distanciava, nós dois nos afastávamos mutuamente de nossas respectivas consciências. Me dei conta de que eu pensava o que ele também pensava e que ambos os pensamentos não eram apenas parte de um jogo, mas que além disso eram pensamentos distintos, destinados a se encontrarem apenas uma vez na vida e durante poucos segundos. Que eu tinha minha vida e que ele também tinha a sua vida. E essa tomada de consciência para mim foi a primeira aproximação concreta

Visivelmente inscrita em um campo assinalado pelo apagamento das memórias, um lugar em que os porta-retratos estão vazios e os olhos se ocupam de percorrer os móveis empoeirados da casa velha, nos confins do Chile, a fala de Bolaño nos remete à sua primeira infância, quando sozinho, mais uma vez sozinho, como seria a sua vida inteira, com a exceção de alguns poucos amigos, seus livros e filhos que no futuro lhe fariam companhia, transformando-se em sua única pátria, o menino vislumbra a morte, não como a perda absoluta ou o fim, mas como o gesto lento para o adeus, o afastamento gradativo dos corpos, estátuas acinzentadas que se desmancham pouco a pouco sobre o solo, construindo um rastro de cimento, nostalgia e lágrimas.

A morte ganha a forma daquele homem alto e magro que batera a sua porta décadas atrás para lhe fazer tomar consciência de sua própria finitude. Assisti-lo partir por entre as ramagens daquela via campestre feito um inseto desconhecido pela taxonomia dos trópicos foi o estopim para a sua mirada no espelho, reconhecendo-se desde então como uma criatura moribunda, um pequenino enfermo que via a morte de mais perto a cada passo que era dado por aquele indivíduo excêntrico em direção ao desconhecido. Os dois se entreolharam, houve algum estranhamento entre eles, e ao final, desapareceram para sempre, um do outro. Para o escritor, ainda criança, esta foi a primeira manifestação da morte; o desaparecimento paciente e inesperado daquele sujeito seria a primeira lição para habitar em mundo dominado pelos fantasmas e pela melancolia.

Ainda criança, sobressaltado com a presença da morte que o acompanharia durante sua vida inteira, Bolaño deixa o Chile para não mais voltar. Anos mais tarde, o sujeito que regressaria a Santiago para, em vão, se juntar a outros jovens com o objetivo de concretizar o sonho da revolução já não era o mesmo menino que viu a imagem daquele homem se desfazer diante de seus olhos, mexendo com sua humanidade e alterando por completo a sua sanidade física. Tratava-se já do indivíduo enfermo, o poeta real visceralista que usava a literatura como meio de encenar as alterações vividas

---

com a morte, apesar de que até aquele momento eu já tinha visto duas pessoas mortas (em dois velórios, naturalmente). [...] Já a respeito da espada de Dâmocles, bom, isso dá margem para uma resposta mais extensa e tenho receio de que não tenhamos espaço para tanto. De qualquer modo, eu acredito que a espada, ao menos nos sonhos, cai sobre todos nós, sem exceção. A existência do infinito ou da eternidade é nossa espada de Dâmocles.

R.P.: - *Como a doença tem interferido no seu trabalho? O senhor sente que escreve contra o tempo?*

R.B.: - Todos os escritores escrevem contra o tempo, inclusive aqueles que ilusoriamente acreditam ter todo o tempo do mundo à sua disposição (BRAITHWAITE, 2006, p.82-83).

por ele, por sua família e pela sociedade, já que submerso em uma realidade profundamente distinta da configuração burguesa em que os núcleos familiares foram outorgados durante o século XVIII, tal qual apresenta Gilles Deleuze no ensaio “A ascensão do social” que prefacia o livro *A polícia das famílias* (1986), de Jacques Donzelot, o escritor chileno passa a ocupar um contexto em que a organização familiar deixa de atender às regras de funcionamento (de modo que o papel desempenhado por cada um de seus membros se destaque pela previsibilidade e submissão) que foram instituídas pelo pensamento burguês, tempos atrás.

Perdido entre os destroços deixados pelas guerrilhas e pelos movimentos independentistas que constituem a história política de toda a América Latina, Bolaño maneja os restos de asfalto e as paredes corroídas por explosivos insanos, uma espécie de massa inorgânica que se mistura aos projéteis de bala que ainda liberam fuligem de pólvora, construindo a sua própria ideia de urbanismo e identidade, modelada por paisagens rasuradas, pela renúncia frente às exigências sociais e pela subversão dos padrões familiares, como forma de burlar os esquemas de regulação do sujeito, e assim, afirmar-se enquanto uma consciência visceral que luta contra o conjunto de regras que ditam o ordenamento da vida em sociedade. Movendo-se entre o passado de desdita e um presente em que os exércitos guerreiam dentro de seus próprios quartéis em razão de uma causa já perdida, o escritor se projeta de um lado para o outro da realidade e da ficção, como também fazem os personagens de sua narrativa, com o intuito de esquivar-se da espada de Dâmocles, que feito um pêndulo oscila entre a insegurança diante do poder e o sentimento de danação iminente.

Presas apenas pelo fio de um rabo de cavalo, a qualquer momento a espada pendurada em cima do corpo de Bolaño poderia cair sobre sua cabeça e roubar-lhe a vida. A existência para este homem era justamente isso, um fio estendido, em fragilidade e tensão, entre a Europa e a América Latina, entre a utopia e a enfermidade. Completamente órfão dentro de um espaço/tempo instigante e questionador, considerando as reflexões de Noêmia Santos Crespo, no livro *Modernidade e declínio do pai* (2003), sobretudo, no instante em que a autora afirma que “A família é um verdadeiro enclave hierárquico, quase uma aberração no contexto de uma sociedade individualista” (CRESPO, 2003, p.264), se levarmos em conta os meandros das relações simbólicas, com certa ênfase no declínio da referência paterna, no que diz respeito às normas e aos hábitos que regem a ordem “natural” dos fenômenos sociais, é possível

dizer que o escritor se aprofunda na criação de tipos humanos que transitam pela urbe, absolutamente tomados pela angústia e pela violência, como aparece no trecho do romance, disposto a seguir:

[...] De pronto, mientras miraba las estrellas, pensé que todo aquello se parecía sobremedida a un cuento de don Pío Baroja leído en mis años de estudiante de Derecho en la Universidad de Salamanca. El cuento se llama *La sima* [...] Un cuento de juventud, creo, en donde su prosa excelsa aún no ha desplegado del todo las alas, pero un buen cuento, pese a todo. Y eso fue lo que pensé mientras a mis espaldas las pasiones humanas fluían y mis ojos contaban las estrellas: que la historia que estaba viviendo era idéntica a la del cuento de Baroja y que España seguía siendo la España de Baroja, es decir una España en donde la gente fumaba y se desmayaba de manera y modo un tanto excesivos y en donde la Guardia Civil, cuando se necesitaba, no aparecía nunca (BOLAÑO, 1998, p.433).<sup>77</sup>

[...]

Cuando desperté, a las nueve de la mañana, me dolían todos los huesos y había empequeñecido por lo menos treinta centímetros. Me di una ducha, cogí el libro de don Pío y me marché a la oficina. [...] Cuando terminé cerré los ojos y pensé en el temor de los hombres. ¿Por qué nadie bajó a rescatar al niño?, me dije, ¿Por qué su propio abuelo tuvo miedo?, me dije. ¿Por qué, si lo dieron por muerto, nadie bajó a buscar su cuerpecito, cojones?, me dije. Después cerré el libro y estuvo dando vueltas por mi oficina como un león enjaulado, hasta que ya no pude más, me tiré en el sofá, me encogí todo lo que pude y deje que fluyeran mis lágrimas de abogado, mis lágrimas de poeta y mis lágrimas de gigante, todas juntas, revueltas en un magma ardiente que lejos de aliviarme me empujaban hacia la boca del pozo, hacia la grieta abierta, grieta que pese a las lágrimas (que velaban los objetos de mi oficina) veía con una claridad cada vez mayor y que identificaba, no sé por qué pues no estaba en mí ánimo, con una boca desdentada, con una boba dentada, con una sonrisa pétrea, con un sexo de joven abierto, con un ojo que observaba desde el fondo de la tierra, ojo inocente [...] (BOLAÑO, 1998, p.443).<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Tradução nossa: [...] Imediatamente, enquanto olhava para as estrelas, pensei que tudo aquilo se parecia bastante com um conto de Pío Baroja que li no tempo em que eu ainda era estudante de Direito da Universidade de Salamanca. O conto se chama *La sima* [...] Um conto de juventude, eu acredito, onde sua prosa sublime ainda não aprendeu a mover todas as asas, mas que ainda assim é um bom conto. E isso foi o que pensei enquanto atrás de minhas costas as paixões humanas fluíam e meus olhos contavam as estrelas: que a história que eu estava vivendo era idêntica a do conto de Pío Baroja e que a Espanha seguia sendo a mesma Espanha de Baroja, isto é, uma Espanha onde as cavidades geológicas não estavam tapadas e onde as crianças continuavam sendo imprudentes e caindo nestes buracos e onde as pessoas fumavam de maneira e modo tão expressivos e onde a Guarda Civil, quando se precisava dela, não aparecia nunca (BOLAÑO, 1998, p.433).

<sup>78</sup> Tradução nossa: Quando acordei, às nove da manhã, todos os ossos me doíam e eu havia diminuído pelo uns vinte centímetros. Tomei uma ducha, peguei o livro de Pío e fui para escritório. [...] Quando terminei fechei os olhos e pensei no temor dos homens. Por que ninguém desceu para resgatar aquele menino, pensei? Por que seu próprio avô teve medo, imaginei comigo mesmo? Por que supuseram que ele

Partindo de uma perspectiva metalinguística, a referência ao conto de Pío Baroja “La sima”<sup>79</sup> nos propõe a pensar a literatura dentro da própria literatura, conjugada ao cenário de completo abandono que marcou a Espanha, após a guerra civil de 1936. O conto, cujo argumento está centrado na história de orfandade e desligamento, comum ao universo infante-juvenil espanhol, já que se trata de crianças que perderam seus pais em virtude da guerra propriamente dita ou da ação dos aparelhos de controle disseminados pela ditadura franquista até meados da década de 1970, quando enfim este sistema de governo entrou em declínio (VILLANUEVA, 2008, p.13-19). O relato do personagem Xosé Lendoiro, advogado, poeta e editor de uma revista de poesia, que aparece na terceira parte do romance, em 20 de outubro de 1992, precisamente no terminal de Traiano, na cidade de Roma, reconstrói a atmosfera de luto e melancolia que se desprende do circuito Espanha/América Latina, estendendo-se por todos os espaços por onde se deslocam os tipos humanos construídos por Bolaño.

Espelhado pelo conto de Pío Baroja, cujo personagem principal é um garoto que fora tragado pela profundidade de um poço esquecido entre a tristeza e o abandono daquela Espanha amordaçada, o narrador penetra esta mesma realidade estética e revive o sentimento de rejeição que coordena os pés desajeitados da legião de crianças que habitam um orfanato imaginário onde estão contidos os dissabores do mundo inteiro. A queda daquele garoto em uma espécie de buraco sem fim e a sua desintegração em meio às camadas subterrâneas do planeta nos fazem pensar a respeito dos acidentes geológicos que brotam do núcleo da terra (a desesperança em sua forma plena), como se estes “cataclismos” acompanhassem a raça humana desde a sua concepção enquanto tal, plasmando-se ao plano exterior construído a partir do movimento cego dos transeuntes que circundam a superfície do poço (sob pena de que a qualquer instante possam ser engolidos por ele), além de chamarem a atenção para a necessidade de que pensemos sobre a nossa existência e a nossa tragédia.

---

estivesse morto e ninguém desceu para buscar seu corpinho, caramba, pensei outra vez? Depois fechei o livro e fiquei dando voltas pelo meu escritório como um leão enjaulado, até que não aguentei mais, me joguei no sofá, me encolhi o máximo que pude e deixei que minhas lágrimas de advogado fluíssem, minhas lágrimas de poeta e minhas lágrimas de gigante, todas juntas, revoltas em um magma ardente que longe de aliviar a minha tristeza me empurravam até a boca do poço, até a greta aberta, greta que apesar das lágrimas (que velavam os objetos do escritório) eu enxergava com uma claridade cada vez maior e que não sei por que, eu via como se fosse uma boca desdentada, uma boca cheia de dentes, com um sorriso pétreo, com o sexo de jovem aberto, com um olho que me olhava desde o fundo da erra, olho inocente [...] (BOLAÑO, 1998, p.443).

<sup>79</sup> O texto completo aparece disponível no seguinte endereço eletrônico: <[http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/baroja/la\\_sima.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/baroja/la_sima.htm)>. Acesso em: 16 jun. 2016.

Encolhido no sofá de seu escritório, o poeta/advogado chora por todas as crianças que serão deglutidas pela “sima” descrita no texto de Pío Baroja. As suas lágrimas são também as lágrimas de Bolaño, as lágrimas das crianças órfãs que choraram pela partida de seus pais, as lágrimas de toda América Latina que olha para trás e enxerga uma história de horror, como se cada um dos sujeitos que formam este continente pedisse perdão aos seus iguais pelos crimes que foram cometidos em um passado-presente, com a consciência de que todos serão condenados, restando-lhes, apenas, o poço que lança os seus tentáculos pelas paredes da cavidade abissal e espalha os seus braços fúnebres pelas bordas da boca desdentada. Em companhia deste garoto, o registro da nostalgia que se move de uma escritura a outra, os personagens de *Los detectives salvajes* dizem sim ao chamado que ecoa no fundo do poço: “La respuesta de Belano no la escuché pero la intuí, lo que carece de mérito pues de alguna manera ya la conocía. Había perdido algo y quería morir, eso era todo” (BOLAÑO, 1998, p.545).<sup>80</sup> A perda insistente que atravessa a narrativa - os indivíduos que surgem são perdedores natos, criaturas inventadas exclusivamente para perder em um jogo onde as regras são lâminas sedentas de sangue - se repete em diferentes lugares, de diferentes modos, convertendo-se no combustível que assegura o risco e a iminência da morte. Arturo Belano, Ulises Lima, García Madero, Cesárea Tinajero, Bolaño, Mario Santiago, Sor Juana Ines de La Cruz, Baudelaire e tantos outros são, de fato, perdedores, e de alguma forma, buscam a morte como a forma de revolução mais plena, como fuga ou o caminho possível para a resignação.

Neste sentido, a dor e o lamento que sempre se mostraram tão próximos a Bolaño em razão de seu desajuste ao mundo exterior, seja como indivíduo, como escritor ou como intelectual, e a sua eterna condição nômade, são potencializados pela certeza da morte, reavivando, numa leitura metonímica, o sentimento de luto, que a nosso ver, também se destaca como traço fundamental para a recepção e entendimento de sua escritura. Assim, a enfermidade e o mal estar com os quais o autor se projeta no universo da literatura, imputando-lhe em muitos casos uma espécie de invisibilidade que o transforma em um fantasma sem rosto diante da janela por onde se avista a cena literária contemporânea contaminam a tudo ao seu entorno, numa alusão revertida ao mito do Rei Midas (FRACHINI; SEGANFEDO, 2007, p.149), espalhando-se, em um

---

<sup>80</sup> Tradução nossa: “Não escutei a resposta de Belano, mas pude intuir do que se tratava, o que me confere algum mérito, pois de alguma maneira consegui perceber tudo que tinha acontecido. Ele havia perdido alguma coisa e queria morrer, isso era tudo” (BOLAÑO, 1998, p.545).

plano simbólico e orgânico, pelas diferentes estruturas que o constituem enquanto sujeito.

A menção ao luto, que desde os primeiros anos de sua infância no Chile traduzira o sentimento de ruptura que o envolvia (basta lembrarmos da passagem em que ainda criança, o escritor chileno enxergou a morte pela primeira vez na imagem distorcida do indivíduo que se afastou de seus olhos para não mais voltar) além de projetar o seu desejo de busca e o pranto raivoso por uma vida não vivida, passou a representar a agonia silenciosa em face do fim que se aproximava, sem, no entanto submetê-lo à condição de vítima. Construído ao longo dos anos sob a confluência de tantas chegadas e partidas, Bolaño passa a representar a encenação da tragédia, mas uma tragédia que se mistura em diversos aspectos com a própria comédia, de modo que a consciência da morte se reverta quase sempre no riso irônico a respeito do quão ridícula pode ser a existência humana.

Nesses termos, a sua vida, vista sob determinado ponto de vista como um vulcão a cozer as suas lavas, também assume a imagem de um cortejo fúnebre que se arrasta lentamente para o esquecimento. Lutando contra o tempo e a progressão de sua doença, o autor escreve alucinadamente. Para ele, escrever era a única maneira de manter-se vivo, de guerrear contra monstros ferozes, sem sequer se agarrar à ilusão de que poderia ser o vencedor deste embate. O que valia era estar no jogo, esquivando-se do ataque, saltando para fora do ringue, sobrepujando todas as regras, trapaceando, por vezes, de maneira infame, violando condutas, valores e a própria história. Escrever para Bolaño era o sopro de vida, o mais absoluto prazer da tensão, mas também era a lágrima que desliza sobre a face cansada, lançando luz sobre as reflexões de Freud (2012) acerca da ideia de melancolia e de luto:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. Esse quadro se aproximará mais de nossa compreensão se considerarmos que o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima. No resto é a mesma coisa. O luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não faz lembrar o morto –, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao

pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto (FREUD, 2012, p.47).

Os postulados do pai da Psicanálise a respeito da ideia de luto destacam o sujeito enlutado como um corpo inerte que não se comunica com a realidade circundante, de maneira que a sua existência passe a ser guiada por uma blindagem orgânica e psíquica que o impedem de se movimentar pelas estruturas sociais do espaço que ocupa. Tal paralisia, emitida não como um dispositivo de defesa, mas como a afirmação cênica da dor diante da perda ou da tragédia, realiza-se como a expressão potente do indivíduo que se recolhe, negando o mundo e a si mesmo na tentativa de não se desprender do objeto ou do ente perdido. A auto-ocultação referida por Freud (2012) é, portanto, uma manobra para recuperar, em um plano fabuloso, a imagem daquilo que fora abortado. Adentrar o mundo que está fora de seu casulo representaria para este indivíduo a repetição da perda, já que o reconhecimento desta realidade que se afirma no avesso do seu íntimo implica na observação da ferida aberta e na aceitação de que alguma coisa se quebrou para não mais se recompor.

Na mesma linha do que propõe Freud (2012), Julia Kristeva, em *Sol negro: depressão e melancolia* (1989, p.12-13), afirma que “A depressão é o rosto escondido de Narciso, o que vai levá-lo para morte, mas que ele ignora enquanto se admira numa miragem [...] se não existe escrita que não seja amorosa, não existe imaginação que não seja, aberta ou secretamente melancólica.” Nas palavras da teórica, a depressão aparece como o desdobramento do estado de luto, a ponto de que o indivíduo, como se estivesse submerso em uma piscina de águas turvas e oblíquas, sente-se apartado de um bem supremo insubstituível, irrepresentável, irrecuperável, de modo que o único meio de se manter ligado a ele é entregando-se completamente à melancolia, sem que nada ou nenhuma palavra seja capaz de restituir ou representar (invocação) o “diamante” roubado. Diante das considerações destes dois estudiosos, resta-nos pensar de que maneira Bolaño passa a se comportar ante esta ideia de luto e quais os contornos serão assumidos por suas dores, entendidas como a superfície rugosa por onde transitam caoticamente os seus conflitos, que muitas vezes se descolam do seu eu, aludindo, pois, aos dramas de toda América Latina, no que diz respeito à representatividade e à composição de sua escrita.



Assim, sua narrativa, além de ilustrar questões relacionadas a uma identidade enlutada também discute, de forma contundente, a problemática da criação literária contemporânea, enfocando os seguintes pontos: 1) o questionamento a respeito dos velhos preceitos da retórica tradicional; 2) a reflexão sobre a natureza e a constituição da narrativa contemporânea diante das noções de fragmentação e deslocamento; 3) a discussão a respeito da herança estética deixada pela tradição latino-americana e espanhola; 4) a busca por uma narrativa alinhada fundamentalmente ao seu corpo e à sua experiência enquanto sujeito. Neste caso, seria mesmo possível falar da morte de Roberto Bolaño ou de sua paralisia diante da instituição do luto apresentado por Freud (2012) como a atitude de negação do mundo exterior? Morreriam as suas esperanças, em meio ao projeto de um novo ideal de escrita literária? Morreria, enfim, o seu corpo e a sua experiência completamente dominados pela melancolia que coloniza o pensamento ocidental?

Um corpo em movimento, sem casca, sem limites, a personificação do luto sobre si mesmo, mas também a própria ameaça em relação a este mesmo luto, o autor faz de sua narrativa um filtro potente a fim de que possamos captar ruídos, silêncios, imagens e dores da vida contemporânea, todos eles marcados pela celeridade embrutecedora que alimenta as multidões, e da qual ele próprio se sente refém e coautor. Bolaño fala a partir de um campo discursivo em que o tempo empurra todos os sujeitos para a morte, atribuindo uma dinâmica estranha ao ciclo da vida, de modo que a escrita se converta no último meio de sobrevivência. Logo, aliando-se às ruas, aos odores, aos transeuntes, aos amores e a toda matéria vulgar do cotidiano que se aglomera à sua volta, tal qual fazem os selvagens detetives, o escritor resiste e escreve até a data de sua morte, aos cinquenta anos, no dia 14 de julho de 2003, quando cairia sobre a cidade de Barcelona uma chuva intensa para abrandar o calor infernal que marcou aquele verão de partidas na região da Catalunha.

Intermediada pelo tratamento alegórico do luto e da melancolia, já que ao caminhar ao encontro das possibilidades inerentes ao universo da linguagem, tais como a produção de imagens, analogias, descrições, invenções e etc., o fenômeno da escrita literária se multiplica, expandindo-se pelas zonas perceptíveis ao olhar convulsivo e, de certo modo, também enfermo, a sua narrativa é uma espécie de epopeia da condição humana, condicionada pela morte e pela ressurreição de tudo aquilo que produz a sua realidade e é produzido por ela. Como uma espécie de corpo em decomposição que se

espalha infinitamente pelas esquinas do tempo, o autor faz com que os nossos olhos também se voltem para a nossa fragilidade, revelando, pois, as nossas mazelas, as nossas ruínas, inscritas simultaneamente na sua narrativa e no seu corpo selvagem, bípede, profanador e destroçado, reforçando, em certa medida, a nossa consciência de que este corpo fora mesmo fabricado, desde o princípio, com o fim exclusivo de morrer, de modo exemplar e anoitecer lentamente nas veredas da Espanha, conforme escreveu Enrique Vila-Matas no romance *Suicidios ejemplares* (2000).

Inscrito, portanto, sob a égide da mudança, uma literatura que oscila entre o dito e o não-dito, entre o caos e a tranquilidade aparente, levando o leitor a níveis expressivos de desespero e errância, *Los detectives salvajes* se constrói a partir da negociação entre os discursos da vida e da morte, de modo que estas duas esfinges passem a figurar como esculturas permeáveis sobre as quais a narrativa se sustenta e por onde transitam os poetas-detetives à procura de Cesárea Tinajero. Nesses termos, em lugar do luto destacado por Freud como a reverberação paranóica de uma voz que abraça o recolhimento e o silêncio como expressões da existência, Bolaño escolhe se deitar sobre o manto negro que flameja ao longe, anunciando a tragédia, mas não se permite imobilizar pelo tecido podre que envolve o seu corpo. Por baixo da cobertura de sombras, o autor se contorce, revirando as moléculas que compõem a anatomia do luto, assinalando, pois, o caminho inverso para os funerais. Como um desdobramento do luto, o autor passa a tratar da sua reversão, a face conflitiva da morte que se afirma mediante o borbulhar das “pulsões” humanas, atuando, pois, mediante a instituição do jogo e do combate. Para Bolaño a morte é um jogo, a vida é um jogo, a literatura é um jogo, e perder ou ganhar são apenas um golpe de azar ou de sorte.

### CAPÍTULO III

#### Os caminhos invisíveis da “pandilla juguetona”<sup>81</sup>

*Luego volví a caminar Rambla arriba y tenía la mente en blanco. En momentos así, se sufre, lo puedo asegurar con conocimiento de causa. De repente los números volvieron y yo saqué mi quiniela y comencé a anotarlos. [...] ¿Fácil, verdad? Cuando llegué al metro de Plaza Cataluña ya tenía mi quiniela terminada. Entonces el diablo me tentó y volví a bajar, como un sonámbulo o como uno tocado de ala, lentamente, otra vez en dirección a la Rambla Santa Mónica, con la quiniela a pocos centímetros de mi cara, comprobando si los números que seguían apareciendo se correspondían con los anotados en mi azaroso papelito. ¡Para nada! Vi, como quien ve la noche, el 0, el 1 y el 2, pero la secuencia era diferente, los guarismos se sucedían con una velocidad mayor e incluso a la altura del Liceo apareció un número que hasta entonces no había visto, el 3. No le di más vueltas al negocio y me marché a dormir.<sup>82</sup>*

(BOLAÑO, 1998, p. 283)

---

<sup>81</sup> Dentro da perspectiva em que se apresenta este capítulo, o termo destacado faz referência a um grupo, naturalmente um grupo de poetas, os detetives selvagens, que se estrutura como uma espécie de quadrilha, cuja atividade principal está relacionada com o jogo, o azar e a galhofa enquanto formas expressivas de vida e experiência poética.

<sup>82</sup> Tradução nossa: Logo voltei a caminhar pela Rambla e tinha a mente vazia. Em momentos como este, costuma-se sofrer, posso assegurar com conhecimento de causa. De repente os números voltaram e eu peguei o folheto da loteria esportiva e comecei a anotá-los. [...] Fácil, não é mesmo? Quando cheguei ao metrô da Praça Catalunha já tinha feito todo o jogo. Então o diabo me tentou e desci outra vez, como um sonámbulo ou um animal alado e lentamente me dirigi de novo em direção à Rambla Santa Mônica, com o jogo a poucos centímetros de minha cara, conferindo se os números que estavam ali correspondiam com aquilo que anotei no meu papelzinho azarento. Isso não serviu para nada. Vi, como quem vê a noite, o número 0, o número 1 e o número 2, mas a sequência era diferente, os algarismos se sucediam com uma velocidade maior, e inclusive nas proximidades do Liceo apareceu um número que até então eu não tinha visto, o número 3. Não levei esse negócio adiante e fui dormir (BOLAÑO, 1998, p.387).

### 3.1 Roberto e o jogo da escrita: Quem é Bolaño? Quem é Belano?

Pensemos na imagem de um jogador de cartas sentado à mesa, diante de seus adversários, analisando a anatomia destes indivíduos, um a um, pensando na história de horror que persegue os seus corpos, vendo seus olhos tristes se moverem para um lado e para o outro do salão, à espera da cartada final, vendo sua própria história decalcada no pedaço de baralho que suas mãos seguram firmemente, refletindo sobre o destino incerto das cartas que carrega na manga, pensando se, de fato, existem cartas, se existem mangas, se a mesa que compõe esta cena está mesmo ali, se os outros jogadores são reais ou não passam apenas do esforço de sua imaginação engenhosa e demoníaca, este é Roberto Bolaño, não o senhor das cartas, mas a própria carta lançada sobre o lodo, o punho cerrado que arreventa a banca, dividido entre o blefe, o azar e a sorte. Dentro do salão, talvez como a face obscena deste bando de jogadores que se esconde por detrás das fichas empilhadas nas extremidades do balcão, ou como a expressão de um quinto apostador que dita a velocidade para o carteador (um redemoinho de naipes, fantasmas e números), de maneira que o *five-card draw*, o *seven-card stud* e a *comunitty card poker* se convertam em modalidades estéticas, abandonando seus antigos papéis de categorias para o pôquer, a literatura se destaca como a configuração do próprio jogo, a forma mais arriscada de aposta regida por regras escusas que colocam em um mesmo espaço a ética, a estética, a tragédia e a memória.

No artigo “Uma nota sobre o bloco mágico” (1996), publicado originalmente em 1924, Freud problematiza os elementos que constituem a memória humana, posicionando-a diante de outros mecanismos mobilizados para o “arquivamento” de experiências e dados. Ao fazer isto, o psicanalista chama a atenção para o fato de que estes procedimentos que se propõem a auxiliar a nossa memória, tornado-a cada vez mais potente, são consideravelmente falhos, já que nosso aparelho mental, por si mesmo, é capaz de interiorizar aquilo que eles não podem captar, em razão da habilidade que apresentam de relacionar-se ilimitadamente com novas percepções, retirando deste universo mnemônico diferentes notas que se preservam inalteradas, mas que também estão sujeitas à interferência de elementos externos que podem redimensioná-las, sem, no entanto, apagar as suas principais marcas. Na leitura de Freud ([1924] 1996), nosso aparelho psíquico se apresenta como uma máquina de escrever,

uma metáfora para a vida e para os conflitos que a constituem, conjugando, pois, requisitos contraditórios, no que diz respeito à concepção da escrita em termos platônicos, fazendo-nos lembrar que a escritura é um método suplementar à atividade da memória e não a memória em si mesma, de modo que este recurso, uma espécie de técnica auxiliar, passe a agir paralelamente, podendo implicar na diminuição do número de lembranças evocáveis - a hipomnésia.

Neste caso, o bloco mágico, “[...] a superfície sobre a qual esta nota é preservada, a caderneta ou folha de papel, é como se fosse uma parte materializada de meu aparelho mnemônico que, sob outros aspectos, levo invisível dentro de mim” (FREUD, [1924] 1996, p.285), ao mesmo tempo em que preserva traços daquilo que fora guardado também se apresenta aberto ao recebimento de novos estímulos, de novas inscrições, estabelecendo um diálogo entre a conservação e a saturação destas marcas. Assim, à medida que o bloco mágico tem sua lisura ameaçada quando as letras se desenham sobre sua superfície, também é possível dizer que é justamente este ato de inscrição o que o protege contra a entrada abusiva de novos estímulos, ou ainda que mediante a descontinuidade e o espaçamento do tempo, a escritura, vista por uma perspectiva temporal completamente arbitrária, lança luz sobre as estruturas do campo discursivo que se movimentam sozinhas, instante em que o bloco mobiliza a sua magia, de forma significativa, e passa a jogar abertamente com os recursos da escrita.

Pensada sob o influxo da alegoria desenvolvida por Freud ([1924] 1996), a literatura, que também é presença e é ausência, que é inscrição indelével e espaço vazio, reúne as impressões que são captadas por nossos sentidos - filtros imperfeitos que incorporam a realidade, mas que também a recriam no momento exato em que estabelecem qualquer tipo de contato com ela, reafirmando, pois, a ideia de conservação (registro) e saturação (rasura) - e assume as formas do próprio bloco mágico, que ao mesmo tempo em que é papel em branco, tábula virgem à espera do estilete esferográfico, também é a folha de celulóide, ainda viva, a mover-se conforme a disposição dos raios solares, juntando-se à terra, à água e aos sais minerais em nome da fotossíntese, como metáfora, talvez, do próprio ato da escrita. Assim, atrelado ao nosso aparelho psíquico, uma engrenagem que é máquina, mas também é estrutura orgânica, que marcha adiante e retrocede, um fio estendido que é tensão e repouso, a cena da escritura promove uma negociação entre as letras inscritas a ferro e a fogo na memória do indivíduo e as nuvens de palavras que se movem ao sabor dos ventos, mas que a

qualquer instante podem cair sobre ele sob a forma de chuva, molhando-lhe o corpo inteiro e penetrando o seu tecido mnemônico, de forma visceral.

O bloco mágico e suas folhas animadas, que se mexem arbitrariamente, institui certo tipo de jogo sobre o qual o sujeito, autor de sua história, registra as marcas de sua existência (datilogramas), sendo simultaneamente escrito por este caderno de notas, de modo que a escrita, possivelmente a modalidade mais poderosa para o jogar, se converta em um campo de lembranças, onde o passado e o presente passem a figurar como únicos juízes de uma jogatina, cujo placar final é instável e absurdamente duvidoso.

*Los detectives salvajes*, um romance que se afirma enquanto a expressão máxima da aposta, o planeta distante em que os personagens são jogadores natos, astronautas sem roupa espacial transvestidos de poetas-detetives, assume a forma do bloco mágico de Freud e empreende uma saga artilosa em que a busca por Cesárea Tinajero e o desejo de alcançar a poesia ideal representem, em verdade, a própria escrita cunhada em uma tábula vertiginosa que finge estar subordinada aos interesses do escritor, mas que ora ou outra o enreda, realinhando as papilas digitais que brotam das polpas de seus dedos, reescrevendo-o, por fim, enquanto sujeito, e rediscutindo os protocolos de configuração de sua identidade. A disposição do episódio que aparece já nas primeiras linhas da terceira parte do romance, datado em 1 de janeiro de 1976, momento em que García Madero retoma o comando da narrativa, ratifica o movimento das páginas (em branco e rabiscadas) que constituem o bloco mágico de Bolaño e indica a instituição de um jogo, onde o tempo, a herança intransferível que nos foi deixada pelo Deus Cronus, abandona completamente as suas referências materiais – o relógio já não conta, os calendários não dizem nada e os dias são apenas os dias, sem algarismos cortantes que os separem em fatias -, passando a atuar sob um prisma de subversão e invisibilidade:

Hoy me di cuenta de que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treintaiuno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintaiuno, es decir ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible. Pero sin exagerar (BOLAÑO, 1998, p.557).<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Tradução nossa: Hoje me dei conta de que aquilo que escrevi ontem na realidade escrevi hoje: tudo o que aconteceu em trinta e um de dezembro escrevi no dia 1 de janeiro, quer dizer hoje, e o que escrevi em trinta de dezembro, na verdade, escrevi no dia trinta e um de dezembro, quer dizer ontem. O que escrevo

Mediante a afirmação de uma voz que dita a ordem dos acontecimentos em um território em que o tempo se apresenta como uma roda da fortuna que gira em torno do passado, do presente e do futuro, sem que tenhamos clareza da direção exata que será mostrada pelo ponteiro, o narrador embaralha a natureza dos fatos, deslocando-os de um dia para o outro, de maneira que o leitor, do outro lado da escritura e vivendo o mesmo transe que determina a ação dos personagens dentro do romance, passe a trafegar pela imanência dos dias (uma zona invisível de acontecimentos, discursos e experiências), desfazendo os limites entre o amanhã, o ontem e o hoje. Se a primeira parte da narrativa se encerra no dia 31 de dezembro e a terceira começa justamente no dia 1 de janeiro, é possível imaginar que a segunda parte, alocada entre estes dois eixos narrativos, constitui-se enquanto uma lacuna que vai aos poucos sendo preenchida por vozes dissonantes que surgem de diferentes tempos e espaços.

Sem saber, ao certo, se os episódios descritos se passaram no dia de ontem ou hoje - o dia 31 se mescla ao dia 1 como se a linha que separa cada grupo de 24 horas tivesse sido apagada numa pane categórica do movimento de rotação -, e se aquilo que está sendo escrito hoje pertence, de fato, ao tempo presente ou é uma projeção do que se passará amanhã, que para o narrador representa tanto o hoje quanto o ontem, Bolaño nos leva a conceber a existência de um tempo invisível, onde os personagens, o leitor e o próprio escritor passam a atuar como peças integrantes de um jogo pautado na interrogação do relógio, como metáfora do tempo e da vida, e no reordenamento das superfícies colonizadas por esta engenhoca decadente e enferrujada.

Afastando-se de uma órbita cronológica linear, encadeada por elementos que atestam a relação da arte com uma perspectiva decadentista do tempo, o romance apresenta uma estrutura sustentada em bases estéticas nervosas que mergulham o mundo exterior à literatura, - se é que existe mesmo uma realidade que lhe seja externa, se é que a ficção e o real não partilham do mesmo material humano, mas não apenas isto, que fragilize as fronteiras que circundam este material, de modo a impossibilitar a distinção entre o “objeto imaginado” e o “objeto factual” -, no mesmo ambiente hostil (território mexicano) em que a narrativa é fundamentada. Constituído pelo mesmo tipo de sangue que somente pode circular pelo corpo de detetives selvagens, Bolaño, um investigador por excelência, cria uma sucessão de intrigas detetivescas, sob o argumento

---

hoje na realidade eu escrevo amanhã, que para mim será hoje e ontem, e também de alguma maneira amanhã: um dia invisível. Mas sem exagerar (BOLAÑO, 1998, p.557).

de que a “verdadeira literatura” deve apoiar-se na busca por um assassino ou na proposição de um projeto estético que se ocupa em rastrear as marcas de um indivíduo desaparecido, a ponto de que os fios invisíveis que costuram a trama se confundam com as faixas de cal que emolduram o campo de futebol, onde qualquer um de nós, leitores, críticos, poetas malditos ou pequenos detetives agarrados à elucidação de um crime vulgar, esteja apto a dar o primeiro passo para a abertura de um jogo que jamais será encerrado:

Mi experiencia como jugador de fútbol nunca fue del todo comprometida ni por los espectadores ni por mis compañeros de equipo. A mí siempre me pareció más interesante marcar un autogol que un gol. Un gol, salvo si uno se llama Pelé o Didí o Garrincha, es algo eminentemente vulgar y muy descortés con el arquero contrario, a quien no conoces y que no te ha hecho nada, mientras que un autogol es un gesto de independencia. Aclaras, ante tus compañeros y ante el público, que tu juego es otro (BRAITHWAITE, 2006, p.125).<sup>84</sup>

O posicionamento assumido pelo escritor, considerando a sua perspectiva deslocada em relação aos fluxos vitais que empreendem a arquitetura de sua experiência humana e estética, revela o descomprometimento de um sujeito que se enxerga dentro de um tecido social profundamente anárquico e que não se permite guiar por leis universais cristalizadas na memória e no inconsciente coletivo dos indivíduos. Na contramão daquilo que pretende o jogador convencional, treinado minuciosamente para vencer, sobrepujando, pois, os seus adversários (esta seria a expressão máxima do triunfo), Bolaño se coloca em uma disputa orquestrada por regras divergentes que contrariam a expectativa do grande público e a própria dimensão animalesca do jogador, que deseja carne humana para aplacar a sua fúria (o grito estridente dos ancestrais à espera da revanche) e afirmar a sua glória diante dos outros homens e dos deuses.

A rápida experiência do escritor com o futebol, ainda quando criança, e a inversão que ele propõe a respeito do instante do gol - uma espécie de catarse capaz de brindar uma metade da multidão com a glória e a outra metade com a humilhação e o enxovalho -, nos coloca perante o seu ânimo autodestrutivo, a ponto de confrontar as

---

<sup>84</sup> Tradução nossa: Minha experiência como jogador de futebol nunca foi inteiramente comprometida nem com os espectadores nem com meus companheiros de equipe. Sempre achei mais interessante marcar um gol contra do que um gol propriamente dito. Um gol, quando não se tem a habilidade de Pelé ou Didí ou Garrincha, é algo eminentemente vulgar e muito descortês com o goleiro da equipe adversária, a quem não se conhece e que não fez nada que justifique tamanha humilhação, enquanto que um gol contra é um gesto de independência. Somente assim é possível esclarecer para os companheiros de equipe e para o público que o jogo que vale é outro (BRAITHWAITE, 2006, p.125).



nossas estratégias de organização social, onde estão contidos os discursos de celebração, vitória e arquitetura (caricata) do herói. Segundo seu depoimento, vale muito mais o gol marcado contra sua própria equipe, como prova de autonomia e reconhecimento da natureza imperfeita e decadentista do indivíduo, do que o gol emplacado contra a equipe rival, atendendo a uma lógica vazia e reducionista para o movimento dos onze atletas que correm desesperadamente em busca da imortalidade. Feito um homem bomba que carrega o seu destino e a sua tragédia amarrados ao próprio corpo sob a tensão silenciosa de que a qualquer momento “a mão de Deus” decida explodi-lo por inteiro, Bolaño, o jogador selvagem, prefere o autoflagelo como forma de virtude e autoconhecimento, refutando, desse modo, a necessidade instituída de cumprir o rito olímpico do êxito, o que garante a sua queda em lugar de submeter o arqueiro inimigo a uma cena de rebaixamento e ruína.

A ideia de jogo incorporada pelo escritor, além de colocar em questão o seu posicionamento invertido diante daquilo que comumente se costuma nomear de fracasso ou vitória, também nos ajuda a refletir sobre a estrutura – estruturalidade da estrutura -, pensada por Derrida (1971) como um “estado em ação”, uma imanência que acompanha o sujeito, desde seu entendimento enquanto tal, constituindo-lhe a partir de um conjunto de referências éticas e estéticas que atravessam a história, em meio às sucessivas investidas de se tentar neutralizar esta estrutura, reduzindo-a com base na mobilização de recursos que se dispõem a fixar-lhe um eixo estritamente relacionado à proposição de uma origem e ao estabelecimento de uma concepção de presença (DERRIDA, 1971, p.230).

Por este aspecto, ao entender que a sua autonomia se afirma justamente mediante a compreensão de que o gol contra si mesmo não é um ato de cobardia nem de desdita, mas antes de tudo, é uma atitude de autodelação, uma forma de reconhecer-se dentro de um outro tipo de jogo a confrontar a si mesmo, Bolaño escreve de um lugar em que a noção de estrutura aparece organizada por um centro que não é centro, de maneira que o “equilíbrio” e o “desequilíbrio” figurem como dimensões equivalentes (planos consorciados, mas que não obedecem a nenhuma ordem de atuação) no âmbito de um sistema que viabiliza o jogo de diferentes elementos no interior da forma total. Assim, ao enxergar-se dentro de uma partida de futebol, onde ao contrário do que dizem as regras, ganhar não significa necessariamente ganhar, aliás, muito pelo contrário, o escritor propõe um jogo que se dedica a desestabilizar a existência de uma “imobilidade

fundadora” e destituir a “tranquilidade firmada” quanto à ideia de “origem”, premissas de uma experiência jogadora pautada na ideia de que o gol contra o adversário é a única coisa que importa. Em oposição a isto, o que notamos é o afrouxamento das amarras que paralisam a angústia:

[...] a qual nasce sempre de uma certa maneira de estar implicado no jogo, de ser apanhado no jogo, de ser como ser logo de início no jogo. A partir do que chamamos portanto o centro e que, podendo igualmente estar fora e dentro, recebe indiferentemente os nomes de origem ou de fim [...]. Desde então deve-se sem dúvida ter começado a pensar que não havia centro, que o centro não podia ser pensado na forma de um sendo-presente, que o centro não tinha lugar natural, que não era um lugar fixo mas uma função, uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos. Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso - com a condição de nos entendermos sobre esta palavra - isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças (DERRIDA, 1971, p.231-232).

A partir deste panorama traçado por Derrida (1971) a respeito da relação entre a ideia de centro e de estrutura, onde se pode notar o empenho do filósofo em desconstruir a subordinação de um termo ao outro, destacamos o processo de deslocamento que é proposto, o centro sai de seu lugar nuclear, conforme o pensamento clássico tentou perpetuar durante longos séculos, sendo alocado em um espaço onde a sua força de atuação se afasta cada vez mais do papel que equivocadamente lhe fora atribuído de regulamentar o jogo dos elementos que constituem o plano interno da estrutura, mas ainda assim, não raro, segue se revelando como um interdito que se repete incansavelmente no que diz respeito à livre movimentação destes elementos ditos estruturais.

Cada qual à sua maneira, mas unidos pelo mesmo desejo de busca que os impulsiona pelas trilhas invisíveis da literatura, mantendo-os próximos da realidade fraturada em que se dá a imersão dos conflitos que determinam a nossa humanidade, os personagens de *Los detectives salvajes* encarnam este paradoxo e passam a representar a procura por um centro que está fora da estrutura, ao mesmo tempo em que também apontam para a repetição de fenômenos e formas de vida que implicam na sua reconstituição, mesmo quando o objetivo principal é desconstruí-la, ou ao menos, colocá-la sob ameaça. Assim, atreladas ao posicionamento de Bolaño, que vislumbra a

existência de um outro jogo dentro do qual o escritor se percebe como um competidor genuíno, as pretensões desestruturalizantes, vistas por Derrida (1971) como “sintomas” de uma problemática relacionada à fixação da presença conectam-se, à história (um percurso), para onde convergem diferentes modelos de experiência que pretendem se realizar fora da estrutura e distantes do jogo. No entanto, ao esboçar estratégias de fuga, considerando a perspectiva do teórico, o romance adentra uma zona em que outra sequência de jogos se instala, já que conforme o seu entendimento a estrutura não pode ser completamente rejeitada, e a todo o momento a sua dimensão estruturalizante nos faz recobrar que habitamos uma cadeia formada por elementos históricos que se organizam a partir de uma sequência paradoxal, de modo que a implementação do jogo com os signos desponte como a maior estratégia de descentralização na perspectiva das ciências humanas.

Orientados pelas considerações do pensador francês, temos consciência de que Bolaño costura os argumentos de sua narrativa mediante o olhar irrequieto de quem lança mão de uma perspectiva relativista, no que tange à associação sógnica entre significado e significante. Ao contrário daquilo que pretenderam durante muito tempo a metafísica e as normas mais precisas de estética literária (ou talvez ainda pretendam), lugares em que os discursos de “presença” se faziam/fazem profundamente presentes, os poetas-detetives que se movimentam de forma convulsiva pelos espaços que se perdem e se esvaziam no redemoinho de papéis avulsos que integram *Los detectives salvajes*, propõem uma eterna ressignificação de suas próprias identidades, da linguagem, da arte e da realidade graças ao advento do “jogo” como dispositivo de desconstrução que age de dentro para fora a partir da centralidade estrutural.

É com base neste percurso argumentativo, o que também revela um projeto estético do escritor, que o romance passa a pensar sobre si mesmo enquanto um objeto estético, debatendo a ideia de escritura dentro da própria literatura, de maneira que a “ausência” de “centro” ou de “origem” se converta em um sistema discursivo, onde o significado “original”, “transcendental” ou “original” proponha o estabelecimento de um campo literário mediado pela diferença e pelo jogo, tal qual se pode notar no fragmento seguinte:

¿Tú te has enterado del terremoto?, me preguntó. Claro que sí, respondí. ¿Han muerto muchos? No, no muchos, dijo mi hija, pero sí bastantes. ¿Han muerto muchos amigos? Que yo sepa, ninguno, dijo

mi hija. Los pocos amigos que nos quedan no necesitan ningún terremoto de México para morir, dije yo. A veces pienso que tú no estás loco, dijo mi hija. No estoy loco, dije yo, sólo confundido. Pero la confusión te dura desde hace mucho, dijo mi hija. El tiempo es una ilusión, dije yo y pensé en gente que hacía mucho que no había visto incluso en gente que no había visto nunca. Si pudiera te sacaría, dijo mi hija. No hay prisa, dije yo y pensé en los terremotos de México que venían avanzando desde el pasado, con pie de mendigos, directos hacia la eternidad o hacia la nada mexicana. Si fuera por mí, te sacaría hoy mismo, dijo mi hija. No te preocupes, le dije, ya bastantes problemas debes tener con tu vida. Mi hija se me quedó mirando y no me contestó. Durante el terremoto los dolientes de La Fortaleza se cayeron de sus camas, los que no dormían atados, le dije, y no había nadie que controlara los pabellones pues los enfermeros salieron a la carretera y algunos se marcharon a la ciudad para enterarse qué les había pasado a sus familias. Durante unas horas los locos estuvieron a su albedrío [...] Los locos giraban a mi alrededor y yo me quedé quieto como el pensador de Rodin y los miré y luego miré el suelo y vi hormigas rojas y negras enzarzadas en combate y no dije ni hice nada. El cielo era muy azul. La tierra era marrón clara, con piedritas y terrones. Las nubes eran blancas y corrían en dirección oeste. Luego miré a los locos que deambulaban como fichas de un azar aún más enloquecido y volví a cerrar los ojos (BOLAÑO, 1998, p.367-368).<sup>85</sup>

Internado em uma clínica para portadores de distúrbios mentais (A Fortaleza) e acometido por um surto psicótico que o mergulha nas profundezas mais abissais da loucura, mas que hora ou outra o retira deste calabouço onde seus fantasmas agonizam, brindando-lhe por instantes com alguma sanidade, o personagem Joaquín Font esboça, no episódio em destaque, um diálogo intimista com Laura Damian, a jovem poeta morta, cuja fama lhe rendeu a criação de um prêmio de poesia com o seu nome. Entre o

---

<sup>85</sup> Tradução nossa: Você soube do terremoto? Me perguntou. Claro que sim, respondi. Morreram muitas pessoas? Não, não muitas, disse minha filha, mas um número bem significativo. Morreram muitos amigos? Que eu saiba, nenhum, disse minha filha. Os poucos amigos que nos restam não precisam de nenhum terremoto para morrer, eu disse. Às vezes penso que você não está louco, disse minha filha. Não estou louco, eu disse, somente confuso. Mas a confusão já dura bastante tempo, disse minha filha. O tempo é uma ilusão, eu disse e pensei em pessoas que há muito tempo não tinha visto e inclusive em gente que eu jamais havia visto. Se eu pudesse lhe tiraria daqui, disse minha filha. Não há pressa, eu disse e pensei nos terremotos do México que vinham avançando desde o passado, caminhando com pés de mendigos, diretos até a eternidade ou até o nada mexicano. Se fosse por mim, o tiraria daqui hoje mesmo disse minha filha. Não se preocupe, eu lhe disse, você já deve ter muitos problemas em sua vida. Minha filha ficou me olhando e não respondeu nada. Durante o terremoto os doentes da Fortaleza caíram de suas camas, os que não dormiam amarrados, eu lhe disse, e não houve ninguém que controlasse os pavilhões, pois os enfermeiros saíram para a rua e alguns deles foram para a cidade para interar-se se havia acontecido alguma coisa com suas famílias. Durante algumas horas os loucos viveram instantes de liberdade [...] Os loucos giravam ao meu redor e eu fiquei quieto como o pensador de Rodin e os olhei, e em seguida abaixei meus olhos para o chão e vi formigas vermelhas e pretas envolvidas em um combate e não disse nem fiz nada. O céu era muito azul. A terra era marrom clara, com pedrinhas e torrões. As nuvens eram brancas e corriam para a direção oeste. Logo olhei os loucos que deambulavam como fichas de um azar ainda mais enlouquecido e voltei a fechar os olhos (BOLAÑO, 1998, p.367-368).

devaneio e o desespero, que no romance se disfarçam com a serenidade habitual dos suicidas programados para morrer em uma manhã ensolarada de verão, o senhor Font invoca a presença da laureada poeta, e através de sua capacidade imaginativa, ao que alguns certamente chamarão de crise alucinógena, recolhe a jovem escritora do Panteão dos mortos - lugar onde habitam os deuses, os heróis e os poetas eleitos pela musa e pelo mercado -, colocando-lhe diante de seus olhos, sentada em um banco no pátio d'A Fortaleza. Graças à materialização de sua loucura, o que submete o leitor a uma espécie de transe que o divide em lucidez e demência, o personagem se coloca diante do ideograma de Laura Damian, que simultaneamente é presença e ausência, - já que através do movimento interno de negação que é lançado se dispõe a contestar a estrutura inicial, mas conseqüentemente acaba construindo uma nova estrutura que retoma as características anteriores, mesmo diante do ato de implosão, conforme assevera Derrida (1971) -, e passa-lhe a contar sobre a sua rotina na clínica e o teor das conversas mantidas com suas filhas Angélica e María Font, quando estas arriscavam lhe visitar.

Em meio às divagações que envolvem vida e morte, crime e absolvição, Joaquín Font relata ao espectro da poeta a ocasião em que os internos d'A Fortaleza foram surpreendidos por um terremoto desastroso ocorrido no ano de 1985, talvez o mais mortífero da história do México, com magnitude de 8.1 na escala Richter<sup>86</sup>. Desabitada pelos médicos e enfermeiros, a clínica se transformou em um paraíso de loucuras; por instantes os internos se sentiram livres, e o senhor Font se viu no jardim, em meio à legião de dementes que giravam feito planetas desalinhados ao seu redor. A natureza e todo o mundo exterior que lhe chegava aos olhos a partir da realidade que crescia sobre os alambrados e separava a estrutura circundante (em tese sana) do mundo psicótico, no qual os indivíduos eram encarcerados em seus delírios, sugerem a instauração de uma aposta em que o personagem joga com a própria vida (ele cederá aos chamados da poeta falecida), convertendo o azar, a tragédia e a poesia em fichas esquizofrênicas que

---

<sup>86</sup> Conforme informações dispostas no site <<http://www.tembloresenmexico.com/index.php/sismo-del-85>>, o terremoto ocorrido no dia 19 de setembro de 1985, precisamente às 7:19 a.m. (horário local), em uma quinta-feira, com proporções que chegaram até 8.4 na escala Richter, ficou conhecido como o Terremoto de 85, e além de provocar grande destruição na área afetada (estado de Michoacán y Guerrero e Ciudad de México) em pouco mais de dois minutos – tempo de duração do abalo sísmico -, imprimiu um clima de desolação que não se limitou apenas ao plano geológico, adentrando o campo da história e da cultura, da política e dos discursos de construção das identidades, já que este fenômeno, associado ao número aproximado de 7.000 mortos e aos milhares de desabrigados gerados pela catástrofe determinou o reencaminhamento de políticas públicas que resultaram no corte abrupto em relação ao sonho de modernidade partilhado pelos mexicanos. Aceso em: 28 jun. 2016.

asseguram a destreza do lance, mas nada podem dizer sobre o resultado final da partida - Joaquim Font fecha os olhos e outra vez se recolhe em sua loucura solitária.

A imersão deste personagem em uma atmosfera de tensão (a potência do desvario), que mais adiante, em outro episódio, culminará no seu suicídio, revela uma paradoxalidade intrínseca (a estruturalidade se apossa do esforço anti-estrutural → a sanidade e a história se permitem corroer pela loucura), de modo que todo ato de desconstrução implique, em certo sentido, na reificação do objeto desconstruído, o que somente se torna possível mediante o jogo com os signos. Partindo dessa proposta de análise, em que o significante se transforma em um corpo móvel, dado ao impedimento de que se possa empreender um teste empírico de sua materialidade, o que para Derrida (1971) acontece em um “[...] campo que, com efeito, é o campo de um jogo, isto é, de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito. Este campo só permite estas substituições infinitas porque é finito, isto é, porque em vez de ser um campo inesgotável, como na hipótese clássica, em vez de ser demasiado grande, lhe falta algo, a saber um centro que detenha e fundamente o jogo das substituições [...]” (DERRIDA, 1971, p.244-245), notamos que esta ruptura em relação à verdade - que no romance aparece intermediada pela dessacralização de uma realidade apodrecida e insana, e pela rediscussão do ideal de estética literária - nos aproxima da reformulação da verossimilhança e do reencaminhamento de suas áreas de atuação.

Diante disso, os discursos da ciência são descolados de sua estrutura inicial, passando a representar individualmente pequenas fatias do conhecimento e da verdade, que já não podem existir, considerando exclusivamente a perspectiva totalizadora da estrutura original. O aparecimento de uma nova ordem que se sustenta no questionamento das estruturas teóricas (em vigência) e na impossibilidade de que a “verdade absoluta” siga ocupando um lugar de inviolabilidade e supremacia abre espaço para o trabalho com as “verdades parciais” que passam a representar possibilidades discursivas e epistemológicas indispensáveis para a construção de uma nova ideia de estrutura, onde o saber, os conceitos e os discursos se reconstituem a partir do contato com outras linguagens.

Considerando as nuances deste jogo proposto por Derrida (1971), notamos que Balaño incorpora (propositalmente) uma série de intrigas à sua escritura, de forma que o leitor, à semelhança daquilo que sugerem os personagens de *Los detectives salvajes*, seja inserido na sequência de jogos que se desenha ao longo de todo o romance. Assim,

o movimento dos poetas-detetives, tal qual ocorre com cada palavra que é dita ou cada expressão silenciada assume a forma da própria ruptura, ao que imediatamente certa atitude de reconstrução é plasmada, à medida que novos planos de realidade são elaborados e diluídos ciclicamente, em favor da decifração ou do fortalecimento do enigma do poeta que se perde, mas que sempre sobrevive. Dentre estes jogos propostos pelo escritor, destaca-se justamente o jogo da autoescrita.

Ao adentrarmos o “arquivo” pessoal de Bolaño, não no sentido caricato e estrutural do termo, mas, sobretudo, a partir do empreendimento de uma leitura crítica deste termo, inscrevendo-o sobre o exercício da desconstrução e da prática filosófica, somos extensivamente obrigados a atravessar a porta aberta que nos conduz ao mundo de sua existência onde estão incrustados os materiais e as interrogações que lhe constituem enquanto escritor – um sujeito que se empenha em representar o mundo real, recriando-o, transcendendo-o, e sendo, por vezes, deglutido por este novo mundo. Sob o patrocínio de suas múltiplas personalidades e da evocação dos elementos que foram construídos, destruídos e reconstruídos, ao longo dos tempos, graças ao próprio caminhar da história, se pensarmos, por exemplo, nos fantasmas mexicanos que lhe perseguiram, como síntese da herança de horror latino-americana, parece-nos claro que a experiência literária do autor se constrói em um quadro em que as letras são apagadas e reescritas reiteradamente ao redor de sua *persona*, como forma de que possa exercer certa autonomia sobre si mesmo.

Portanto, considerando as reflexões de Foucault (2009), a seguir, entendemos que o reconhecimento de objetos, discursos e instituições por meio dos quais se realizavam as relações de Bolaño com os demais sujeitos reafirma, a um só tempo, as noções de presença e de ausência, representando, em igual medida, os ditos e os não-ditos, as brechas, os abalos, os vazios e as discontinuidades como forma de revigorar os fragmentos de sua biografia e convertê-los em linguagem literária:

[...] pode dizer-se que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: só se refere a si própria, mas não se deixa porém aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a sua própria exterioridade manifesta. O que quer dizer que a escrita é um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que a própria natureza do significante; mas também que esta regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida; a escrita como um jogo que vai infalivelmente para além

das suas regras, desse modo as extravasando. *Na escrita não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer* [grifo nosso] (FOUCAULT, 2009, p. 35).

Tomando por base tais esclarecimentos e conscientes de que a cena da escrita configura-se, efetivamente, a partir deste jogo de signos, em que a expressão de sentidos aparece mesmo em um segundo plano diante da compreensão da natureza do significante e da complexidade acerca dos processos de construção de significados, imaginamos que os personagens de *Los detectives salvajes*, à medida que corporificam a vida do autor, conduzindo a escrita aos limites mais profundos da humanidade, potencializam a abertura de diferentes espaços que reinventam a linguagem literária e redimensionam a figura do próprio Roberto Bolaño. Diante disso, sendo entendido como sujeito e objeto da produção de discursos e de possibilidades de interpretação a respeito deles, entendemos que a validação da natureza polivalente dos significantes aparece acoplada à contínua diluição da figura institucional do escritor, que aos poucos vai esmaecendo no decorrer da trama.

O jogo que Bolaño propõe a este respeito, em que o escritor se manifesta como um subjétil, nos termos daquilo que discute Derrida (1998), nem objeto nem sujeito, nem tela nem projétil, um indivíduo que se apresenta permanentemente em estado de devir, e que se transmuta a ponto de sair de seu corpo e de sua biblioteca, penetrando diferentes formas de vida, assumindo outras identidades e outros corpos, é um jogo que se instala dentro da própria narrativa e estabelece uma reflexão sistemática a despeito da relação que ele mantém com o universo literário, e dos papéis exercidos na cena da escrita, deslocando-o de sua condição profética e sagrada, até que, enfim, este sujeito, o senhor do romance, seja tragado pela linguagem literária e também se torne um personagem de sua própria ficção.

Bolaño, que em *Los detectives salvajes* é muito mais do que um autor, constituindo-se antes de tudo enquanto uma presença constante, que a todo tempo aparece e desaparece nas situações mais inusitadas da trama, de maneira que o seu corpo e a sua experiência sejam plasmados aos demais personagens e ao argumento principal da história - a busca por Cesárea Tinajero -, confunde-se em muitos instantes com a figura de García Madero ou até mesmo de Ulises Lima (os poetas têm o dom de se comunicarem estranhamente entre si), mas é com Arturo Belano que o escritor



chileno verdadeiramente se identifica. Os dois artistas, o indivíduo fictício e o real, representam as partes suplementares de uma mesma criatura siamesa que joga abertamente com o leitor. É impossível saber o instante exato em que cada um deles decide atuar. Quem é Belano? Quem é Bolaño? Não sabemos. Não temos certeza de nada, e a narrativa se ocupa de nos levar rumo ao desconhecido, onde as perguntas não possuem resposta e o nosso senso investigativo (somos detetives falidos) estará sempre fadado ao insucesso. Os dados biográficos do escritor, escolhidos a seu bel-prazer, são cuidadosamente inseridos dentro do romance para que Belano se abrace a eles e se construa como um tipo humano possível que transita entre a história e a ficcionalidade, adquirindo forma corpórea e níveis de consciência extremamente representativos. A comunhão entre estas duas figuras forma um emaranhado de experiências que se realizam em um plano humanístico e estético e reafirma a fusão entre a realidade e a ficção, levando-nos inevitavelmente ao engano, a ponto de nossos olhos e toda preocupação perceptiva que nos guia não sejam capazes de distinguir quem é um e quem é outro, retomando o velho jogo de faces ocultas, segundo se lê adiante:

Pero entonces sucedió lo que nadie esperaba. El vigilante no se movió de su sitio, se mantuvo tranquilo mientras la masa de carne se desplazaba por la habitación dispuesta a colisionar con él, y cuando lo tuvo a pocos centímetros en su mano derecha apareció un cuchillo (en la delicada mano derecha del vigilante, tan diferente a la mano de una cortadora) y el cuchillo se elevó hasta quedar justo por debajo de la barba de Hans, de hecho apenas incrustado en sus últimas frondosidades, el cual frenó en seco y dijo ¿qué pasa?, ¿qué broma es esta? [...] (BOLAÑO, 1998, p.256).<sup>87</sup>

[...] trabajaba sin descanso, sumergido en la auténtica laboriosidad que se respira por las mañanas y por las tardes de Barcelona, esa laboriosidad que a veces parece un poco viciosa, y cerraba mis bares y hacía las cuentas y después de las cuentas me ponía a leer y muchas veces me quedé dormido sentado en una silla (como suelen hacer, por otra parte todos los chilenos) y despertaba de madrugada, cuando el cielo de Barcelona es de un azul casi morado, casi violeta, un cielo que dan ganas de cantar y de llorar no más de verlo, y yo después de mirar el cielo seguía leyendo, sin darme reposo, como si me fuera a morir y no quisiera hacerlo sin haber comprendido antes lo que pasaba

---

<sup>87</sup> Tradução nossa: Mas então aconteceu o que ninguém esperava. O vigilante não saiu de seu lugar, se manteve tranquilo enquanto aquele homem, uma espécie de massa de carne, se deslocava pelo quarto disposto a se chocar com ele, e quando os dois estiveram frente a frente apareceu uma faca ao alcance de sua mão direita (a delicada mão direita do vigilante, tão diferente da mão de uma cortadora de lenha) e a faca se ergueu até ficar justamente embaixo da barba de Hans, enroscando-se, de fato, em seus fios, quando o tipo deu um basta na situação e disse: o que está acontecendo? Que brincadeira é essa? [...] (BOLAÑO, 1998, p.256).

a mi alrededor y encima de mi cabeza y debajo de mis pies (BOLAÑO, 1998, p.394).<sup>88</sup>

El problema era que Arturo no vivía solo sino con siete u ocho más, una especie de comuna urbana, y a algunos nos les pareció bien que mi compañera y yo nos bañáramos en su casa. Bueno, no nos bañamos muchas veces después de todo. 1977 fue el año en que Arturo Belano consiguió trabajo de vigilante nocturno en un camping (BOLAÑO, 1998, p.243).<sup>89</sup>

Estas passagens, que pelo viés da ficção descrevem a rotina de Arturo Belano durante os primeiros anos de sua chegada à Barcelona (1976, 1977 e 1978), não por coincidência nos remetem à historia do próprio Bolaño, que à semelhança do personagem também experimentou uma vida repleta de privações, dedicada a atividades que à primeira vista não possuem qualquer relação com o ofício de escritor, como por exemplo, a função de vigilante noturno do camping *Estrella de mar*, em Castelldefels-Espanha, a vida de lavador de pratos em um restaurante no circuito turístico da cidade ou o cotidiano de vendedor de bijuterias. No romance, Belano se ocupa em realizar estas mesmas funções, confirmando o jogo de intersecção em que personagem e autor são completamente fundidos, a ponto de que a imagem interdependente do artista, do outro lado da escrivantina de onde escreve a sua obra, perca significativamente o *status* de criador.

No entanto, é preciso mensurar em quais proporções esta rasura constitui-se, efetivamente, como uma possibilidade real de apagamento. Negar, dentro da perspectiva do jogo proposto, não seria, de certo modo, uma forma de também afirmar? Não estaríamos captando erradamente as ressonâncias de um discurso que se propõe a refletir sobre o lugar de fala do escritor contemporâneo e sobre as suas condições de produção em lugar de necessariamente extingui-lo? Não estaria Bolaño disposto a explodir uma dinamite no epicentro da escritura, e partir dos estilhaços deste ato de

<sup>88</sup> Tradução nossa: [...] trabalhava sem descanso, submergido no autêntico labor que se respira durante as manhãs e as tardes de Barcelona, esse labor que às vezes parece um pouco vicioso, e fechava os bares e fazia as contas e depois das contas começava a ler e muitas vezes cochilava sentado em uma cadeira (como costumam fazer, em algum lugar, todos os chilenos) e acordava de madrugada, quando o céu de Barcelona é de um azul meio lilás, quase violeta, um céu embaixo do qual temos vontade de cantar e de chorar quando deixamos de vê-lo, e eu depois de olhar o céu seguia lendo, sem parar, como se eu fosse morrer e não quisesse fazer isso sem compreender antes o que acontecia ao meu redor e em cima de minha cabeça e debaixo de meus pés (BOLAÑO, 1998, p.394).

<sup>89</sup> Tradução nossa: O problema era que Arturo não vivia sozinho e sim com sete ou mais oito pessoas, uma espécie de comunidade urbana, e a alguns não lhes pareceu certo que minha companheira e eu tomássemos banho em sua casa. Bom, muitas vezes não tomamos banho depois de tudo. 1977 foi o ano em que Arturo Belano conseguiu trabalho como vigilante noturno em um camping (BOLAÑO, 1998, p.243.).

implosão repensar a estética literária e promover a sua reconstituição? Possivelmente a resposta para estas indagações, que se destacam muito mais como uma rede de reflexões do que perguntas propriamente ditas, estejam relacionadas com a visão apresentada por uma das vozes narrativas que aparece na segunda parte do romance, a respeito dos poetas contemporâneos descritos como gangsters:

No digo que no sean trabajadores. ¡Son mucho más trabajadores que los de antes! Pero son, también mucho más vulgares. Y se comportan como empresarios o como gángsters. Y no reniegan de nada o sólo reniegan de lo que se puede renegar y se cuidan mucho de no crearse enemigos o de escoger a estos entre los más inermes. No se suicidan por una idea sino por locura y rabia. Las puertas, implacablemente, se les abren de par en par. Y así la literatura va como va. Todo lo que empieza como comedia acaba ineffectivamente como comedia (BOLAÑO, 1998, p.485).<sup>90</sup>

O levantamento de aspectos biográficos acerca da existência de Bolaño e a mediação destes dados com tudo que é vivido por Belano nos ajuda a compreender que “[...] a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita” (FOUCAULT, 2009, p.36-37), de modo que a sua atuação se confunda com a atividade de um gangster, para quem os interesses escusos, as permutas e as relações cordiais em nome da aceitação e da inserção no mercado editorial valem mais do que o trabalho com a literatura. Talvez neste sentido, seja possível falar do apagamento da figura do escritor. A causa e a arte aos poucos vão se perdendo, e o que se mantém é apenas o seu registro civil enquanto pessoa jurídica. No entanto, não estamos tratando de um morto aprisionado pelo estado inerte e paralítico de sua condição, e sim de outro morto, que em estado agonizante de sobrevida, assiste à sua ruína, à sua danação e joga com o espectador, completamente desiludido, mas esperançoso de que lhe surja algum sopro de vida.

Neste aspecto, partindo das discussões de Leonor Arfuch (2010), pontuamos que a reconstrução do “mapa de território” do escritor Roberto Bolaño, como tentativa de reconstituir os vestígios que nos fazem penetrar no universo plural de suas relações

---

<sup>90</sup> Tradução nossa: Não digo que não sejam trabalhadores. São muito mais trabalhadores que os de antes. Mas são, também, muito mais vulgares. E se comportam como empresários ou gangsters. E não renegam nada ou só renegam o que podem renegar e se preocupam muito em não criar inimigos ou de escolhê-los entre os mais inermes. Não se suicidam por uma ideia e sim por loucura e raiva. As portas implacavelmente se abrem para eles aos montes. E assim segue a literatura. Tudo o que começa como comedia termina indefectivelmente como comedia (BOLAÑO, 1998, p.485).

antropológicas, representa também a diagramação de seu espaço biográfico, campo dialético onde transitam em órbita os “contornos de sua interioridade”, estabelecendo, pois, a comunicação dialógica entre o público e o privado e a produção paradoxal das subjetividades contemporâneas. Dessa maneira, compreendemos que a atividade de produção deste espaço deve ser entendida, antes de tudo, como parte integrante do exercício de elaboração da realidade contemporânea e das subjetividades que lhe são decorrentes.

Tanto os elementos biográficos acerca da existência de Bolaño quanto as suas memórias na condição de sujeito, ou qualquer outra forma de linguagem nesta mesma direção, em lugar de representarem o ajuntamento e a decodificação das pistas de sua vida, destacam-se em razão de assumirem importância fundamental na construção e redimensionamento de suas subjetividades, todas elas atreladas, a nosso ver, às arquiteturas do luto e da melancolia no âmbito da realidade latino-americana, mas antes de tudo, à reversão desta sombra negra e à instituição do “jogo” como estratégia de vida e como tônica para o estabelecimento da escritura. A identificação de determinados elementos biográficos que configuram a experiência do autor, mesmo depois de sua morte, quando pensados lado a lado do perfil de seus personagens e do complexo de referências humanas contidas em cada um deles, nos permite atentar para a leitura dos diferentes modos de se contar uma vida, levando-se em conta as suas experiências e narrativas dentro de um espaço-tempo que desaparece e se reconstrói repetidamente.

É desta noção de desaparecimento da memória tradicional e da atribuição de um caráter memorável aos vestígios, pistas e fragmentos que envolvem, de forma descontínua, a existência de Bolaño que a sua narrativa se constrói e se dissemina, estabelecendo uma relação de diálogo e interface com a realidade da própria América Latina, de modo que as desventuras, o insucesso e a decadência deste homem, possíveis razões para a construção de um luto vigoroso (que é morte e vida) em torno de si mesmo, confundam-se com as marcas de dor e desesperança inscritas no imaginário latino-americano em razão da colonização espanhola. No entanto, ainda que estejamos diante de uma biografia diluída e reinventada pela articulação de uma memória fluida, pautada na movimentação de “discursos”, “testemunhos”, “documentos” e “imagens”, uma biografia possível apenas a partir da mobilização e arquitetura de pistas, linguagens e objetos esmaecidos pelo tempo e pelas possibilidades de representação suscitadas pela literatura. Não se trata, aqui, de empreender uma busca desenfreada por aquilo que fora

perdido e colocar a salvo o que, por ventura, esteja em vias de ser apagado. Na esteira daquilo que o escritor propõe em *Los detectives salvajes*, o nosso maior interesse é em participar do jogo, sem pistas, sem regras, sem troféus.

Assim, em se tratando de Bolaño, a nossa atenção está centrada no esforço de compreender os movimentos de construção de sentidos em relação a estes vestígios que o formam enquanto sujeito, já que compreendê-lo é, de alguma forma, manusear os resíduos empoeirados pelo tempo e combinar descontinuamente diferentes formas de existir. Afinal, a discussão acerca de uma determinada biografia “arquivada”, demanda, inevitavelmente, que nos disponhamos a perseguir, de maneira preliminar, objetivos paralelos (específicos), com o intuito de que, ao fim e ao cabo, possamos alcançar um objetivo mais amplo. Em função disso, sob a orientação daquilo que discute Serge Doubrovsky no texto *O último eu*, para quem “[...] toda autobiografia, qualquer que seja sua ‘sinceridade’, seu desejo de ‘veracidade’, comporta sua parte de ficção [...]” (DOUBROVSKY, 2014, p.122), entendemos que a atividade de seleção, supressão, comparação, reescrita, suplementação, combinação, classificação, colagem, recorte – as únicas leis possíveis para o jogar -, dentre inúmeras outras relacionadas à manipulação de elementos linguísticos e culturais pertencentes a uma infinidade de campos discursivos que constituem o indivíduo, destaca-se, neste sentido, como ação fundamental para que montemos a sua biografia flutuante.

Com base em tais considerações, parece-nos certo que adentrar o universo de Bolaño, reconhecendo-o enquanto um mistério, um abismo, significa compreender que tanto ele quanto todos nós, humanos, somos muito mais ricos do que podemos supor. Trazemos em nossas subjetividades um tecido de onde emergem inúmeras personalidades (somos muitos e múltiplos). Algumas delas chegam a ser reveladas, entrando, pois, em cena, mediante o uso de determinadas máscaras que atribuem vida e forma à nossa existência cênica, muitas outras, não obstante, são songadas, escondidas, encobertas, encaminhadas para o abismo de nossas tessituras. Todavia esta ação de apagamento jamais poderá ser perfeita. As pistas deste processo estarão sempre aí, em algum canto deste enorme teatro que é o viver, à espera do confronto, da crítica e da pesquisa que deverão prescindir de qualquer vontade de verdade, centrando-se, por assim dizer, no desejo de busca e de entendimento dos caminhos por onde transitam nossas existências. Assim, olhar para Bolaño e para a sua obra requer, antes de qualquer coisa, que tenhamos consciência de que toda atitude de busca constitui-se como um

jogo que se materializa mediante a ideia de que a história deste autor está inscrita justamente nos intervalos, lacunas e interstícios – lugares da memória e do vazio – de onde se afirma a sua experiência de vida e onde seus personagens são cuidadosamente moldados.

### 3.2 A narração como uma sequência de jogos: as listas, os nomes e as intrigas

Quando pensamos na importância de Nietzsche, levando-se em conta a configuração da mentalidade ocidental moderna, sobretudo no que diz respeito às suas contribuições para o entendimento da “metafísica do artista”, esbarramos na meticulosa noção de jogo que é proposta pelo filósofo, e a partir daí começamos a pensar na construção de um ideal estético que pressupõe a tomada da arte com base na superação dos pressupostos teóricos e filosóficos da metafísica tradicional e na auscultação de aspectos estruturais relacionados à vida enquanto um fenômeno histórico e cultural pautada na ideia do vir-a-ser. Desse modo, à medida que nos propormos a ler o pensamento de Nietzsche e discutir a sua incorporação na mentalidade ocidental, estabelecendo, pois, pontos de contato com o desenvolvimento da narrativa de Roberto Bolaño, devemos destacar a relação assumida pelo jogo no que tange à expressão de suas reflexões estéticas mais conhecidas, como também ao empreendimento de suas ideias desconhecidas e enterradas no cemitério da história humana.

Assim, o conceito de jogo de onde partiu Derrida (1971) para a composição de sua cadeia de análises a respeito da estrutura, considerando que o pensador francês mobiliza a obra do autor alemão para construir sua argumentação, institui uma ponte estreita entre a crítica que é feita à filosofia prática e as suas pretensões estéticas, na proporção em que também chama a atenção para sua importância em um contexto marcado pela origem e pelo fim da história do pensamento, em um momento em que o filósofo imagina ser o ponto final dessa história, que surge ressignificado pela retomada desta ideia de jogo. Seguindo, portanto, este percurso teórico, em meio ao aparecimento de diferentes discussões sobre a ideia de “jogo”, no âmbito das sociedades contemporâneas, destacamos o nome do filósofo Luis Henrique de Santiago Guervós (2016), que se propõe a estudar a dimensão estética do “jogo”, em face dos processos de fragmentação das identidades fixas, acenando para a diluição dos conceitos e relações, à medida que trata do estabelecimento de uma nova ordem global marcada pela estetização do “jogar” e das tensões diárias, que em maior ou menor escala, colaboram para a construção de nossa cultura e nossa história:

O jogo é, portanto, sempre luta, contenda, uma luta por algo e, como tal, é, assim, uma *representação*. E a luta é o lugar onde se espalham

as diferenças e onde se abre o campo dos significados. A luta se desenrola, acontece, não se estabiliza num ou noutro ponto da contradição; expressa-se nos lutadores que, como combatentes, caem, mas o *polemos* é imortal. Isso quer dizer que o verdadeiramente importante é o jogo, não seus elementos, ou seja, a meta da ação se encontra em seu próprio acontecer, sem relação com o que vem depois. Huizinga, em sua clássica obra sobre o jogo, afirma que “como realidade objetiva, o desenlace do jogo é, por si, insignificante e indiferente”; o que verdadeiramente expressa de forma indiscutível a essência do jogo é que “algo está em jogo” (GUERVÓS, 2016, *online*).

A releitura do teórico espanhol a respeito da noção de jogo, em paralelo ao que propõe Nietzsche com o baile orquestrado do Zaratustra: “O homem é uma corda, atada entre o animal e o além-do-homem – uma corda sobre o abismo. Perigosa travessia, perigoso a-caminho, perigoso olhar-para-trás, perigoso arrepiar-se e parar [...]” (NIETZSCHE, 1999, p.211), nos faz compreender que a literatura, tal qual acontece com as demais linguagens estéticas, se constrói em um espaço permeado pelo jogo entre o movimento e a ruína, que muitas vezes se processa à revelia de seus participantes, sem que existam motivos claros para a sua ocorrência, exatamente como se dá na tragédia, onde os impulsos artísticos convergem para o apolíneo e o dionisíaco. Declaradamente um aficionado por jogos, desde aqueles estritamente vulgares até os mais complexos, os que mergulham o indivíduo em um oceano revolto sem perspectiva de vida em meio à fúria de águas azuis e sombrias, ou os que simplesmente exigem do jogador que aperte às cegas o botão de um controle paradigmático, sem que isso lhe traga nenhum tipo de sanção, Bolaño manipula os lances de uma partida final, onde estão contidos agressões silenciosas, paixões ocultas e o caminhar de uma literatura que questiona a si mesma e se arrasta sem forças, revelando-se um exímio jogador diante de adversários ferozes, da vida e de si mesmo:

A mí me gusta jugar. Parfraseando lo que decía el Che Guevara sobre los aventureros, creo que, a grandes rasgos, existen dos tipos de jugadores: los que se retiran y los que no se retiran, los que apuestan la vida y los que fingen apostar la vida. Y eso es lo que determina, finalmente, la naturaleza de todo juego, lo que hace que el juego sea un ejercicio de esclavitud o un ejercicio de libertad.

[...]



Si fuera carnicero escribiría sobre carniceros y carnicerías, y si fuera un mago profesional escribiría sobre el mundo, a veces lleno de rencor, de los magos. Soy o, más apropiadamente, fui poeta, que es lo mismo que no ser nada. Y escribo lo que más conozco. También sobre lo que más me ha defraudado. Y sobre lo que más admiro. El territorio de la poesía es el único territorio, junto con el del dolor, en donde aún es posible perderse, en donde aún es posible encontrar fórmulas maravillosas (o mejor dicho: la mitad de una fórmula), y en donde uno, consciente o no, pone en juego su propia vida (BRAITHWAITE, 2006, p.121).<sup>91</sup>

Bolaño não recuou em momento algum, tampouco fingiu entregar a sua vida. Não restam dúvidas que estamos diante de uma categoria de jogador que aceita o risco como forma de existência e entende a escrita não como subterfúgio, mas como via principal para o seu caminhar. No entanto, não se trata simplesmente de assumir uma postura combativa diante do confronto, em oposição à passividade que determina os maus jogadores, mas de compreender que o jogo é o momento em que os elementos mais subterrâneos da dimensão humana veem à tona, de maneira que o sujeito empreenda estratégias de transformação que alteram significativamente todo o seu entorno e a ele mesmo, colocando em evidência a arte de criar e de recriar-se. Assim, seguindo a trilha dos poetas-detetives que tem suas vidas dedicadas à busca pela matriarca Cesárea Tinajero, o escritor transita entre o abismo e a literatura convulsiva, convertendo-se em uma espécie de deus, a exemplo de:

[...] Dionísio que é um *deus ludens*, o deus que joga, o deus amorfo que joga com suas máscaras, precisamente porque não ama o rito; porque a máscara é o rosto do vir-a-ser e do jogo, que sempre vem-a-ser, e sobretudo porque ele é o lugar do deslocamento do eu, o espaço entre o qual o sujeito – “jogando-se” – adquire a própria aparência ambígua metamorfoseada, aquela potência que se realiza no querer-se sempre como

---

<sup>91</sup> Tradução nossa: Eu gosto de jogar. Paraphraseando o que dizia Che Guevara sobre os aventureiros, creio que, de forma muito particular, existem dois tipos de jogadores: os que desistem e os que não desistem, os que apostam a vida e os que fingem apostar a vida. E isso é o que determina, finalmente a natureza de todo jogo, o que faz com que o jogo seja um exercício de escravidão ou um exercício de liberdade. [...] Se eu fosse açougueiro escreveria sobre açougueiros e açougues, e se fosse um mágico profissional escreveria sobre o mundo, às vezes cheio de rancor, dos mágicos. Sou, ou mais apropriadamente, fui poeta, que é o mesmo que não ser nada. E escrevo sobre o que mais conheço. Também sobre o que mais me defraudou. E sobre o que mais admiro. O território da poesia é o único território, junto com o da dor, onde ainda é possível se perder, onde ainda é possível encontrar fórmulas maravilhosas (ou melhor dizendo: a metade de uma fórmula), onde alguém, consciente ou não, põe em jogo sua própria vida (BRAITHWAITE, 2006, p.121).

contradição, crise, descontinuidade, vir-a-ser, etc. (GUERVÓS, *on-line*).

Diante de tais considerações, é possível dizer que a postura assumida por Bolaño, tanto no que diz respeito ao empreendimento de seu projeto literário quanto no que se refere à sua arquitetura como homem latino-americano exilado na Espanha, revela a sua habilidade em manusear as “regras invisíveis” suscitadas pelo “jogo artístico”, que o ajudam a compreender a dimensão trágica da vida, seguindo o movimento contínuo de construção e rasura. Neste caso, a derrota em face do jogo nada tem a ver com a tomada de uma visão pessimista a respeito da experiência humana e estética, demonstrando, de maneira visceral, o seu entendimento de que a vida é constituída pelos elementos trágicos que atestam o quão horrível pode ser a nossa existência, sem que a beleza se perca e a aventura continue nos guiando.

Com base nesta reflexão, podemos dizer que Bolaño impulsiona a sua literatura a partir de um eixo temático e filosófico sobre o qual se apóia a sua obsessão pelo universo dos jogos. Neste caso, grande parte de seus poemas assim como toda a narrativa do escritor perpassam pela abordagem do trágico como desdobramento do “jogo artístico” a fim de que se possa alcançar o prazer estético, reafirmando a ideia de que o horror constitui a nossa humanidade, desde os aspectos mais pueris até as questões mais profundas. Em *Estrella distante* (1996), *El secreto del mal* (2007) e *La pista de hielo* (1993), o escritor adentra desenfreadamente no mundo dos jogos, mas é em *Los detectives salvajes*, tal qual ocorre em *2666* e, sobretudo, no *El Tercer Reich* (2010), que a tragédia, pensada pelo viés da mitologia, possibilita a experimentação do prazer estético, em um mundo sobre o qual a atuação dos heróis tem sido marcada pela vulnerabilidade de suas forças e pelo movimento trágico que os colocam sob suspeição, de modo que o sofrimento seja um sintoma de sua debilidade e um pressuposto para o jogo artístico que afirma a tragédia e promove a completude do prazer.

No caso específico deste último romance, *El Tercer Reich*, o autor tematiza a história de um jovem de vinte e cinco anos, Udo Berger, cuja vida é dedicada exclusivamente à sua paixão por jogos de guerra. Trata-se de um “campeão” bem sucedido economicamente, bem relacionado de um ponto de vista social e invejado por tantos jovens, e além de ocupar-se com os *games* também dispensa algum tempo para a escrita de artigos em revistas especializadas, colocando em destaque o diálogo mantido entre o jogo e a escritura enquanto demandas existenciais que partem de um mesmo

indivíduo. Em uma viagem de férias com a namorada pela Costa Brava, litoral sul da Catalunha, o jovem se hospeda em um hotel e solicita da direção que instale em seu quarto uma mesa enorme sobre a qual deposita os hexágonos e as fichas de sua batalha. O sol, a praia, as pessoas, o vento, o futuro e a namorada tornam-se absolutamente invisíveis diante de seus olhos que não perdem de vista as linhas e as estratégias para o Terceiro Reich, alimentado pelo movimento de personagens que trazem rostos desfigurados, estrangeiros torturados (testemunhas mudas e monstruosas deste jogo sinuoso que é a história), e que se dividem entre o sexo, a máfia e alguns trabalhos sazonais que eventualmente surgem durante o verão. *El Tercer Reich* é um romance que pertence à primeira fase de Bolaño e se destaca pelo cuidado do escritor em construir o seu universo discursivo a partir da observação e denúncia das formas disformes do nazismo, de onde estranhamente é extraído o fôlego para a cultura dos jogos, para a construção da literatura e da realidade:

El ánimo del Quemado no decae; no es un jugador brillante, tampoco impulsivo: sus movimientos son serenos y metódicos. Las horas han transcurrido en silencio; hemos hablado sólo lo estrictamente necesario, preguntas acerca de las reglas que han obtenido respuestas claras y honestas, dentro de una armonía inviable. Escribo esto mientras el Quemado juega. Es curioso: la partida consigue relajarlo, lo percibo en los músculos de sus brazos y su pecho, como si por fin pudiera mirarse y no ver *nada*. O ver únicamente el martirizado tablero de Europa y las grandes maniobras y contramaniobras (BOLAÑO, 2010, p.189-190).<sup>92</sup>

A expressão silenciosa do personagem inteiramente concentrado em cada lance do jogo, e a sua face desfigurada, como forma de, talvez, representar as cicatrizes de um continente que viveu o horror do nazismo e carrega consigo as marcas do ódio e do Holocausto se conectam com toda a literatura do escritor chileno, que dá destaque às formas de organização social e extrai desse nicho as tintas para a pintura de uma tela sobre a qual se espriam as sombras e os contornos do homem moderno, entrecortado pelo “jogo de dados divinos”, o “jogo de forças” e o “jogo das contradições”, conforme

---

<sup>92</sup> Tradução nossa: O ânimo de Queimado, um homem desfigurado, não acaba nunca. Não é um jogador brilhante, tampouco impulsivo: seus movimentos são serenos e metódicos. As horas transcorrem em silêncio, falamos somente o que foi estritamente necessário, perguntas sobre as regras que tiveram respostas claras e honestas, dentro de uma harmonia impossível. Escrevo isto enquanto Queimado joga. É curioso: a partida consegue deixá-lo relaxado, posso perceber nos músculos de seus braços e seu peito, como se por fim pudesse olhar para si mesmo e não ver nada. Ou ver apenas o martirizado tabuleiro da Europa e as grandes manobras e contra-manobras (BOLAÑO, 2010, p.189-190).

destaca Nietzsche (1999). *Los detectives salvajes*, um romance para sujeitos iniciados, exatamente como ocorre com toda a obra do autor, que solicita um pacto com o seu leitor, impondo-lhe certa pedagogia estética e humanística, fazendo-nos lembrar da escritora brasileira Clarice Lispector, no livro *A paixão segundo G.H.* (1998), quando recomenda que seu texto preferencialmente seja acessado por pessoas de alma já formada, é feito de narrativas que se escondem umas dentro das outras, de imagens, listas e citações, que em um universo de sombras, lançam luz sobre as alamedas desfolhadas por onde caminham os poetas latino-americanos da década de 1970, 1980 e 1990, imprimindo um novo ritmo para o caminhar do herói (decadente), do artista e dos passantes que constroem suas histórias entre o deserto e a cidade, de forma que o interstício entre estes dois espaços se converta no território em que as tramas se desenvolvem e a ideia de modernidade alegórica ganha força sob o desejo de encontrar Cesárea Tinajero, ligando-se, pois, ao real visceralismo e à verdadeira poesia.

Os poetas-detetives se entranham nas rodovias mexicanas, indicando sempre o movimento, em consonância à incorporação alegórica do jogo, dos versos, de lugares distantes, de nomes e episódios que reafirmam o sentimento ambivalente do artista que demonstra paixão e melancolia diante do mundo e da vida. Somos todos submetidos a uma realidade ficcional na qual o autor nos obriga a percorrer meticulosamente a sequência de listas que se inscrevem na narrativa, passando a ditar o ritmo em que os fatos se desenvolvem acompanhados do olhar hesitante do espectador. Mesmo partindo de uma dinâmica temporal que se constrói mediante a interferência de elementos difusos, levando-se em conta a mobilização de marcadores espaciais que vão se apagando ao longo da trama (as casas, os bares, as ruas, as bibliotecas e os cemitérios aparecem e desaparecem repetidamente), a estrutura do romance se sustenta na propagação de listas que passam a direcionar o movimento dos personagens e a captar o mundo alegórico onde os objetos, os indivíduos e a relação entre eles são reelaboradas a partir do engenho criativo do autor.

O romance está dividido em três partes, e isso de alguma forma, além de atender a realização de um projeto estético, também imprime uma sequência lógica para os relatos que são descritos, ainda que eles se insiram em uma atmosfera bastante particular, apontando para a formulação de um jogo tripartido onde estão inclusas sucessivas listas, cujo teor nos remete sempre a outras formas de associação, distribuição e agrupamento, chamando a atenção para a existência de outras listas que se

combinam organicamente entre si em nome da representação do poeta latino-americano, um sujeito que transita nos grandes centros urbanos e no deserto de Sonora, sem pertencer necessariamente a nenhum destes lugares. A experiência poética desses personagens que demonstram ter consciência de que são apenas peças deterioradas dentro de uma engrenagem que desconhece a frequência de seu desempenho, obrigando-os a se esquivar do ruído das máquinas e dos prédios que desmoronam e a buscar algum refúgio em uma era de incertezas e desesperanças, chama a atenção para o surgimento de um novo modelo de herói, que se distancia dos preceitos ditados pela Antiguidade, e se aproxima de perfis que já não são capazes de empreender feitos monumentais, sendo lançados abruptamente no epicentro das lutas contemporâneas.

A preocupação de Bolaño em listar os lugares pelos quais passou (na América Latina e na Europa), reescrevendo-os sob a ótica da linguagem ficcional, contribui para a composição de uma geografia literária que se modifica em termos latitudinais e longitudinais, conforme a aparição de outras listas que atribuem uma dimensão enciclopédica ao romance, considerando a sua densidade e extensão. A estes espaços (continentes, países, estados, cidades, províncias, vilarejos, pequenos povoados, praças, ruas, bares, prostíbulos, desertos e etc.), pontos cegos e vibrantes no mapa do esquecimento e da memória, se soma a relação de datas, nomes e livros que se movimentam em torno de círculos gravitacionais, cujas ondas se condensam e se estreitam, abrigando diferentes histórias e colocando à disposição do leitor um catálogo de imagens, versos e citações que lhe servirão de guia para a “decifração” de abismos instaurados pela narrativa. Assim como o escritor, os personagens se agarram a estas listas e fazem delas o trampolim para que possam aceder a planos descontínuos e mesclar em suas consciências o mundo físico a um outro subjetivo e completamente invisível, regido apenas pela natureza perturbadora de suas ações.

Já nas primeiras páginas do romance, García Madero se ocupa de percorrer algumas bibliotecas e livrarias da Cidade do México em busca dos livros que ele imaginava constituir o “cânone marginal” dos real visceralistas. A leitura destes livros, muitos deles assinados por autores completamente desconhecidos pela crítica e pelo público leitor, textos escritos por detrás de uma cortina de poeira que os comprimia e os empurrava para a vala do anonimato e da subalternidade, representava a condição elementar para que o personagem pudesse integrar o movimento de vanguarda, além de naturalmente demonstrar certa aptidão poética (idealizada como uma manifestação de

vida e resistência), de modo que a sua relação com a literatura passasse a se construir por meio da observância daquilo que era proposto pela lista de obras e autores viscerais, a ponto de que isto se fizesse cumprir como um ritual de iniciação, uma carta de aceite:

[...] Por algunos instantes pensé que había bebido demasiado, que llevaba muchas horas sin comer y que el alcohol y el hambre me estaban desconectando de la realidad. Pero luego pensé que no era para tanto. Precisamente una de las premisas para escribir poesía preconizadas por el realismo visceral, si mal no recuerdo es (aunque la verdad es que no pondría la mano en el fuego), era la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad. [...] Lima y Belano llevaban tres libros cada uno y parecían estudiantes como yo. Antes de salir nos acercamos a la barra, hombro con hombro, pedimos tres tequilas que nos tomamos de un solo trago y luego salimos riéndonos a la calle. [...] Los libros que llevaba Ulises Lima eran: *Manifeste electrique aux paupiers de jupes*, de Michel Bulteau, Matthieu, Jean-Jacques Faussot, Jean-Jacques N’Guyen That, Gyl Bert-Ram-Soutrenom F.M., entre otros poetas del Movimiento Eléctrico, nuestros pares de Francia (supongo). *Sang de satin*, de Michel Bulteau. *Nord d’été naïtre opaque*, de Matthieu Messagier. Los libros que llevaba Arturo Belano eran: *Le parfait criminel*, de Alain Jouffroy. *Le pays où tout est permis*, de Sophie Podolski. *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau. (Este último estaba fotocopiado y los cortes horizontales que exhibía la fotocopia más el desgaste propio de un libro manoseado en exceso, lo convertían en una especie de asombrada flor de papel, con los pétalos erizados hacia los cuatro puntos cardinales.) Más tarde nos encontramos con Ernesto San Epitafio, que también llevaba tres libros. Le pedí que me los dejara anotar. Eran éstos: *Little Johnny’s Confession*, de Brian Patten. *Tonigth at Noon*, de Adrian Henri. *The Lost Fire Brigade*, de Spike Hawkins (BOLANO, 1998, p.19-29).<sup>93</sup>

Encuentro en el café Quito con Jacinto Requena, Rafael Barrios y Pancho Rodríguez [...]. Ulises Lima había sacado una revista con

<sup>93</sup> Tradução nossa: [...] Por um instante pensei que tivesse bebido demais, e como eu tinha muitas horas sem comer imaginei que o álcool e a fome já estavam me desconectando da realidade. Mas logo pensei que não era para tanto. Precisamente uma das premissas para escrever poesia preconizadas pelo realismo visceral, se não estou enganado (embora a verdade é que eu não colocaria minha mão no fogo), era a desconexão transitória com certo tipo de realidade. [...] Lima e Belano levavam três livros cada um e pareciam estudantes como eu. Antes de sair nos aproximamos do balcão, ombro a ombro, pedimos três tequilas que tomamos de um só gole e logo em seguida saímos rindo pela rua. Os livros que Ulises Lima leva eram: *Manifeste electrique aux paupiers de jupes*, de Michel Bulteau, Matthieu, Jean-Jacques Faussot, Jean-Jacques N’Guyen That, Gyl Bert-Ram-Soutrenom F.M., dentre outros poetas do Movimento Eléctrico, nossos pares na França (suponho). *Sang de satin*, de Michel Bulteau. *Nord d’été naïtre opaque*, de Matthieu Messagier. Os livros que Arturo Belano levava eram: *Le parfait criminel*, de Alain Jouffroy. *Le pays où tout est permis*, de Sophie Podolski. *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau. (Este último estava fotocopiado e os cortes horizontais das folhas, além do desgaste comum de um livro manuseado excessivamente, davam-lhe o aspecto de uma flor de papel asombrada, cujas pétalas apontavam firmes para os quatro pontos cardinais.) Mais tarde nos encontramos com Ernesto San Epitafio, que também levava três livros. Pedi a ele que me deixasse anotar. Eran estes: *Little Johnny’s Confession*, de Brian Patten. *Tonigth at Noon*, de Adrian Henri. *The Lost Fire Brigade*, de Spike Hawkins (BOLANO, 1998, p.19-29).

poemas de María Font, de Angélica Font, de Laura Damián, de Barrios, de San Epifanio, de un tal Marcelo Robles (del que no he oído hablar) y de los hermanos Rodríguez, Pancho y Moctezuma. Según Pancho, uno de los dos mejores poetas jóvenes mexicanos es él, el otro es Ulises Lima, de quien se declara su mejor amigo. La revista (dos números, ambos de 1974) se llamaba *Lee Harvey Oswald* [...] me he pasado toda la noche sin dormir, leyendo (BOLAÑO, 1998, p.30).<sup>94</sup>

Ao olhar para esta lista como uma bússola e se dedicar obstinadamente a cumprir os seus requisitos de leitura (momento em que o autor lança mão de uma ácida ironia em relação aos protocolos de iniciação para a carreira literária), o personagem passa a representar os modos de percepção do indivíduo em meio às transformações impelidas pela vida contemporânea. Não muito diferente daquilo que propôs Walter Benjamin (2011), para quem o poeta é uma espécie de herói, um lutador de espadas transformado em uma alegoria marxista, García Madero dedilha as listas que lhe chegam, com precisão quase cirúrgica, e assim toma conhecimento dos livros que devem ser lidos e daqueles que precisam ser execrados, das bibliotecas e dos bares a serem conhecidos, dos museus por visitar, dos amigos a serem feitos ou desfeitos, de uma existência inteira a ser protocolada e registrada nos marcos civis que regem a vida literária, chamando a atenção para a ideia de que as listas, os conceitos e a relação do homem com a arte estão entrelaçados pelos processos históricos determinados pela emergência de uma nova era sociocultural e tecnológica.

As listas, que no romance também representam certo tipo de jogo, cartilhas que disparam pistas falsas e nos conduzem, não para a decodificação de segredos, mas para o engano, já que o humano e a sua natureza complexa não se permitem dominar de modo tão progressivo, combinam a arte e a vida social, extraíndo desse acordo a síntese para a reflexão acerca das principais mudanças quanto aos métodos de percepção do sujeito, ocasionadas pela vigência da política econômica de base capitalista e pela formulação de novas estratégias que visam a sua implementação. As listas e os nomes que aparecem relacionados, as datas, os personagens e toda estrutura organizacional que imprime ritmo e diagramação ao romance funcionam como marcadores de uma técnica

---

<sup>94</sup> Tradução nossa: Encontrei com Jacinto Requena, Rafael Barrios y Pancho Rodríguez no café Quito. Ulises Lima pegou uma revista com poemas de María Font, de Angélica Font, de Laura Damián, de Barrios, de San Epifanio, de un tal Marcelo Robles (do qual eu nunca tinha ouvido falar) e dos irmãos Rodríguez, Pancho e Moctezuma. Segundo Pancho, um dos dois melhores poetas jovens mexicanos é ele, o outro é Ulises Lima, de quem se declara seu melhor amigo. A revista (dois números, ambos de 1974) se chamava *Lee Harvey Oswald* [...] eu passei a noite toda lendo (BOLAÑO, 1998, p.30).

de montagem, em que as intrigas que se processam dentro de cada sujeito e fora deles, com base na própria dinâmica da vida social; e numa alusão à premida película de Steven Spielberg, *A Lista de Schindler* (1993), que retrata a história de horror do Holocausto, passa a indicar a morte e a salvação.

Feito os judeus do filme que deambulam vertiginosamente pela escuridão dos campos de concentração nazistas e carregam em seus corpos a genealogia do horror, os poetas selvagens, segundo apresenta Walter Benjamin (2000, p.15): “[...] encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heróica. Parece que assim se integra no seu ilustre tipo um tipo semelhante, penetrado pelos traços do trapeiro que tanto preocupava Baudelaire”. É manipulando estes dejetos e revirando as imundícies que se acumulam nas ruas e dentro de suas individualidades que os personagens de Bolaño ganham força e se conectam uns com os outros, demonstrando um senso estético profundamente afinado à ideia de imoralidade -, já que ao revelar faces ocultas (caricaturas desfiguradas e enigmáticas), a narrativa acena para a afirmação de uma humanidade desumana, construída sob o influxo de alegorias dispersas e contraditórias. Neste caso, mergulhados em intrigas que se movem o tempo inteiro, inserindo um ritmo frenético ao romance, entendemos que os tipos humanos de *Los detectives salvajes* se alimentam de uma disposição inequívoca para determinados movimentos, que, no entanto, não passam apenas de aceitação e paralisia, colocando em evidência outro tipo de jogo, em que a ação se confunde, sobremaneira, com a passividade.

Se consideramos que as intrigas se desenrolam em um tempo ficcional, que pode ser tanto singular quanto plural, um tempo sedimentado em que os eventos acontecem, de modo incessante, é possível dizer que nada acontece em efetivo - curiosamente quando tudo é apenas movimento, tudo pode se transformar em imobilidade. Tal reflexão explica a sensação dos selvagens detetives de que tudo é efêmero e fortuito, de modo que o gozo de poucos instantes (por vezes, fantasioso), no momento seguinte se converte em gritos de frustração e agonia, em uma era onde tudo aquilo que há poucos segundos “existia”, agora já não “exista” mais, e mesmo sem saber precisamente porque, seguem gritando, orientados somente por espasmos de fúria e cegueira.

De outro lado, não obstante, Bolaño demonstra ter consciência do quão importante é se entregar ao mal-estar que marca o seu tempo, e não dissimulá-lo em nome de uma esperança imposta como obrigação moral. Seus personagens, imbuídos da



missão de viver esta agonia, representam a vida pulsante que se constrói de inquietações e está sempre em movimento. García Madero, Ulises Lima e Arturo Belano, em companhia da multidão de vozes que seguem seus passos, transpõem os limites da experiência latino-americana, e mesmo tendo clareza de que eles existem e de que não é possível falar em uma potência absoluta, não se permitem paralisar, não se sentem impotentes. Seguem, em meio à sequência de nomes, jogos e intrigas que se multiplicam no romance, sabendo que nem tudo é possível, mas mesmo assim esgotam suas possibilidades; dizem não ao sistema normativo que tenta controlá-los, e sabem que há alguma potência nesta atitude de negação, que para o autor é, acima de tudo, um gesto de revide e vinculação com os demais sujeitos, ratificando a tese de que:

[...] assim intui o mundo somente o homem estético que aprendeu com o artista e com o nascimento da obra de arte como o conflito da pluralidade pode trazer consigo lei e direito, como o artista fica em contemplação e em ação na obra de arte, como necessidade e jogo, conflito e harmonia tem de emparelhar-se para gerar a obra de arte (NIETZSCHE, 1992, p.108-107).

Como efeito do jogo ou revelando efetivamente um estado de necessidade, a busca por Cesárea e o desejo de retomar os ideais estéticos do real visceralismo como forma de reintegrar a identidade latino-americana e empreender um movimento de rediscussão acerca do conteúdo e da estrutura da arte contemporânea elaborada em uma superfície ontológica, em que a natureza e o ser aparecem interligados pela impossibilidade de que esta conexão se realize plenamente e pela ideia de fratura, nos ajuda a compreender que a experiência estética assumida pelo escritor, embora destaque uma realidade cruel povoada de crimes, histeria e maus presságios também perpassa por um mundo sensível em que os personagens e o leitor são conduzidos a um clímax situado nos níveis transcendentais da realidade.

Distante de qualquer subjetivismo simplista, mas ensaiando a retomada fenomenológica da própria subjetividade, a narrativa questiona as leis universais que regem a história da Europa e da América Latina, submetendo os personagens a uma luta constante contra os princípios mecânicos que embrutecem as possibilidades (secretas e infinitas) de conceber o sentido da existência, seguindo o percurso do risco e da aventura. Tal entendimento, que em Bolaño não se limita apenas ao universo conflituoso de *Los detectives salvajes*, alcança toda a sua obra, penetrando, sobretudo, a

sua produção poética, que é o espaço em que a beleza, enquanto o resultado de um trabalho de percepção estética, aparece caracterizada pela batalha entre a racionalização e a atitude transgressiva, tal qual está descrito no poema a seguir:

#### SOY MI PRÓPIO HECHIZO

Se pasean los fantasmas de la Plaza Real por las escaleras de mi casa. Tapado hasta las cejas, inmóvil en la cama, transpirando y repitiendo mentalmente palabras que no quieren decir nada los siento revolverse, encender y apagar las luces, subir de manera interminable hacia la azotea. Yo soy la luna. Pero antes fui el pandillero y tuve al árabe en mi mira y apreté el gatillo en el minuto menos propicio. Calles estrechas en el interior del Distrito V, sin posibilidades de salir o de cambiar el destino que volaba sobre mis pelos grasientos como una chilaba mágica. Palabras que se alejan unas de otras. Juegos urbanos concebidos desde tiempos inmemoriales [...] Soy mi propio hechizo. Mis manos palpan un mural en donde alguien, 20 centímetros más alto que yo, permanece en la sombra, con las manos en los bolsillos de la chaqueta, preparando la muerte y su ulterior transparencia. El lenguaje de los otros es ininteligible para mí y para mi hora (BOLAÑO, 2007, p.101).<sup>95</sup>

Apoiado em um lirismo que associa paralisia e movimento, o poema revela um universo onírico povoado de fantasmas que se desprendem de uma história comum aos personagens de Bolaño (partem enfileirados da Praça Real como soldados de guerra) e passam a integrar a realidade do indivíduo, compelindo-o a uma prisão domiciliar, onde o seu corpo e a sua consciência se convertem em adornos de uma cena fúnebre que justapõe sombra e luz. Os fantasmas -, que estão vivos e mortos, que estão dentro e fora do eu-lírico -, atravessam as paredes do recinto e escorregam sorrateiros pelas escadas que ligam a realidade a um plano superior atravessado pelo mistério e pela enfermidade intermitente. Jogadores que jogam com suas próprias vidas, os sujeitos que são reinventados pela linguagem poética, decidem encenar a maldição que resiste desde tempos imemoriais e impulsionam a máquina des governada da história, sem saber, ao

---

<sup>95</sup> Tradução nossa: *Sou o meu próprio feitiço* - Os fantasmas da Plaza Real passeiam pela escada de minha casa. Coberto até as sobrancelhas, imóvel na cama, transpirando e repetindo mentalmente palavras que não querem dizer nada, sinto que eles se reviram dentro de mim, acendem e apagam as luzes, sobem de maneira interminável até o sótão. Eu sou a lua. Mas antes fui o marginal e tive inimigos em minha mira e apertei o gatilho no minuto menos propício. Ruas estreitas no interior do Distrito V, sem possibilidades de sair ou de mudar o destino que voava sobre meus cabelos grisalhos como uma capa mágica. Palavras que se distanciam umas das outras. Jogos urbanos concebidos desde tempos imemoriais [...] Sou meu próprio feitiço. Minhas mãos apalpam um mural no meio da sombra, onde alguém 20 centímetros mais alto do que eu, permanece na sombra, com as mãos nos bolsos da jaqueta, preparando a morte e sua transparência seguinte. A linguagem dos outros é ininteligível para mim e para minha hora (BOLAÑO, 2007, p.101).

certo, o momento exato do crime, do sobressalto, e tampouco o último destino da travessia marginal que guia suas existências.

São eles também fantasmas aprisionados em corpos doentes, acamados, encolhidos, revestidos por um cobertor invisível que não pode protegê-los da dor ou da injúria. Estes fantasmas, sujeitos moribundos que também aparecem e desaparecem como notas de rodapé na sequência de listas que se inscrevem em *Los detectives salvajes* (lembremos da existência fantasmagórica de Cesárea) funcionam, por fim, como motores enlouquecidos que fabricam intrigas e semeiam pistas para a peregrinação do poeta contemporâneo.

### 3.3 Os olhos lúgubres de Lupe e o centro vazio do desenho

Los bares y las cafeterías, en Bucareli eran abiertos y luminosos, en la Guerrero, pese a abundar, parecían replegados sobre sí mismos, sin ventanales a la calle, secretos o discretos. Para finalizar, la música. En Bucareli no existía, todo era ruido de máquinas o de personas, en la Guerrero, a medida que uno se internaba en ella, sobre todo entre las esquinas de Violeta y Magnolia, la música se hacía dueña de la calle, la música que salía de los bares y de los coches estacionados, la que salía de los radios portátiles y la caía por las ventanas iluminadas de los edificios de fachadas oscuras.

- Me gusta esta calle, algún día voy a vivir aquí – dijo María.

Un grupo de putitas adolescentes estaba detenida junto a un viejo Cadillac estacionado en el bordillo. María se detuvo y saludó una de ellas:

-Que hay, Lupe, me alegra verte.

Lupe era muy delgada y tenía el pelo corto. Me pareció tan hermosa como María.

-¡María! Híjoles, mana, cuánto tiempo – dijo y luego le dio un abrazo.

Las que acompañaban a Lupe siguieron recostadas sobre el capó del Cadillac y sus ojos se posaron sobre María escrutándola parsimoniosamente. A mí apenas me miraron.

-Pensé que te habías muerto – dijo María de golpe. La brutalidad de su afirmación me dejó helado. La delicadeza de María tiene estos cráteres.

-Ben viva que estoy. Pero casi. ¿No es verdad, Carmencita?  
(BOLAÑO, 1998, p.44).<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Tradução nossa:

Os bares e as cafeterias da Rua Bucareli eram abertos e luminosos, na Rua Guerrero também haviam muitos apesar de serem grudados uns aos outros, sem janelas pelas quais as ruas pudessem ser vistas, eram lugares secretos ou discretos. Para completar, a música. Na Buracareli não existia, tudo era barulho de máquinas ou de pessoas, já na Guerrero, à medida que alguém entrava em seu interior, sobretudo pelas esquinas Violeta e Magnolia, a música dominava a rua inteira, uma música que saía dos bares e dos carros estacionados, dos rádios portáteis e que transpassava as janelas iluminadas dos edifícios com fachadas escuras.

-Eu gosto desta rua, algum dia viverei aqui – disse María.

Um grupo de putinhas adolescentes estava parado perto de um velho Cadilac estacionado junto do meio-fio. María olhou fixamente e cumprimentou uma delas:

-Oi, Lupe, fico feliz em te ver.

Lupe era muito magra e tinha o cabelo curto. Achei tão bonita quanto María.

-María, que susto, querida. Quanto tempo – disse e logo lhe deu um abraço.

As que acompanhavam Lupe continuaram encostadas sobre o capô do Cadilac e seus olhos penetraram María, analisando-a tranquilamente. Para mim, apenas olharam de forma muito rápida.

-Pensei que você tivesse morrido – disse María de uma hora para outra. A brutalidade de sua afirmação me deixou gelado. A delicadeza de María tem essas manias.

-Estou mais viva do que nunca. Mas por pouco não estaria. Não é mesmo, Carmencita?  
(BOLAÑO, 1998, p.44).

Uma personagem densa, que transita na narrativa sem o emblema que sela a amplitude humanística dos protagonistas, mas nem por isso exerce menor importância para o desenvolvido das intrigas, ou se coloca em posição de “subalternidade estética” em relação aos demais perfis que são construídos por Bolaño, Lupe é uma dessas mulheres que atravessam a vida esbanjando volúpia -, em seu corpo estão impregnadas as marcas do desejo, do perigo e do abandono -, e seus passos, tanto firmes quanto enigmáticos, nos conduzem a uma epifania vertiginosa, em que a ressonância de seus hábitos reflete a densidade de todas as mulheres que se prostituem, apontando os vícios e a resistência anêmica de um continente inteiro que se equilibra sobre saltos altos e usa blush e batom vermelho para camuflar as cicatrizes da história de horror que ativa as memórias do homem latino-americano.

A aparição de Lupe, que se dá mediante a intermediação de García Madero e María Font já nas primeiras páginas do romance (são eles que descrevem e apresentam a personagem ao leitor, transportando-a da Rua Bucareli, na Cidade do México, para os confins da Europa e da América Latina), reforça o caráter marginal dos outros tipos humanos que participam da narrativa, à medida que as histórias se desprendem do circuito literário, que habitualmente é abordado por um romance profundamente metalinguístico, e passam a focar o baixo meretrício da capital mexicana, em meados da década de 1970. Pouco sabemos sobre a procedência da personagem, desconhecemos a sua nacionalidade, não existe menção quanto a seus pais ou a qualquer outro parente, e nem é possível afirmar se Lupe é, de fato, o seu nome civil, trata-se de mais uma órfã escolhida pela ficção de Bolaño, que desvirgina repetidamente a placidez engessada dos grandes centros urbanos e entrega o seu ventre em nome da afirmação de uma literatura divergente que se dá nos subúrbios, em meio aos excrementos e às sobras de comida que embebem as calçadas, onde homens, mulheres e travestis fazem amor como animais raivosos.

Ultrajada, uma espécie de depositário racional de esperma humano entregue à própria sorte, Lupe é uma mulher misteriosa dona de olhos lânguidos e pagãos e aos poucos vai se libertando dos desmandes do cafetão Alberto, e sob a chancela da família Font, passa a circular por camadas sociais um pouco mais abastadas da Cidade do México, deixando as marcas de seus sapatos gastos nos tapetes de algumas mansões e livrarias. Com seu corpo fraturado sobre o qual se inscrevem cantigas de escárnio e de maldizer, um tecido vivo e profanador sempre disposto a desafiar os princípios da

experiência humana e a transfigurar os movimentos rudimentares da linguagem poética, a personagem deflagra uma série de intrigas nos diferentes núcleos em que se insere, passando a lutar por uma causa que desconhece absolutamente o sentido e a perseguir uma poeta, cuja grandeza humana, sem dúvida, parece-lhe inferior ao espírito cansado de suas amigas prostitutas.

Dona de uma ignorância reveladora, Lupe é um ponto cego dentro do romance. Ao se juntar aos poetas real visceralistas García Madero, Ulises Lima e Arturo Belano e sair em fuga a bordo da Opala branca de Joaquín Font, percorrendo as lonjuras do deserto mexicano, esta mulher mostra uma das faces da singularidade latino-americana, talvez uma face flagelada e carcomida pelo tempo, imprimindo um levante contra a outra face machista, patriarcal e dominadora também em vigência neste mesmo espaço. O corpo da personagem, um artefato para o movimento e para o prazer, passa a lutar contra as imagens previamente montadas, de modo que a racionalidade (comum aos demais personagens) esgote sua capacidade de atuação diante da possibilidade de que ultrapasse os indivíduos que podem se utilizar dela.

Dessa maneira, a experiência e os rituais, divididos entre as ruas, os prostíbulos e os lugares institucionalizados para a circulação do saber, uma vez extinta a estética da frieza racional que determina os deslocamentos e a entrega visceral de Lupe, começam a se valer de discursos e práticas com feições estritamente irracionais. Neste caso, a afetividade que também se perde junto com a pureza e aparece progressivamente no romance como meio de manifestar as sensações e o entendimento da personagem, em face das atividades de fuga e dos ritos literários e sexuais aos quais é submetida, quando fundida às imagens e às percepções ligadas, em certo sentido à irracionalidade, passa a operar na realização de objetivos racionais. A todo instante Lupe demonstra ter consciência daquilo que deseja e rechaça; e ainda que aprisionada à beleza fria da carne em que os símbolos nos conduzem apenas a uma transcendência sangrenta, é possível dizer que esta mulher é senhora de seu destino.

No entanto, a relação que a personagem estabelece com o seu destino (um tempo primordial, que compreende passado, presente e futuro, e que se lança no abismo sem fim onde reside o tónus da poesia visceral) não se configura mediante a manipulação de eventos e experiências, mas através da consciência de que o seu corpo magro e os seus afetos estão a serviço das forças ideológicas (o que alguns entendem por acaso) que regem a história dos homens, representando, pois, o cruzamento de símbolos e discursos

que lhe caem nos ombros com o mesmo peso dos sujeitos que se deitam sobre o seu sexo exclusivamente à procura de prazer. Lupe reconhece a sua fragilidade, e é justamente a partir daí que a sua força se constrói. Sob ameaça constante, já que a qualquer momento sua vida poderia ser extirpada (pela fúria de um cliente qualquer ou pela crueldade de seu cafetão), Lupita, conforme era tratada pelos amigos mais próximos, caminhava em bando pelas calçadas da Rua Bucareli, e com seus cabelos curtos reconstituía a arquitetura da cidade, que assim como ela, a qualquer momento poderia desaparecer, caso os deuses decidissem mover as colunas geológicas que sustentam o planeta ou algum ditador tirano resolvesse orquestrar a explosão de uma bomba atômica como forma de demonstrar ao mundo o seu poderio.

Uma mulher estranhamente audaciosa, Lupe carregava consigo a sua vida e a sua morte, e por meio de uma inteligência abrupta, como se apenas ela, entre os humanos, fosse capaz de decodificar a linguagem dos animais que habitam o deserto mexicano, instituía uma reflexão despudorada sobre os rumos da literatura universal, sobre o seu próprio rumo e os mistérios que circundavam a família Font, explicando, talvez, os planos de María em viver naquela rua, onde possivelmente a música, as drogas e o sexo se misturavam ao horror da ancestralidade mexicana, formando o ambiente ideal para a montagem de uma ópera fúnebre em que tenores, sopranos e contraltos estão fadados a morrer sob o advento de um canto arrebatador. No meio desta cena, Lupe é a própria metáfora do jogo que se movimenta de um núcleo a outro da narrativa, possibilitando ao leitor que crie novos modelos de interpretação a partir da ramificação de códigos linguísticos distantes e da justaposição de ideias e sujeitos teoricamente apartados em termos espaciais e temporais.

Nessa medida, ao encarnar um processo de representação por meio do qual o autor tematiza um jogo de combinações aleatórias, em que algumas figuras e histórias são apagadas para que outras tantas ganhem destaque, a personagem se converte na personificação de planos de vida alternativos onde o inverossímil se transforma em algo corriqueiro, surpreendente e irônico. Assim, ao contrário do que atesta Johan Huizinga, no livro *Homo Ludens: um estudo sobre o elemento lúdico da cultura* (2003), para quem o jogo é:

[...] uma actividade livre, conscientemente exterior à vida «normal», um aspecto «não sério» da vida, mas que, ao mesmo tempo, absorve intensa e completamente o jogador. É uma actividade que não está

relacionada com qualquer interesse material, e da qual não advém lucro. Desenrola-se no interior dos seus próprios limites de tempo e de espaço, de uma forma ordeira e de acordo com regras antecipadamente estabelecidas (HUIZINGA, 2003, p.29).

Entendemos que as travessias da personagem nos remetem a uma zona de conflitos que se materializa dentro de nossas próprias vidas, somos todos intimados a viver os dramas de Lupe (seu risco, sua fuga, sua beleza estranha, seu gozo e seu poder de vidência), de maneira que o jogo instaurado por ela não represente a manifestação de experiências escapistas que se dão fora da realidade. Afinal, o tabuleiro sobre o qual os lances da partida se sobrepõem está armado em uma estrutura real, e é justamente a partir daí que as contingências humanas são evocadas, perpassando por questões políticas e sociais que nos levam à reflexão e à renúncia, e afastando, por fim, a ideia de que o jogo e a literatura, estando um contido no outro, se enclausurem em si mesmos. Como forma de inquirir os discursos normatizadores e desestabilizar a ordem vigente -, já que o ruído liberado por seus pés quando o salto-agulha pisoteia as calçadas da Rua Bucareli se soma à música que sai dos bares, carros e rádios portáteis, ameaçando a integridade dos edifícios sombrios -, Lupe mergulha em um universo ficcional que possui suas próprias leis (ainda que fluidas e completamente divergentes), comunicando-se analogamente com uma série de planos de realidade que nos submetem ao exercício da crítica graças à capacidade analítica das linguagens estéticas, resultando, pois, no questionamento do mundo através da resistência e da fantasia.

Na contramão daquilo que propõe Huizinga (2003), embora suas considerações desempenhem um papel fundamental para a compreensão do jogo, quando afirma que “Toda poesia tem origem no jogo: o jogo sagrado do culto, o jogo festivo da corte amorosa, o jogo marcial da competição, o jogo combativo da emulação da troca e da invectiva, o jogo ligeiro do humor e da prontidão” (HUIZINGA, 2003, p.143), Lupe se afirma enquanto uma mulher que possui uma face apenas (deformada pela navalha que rompe a alma com a mesma precisão que revira a carne), mas que, no entanto, se multiplica e assume diferentes feições, conforme a ação das intempéries que removem as areias do deserto, espalhando agonia e pó pelas ruas da Cidade do México. Assim, seja por sua atitude dissimulada, já que a prostituição, por muitas vezes, obriga-lhe a se transformar exatamente naquilo que seus parceiros desejam, seja pela natureza cambiante das grandes metrópoles que imprimem um ritmo frenético ao movimento das



multidões, somos sempre conduzidos ao engano quando nos deparamos com os olhos densos de Lupe e sua expressão ensimesmada. Tal qual os indivíduos que, segundo o mito clássico, foram petrificados pelos olhos da Medusa, o leitor, os selvagens detetives, Joaquín Font e grande parte dos personagens (mulheres e homens desgraçados e crianças órfãs) que cruzam os caminhos desta mulher, cujos olhos reluzem como talismãs sagrados, são enlaçados por sua voluptuosidade que indica tanto a sexualidade extrema quanto a castração.

Como um pedaço de carne exposto sobre o balcão do açougue, o corpo de Lupe, um tecido vivo, mas disposto a apodrecer a qualquer momento, dado à ação das moscas varejeiras que povoam os recintos, os bares e as ruas do México como forma de indicar que existe algo de podre neste “reino”, se converte em um objeto, tal qual acontece com os negros, os povos indígenas, gays e outros seres “anormais” que também são tocados pela larva de insetos detratores e são engolidos pelo sistema. Uma criatura anômala, trôpega, mas imponente e profundamente sedutora - há que se notar que uma legião de maltrapilhos fareja o cheiro do seu sexo -, na mesma medida em que a personagem representa a própria materialização da dor e do sofrimento, tendo sua existência guiada pela esperança de que possa se resignar, obtendo o perdão pelos crimes cometidos por seus antepassados, cuja culpa, mesmo no presente, também lhe é imputada, a busca pela ressurreição da matéria e pela reconstituição daquilo que fora quebrado fazem dela uma espécie de isca (mercadoria), talvez o pedaço da cauda da sereia, que sabe de sua condição abjeta, servindo apenas para o usufruto e satisfação dos passantes, mas que também é capaz de enredá-los, levando-os à perdição na profundidade das águas.

A narrativa de Bolaño é uma ode contra o corpo e em favor dele, em que a imagem, o entremeio nascido da comunicação entre as sensações emotivas e a razão, compreende o indivíduo diante de sua relação com o objetivo estético (TIBURI, 2016, p.13). Assim, a imagem sem vida (a pintura estática) abandona o seu papel de expressão planificada, onde o leitor e os personagens se enxergam enquanto mercadorias mortas, mas propensas a extrapolar esta condição e romper a embalagem que as aprisiona, ganha movimento e força, sendo profundamente alterada pelas novas ressonâncias que atravessam as portas deste século XXI que começam a se abrir. Lupe é isto, a imagem e a mercadoria, o corpo indolente e a dor de existir, a inclinação para a fuga e o desejo de sentir outras dores dentro de um jogo caracterizado como uma atividade livre, incerta e

fictícia, onde o impulso lúdico adentra o cotidiano, contaminando-o inteiramente conforme a propagação dos processos históricos e culturais.

No entanto, em paralelo ao que discute Roger Caillois no livro *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem* (1990), não estamos tratando da violação do jogo em sua dimensão ontológica e reflexiva, já que sabemos de sua importância para a formação dos grupos sociais e para a representação da complexidade irrestrita e indispensável que constitui o indivíduo, mas do extravio ou perda de seus impulsos primeiros, modificados a todo instante, conforme o percurso que os personagens assumem no romance, de modo que as regras proibitivas passem a corresponder aos dramas humanos que são permanentemente encenados, associando o simulacro e a vertigem. Neste sentido, ao adentrar o universo em que transitam a família Fot e os poetas herdeiros do realismo visceral, saindo, portanto, de sua zona de conforto - os limites da Rua Bucareli onde aprendera a driblar o perigo com profunda habilidade e fingir o prazer com maestria, tal qual faziam as mulheres de frete mais solicitadas da zona -, Lupita encarna alguns comportamentos e atitudes psicológicas que revelam certa independência em relação às normas sociais vigentes na mesma proporção em que se mantém atrelada aos valores que foram institucionalmente incorporados pelo sistema:

-¿Sabes cómo conocí a Lupe? –preguntó María.

-No tengo ni idea –dije.

-En la Escuela de Danza. Lupe era amiguita de Paco Duarte, el bailarín español. El director de la Escuela.

-Iba a verlo una vez a la semana –dijo Lupe.

-No tenía idea de que estudiaras danza –dije.

-Yo no estudio nada, sólo iba a pisar –dijo Lupe.

-No me refería a ti sino a María –dije.

-Desde los catorce años –dijo María–. Muy tarde ya para ser una buena bailarina. Qué le vamos a hacer.

[...]

-¿Cómo sigues del estómago? –dijo María.

-Más o menos, a veces me duele mucho, otras veces me olvido de que existe. Son los nervios. Cuando no lo puedo soportar me doy un pax y asunto solucionado. ¿Y tú qué? ¿Ya no vas a la Escuela de Danza?

-Menos que antes –dijo María.

-Esta mensa me pilló una vez en la oficina de Paco Duarte –dijo Lupe.

[...]

-Pues nada. Lo conocía de una vez en la avenida y como él no podía venir ni yo podía ir a su casa, él está casado con una gringa, pues iba

yo a verlo en la Escuela de Danza. Además, creo que eso era lo que le gustaba al muy puerco. Cogérme en su oficina (BOLAÑO, 1998, p.46).<sup>97</sup>

Diferentemente daquilo que ocorre com a maioria das narrativas que refletem sobre os ambientes de circulação das prostitutas, descritos, não raro, como superfícies profanas, dominadas pela luxúria e pela violação de dogmas e referentes morais -, uma afronta contundente aos princípios éticos e religiosos das sociedades latino-americanas marcadas pelo protagonismo da tradição católico-cristã -, *Los detectives salvajes* cria um espaço paradoxal em que a figura de Lupe se enxerga refletida por uma espécie de lâmina que a divide ao meio, introjetando-a simultaneamente em uma zona onde prevalecem os odores, a putrefação, o exagero, o engano e a dissimulação, mas também se destacam a coragem e a busca por um ideal estético. A personagem é uma carne trêmula, tal qual nos sugere a película do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, que põe em contato estes dois mundos, extraindo o que existe de pútrido e sublime em cada um deles, de modo que as linguagens culta e inculta se vejam uma representada pela outra, em uma cena cujo momento de maior tensão é a derrota de todos os guerreiros.

Assim como os selvagens detetives e o próprio Bolaño, Lupe é também uma guerreira derrotada, que transgride a estrutura habitual do prostíbulo e passa a frequentar os lugares por onde circula o sentimento da poesia vanguardista mexicana e

---

<sup>97</sup> Tradução nossa:

-Sabe como conheci Lupe? – perguntou María?

-Não tenho a mínima ideia – eu respondi.

-Na Escola de Dança. Lupe era amiguinha de Paco Duarte, o bailarino espanhol, diretor da Escola.

-Eu ia me vê-lo uma vez por semana – disse Lupe.

-Não tinha ideia de que você estuda dança – eu disse.

-Eu não estudo nada, ia somente por outros motivos – disse Lupe.

-Não me referia a você, e sim a María – retruquei.

-Desde os catorze anos – disse María -. Tarde demais para ser uma boa bailarina. Mas o que vamos fazer, não é mesmo?

[...]

-Como está o seu estômago? – disse María.

-Mais ou menos, às vezes dói bastante, em outros momentos esqueço completamente de que ele existe. São os nervos. Quando não posso suportar tudo, me dedico a algum capricho e assunto resolvido. E você o que tem feito? Ainda tem ido à Escola de Dança?

-Menos que antes – disse María.

-Esta maluca me enfiou uma vez no escritório de Paco Duarte – disse Lupe.

[...]

-Mas então. Eu o conhecia de uma aventura na avenida, e como ele não podia vir nem eu podia ir até sua casa, ele estava casado com uma gringa, eu então ia vê-lo na Escola de Dança. Na verdade, acredito que era disso que ele gostava. Me possuir em seu escritório (BOLAÑO, 1998, p.46).

onde também se desdobram as demais linguagens estéticas. A sequência do diálogo em que a personagem é apresentada sob a condução de María Font e García Madero se desenrola na mesma proporção em que tomamos conhecimento de sua ligação com a Escola de Dança, cujo espaço interno lhe servia unicamente para o desenvolvimento de suas relações escusas regadas a álcool, dinheiro e sexo, com a incursão repentina de alguns movimentos de balé, que, em pleno clímax do coito, entre um gemido e outro, faziam da orgia a ocasião perfeita para divagações existenciais e para a reflexão sobre o sentido da arte na Cidade do México.

O seu trânsito entre o profano e o sagrado, de maneira que este último se transforme gradualmente na extensão do primeiro, considerando-se a profusão de olhares e comportamentos contraditórios promovida pela negociação entre estes dois planos ficcionais em que os fragmentos de realidade figuram como a porta de entrada em um enredo atípico, revela a diluição dos referentes estéticos, que aos poucos, são contaminados pelo desprestígio representado pela figura da personagem. Lupe é fragilidade e armadura, e mobiliza os recursos que tem disponíveis para se afirmar em um mundo completamente antagônico, onde as prostitutas sobrevivem em meio ao perigo e ao desejo, à absolvição e à culpa, sobre o qual nos fala Ariágda dos Santos Moreira (2007):

[...] um mundo regido e controlado por Eros, um dos imortais deuses cosmogônicos gregos, que emana, ao mesmo tempo, “beleza, poder e desejo”. Por tudo isso, os espaços das personagens “mariposas”, nas narrativas menos convencionais, apresentam-se, contraditoriamente, como exóticos (atraentes) e escandalosos (repulsivos). O espaço das prostitutas nas narrativas (nem sempre um reconhecível prostíbulo) se identifica com o “mundo demoníaco” [...] tal mundo existe em evidente distinção e oposição ao “mundo divino”. Esse último, um espaço calmo e claro marcado pela sacralização dos seres e de seus atos [...] os dois mundos são antagônicos, mas passíveis de integração, nos moldes daqueles que se procura revelar através dos universos discursivos das personagens e das estratégias estruturais utilizadas pelos autores [...]. Inserida e absorvida pelo “mundo demoníaco”, em grande número das narrativas modernas latino-americanas, as personagens do “mercado do sexo”, frente a condições vulneráveis comuns em seu espaço de circulação, estão em permanente vigilância. Elas tentam como podem escapar das constantes situações de risco e perigo, embora ajam sempre sob a tutela de um poderoso elemento - o erotismo - que desestabiliza o controle das paixões (MOREIRA, 2007, p.240-241).

Partindo de tais considerações a respeito dos espaços de circulação da prostituta, que aparece representada pelas narrativas contemporâneas da América Latina como uma substância permeada pelo erotismo e pela resistência, entendemos que o romance de Bolaño se apóia no reordenamento de valores e práticas socioculturais, mediante a fragilização dos cordões que isolam as classes, revogando, portanto, o distanciamento entre elas, graças à infiltração de alguns personagens que saem de seus *habitats* naturais e passam a transitar por ambientes hostis, convertendo-os estranhamente em morada. Neste caso, alinhada, em absoluto, aos comandos de Eros, para quem a divindade surge sempre associada à beleza, ao desejo e ao poder, Lupe introduz a conexão entre dois mundos antagônicos (o demoníaco e o divino), transformando-se na voz estridente que bradará contra os discursos opressores e na metonímia que representa um continente inteiro achatado por sua história de horror, onde o mercado do sexo é o instrumento pontiagudo para a violação de estruturas consolidadas. Desse modo, levando-se em conta os meandros da sociedade mexicana, em que os modos, símbolos, mitos e gêneros aparecem sempre em permanente mutação, temos cada vez mais clareza de que a cada episódio em que a personagem desponta, a sua força dramática se multiplica, de maneira que sua habilidade em aliar realidades opostas e encenar as condições de sobrevivência da mulher latino-americana: estigmatizada, violada, aviltada, perseguida e morta, se associe à nossa história de horror, revelando a importância de que se confronte essa realidade cruel, a fim de assegurar a composição de nossas linguagens estéticas.

Não é somente Lupe que aparece em fuga em *Los detectives salvajes*. Estão ali milhares de mulheres que partilham do mesmo destino e tentam fugir desesperadamente dos grilhões que as tornam invisíveis, convertendo-lhes em arquétipos de um sistema selvagem que as considera presas fáceis para o fortalecimento da teoria da evolução (os mais fortes sobrevivem), em que os maiores aniquilam os menores, deglutindo os seus desejos e suas identidades. Lupe é pura resistência, e o seu corpo, ainda que em frangalhos, atenta contra a natureza hierárquica das coisas e dos homens e estabelece uma atmosfera de inquietude em um plano linear que se vê ameaçado por sua face profana e marginal. A sua vida (desregrada) e a sua história (em trânsito) são postas a serviço de uma narrativa descentrada que, em um ir e vir infinito, se ocupa de interrogar as bases que sustentam a infra-estrutura social, mas ao mesmo tempo retoma alguns dogmas que foram violentamente impregnados no imaginário latino-americano, desde o

período colonial. A passagem a seguir, em que Lupe confessa a sua enfermidade e descortina alguns eventos que emergem de seu passado sombrio a fim de confortar o presente que aproxima o leitor e o autor dos demais personagens, chama a atenção para suas crenças e sua incredulidade, revelando sua forma extraordinária de existir e de caminhar:

-Esa noche pensé que me iba a morir –dijo Lupe–. Estaba puestísima y de pronto me encontré con mareos y vomitando sangre. Cubos de sangre. Yo creo que en el fondo no me hubiera importado morir. Lo único que hacía era acordarme de mi hijo y de la promesa rota y de la Virgen de Guadalupe. Había inflado hasta que salió la luna, poco a poco, y como no me encontraba bien la enana que viste hace un rato me convidó un poco de flexo. En mala hora, el cemento debía estar babeado o yo ya estaba muy mal, el caso es que me empecé a morir en un banco de la plaza San Fernando y fue entonces cuando apareció aquí mi cuatacha y su amigo el putito angelical.

-¿Tienes un hijo, Lupe?

-Mi hijo se murió –dijo Lupe mirándome fijamente a los ojos.

-¿Pero qué edad tienes entonces?

Lupe me sonrió. Su sonrisa era grande y bonita.

-¿Qué edad me calculas?

Preferí no arriesgarme y no dije nada. María le pasó una mano por el hombro. Ambas se miraron y se sonrieron o se guiñaron un ojo, no sé.

[...]

Después Lupe se puso a hablar de su hijo muerto. El bebé tenía cuatro meses cuando murió. Había nacido enfermo y Lupe le había prometido a la Virgen que dejaría la calle si su hijo se curaba. Los tres primeros meses mantuvo la promesa y el niño, según ella, pareció mejorar. Pero al cuarto mes tuvo que volver a hacer la calle y el niño se murió. Me lo quitó la Virgen por haber roto mi juramento. Por aquel tiempo Lupe vivía en un edificio de Paraguay, cerca de la plaza Santa Catarina, y le dejaba el niño a una vieja para que se lo cuidara por las noches. Una mañana, al volver, le dijeron que su hijo se había muerto. Y eso fue todo, dijo Lupe (BOLAÑO, 1998, p.47-48).<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Tradução nossa:

-Essa noite pensei que fosse morrer – disse Lupe. Eu estava bem e de uma hora para outra comecei a enjoar e a vomitar sangue. Um mar de sangue. Creio que no fundo não me importaria se eu tivesse morrido. A única coisa que me vinha à mente era meu filho e a promessa quebrada e a Virgem de Guadalupe. Inflei como se, pouco a pouco, a lua tivesse nascido dentro de mim, e como eu não estava bem, a anã que passou por aqui há poucos instantes me ajudou. Naquele momento todo o concreto que me aparecia estava derretendo ou realmente eu estava muito mal. A verdade é que comecei a morrer em um banco da praça São Fernando, e foi então que minha companheira apareceu com seu amigo de feições angelicais.

-Você tem um filho, Lupe?

- Meu filho morreu – disse Lupe me olhando fixamente nos olhos.

- Mas qual a sua idade então?

-Lupe sorriu. O seu sorriso era grande e bonito.

-Quantos anos você imagina que eu tenho?

Contrariando as leis da natureza e colocando pelo avesso o ciclo vital que determina o crescimento, a reprodução, a madurez e a morte dos indivíduos, uma vez tenham nascido com vida, as desventuras de Lupe pelas ruas da Cidade do México revelam não apenas a condição de uma mulher que aparece aprisionada a sua própria existência -, é impossível fugir de si mesma e negar os cânceres que estão entranhados ao seu corpo, esquecendo-se definitivamente da dor sobre a qual sua história tem sido montada -, mas também nos fazem pensar sobre a quebra da maternidade, tomada pela tradição católica como desígnio divino e um princípio irrevogável para a consolidação do gênero feminino. Assim, mais uma vez dividida entre o sagrado e o profano, entre o pecado e a santidade, o misticismo e a rejeição, a personagem, se rende em princípio, aos ditames da fé cristã, à medida que promete à Virgem de Guadalupe abandonar a vida de prostituta, voltando a assumir um comportamento socionormativo autorizado pelo código ético, moral e religioso que regia a sociedade mexicana em meados do século XX, caso seu filho, recém nascido, se curasse da enfermidade a que fora acometido.

Lupe não cumpre o pacto firmado, retorna às ruas, e logo em sequência, quando, aliás, seu filho já havia se recuperado, é surpreendida com a morte do garoto. Tomada a partir desse instante por uma culpa que não a paralisa, ao contrário disto, a deixa ainda mais consciente de sua marginalidade e em permanente estado de ebulição identitária, esta mulher passa a acreditar que seu filho fora levado pela Virgem, não como forma de puni-la por sua vida desregrada e comportamento obsceno, mas como meio de salvaguardá-lo para que também não repetisse a sua tragédia. A personagem se revela como um tipo humano que transita pelos diferentes “universos” da literatura, como por exemplo, o mítico, o romântico, o mimético e o irônico, convertendo-se na representação do “ethos” aristotélico, que reúne várias formas de vida dentro de uma só existência, por onde circulam, de modo contraditório e sincrônico, os sentimentos de

---

-Preferi não arriscar e não disse nada. María passou uma das mãos por seus ombros. Ambas se olharam e sorriram entre si ou piscaram um olho, não me lembro bem.

[...]

Depois Lupe começou a falar de seu filho morto O bebê tinha quatro meses quando morreu. Tinha nascido doente e Lupe prometeu à Virgem que deixaria as ruas se seu filho se curasse. Nos três primeiros meses manteve a promessa e o menino, segundo ela, pareceu melhorar. Mas no quarto mês teve que voltar a se prostituir e o bebê morreu. A Virgem levou meu filho porque quebrei a promessa. Naquele tempo Lupe vivia em um edifício de propriedade paraguaia perto da praça Santa Catarina, e deixava o menino com uma velha todas as noites. Uma manhã, quando voltou, disseram que seu filho havia morrido. E isso foi tudo – disse Lupe (BOLAÑO, 1998, p.47-48).

entrega e arrependimento, de fúria e resignação, de medo e desejo. Estes binômios, que a um só tempo confessam os pecados de Lupe e assinalam um ideal de contrição (dissimulada ou real) que acompanha sua trajetória pelos bares, becos e vielas, assim como pelas instituições que sugerem algum tipo de respeito e regramento, participam ativamente das intrigas que constituem o romance e assumem um papel decisivo para a configuração de práticas e discursos que empreendem a união antagônica de mundos distintos no decorrer de toda a narrativa.

Nesse sentido, tais planos opostos, que se desprendem da imagem da jovem prostituta e passam a integrar a personalidade dos demais personagens, constituindo-lhes de um ponto de vista estético e humanístico, contribuem para a afirmação de uma alegoria coletiva e individual que se desenvolve ininterruptamente, mediante a aglutinação de imagens e tensões suscitadas pelo confronto encenado por indivíduos que compactuam das regras concernentes ao mercado do sexo.

Embora sua história seja bastante peculiar, já que suas experiências sexuais representam não apenas um rito de passagem, como também a sua inserção em um eixo comercial em que o corpo e o prazer saem de uma dimensão erótica, passando também a serem regidos pelas mesmas leis do capital que determinam o fluxo dos sujeitos nas sociedades dos séculos XX e XXI, a personagem se conecta às outras mulheres que aparecem na obra de Bolaño, tanto na prosa quanto na poesia, instaurando a conjugação das duas realidades (a divina e a demoníaca) apontadas por Frye (1991) em diferentes linguagens, mediante a mobilização de recursos estéticos e estilísticos que traduzem a complexidade da natureza humana e revelam os conflitos entre elementos que já não possuem funções fixas no âmbito das sociedades pós-industriais.

Lupe se move a todo instante, para dentro e para fora de si mesma, alcançando diferentes níveis de realidade graças à manipulação de formas de vida pessoais, únicas e livres que singularizam *Los detectives salvajes*, considerando-o como um constructo textual, e o colocam em contato com outras literaturas, dando destaque à concepção da arte enquanto um estado de exceção ligado substantivamente às manifestações culturais coletivas, de onde o autor extrai energia para empreender uma busca individual pelos elementos que, de um ponto de vista estético, melhor podem dizer e representar aos seus leitores aquilo que ele deseja. Assim, completamente desterrada, em meio aos discursos tradicionais que descendem de uma linhagem heteronormativa contundente e opressora, a personagem é varrida dos lugares onde os núcleos familiares de boa conduta se



consolidam (embora isso não se dê de maneira efetiva no romance), mas isto, entretanto, não significa necessariamente a sua excomunhão ou exílio. Trata-se, antes de tudo, de um ato de libertação que não se intimida diante dos algozes que a perseguem e a enxotam do convívio com os outros sujeitos, na intenção de bani-la de um sistema orgânico que teme a proliferação de vírus e outros seres invasores capazes de contaminá-los, destruindo por completo a ideia falsária de harmonia social:

La disposición de la muchacha a seguir Quim era manifiestamente escasa, aunque tampoco se podía decir que oponía demasiada resistencia. Cuando estuve a su altura, íbamos por Revillagigedo rumbo a la Alameda, me los quedé mirando fijamente, como para asegurarme de que aquel transeúnte nocturno era Quim y no una visión, y entonces éste también me vio y no tardó más de un segundo en reconocermé.

[...]

-Estoy buscándole un refugio a esta señorita – dijo Quim -, pero no encuentro un pinche hotel decente en todo el barrio.

-Pues aquí hay bastantes hoteles – dijo Lupe -. Di me mejor que no quites gastarte mucho dinero.

-El dinero no es ningún problema. Si lo tienes, lo tienes, y si no lo tienes, pues no lo tienes.

Recién entonces noté que Quim estaba muy nervioso. La mano con la que tenía agarrada a Lupe le temblaba de forma espasmódica, como si el brazo de Lupe estuviera cargado de electricidad. Parpadeaba con fiereza y se mordía los labios (BOLAÑO, 1998, p.93).<sup>99</sup>

Sob a ótica de García Madero, o fragmento descrito nos apresenta o instante exato em que Joaquín Font perambula pelas ruas da Cidade do México à procura de um hotel para hospedar Lupe e, assim, protegê-la de um inimigo, cuja face é absolutamente

---

<sup>99</sup> Tradução nossa:

- A disposição daquela mulher em seguir Quim era nitidamente muito estranha, embora eu não possa dizer que ela estivesse sendo arrastada por ele. Quando me aproximei deles, estávamos já na altura da Av. Revillagigedo, bem perto da Alameda, e fiquei olhando-os fixamente para ter certeza de que aquele transeunte noturno era Quim e não uma visão, foi então que ele também me avistou e não demorou mais de um segundo para me reconhecer.

[...]

- Estou buscando um refúgio para esta garota – disse Quim -, mas não encontro a droga de um hotel decente em todo bairro.

- Pois aqui existem muitos hotéis – disse Lupe -. É melhor assumir que você não quer gastar muito dinheiro.

- O dinheiro não é nenhum problema. Se você tem, tem, se não tem, não tem.

- De repente notei que Quim estava muito nervoso. A mão com a qual segurava Lupe tremia de forma desconcertante, como se o braço de Lupe estivesse carregado de eletricidade. Abria e fechava os olhos agressivamente e mordida os lábios (BOLAÑO, 1998, p.93).

desconhecida. Não sabemos se é Alberto (o cafetão) quem a persegue, desconhecemos radicalmente as razões que a obrigam a partir; o narrador apenas nos permite tomar conhecimento da emergência de seu desaparecimento, já que as pistas que são dadas nos conduzem a um jogo de cartas em que as possibilidades de acerto concorrem, sobremaneira, com os caminhos alçados para o engano. Montada em uma atmosfera que mistura luz e escuridão, onde as silhuetas dos personagens aparecem crivadas pela lente embaçada de um binóculo que, de maneira inoperante, tenta enxergar suas interioridades na presença de flashes opacos e de um arco-íris de sombras que se desmancha e se refaz, esta cena nos coloca diante da fuga de Lupe, que é arquitetada, aos poucos, a partir de um clima de suspense e permanente tensão, que acompanha seus movimentos sob a vigília dos selvagens detetives na fase final da primeira parte do romance. Ela se infiltra na opala de Joaquín Font que levaria os poetas malditos para uma viagem sem volta pelo deserto de Sonora - os corpos que vão não são os mesmos quem vêm - à procura de Cesárea Tinajero, e faz desta aventura a oportunidade de que possa percorrer os confins do México (as profundezas, as fronteiras, os relevos), como forma de reconhecer a si mesma e mergulhar nos mistérios que a constituem como mulher latino-americana, não com o intuito de desvendá-los e oferecer respostas para os questionamentos que a inquietam e a impulsionam, mas, sobretudo, como forma de expandi-los ainda mais, enxergando-os como combustível para o desenvolvimento de sua experiência, na condição de mulher latino-americana.

A partir de então, a personagem desaparece completamente da narrativa (ela voltará apenas na terceira parte, quando os detetives já estiverem no deserto), tornando-se uma espécie de ausência vibrante, que mesmo invisível, segue interrogando a capacidade interpretativa do leitor e ditando algumas regras para o encadeamento dos relatos que integram a segunda parte do romance, graças à sua estrutura elástica, o que lhe conduz a espaços e tempos longínquos, permitindo-lhe comportar diferentes sentimentos e feições, dentro de uma obra que se destaca em virtude de oferecer um novo fôlego, seja em termos locais ou universais, para a concatenação das literaturas em língua espanhola, inscritas sob o signo do exílio, em um lugar ambivalente onde convergem, de modo exemplar, as referências da Europa e da América Latina.

É nítido que a importância de Lupe para o desenvolvimento do texto -, que por sua originalidade, expressão e forma praticamente irreparável constitui um modelo literário que transcende o tempo histórico, se levarmos em consideração as formulações

estéticas que nos são apresentadas -, deve-se também ao debate ético que é deflagrado em torno da imagem da prostitua andarilha construída na primeira parte do romance, mas é, sobretudo, graças ao tom profético que a sua figura passa a representar e aos expressivos níveis de inteligência surpreendentemente demonstrados na terceira parte, durante a sua reinserção à narrativa, que a sua grandeza humana se amplia, concedendo-lhe uma habilidade invejável para compreender o mundo e desvelar as contradições inerentes a ele.

Em observância, portanto, ao que discute Antonio Candido, quando apresenta tais considerações:

Entendo por humanização o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 2004. p.180).

Notamos que Lupe lança mão de poderes secretos, talvez a face oculta da prostituta antagonica, que lhe permitem vasculhar a alma do leitor e dos demais personagens, confrontando suas indagações e todas as premissas que lhes constroem como sujeitos, e enxergando-os, a partir de então, como imagens invertidas que se desenham a contrapelo em um misto de animalidade e humanidade. Contrariando a lógica do êxito a qualquer preço e alimentada pelo desejo de decifrar o enigma de Cesárea, cujo final trágico frisa a nossa condição de perdedores natos, a personagem mobiliza paradigmas fundamentais da cultura universal e revela-se uma exímia jogadora capaz de decodificar determinados desenhos que lhe chegam pelas mãos de Ulises Lima e Arturo Belano, atribuindo-lhes sentido e energia, e tomando, pois, decisões importantes em face deles (sob a orientação dos sentimentos e saberes que demonstra possuir a respeito da sociedade).

Lupe compreende que viver, assim como morrer, é uma empreitada perigosa, e os jogos de adivinhação aos quais é submetida, na mesma medida em que oferecem infinitas possibilidades de perguntas e respostas, também abrem espaço para o fortalecimento de uma posição crítica a respeito do mundo que lhe cerca, graças ao

exercício consecutivo da reflexão e a continuidade do risco. Neste caso, não importa se os resultados alcançados nos levam ao acerto ou ao equívoco, o que vale, em verdade, é a consciência de que todos nós, leitores, personagens e autor, mesmo que tomados de surpresa a todo instante, saímos profundamente modificados desta viagem de autorreconhecimento e de busca.

De volta ao romance, e a bordo da opala branca em companhia dos detetives selvagens que singraram todo o deserto mexicano, na terceira parte do romance à procura da mãe da poesia visceral, Lupe é caracterizada por certa vaguidão cunhada em uma realidade que se multiplica no vazio, impedindo que se possa enxergá-la mediante alguma ideia de totalidade. Seu corpo, assim como sua identidade, exceto o fato de sabermos que se trata de uma mulher magra com cabelos curtos e olhos profundamente enigmáticos, não é apresentado mediante descrições precisas, sendo, portanto, evocado como uma absoluta indefinição que se constrói nas sombras, um amontoado de ossos e carnes que tem sua face humana voltada exclusivamente para a inquietação e para a dúvida, a ponto de que em determinados instantes desapareça como a própria Cesárea, tornando-se apenas uma miragem, uma lembrança ou uma caricatura mal feita. Conforme a descrição de Amadeo Salvatierra, sabemos que “Cesárea se reía como um fantasma, como la mujer invisible en que estaba a punto de convertirse” (BOLAÑO, 1998, p.460)<sup>100</sup>, e de alguma forma, ainda que distante de tudo e de todos, ria ironicamente do leitor e dos poetas malditos que a buscavam desesperadamente, perdendo-se entre manobras interpretativas e o empenho detetivesco que a traria de volta, a fim de reacender a chama da verdadeira poesia.

Enquanto isso, enquanto a busca era somente uma busca e nada mais, uma espécie de ponto cego na cartografia do universo, os ocupantes da opala se dedicavam a atribuir significados para os desenhos que eram feitos por García Madero, emitindo explicações diversas (muitas delas ilógicas) para os movimentos e traços da memória gráfica do personagem, que trazia dos anos colegiais a disposição para o jogo e para o embuste. Nada é muito claro, e a única certeza que temos é que, assim como o azar -, uma estrela distante indicando a vida e a morte -, os olhos lúgubres de Lupe são os faróis que direcionam as tentativas destes indivíduos em decodificar as mensagens que estão contidas nos desenhos, como se assim pudessem desvendar todos os mistérios da

---

<sup>100</sup> Tradução nossa: “Cesárea ria como um fantasma, como a mulher invisível que estava a ponto de se transformar” (BOLAÑO, 1998, p. 460).

existência humana, e enfim, encontrar os rastros de Cesárea, os seus manuscritos, e a sua poesia visceral.

Assim, confrontada por García Madero ante a sequência de círculos que se inscrevem nos papéis avulsos espalhadas pelos bancos do veículo (um óvni no deserto), como se os rabiscos dominassem a consciência destes sujeitos, interrogando-os quanto às suas subjetividades e convicções, e não o contrário, tal qual nos esclarece Chiara Bolognese no ensaio *Siluetas en la intemperie* (2009), Lupe demonstra possuir uma personalidade, cujas dimensões mais profundas jamais serão alcançadas, restando-nos apenas assistir ao seu desfile junto dos demais fantasmas que aparecem e desaparecem em relatos coordenados por referências temporais perfeitamente demarcadas, mas que ainda assim continuam imprecisos, confirmando a ocorrência do que María Antonieta Flores chama de “estética da imprecisão”<sup>101</sup>:

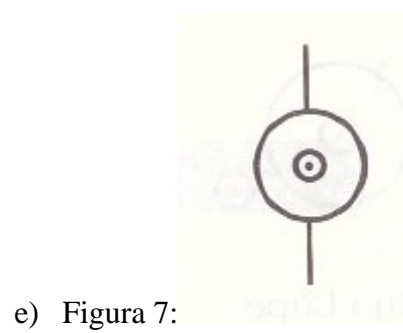
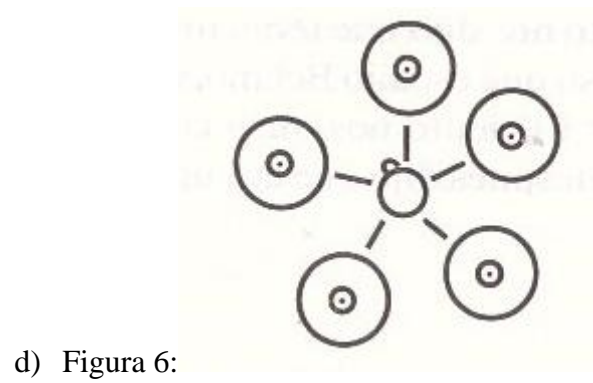
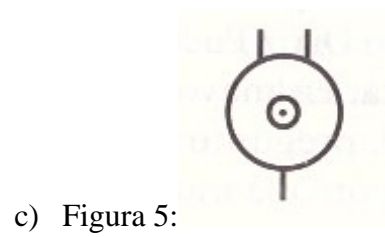
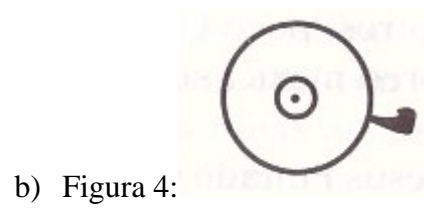
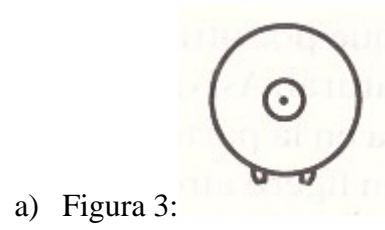
Todo el tejido narrativo crea una atmósfera de vaguedad, de falta de certeza. El itinerario de la historia está marcado por voces, tiempos y espacios bien determinados que, no obstante y paradójicamente, construyen una estética de la imprecisión. Los personajes de Ulises Lima y Arturo Belano se dibujan y se desdibujan en otras voces, la historia está abierta y el lector no puede saberlo todo ni lo sabrá (FLORES, 2016, *online*).<sup>102</sup>

São imprecisos os personagens, não os enxergamos com nitidez, somos apenas atravessados por eles, são imprecisas as explicações, que nada elucidam (e de alguma forma revelam a proposição de interpretações mediadas por um olhar infantil), são imprecisos, enfim, os desenhos diante das leituras que são feitas por Lupe (ora fantasiosas, ora reducionistas, e quase sempre, completamente lúdicas), que muito mais interpelam do que informam:

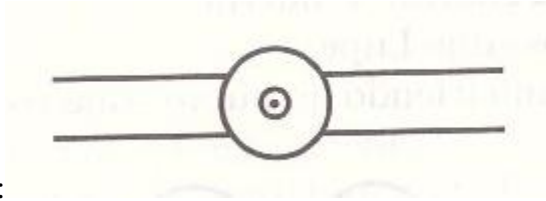
---

<sup>101</sup> Este termo é desenvolvido pela autora no texto *Notas sobre Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*, disponível no site: <http://garciamadero.blogspot.com.br/2009/01/notas-sobre-los-detectives-salvajes-de.html>. Acesso em 22/07/2016.

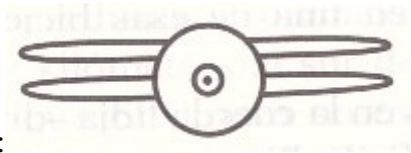
<sup>102</sup> Tradução nossa: Todo o tecido narrativo cria uma atmosfera vaga, atestando completa falta de certeza. O itinerário da história está marcado por vozes, espaços e tempos bem determinados, que, no entanto, paradoxalmente constroem uma estética da imprecisão. Os personagens de Ulises Lima e Arturo Belano se desenharam e se desdobram em outras vozes, a história está aberta e o leitor não pode saber de tudo nem nunca saberá (FLORES, 2016, *online*).



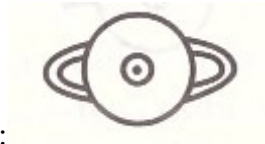
f) Figura 8:



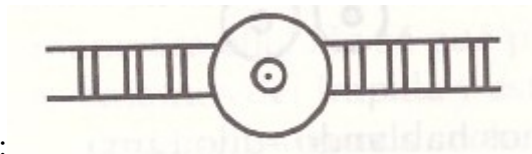
g) Figura 9:



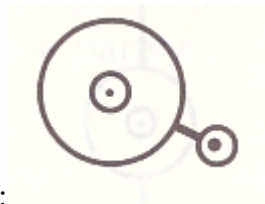
h) Figura 10:



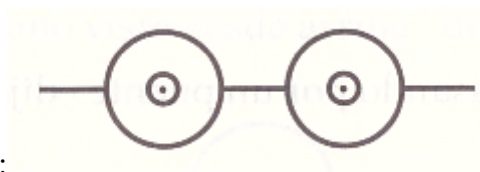
i) Figura 11:



j) Figura 12:

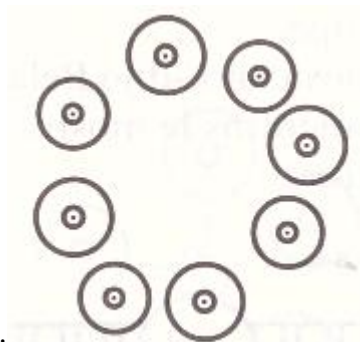


k) Figura 13:

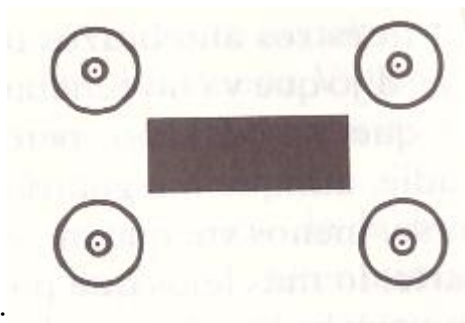


l) Figura 14:





m) Figura 15:



n) Figura 16:

Fonte: (BOLAÑO, 1998, p.574-577)

Arguidos por García Madero, para quem apresentam explicações, por vezes, estapafúrdias diante dos desenhos que são propostos, os personagens se revezam na escolha de teorias que possam elucidar estas charadas, mas são simultaneamente marcados pelo mesmo sentimento de insatisfação que move o sujeito contemporâneo, levando-o rumo ao desconhecido como única forma de apreender a realidade movente que está ao seu redor, e assim, conhecer a si mesmo, ou ao menos, aproximar-se um pouco mais desta aventura arriscada que é o autoconhecimento. Dispostos em um plano irregular, estas ilustrações reforçam a ideia de que a narrativa de Bolaño está centrada em uma perspectiva visceral que, neste caso, revela através da potência sugerida pelos círculos, pontos e retas de um mundo imaginário ou real, já que estas duas dimensões se intercalam e se fundem repetidamente, apto a desestruturar as verdades estabelecidas e implodir as prisões onde estão enclausuradas as identidades, especialmente aquelas que dizem respeito ao sexo, à violência e à experiência estética.

Desconhecidos e transgressores, os desenhos de García Madero nos encaminham a uma realidade na qual os eventos estão sempre em desenvolvimento e as histórias são inconclusas. Não sabemos se o que se vê nestas gravuras são, de fato, versos elegíacos, conforme disseram Lima e Belano, ou simplesmente indivíduos,



adultos e garotos, dedicados a representar cenas vulgares do cotidiano mexicano, tal qual Lupe insistia em arriscar, de modo aleatório e incerto: um menino mexicano em um triciclo, cinco mexicanos urinando juntos dentro de um bacio, um mexicano andando de bicicleta, um mexicano a caminhar pela ponte, um mexicano prestes a sacar uma pistola de cada um dos bolsos, um mexicano subindo em uma escada, um mexicano fritando ovos, dois mexicanos passeando em uma bicicleta de dois lugares, um mexicano coberto por um chapéu, oito mexicanos conversando, e por fim, quatro mexicanos velando um cadáver.

A dúvida quanto às mensagens subjacentes a este pequeno álbum de rabiscos fabricado pelo jovem poeta nos obriga a pensar que, de alguma maneira, estas ilustrações ocupam um lugar especial na narrativa, de modo que algumas certezas a respeito daquilo que, numa primeira mirada, estaria sendo dito pelas imagens saiam do campo da verdade e da naturalização e passem a circular exclusivamente pelo universo do questionamento. Uma vez questionados, tanto os desenhos quanto os personagens e os relatos abandonam o *status* de naturalidade que possuíam, empurrando-nos, pois, para fora de uma zona de estabilidade e conforto, começando, assim, a se reconstruir mediante a mudança radical de hábitos e valores permeados, a partir de então, pela ameaça e pelo risco, em uma era de linguagens imediatas em que toda reflexão deve partir da sincronia desvairada entre os nomes, as expressões e as categorias. Nesses termos, as possibilidades de repostas para as perguntas e as imagens que são lançadas jamais se esgotam, em face da ideia de que é sempre possível pensar um pouco mais e ir além daquilo que pontuam os nossos limites, os nossos corpos e a nossa história.

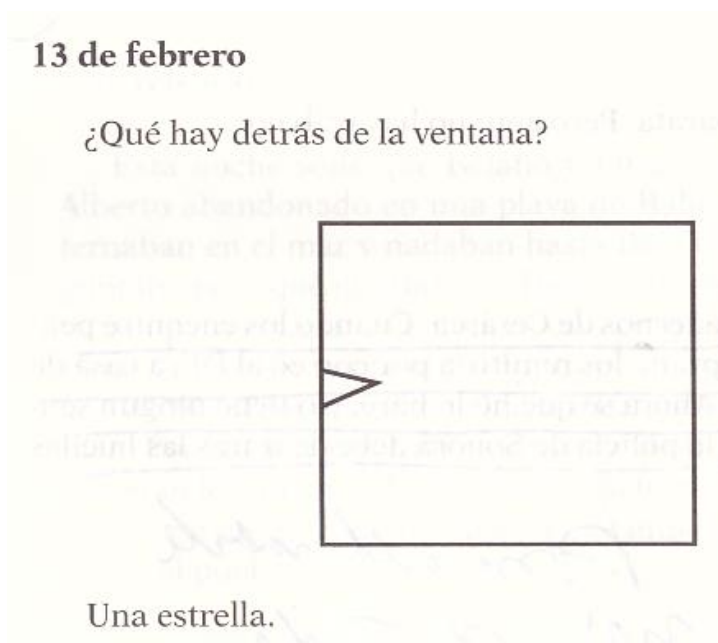
Este jogo ao qual somos submetidos e a despeito do qual os olhos lúgubres de Lupe se convertem em poderosas lentes capazes de nos fazer enxergar que a atitude do pensar e do questionar são indispensáveis para o desmoronamento de tudo aquilo que nos é dado como natural e que aparece plasmado à nossa pele, como se fizesse parte de nosso D.N.A. desde tempos imemoriais, já que “Tudo o que pensamos que sabemos sobre nós mesmos, tudo o que, portanto, consideramos o mais natural, advém de camadas e camadas de história, de tradição, de sedimentações simbólicas que são, por isso mesmo, muito difíceis de desconstruir” (TIBURI, 2016, p.13), nos coloca diante de nossa fragilidade e de nossa desilusão, fazendo-nos refletir sobre o percurso de nossos ancestrais e sobre nossas andanças -, mortes e nascimentos diários -, em meio aos cacós que formam identidades em trânsito, durante a emergência do tempo presente,

permanentemente em consórcio com aquilo que foi dito pelos precursores, tal qual nos apresenta Gabriel García Márquez, no romance *O amor nos tempos do cólera*: “Se deixou levar por sua convicção de que os seres humanos não nascem para sempre no dia em que as mães os dão à luz, e sim que a vida os obriga outra vez e muitas vezes a se parirem a si mesmos” (MÁRQUEZ, 2009, p.357).

Somos convocados a nos reinventar em um cenário marcado pela exploração da natureza e dos corpos, descavando os escombros onde estão soterrados os discursos de origem, para ao fim e ao cabo, lutarmos contra as ideologias e as noções de destino que nos regem, considerando a experiência de sedução que também se coloca como uma manifestação estética. Por assim dizer, estamos cada vez mais certos de que a vida que aparece descrita em *Los detectives salvajes* não é uma vida para depois, trata-se de uma vida urgente que somente pode ser ressignificada a partir de uma crítica que considere a relatividade inerente a cada sujeito, a cada imagem e a cada objeto que constroem as novas realidades que estão ao dispor de nossos olhos e de nossas mãos.

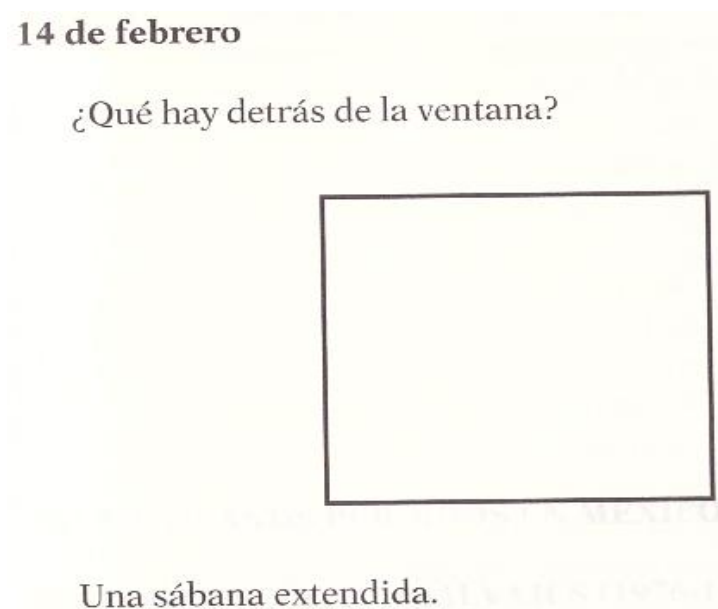
### 3.4 O jogo da inversão - depois do luto surgirão paisagens na janela

Figura 17:



Fonte: (BOLAÑO, 1998, p.608).<sup>103</sup>

Figura 18:



Fonte: (BOLAÑO, 1998, p.609).<sup>104</sup>

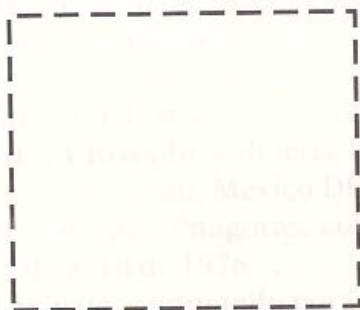
<sup>103</sup> Tradução nossa: O que existe do outro lado da janela? Uma estrela (BOLAÑO, 1998, p.608).

<sup>104</sup> Tradução nossa: O que existe do outro lado da janela? Um lençol estendido (BOLAÑO, 1998, p.609).

Figura 19:

**15 de febrero**

¿Qué hay detrás de la ventana?



(BOLAÑO, 1998, p.609).<sup>105</sup>

Debruçado sobre a janela e observando com certa frieza a sucessão de paisagens que se amontoam do lado de fora, um outro lado da vida onde a existência humana se constrói a um só tempo por negras faíscas de luz que se desenham no horizonte e pelos rasgos de memória que saem de um passado longínquo e reencaminham a experiência dos indivíduos que estão dentro e fora da narrativa, o narrador - García Madero - encerra o romance com um convite ao leitor, para que também ele, se debruce nesta mesma janela, talvez desenhada em uma das portas da opala de Joaquín Font que se desloca sem destino pelas vias da história mexicana, e se entregue a este processo de imersão estética e filosófica, de onde certamente não poderá sair do mesmo jeito que entrou.

A última cena do livro nos coloca diante de interrogações, mais uma vez sem respostas, vistas dos dois lados do vidro embaçado que separa a ficção da realidade, de modo que todos nós, assim como o autor e os poetas selvagens que perambulam pelos rincões de Sonora, não conseguimos saber de qual lado efetivamente estamos. Somos os verdadeiros condutores daquele veículo desgovernado, circulam em nossas veias o mesmo sangue de Ulises Lima, Arturo Belano e García Madero, e o nosso destino, conjugado ao sonho e à distopia da América Latina, será sempre a evidência de que alguma coisa irrecuperável se perdeu e de que as paisagens construídas no território hostil por onde caminham os homens do passado e os homens do futuro são esboçadas com os mesmos traços que emolduram nossas identidades fraturadas e que oferecem

<sup>105</sup> Tradução nossa: O que existe do outro lado da janela? (BOLAÑO, 1998, p.609).

forma e cor para as janelas que se configuram dentro e fora de nosso espírito andarilho, condenado a mover-se eternamente a fim de assegurar nossa subsistência.

As geometrias apresentadas nas últimas páginas, figuras incertas, cujas linhas nos enlaçam, costurando algumas de nossas chagas e dilatando tantas outras, estão diretamente associadas ao jogo proposto por García Madero, embora o texto não faça nenhuma referencia a este link, instituindo também um diálogo intimista com o poema gráfico de Cesárea Tinajero. As possibilidades de vida que, aos poucos, vão se erguendo diante dos olhos que fitam a fronteira do outro lado da ventana, de onde se pode avistar um lençol estendido, uma estrela, ou simplesmente um ponto vazio que ilude os ocupantes da opala e a todos nós, fazendo-nos imaginar que existe um sol doirado por detrás dos cânions do deserto, traduzem o desencanto do sujeito latino-americano, em meio aos conflitos que determinam a história sangrenta destes povos, contribuindo, pois, para a elaboração de um ideal estético, que aparece atrelado às camadas mais subterrâneas do comportamento humano.

Assim, a tentativa descontrolada de ir ao enalço da matriarca real visceralista, numa confluência entre a rebeldia, o desespero e a arte, nos fazem pensar sobre a imersão de uma nova ordem mundial, pautada nos velhos sentimentos de sempre - onde estão contidas as dores que nos fazem lembrar daquilo que, em verdade, nos tornam humanos -, mas também no reconhecimento de diferentes discursos que rediscutem as identidades do homem contemporâneo, mediado pela incerteza de seus gestos e pela simbiose entre a construção e a ruína. O olhar que cruza a janela com a mesma tensão de um expectador que aprecia uma tela de Van Gogh e é sorvido pelos girassóis que brotam dos campos holandeses, com o viço de flor e a agonia de erva daninha, é o mesmo que engendra o tabuleiro de cartas sobre o qual lançamos nossos azes na esperança da vitória - lugar de onde também despontam manobras suspeitas, poemas avulsos e uma multidão de fantasmas, girando em círculos como insetos à procura de luz.

À medida que olha e deposita suas dores na pintura sombria que nasce do outro lado do abismo, a face enquadrada pela janela também é olhada pelos passantes, sendo, portanto, ao mesmo tempo afetada pelo temor da degradação e pela coragem instintiva da entrega, o que nos move, bloqueia os nossos medos e funda um espaço em que a proteção e o equilíbrio das identidades cedem lugar para o fluxo de angústias e experiências - nascedouro da poesia visceral.

Assim como o projeto de implementação de uma modernidade mexicana, completamente atrelada à diversidade humana dessa gente -, uma síntese do sonho latino-americano de constituir-se enquanto região autônoma e promissora diante da natureza abundante e de matizes históricos conflituosos, mas suplementares, que pululam deste outro lado do Atlântico, desde muito antes da chegada dos colonizadores -, a busca dos selvagens detetives por Cesárea, depois de uma sequência de encontros e despedidas, chega ao fim, ainda que tenhamos certeza de que as viagens diárias (por nossas memórias, mistérios e obsessões) são incessantes, constituindo-nos indissociavelmente como humanos, e ainda que o narrador levante suspeitas a respeito da procedência do tipo vulgar que é encontrado: não podemos saber se esta mulher é, de fato, Césarea Tinajero, e se tudo não passa apenas da investida de um habilidoso jogador que nos põe em contato com uma artista inexistente, cuja poesia e movimento vanguardistas aos quais pertence não passem de mera alucinação, como forma de testar os nossos limites e a nossa sanidade:

Hemos encontrado a Cesárea Tinajero. Alberto y el policía, a su vez, nos han encontrado a nosotros [...] Cuando llegamos sólo habían tres lavanderas. Cesárea estaba en el medio y la reconocimos de inmediato. Vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, de troncos de roble, imprimían al restregado y enjugado de la ropa. Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura. Iba descalza. Cuando la llamamos se volvió y nos enfrente con naturalidad [...] Durante un instante Cesárea y sus acompañantes nos miraron sin decir nada [...] Los ojos de Cesárea eran negros y parecían absorber todo el sol del patio [...] Yo quedé emparedado entre Lupe y la inmensa humanidad de Cesárea Tinajero. Después el coche salió profiriendo quejidos por las calles de tierra de Villaviciosa, hasta alcanzar la carretera (BOLAÑO, 1998, p.601-603).<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Tradução nossa: Encontramos Cesárea Tinajero. Alberto e seu capanga, em contrapartida, também nos encontraram [...] Quando chegamos havia somente três lavadeiras. Cesárea estava no meio e a reconhecemos imediatamente. Vista de costas, inclinada sobre a pia, Cesárea não tinha nada de poética. Parecia uma rocha ou um elefante. Suas nádegas eram enormes e se moviam no mesmo ritmo de seus braços, dos troncos de árvore ao sabor da brisa, que balançava e enxugava as roupas estendidas. Tinha o cabelo comprido até a cintura. Andava descalça. Quando chamamos o seu nome se virou e nos tratou com naturalidade [...] Durante um momento Cesárea e suas companheiras nos olharam sem dizer nada [...] Os olhos de Cesárea eram negros e pareciam absorver todo o sol do dia [...] Eu fiquei encurralado entre Lupe e a imensa humanidade de Cesárea Tinajero. Depois o carro saiu em arrancada pelas estradas de terra de Villaviciosa, até alcançarmos a rodovia (BOLAÑO, 1998, p.601-603).

Neste caso, a angústia da perda diante da morte repentina da poeta que acontecerá na sequência (mais um crime cruel para a galeria de assassinatos que recheiam de sangue a narrativa de Bolaño) seria, em verdade, a angústia do desencontro e do fracasso em face da mutação de afetos que implementa vias paralelas para a construção do raciocínio e da ação, associando o desenvolvimento da experiência de contato com o outro, com a escritura e com a desintegração do espaço literário, onde as imagens, os poetas e os versos se apagam gradativamente, para que surjam outros tantos, que num futuro próximo ou distante também serão apagados, conforme destaca Maurice de Blanchot (2011), no ensaio “A obra e o espaço da morte”:

Os versos são experiências, ligadas a uma abordagem viva, a um movimento que se caracteriza na seriedade e no trabalho da vida. Para escrever um único verso, é necessário ter esgotado a vida [...] para escrever um só verso, é preciso ter esgotado a arte, ter esgotado a vida na busca da arte [...] a arte é experiência, porque é uma pesquisa, não indeterminada, mas determinada por sua indeterminação, e que passa pela totalidade da vida, mesmo que pareça ignorar a vida (BLANCHOT, 2011, p.91).

Assim, todo movimento de desintegração representa, de algum modo, o apagamento de referências estéticas, isto é certo, e a diluição do território por onde transitam os atores sociais ligados ao mundo das artes (poetas, leitores, pintores, músicos e etc.), mas também aponta para o religamento de nossos instintos e afetos com este mesmo espaço já arruinado, que, por fim, acabará gerando o aparecimento de novas linguagens estéticas, concebidas por meio de uma assimetria inaugural inerente a este ciclo reiterado de nascimento e morte.

No caso específico de Bolaño, o que, em tese, deveria representar o domínio da experiência de luto de que nos fala Freud (2012) (questão debatida no capítulo anterior), dado à configuração de vida do escritor chileno, tanto de um ponto de vista pessoal quanto profissional, em que perpassam questões relacionadas à sua enfermidade e suas desventuras enquanto sujeito exilado, completamente entregue a um processo de distopia e automutilação, de alguma forma se converte em um marco de renovação estética e expressiva das letras e do pensamento latino-americano, com certa ênfase no papel desempenhado pela mentalidade europeia, no que diz respeito ao ordenamento desta conjuntura. Dessa forma, em lugar do luto habitual, que muito mais paralisa e aprisiona do que emancipa, *Los detectives salvajes* nos coloca diante de uma escritura

que se ocupa de pensar a si mesma, partindo dos vestígios deixados por nossos ancestrais e pelo arsenal de marcadores políticos e ideológicos que lançam luz sobre a cortina de sombras que nos envolve e nos faz refletir sobre as solidões diárias que acometem ao indivíduo contemporâneo, diante das certezas e das indagações que o fazem caminhar sempre em frente, mesmo tendo apenas escombros e espectros como companheiros de travessia, mesmo sem saber para onde ir.

Blanchot (2011), no mesmo ensaio que mencionamos, destaca uma nota do “Diário de Kafka”, onde o escritor alemão nos ajuda a perceber a relação entre o sofrimento, o leito de morte e a potência, enquanto dimensões estruturais dos jogos diários que mediam nossas experiências:

Mas, para mim, que creio poder estar contente em meu leito de morte, tais descrições são secretamente um jogo, regozijo-me até por morrer no moribundo, utilizo, portanto, de maneira calculada a atenção do leitor, assim concentrada sobre a morte, conservo o espírito muito mais claro do que o daquele que suponho que se lamentará em seu leito de morte; a minha lamentação é, pois, tão perfeita quanto possível, não se interrompe de maneira abrupta como lamentação real, mas segue seu curso belo e puro [...] não se pode escrever se não se permanece senhor de si perante a morte, se não se estabeleceram com ela relações de soberania. Se ela for aquilo diante do qual se perde o controle, aquilo que não se pode conter, então retira as palavras de sob a caneta, corta a fala; o escritor não escreve mais, ele grita, um grito inábil, confuso, que ninguém entende ou não comove ninguém (BLANCHOT, 2011, p.93).

Da mesma linhagem de Kafka, inteiramente senhor de sua infâmia, sua morte e sua covardia, Bolaño não escreve para a posteridade nem para os homens do futuro, a sua escritura é um ato de revide contra a barbárie costurada em nossa pele pelos precursores, e olhar para o deserto é, de certo modo, olhar para o epitáfio onde seus últimos versos estão escritos desde tempos imemoriais, como forma de resistir ao ataque de criaturas voluptuosas e de morrer lentamente, com a consciência de que o fim não é a maior das tragédias, ao revés, talvez seja apenas o recomeço, a retomada, a forma mais plena de soberania. Por esse aspecto, as relações construídas com a ideia de morte, de onde é extraída a matéria-prima para a composição de excessos, silêncios e lamentos, como pano de fundo para a arquitetura do cemitério em que estão soterrados a utopia latino-americana e o sonho de integração entre os povos - não se limitam a representar o trauma humano resultante da ferocidade transbordante que integra nossa genealogia, já



que é sobre o mesmo solo onde ainda existem cadáveres apodrecendo, mas a adubar a terra, fortificando-a, que a voz do escritor se afirma, fazendo com que a suspensão e a impotência abram espaço para a realização de experiências ainda não vividas.

Estaríamos, assim, diante de uma narrativa que se constrói mediante a reversão do luto, mas não no esquecimento de toda brutalidade a que fomos submetidos. Reverter, neste caso, significa empreender um jogo traiçoeiro em que os contornos de nossa intermediação com o outro e com a experiência estética pareçam, em princípio, denunciar o nosso estado de letargia, mas ao olharmos além, um pouco mais para dentro, onde habitam em transe as tensões e as subalternidades, nos damos conta de que se trata, em verdade, de manipular as ruínas, revirar os corpos putrefatos e partir deste caminho de ossos e flores demoníacas instituir novas formas de vida. No ensaio intitulado “Nunca haverá nova política com os velhos sentimentos”, Peter Pál Pelbart (2016) promove uma profunda reflexão a este respeito, e assinala o surgimento de uma nova era, em que buscamos dissolver a ideia unitária de povo e de identidade coletiva, de modo que o circuito dos afetos perpassa pela identificação e análise cuidadosa de nossas ruínas e tensões:

Essa aposta na positividade da insegurança existencial ou ontológica, ali onde algo nos vem de fora ou do outro, e é incontrolável, não desemboca na autoculpabilização, na melancolização, na sujeição infantilizada, como no fascismo que Adorno analisou ou no fascismo virtual que habita nossas democracias, e que um atentado é suficiente para pôr em marcha. Trata-se, ao contrário, a partir dessa não coincidência consigo mesmo, de dissolver inclusive a ideia unitária de povo, de identidade coletiva, fundada num território, numa autoridade ou numa "narrativa fundacionista ou redentora", sempre cúmplice do culto do Estado. Assim, o desamparo como exposição à alteridade implica uma afetibilidade, e por conseguinte, uma outra lógica no liame social - um outro circuito dos afetos (PELBART, 2016, p.60).

Se de um lado as histórias vividas pelos personagens de Bolaño nos fazem refletir sobre o desamparo do sujeito contemporâneo, condensado pelos sentimentos de medo e angústia que se erguem em paralelo ao automatismo e a celeridade na nova ordem global -, um cenário perfeito para o fortalecimento de lideranças vazias que se arvoram a distribuir estratégias fantasiosas de segurança e bem-estar social -, de outro lado, o que se destaca é justamente a valentia e a disposição para o combate, que não se distanciam de uma perspectiva sociológica, mas que se destacam, antes de tudo, por

estabelecerem um diálogo com os elementos estruturais da psicanálise, de modo que possamos compreender com mais clareza a afirmação da errância e do desespero enquanto contingências, tanto dos discursos de fortalecimento e disseminação do poder quanto para a construção do estatuto da escrita literária na América Latina.

Revestidos por esta força discursiva que se afirma a partir do trabalho de reversão do luto, considerando a dissolução das identidades, que não se permitem mais qualificar, tipificar ou classificar, seja sob uma perspectiva coletiva ou individual, se considerarmos o triunfo das incertezas que dita o ritmo dos indivíduos nas sociedades contemporâneas, parece-nos certo que as figuras representadas por Ulises Lima, Arturo Belano e García Madero, munidas de livros, revólveres e punhais, indicam o aparecimento de “um horizonte antipredicativo de reconhecimento, onde o reconhecimento não passa pelo predicado de quem está em cena. Assim, recusa-se tanto a ‘afirmação da identidade’, tão em voga, quanto o ‘reconhecimento das diferenças’, igualmente predominante (PELBART, 2016, p.61).

Neste caso, seja pelo que nos apresenta o reino das diferenças contíguas proposto por Deleuze (1991), seja por aquilo que nos sugere o universo das pulsões debatido por Freud (1996), nos quais o sujeito se reconhece como o senhor de um corpo turbulento, organicamente alterado, mas que ainda assim é capaz de produzir afetos e sentidos que se desintegram e se recompõem a todo instante, as múltiplas temporalidades identificadas na narrativa de Bolaño - divergentes e irreconciliáveis - atravessam a geometria da janela que se abre no final do romance, fazendo-nos lembrar dos ensinamentos de Vladimir Safatele (2015), dispostos no livro *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*:

Quando abriremos as portas do tempo com suas pulsões descontroladas e anômalas, suas múltiplas formas de presença e de existência, então conseguiremos mais uma vez explodir os limites da experiência e fazer o que até então apareceu como impossível tornar-se possível (SAFATELE, 2015, p.87).

Assim, mesmo diante da morte de Cesárea, o que, em tese, aponta para o domínio da tragédia, e para a reafirmação do luto, levando-se em conta que a poeta foi encontrada com o fim exclusivo de que pudesse morrer (um sacrifício necessário), e assim se conseguisse assentar uma pedra sobre a poesia visceral, embora sua morte não signifique uma espécie de redenção ou a recomposição dos corpos mutilados pela ação

do tempo e das letras, entendemos que o narrador nos coloca diante desta mesma janela por onde olham os personagens de *Los detectives salvajes*, de modo que o horizonte contemplado se converta no espelho que reflete nossas mazelas, redesenhando as paredes do corredor estreito por onde circulam, em agonia, o touro e o toureiro à espera do espetáculo final, que, nos mostrará a vida e a morte, conforme se lê no poema a seguir:

#### LA VENTANA

El paciente llega a la ciudad extranjera.  
**Si tuviera una mujer**, escucha que dicen a su espalda. Pero no hay nadie: es Barcelona y risas de chaperos, delincuentes, camellos, niños pálidos de los futbolines. Me gustaría, me gustaría, me gustaría **mucho**, dice alguien con acento alemán. Pero apenas lo escucha.

La muchacha que mira por la ventana del hotel. Oh fuga de palabras, una Barcelona imaginaria, medianoche en la calle, la gente es feliz, el novio, las estrellas como gemas incrustadas en un libro que el extranjero jamás terminará de leer (al menos en este mundo), la noche, el mar, gente feliz asomada a una ventana abierta.

Toda la tristeza de estos años se perderá contigo.

(BOLAÑO, 2007, p.98).<sup>107</sup>

Completamente alinhado ao projeto estético do autor, em que sabemos que se sobressaem a vulgarização do sexo e da libido (por vezes tratados com uma conotação que beira ao animalesco), a fortificação do medo, mas, sobretudo, da coragem e da esperança em face do desregramento e da mobilidade que marcam a cena neoliberal, em que o poder exercido sobre os corpos e as consciências gerencia os diferentes modos de

---

<sup>107</sup> Tradução nossa: A JANELA: O paciente chega na cidade estrangeira. / **Se tivesse uma mulher**, escuta o que dizem por suas / costas. Mas não existe ninguém: somente Barcelona e risos / de homens bêbados, delinquentes, traficantes, garotos pálidos / jogando futebol de mesa. Eu gostaria, eu gostaria, / eu gostaria muito, disse alguém com acento / alemão. Mas apenas escuta. / A moça que olha pela janela / do hotel. As palavras desaparecem, uma Barcelona imaginária, / meia noite na rua, as pessoas estão felizes, / o namorado, as estrelas como pregos incrustados / em um livro que o estrangeiro jamais terminará de ler / (ao menos nessa vida), a noite, o mar, / gente feliz diante de uma janela aberta. / Toda a tristeza destes anos / se perderá contigo (BOLAÑO, 2007, p.98).

vida permeados pela auto-identificação e pela estranheza, o poema retoma a tensão estabelecida pelas passagens finais do romance, e mais uma vez, nos enxergamos diante de uma janela que nos engole, mas que também nos revela um mundo estranho, onde já estão plantadas as sementes para a realização de uma vida incerta e improvável, fragilizada em termos éticos e estéticos pela singularidade de nossas ideologias, e redesenhada pelos processos de subjetivação que põem em xeque a ação e os saberes do sujeito contemporâneo.

A partir do diálogo entre os sentimentos difusos que aparecem descritos no poema, o eu-lírico partilha conosco a sua capacidade de observação, fazendo-nos perceber o estreitamento entre a ideia de enfermidade, estrangeirismo e tristeza em um centro urbano (Barcelona) que atua como uma força magnética, de modo que os movimentos de atração e repulsa passem a mimetizar a experiência solitária do homem latino-americano, que atravessa a janela aberta diante de seu dorso, com a mesma destreza e inquietude de quem se lança em um abismo, e posicionado na fronteira que aproxima os limites e as arestas, se põe a apreciar a negritude do mar, por onde passeiam bêbados, meninos e delinquentes, onde a alegria e a tristeza são uma única coisa.

Perdido entre as mais de trezentas páginas que integram a coletânea *La universidad desconocida* (2007), o poema se conecta com cada um desses textos, com toda produção narrativa de Bolaño, com os tipos humanos que se erguem em cada um de seus contos, com o argumento de seus ensaios, com cada um de nós, leitores, que nos olhamos e nos estranhamos, mas que de alguma maneira nos reconhecemos a partir de um sofrimento comum que nos comunica e nos açoita contra o mesmo muro de lamentações e de horrores, onde quer que estejamos neste labirinto de aflições que é a América Latina. Assim, por meio de cenas que são cortadas abruptamente, mediante uma velocidade galopante que nos desautoriza, nos reprova, mas também nos coloca sempre adiante, entre a glória fantasiosa e a agonia, segundo aquilo que discute Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio* (2010), o poema nos coloca frente a frente com uma história apocalíptica, perversa e sombria, de onde sacamos a atenção devida para compreender as aventuras da estranha realidade retratada em *Los detectives salvajes*.

O eu-lírico de *La ventana*, assim como os personagens do romance, passeiam pelas ruas de cidades apartadas - Barcelona, Cidade do México, Santiago do Chile e etc.

- convertendo-se em um habitante autônomo, entregue à própria sorte e à própria solidão, como metonímia para a legião de homens, que ora no deserto, ora em meio a multidões, se alimenta unicamente da utopia que ainda sobrevive, perdendo-se, por vezes, dentro de um mundo, onde as regras são invisíveis, e onde tudo é, de certo modo, aventureiro e permitido, ainda que não habitemos uma realidade verdadeiramente livre e emancipada. Cesárea que, ao final, já não é mais a confirmação da busca, e sim o desencanto e o desespero, deixara de ser a expressão viva de uma poesia visceral (agora é somente um amontoado de vísceras e sangue), transforma-se na lembrança traiçoeira de uma literatura aprisionada em si mesma, que confirma a lógica cruel de uma sociedade fatigada por falsas referências de respeito e cidadania, empurrando para baixo do tapete a exclusão e a barbárie, para que prevaleçam ilusoriamente a tolerância e a diversidade, tal qual aparece descrito no fragmento a seguir:

Con una mano retuvo el brazo de Alberto que cargaba la pistola, la otra salió disparada del bolsillo empuñando el cuchillo que había comprado en Coborca. Antes de que ambos rodaran por el suelo, Belano ya había conseguido enterrarle el cuchillo en el pecho [...]. Los tres estaban machados de sangre, pero sólo Cesárea estaba muerta. Tenía un agujero de bala en el pecho. El policía sangraba de una herida en el abdomen y Lima tenía un rasguño en el brazo derecho. Cogí la pistola que había matado a Cesárea y herido a los otros dos y me la guardé bajo el cinturón. Mientras ayudaba a Ulises a ponerse de pie, vi a Lupe que sollozaba junto al cuerpo de Cesárea [...]. Cuando me volví vi a Lima e a Belano que hablaban apoyados en el Camaro. Oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle para la muerte [...]. Entonces Belano y Lima nos dijeron que era mejor que nos separáramos. Nos dejaban el Impala de Quim. Ellos se quedaban con el Camaro y con los cadáveres [...]. A veces pienso en la pelea como si fuera un sueño. Vuelvo a ver la espalda de Cesárea Tinajero como la popa de un buque que emerge de un naufragio de hace cientos de años. La vuelvo a ver arrojándose contra el policía y contra Ulises Lima. La veo recibiendo un balazo en el pecho. Finalmente la veo disparándole al policía o desviando la trayectoria del último disparo. La veo morir y siento el peso de su cuerpo [...]. A veces, para variar, intento pensar en la muerte de Alberto, pero no puedo. Espero que los hayan enterrado junto con sus pistolas. O que hayan enterrado éstas en otro agujero del desierto [...]. Recuerdo que cuando metí el cuerpo de Alberto en el maletero revisé sus bolsillos. Buscaba el cuchillo con el que se medía el pene. No lo encontré. A veces, para variar, pienso en Quim y en su Impala, que probablemente nunca más verá. A veces me da risa. Otras veces no (BOLAÑO, 1998, p.604-607).<sup>108</sup>

<sup>108</sup> Tradução nossa: Com uma mão deteve o braço de Alberto que segurava o revólver, e com a outra segurou o punhal que o cafetão levava guardado no bolso, e que havia comprado em Caborca. Antes de

O relato nos apresenta o embate travado entre os principais personagens da narrativa, de modo que todos eles penetrem o corpo e a alma uns dos outros, constituindo uma unidade orgânica indivisível e em permanente excitação. Em fuga e inteiramente dominados por um estado de transe, em sincronia ao conjunto de forças que atuam simultaneamente em favor de um mesmo propósito, Ulises Lima, Arturo Belano, García Madero e Lupe, agora já em companhia de Cesárea Tinajero, ou daquilo que eles imaginam ser a sua imagem, a sua mais controversa representação, são perseguidos e confrontados por Alberto e seus capangas. No deserto, onde os cactos e os pedregulhos são versos livres sob a tutela de uma rima dissonante, o que antes era apenas um mau presságio, no momento deste encontro se transforma na mais absoluta tragédia. As armas brancas, as armas de fogo e os corpos nervosos são revestidos de sangue, e gradativamente os personagens vão se perdendo, passando alguns deles a habitar o panteão dos mortos (Alberto, um de seus capangas e Cesárea), e os demais, seguem vivos, mas ainda em agonia, caminhando perigosamente sobre o fio da navalha que separa a vida da morte e a memória do esquecimento.

Trata-se de uma cena emblemática, cuja ação pungente levada a cabo a partir de uma nítida ideia de simultaneísmo - já que os eventos, os corpos, as armas, os discursos, os silêncios e os rastros de sangue se misturam entre si -, que se constitui enquanto o elemento mais simbólico de representação, no que diz respeito ao diálogo entre a violência e a escrita e ao estreitamento das relações mantidas entre a cidade e o deserto, a memória e a literatura. Assim, imersos em um clímax que não se encerra, que se apaga

---

que os dois sássem rolando pelo chão, Belano já havia conseguido cravar a lâmina em seu peito [...]. Os três estavam manchados de sangue, mas somente Cesárea estava morta. Tinha uma perfuração de bala no peito. O capanga de Alberto sangrava por uma ferida no abdômen e Lima tinha um ferimento no braço direito. Peguei o revólver que havia matado Cesárea e ferido aos outros dois e o guardei embaixo do cinto. Enquanto ajudava Ulises a se levantar, avistei Lupe que soluçava silenciosamente diante do corpo de Cesárea [...]. Quando me virei vi Lima e Belano conversando apoiados no Camaro. Escutei Belano dizer que tínhamos feito uma cagada, que encontramos Cesárea somente para lhe trazer a morte [...] Então Belano e Lima nos disseram que era melhor nos separarmos. Nos deixaram a Opala de Quim. Eles ficaram com o Camaro e os cadáveres [...]. Às vezes penso na luta como se tivesse sido um sonho. Volto a ver as costas de Cesárea Tinajero como a popa de um navio que emerge de um naufrágio acontecido há centenas de anos. Volto a vê-la se agarrando ao capanga e a Ulises. Vejo-a recebendo um tiro no peito. Finalmente a vejo disparando contra um dos homens de Alberto ou desviando a trajetória do último disparo. Vejo-a morrer e sinto o peso de seu corpo [...]. Às vezes, para variar, tento pensar na morte de Alberto, mas não posso. Espero que os tenham enterrado com seus revólveres. Ou que tenham enterrado estas armas em alguma outra vala do deserto [...]. Lembro que quando coloquei o corpo de Alberto no porta-malas vasculhei seus bolsos. Buscava o canivete com o qual media seu próprio pênis. Não encontrei nada. Às vezes, para variar, penso em Quim e em sua Opala, que provavelmente nunca mais voltará a ver. Às vezes começo a rir. Outras vezes não (BOLAÑO, 1998, p.604-607).

e se refaz a cada nova sentença enunciada pelos personagens que sobrevivem, sugerindo-nos extensivamente a continuação do estado de sítio evocado ao longo de toda a narrativa, temos a convicção de que aquilo que resta depois dessa batalha sangrenta, na qual os heróis foram todos derrotados, e o jogo se coloca, de fato, como única possibilidade de vida e a esperança de que alguns indivíduos e afetos possam sobreviver, conforme pontua Georges Didi-Huberman (2011), no livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*:

Imagens, portanto, para organizar nosso pessimismo. Imagens para protestar contra a glória do reino e seus feixes de luz clara. Os vaga-lumes desapareceram? Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado [...]. Pode-se ver novamente o filme, podemos dá-lo a ver, fazer circular alguns trechos, que suscitarão outros: imagens vaga-lumes (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.160).

Os vaga-lumes não desaparecem. Poetas, fantasmas, homicidas e outros ilustríssimos desconhecidos se transformam em gangsteres, e a violência passa a ser a expressão máxima da literatura, que nasce da boca do poeta e do gatilho do revólver. Ainda sob o sol do deserto, o que vemos é apenas a sombra destes indivíduos que desafiam a existência e crivam um valor profundamente singular para a vida humana. Assim, as imagens que são construídas com base nos seus corpos, por mais caóticas que aparentem ser, e efetivamente são, revelam formas alternativas de autogerência que se realizam mediante a tomada de consciência de que todos nós, ao final de tudo, e em meio a dias tão conturbados e sombrios, somos verdadeiros detetives selvagens, e isto, de alguma forma, nos convoca e nos comove; e tal qual sabemos, a comoção, sobretudo aquela deflagrada pela arte, se afirma indiscutivelmente como o princípio para as metamorfoses imprescindíveis, dentro de um jogo que se inverte e se aplica sempre surpreendentemente a cada novo dia.

### Considerações finais

À bordo da opala branca que cruza o deserto mexicano de uma ponta a outra, e dominados pelo mesmo sentimento de busca e consciência autodestrutiva que move a ação dos poetas detetives, encerramos a leitura do romance completamente exaustos. Ainda que sentados em uma mesa qualquer, com os pés plantados no território hostil onde fundamos nossas residências e construímos nossas ficções diárias, diante de uma escritura que se comprime e se dilata, feito um organismo vivo - sempre a pulsar -, somos convocados a desbravar a realidade descrita por cada relato que integra a narrativa. Neste caso, rejeitando, em absoluto, a possibilidade de que assumamos uma atitude passiva em relação ao ato de leitura, passamos a transitar combativamente pelos “bosques ficcionais” construídos por Bolaño. Também mobilizamos nossos afetos e instintos, elevando nossa capacidade imaginativa à última potência e nos lançamos no abismo onde estão soterradas as mazelas e a barbárie que sustentam a história latino-americana, à semelhança do que fazem os seus personagens.

A travessia, que nos é imposta, figura como um ato de sobrevivência e reconhecimento das diferenças que constituem nossa humanidade. Assim, ao final do percurso desenvolvido ao longo de toda a narrativa, feito um novelo de lã que se desenrola arbitrariamente, tecendo diferentes experiências e realidades, nos deparamos com um espaço vazio marcado pelo fortalecimento de contradições estéticas e históricas e pela desconstrução do mito do homem transcendente e absoluto, como sinal da prática criativa. Muito mais do que a interpretação de fenômenos antropológicos, a literatura se afirma enquanto arquitetura de um sistema ideológico em que o autor se vê enraizado nas convenções estabelecidas pelo cânone, mas também se esmera na construção de um roteiro inovador, rico em detalhes e conflitos que ilustram a nossa posição de desordem dentro de um quadro evolutivo, em que nosso espírito de emulação e alteridade é mais forte do que qualquer proposta de controle e classificação.

Ainda perdidos por entre as plagas do deserto mexicano, mas já lançados para fora da opala - a máquina do tempo, que nos empurra para frente e para trás da linha imaginária desenhada por Cronus e divide o planeta em dois hemisférios, em duas dimensões, passado e futuro, de onde pululam diferentes histórias e discursos -, tomamos consciência da profundidade intelectual que é manejada por Bolaño e nos aproximamos das texturas físicas e sensoriais que adornam os personagens do romance,



nos colocando diante das ressonâncias identitárias que refletem a ideia de perda e de fragmentação na cena contemporânea. Neste caso, assim como os caminhos que levam os selvagens detetives para o nada, os sentimentos que são revelados pela tensão entre a procura e o desencontro demonstram a articulação de uma linguagem poética inteiramente frágil (etérea, prestes a se encolher, ou a ser extirpada, tal qual ocorrera com Cesárea Tinajero). A linguagem acompanha a formação de nossos corpos vulneráveis e também colabora para a montagem de uma realidade enigmática, em que as imagens e os símbolos não passem de meras projeções de tudo aquilo que vivemos e sentimos, dentro de um jogo de representação em que o espectador, mesmo surpreendido pela encenação das memórias coletivas e individuais do autor, se sente capaz de levantar-se da cadeira onde se mantém sentado, assumindo uma postura reflexiva diante da mistura de gêneros literários que lhe é apresentada e do mundo ficcional apreendido por seus olhos em transe.

O romance é, antes de tudo, uma miscelânea de escritos autobiográficos, trechos de documentários, poemas e histórias para o anoitecer. Ele reúne o coração e os ossos intumescidos dos fantasmas que circulam solitários entre a Europa e a América Latina, ao passo que nós, devoradores das temporalidades múltiplas que florescem simultaneamente da melancolia e da aventura, nos transformamos em espectros de uma odisséia no deserto, conscientes de que o mundo passa, agora, a ser regido pela alteração das verdades metafísicas e que, imortalidade, nada mais é do que a alegria passageira e divergente que se edifica sobre as ruínas do sagrado, do bom e do belo.

Sentados, portanto, diante dos cadáveres de Cesárea e de Alberto, a poeta e o cafetão ladeados (personagens sem vida que comungam da mesma tragédia), somos projetados em uma narrativa que se enraíza na língua, na cultura e na história latino-americana e nos ocupamos, a partir de então, em tentar desvendar os mistérios que aparecem matizados em cada um dos episódios e oferecer respostas às provocações diluídas no corpo da narrativa. No entanto, enlaçados pela agonia e pela derrota que marcam a saga de Lupe, Ulises Lima, Arturo Belano e García Madero, desfalecemos sobre nossas sombras e somos vencidos pelas aflições do continente latino-americano, que tem a sua própria maneira de produzir efeitos, construir verdades e de instalar diálogos e ausências.

Assim, ao final de tudo, quando não houver mais amanhã, nos restará apenas virar a última página do romance e adentrar o campo selvagem, onde a luta, o poeta, a

vida e a morte convivem sob o mesmo teto, espreitados pela janela de concreto e de neblina - que se desfaz e se refaz repetidamente -, iluminando diferentes paisagens e inaugurando novas formas de vida, sob a lembrança do que nos fala Bolaño a respeito de sua obra: “[...] la novela intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor” (BOLAÑO, 2004, p.327).<sup>109</sup> Nesses termos, feito um rio, cujas águas se renovam a cada novo amanhecer (lugar em que a morte é um instante de vida), assinalando tanto a derrota quanto a felicidade, o romance aparece como um devir constante, aberto ao aparecimento de novos influxos e à incorporação de diferentes formas de vida, a suscitar múltiplas leituras e estratégias de interpretação cada vez mais complexas.

---

<sup>109</sup> Tradução nossa: “[...] o romance tenta refletir uma certa derrota geracional e também a felicidade de uma geração, felicidade que em determinadas ocasiões foi o valor e os limites do valor” (BOLAÑO, 2004, p.327).

## Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. In: *Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BAKHTIN, M. M. (Mikhail Mikhailovich). *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAROJA, P. [1966]. *Cuentos*. Madrid: Alianza, 1985.
- BENÍTEZ, Martín Retamozo. Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social. In: *Revista Mexica de Ciencias y Políticas Sociales*. México, vol. 51, n. 206, p.69-91, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2. ed. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jotabá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- \_\_\_\_\_. Dois poemas de Friedrich Hölderlin: “Coragem de poeta” (Dichtermut), “Timidez” (Blödigkeit). Trad. de Mário Luiz Frungillo. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, vol.12, n. 13, p. 584-603, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história e cultura*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BÍBLIA. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.
- BLANCHOT, Maurice. A obra e o espaço da morte. In:\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.87-174.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

- \_\_\_\_\_. *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- \_\_\_\_\_. *El gaúcho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- \_\_\_\_\_. *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- \_\_\_\_\_. *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Los perros románticos*. Barcelona: Acantilado / Quaderns Crema, S.A.U., 2006.
- \_\_\_\_\_. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- \_\_\_\_\_; PORTA, Antonio García. *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Acantalado, 2008.
- BOLOGNESE, Chiara. Siluetas en la intemperie. In:\_\_\_\_\_. *Pistas de un naufrago: cartografía de Roberto Bolaño*. Santiago/Chile: Editorial Margen, 2009, p.172-184.
- BORGES, Jorge Luis. Sobre o rigor da ciência. In: *História universal da infâmia*. São Paulo: Editora Globo, 1999.
- BRAITHWAITE, Andrés. *Bolaño por si mismo: entrevistas escogidas*. Santiago-Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Tradução de José Garcês Palha. São Paulo: Livros Cotovia, 1990.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In:\_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.
- CARRAL, Andrea Cobas; GARIBOTTO, Verónica. Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en Los detectives salvajes. PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVARÓN PATRIAU, Gustavo (Ed.). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008, p.11-30.

CHEVALIER, François. *América Latina: de la independencia a nuestros días*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

CRESPO, Noêmia Santos. *Modernidade e declínio do pai: uma abordagem psicanalítica*. Vitória: Edufes, 2003.

DELEUZE, Gilles. A ascensão do social. In: *A polícia das famílias*. DONZELOT, Jacques. Tradução de M.T. Costa Albuquerque Rio de Janeiro: Graal, 1986.

\_\_\_\_\_. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. Campinas-SP: Papirus, 1991.

DERRIDA, J. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial Unesp, 1998.

\_\_\_\_\_. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

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

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre autoficção*. Organização de Jovita Maria Gerheim. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ECHEVARRÍA, Ignacio. Sobre la juventud y otras estafas. MANZONI, Celina (Org.). Celina Manzoni. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002, p.71-73.

ECO, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996.

EMINGWAY, Ernest. *Muerte en la tarde*. Tradução de Lola Aguado. Barcelona: Planeta, 1993.

ESOPO. Grécia Antiga. In: KOVÁCS, M, J. *Morte e desenvolvimento humano*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

FLORES, Clara Quero. Auxilio Lacouture: un presagio en la literatura de Roberto Bolaño. In: *Revista Digital de Crítica, Ensayo e Historia del Arte*. Disponível em: <[http://web.archive.org/web/20090920175105/http://www.critica.cl/html/quero\\_flores\\_02.htm](http://web.archive.org/web/20090920175105/http://www.critica.cl/html/quero_flores_02.htm)>. Acesso em: 26 maio 2016.

FLORES, María Antonieta. *Notas sobre Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*. Disponível em: <<http://garciamadero.blogspot.com.br/2009/01/notas-sobre-los-detectives-salvajes-de.html>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

FONSECA, Aleilton. O poeta na metrópole: “expulsão” e deslocamento. In: *Rotas & Imagens: Literatura e outras viagens*. Aleilton Fonseca; Rubens Alves Pereira (org.).

Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana/Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2000, p.43-55.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* .7.ed. Lisboa: Passagens, 2009.

FRANCHINI, A. S. *As melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-latina*. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.

FRESÁN, Rodrigo. El detective salvaje. In: *Roberto Bolaño: una literatura infinita*. Barcelona: Centre de Recherches Latino-américaines/Archivos- Université de Poitiers, 2005.

\_\_\_\_\_. *El samurái romántico*. Bolaño salvaje. Editores. Edmundo Paz Soldán e Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008.

FREUD, S. [1924]. Uma nota sobre o bloco mágico. In:\_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol XIX . Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. [1915]. As pulsões e suas vicissitudes. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. vol. XIV.

\_\_\_\_\_. [1920]. Além do princípio do prazer. In: *Escritos sobre psicologia do inconsciente*. Tradução de Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 1996. vol. II.

\_\_\_\_\_. [1924]. A dissolução do complexo de Édipo. In: *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. vol. XIX.

\_\_\_\_\_. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Nayf, 2012.

FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos*. Tradução de Edison Simons. Caracas: Monte Ávila, 1991.

GALEANO, Eduardo. *De pernas pro ar: a escola do mundo ao avesso*. Tradução de Sergio Faraco. 6. ed. Porto Alegre: L&PM, 1999.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 24. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

GRAS, Dunia; MEYER-KRENTLER, Leonie. *El viaje imposible: en México con Roberto Bolaño*. Barcelona: Tropo Editores, 2010.

GUERVÓS, Luis Henrique de Santiago. A dimensão estética do jogo na filosofia de F. Nietzsche. *Cadernos Nietzsche*.

<http://www.cadernosnietzsche.unifesp.br/home/item/157-a-dimens%C3%A3o-est%C3%A9tica-do-jogo-na-filosofia-de-f-nietzsche>> Acesso em: 03 jul. 2016.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 2011.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*. Lisboa: Edições 70, 2003.

JAY, Martin. *La crisis de la experiencia en la época postsubjetiva*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACAN, J. *O Seminário Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. *Seminário X- A Transferência (1960-61)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LAURENT, Éric. O corpo falante: o inconsciente e as marcas de nossas experiências de gozo. Tradução de Vera Avellar Ribeiro e Fernando Coutinho. In: *Cult*, São Paulo: Bregantini, ano 19, n. 211, p.38-41, 2016.

LEIBNIZ, G. W. *Discurso de metafísica*. Tradução de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1993.

LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, Papirus, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOWRY, Malcolm. *À sombra do vulcão*. São Paulo: Coleção L&PM Pocket, 2007.

MAGALHÃES, Ligia Cademartori. Jogo e iniciação literária. In: MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1984.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *O amor nos tempos do cólera*. Tradução de Antônio Callado. 35. ed. – Rio de Janeiro: Record, 2009.

MARTÍN-ESTUDILLO, Luis; QUÍLEZ, Luis Bagué. Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea. PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVARÓN PATRIAU, Gustavo (Ed.). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008, p.447-471.

MASSI, Fernanda. *O romance do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

MORA, Francisco Javier. El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Alicante: Universidade de Alicante, p.257-275, 2000. IS5N: 02104547.

MOREIRA, Ariágda dos Santos. O espaço da prostituta na literatura brasileira do século XX. In: *Caligrama*, Belo Horizonte: UFMG, vol.12, 2007, p.237-250.

MUKAROVSKY, Jean. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Madrid: Gustavo Gili, 1988.

NEMRAVA, Daniel; ROSSO, Ezequiel de. *Entre la experiencia y la narración: Ficciones latinoamericanas de fin de siglo (1970-2000)*. Madrid: Editorial Verbum, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Filosofia da época trágica grega*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Obras incompletas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

PAZ, Octavio. Máscaras mexicanas. In: *Las palabras y los días*. Una antología introductoria. 2. ed. México: CE, 2014.

PELBART, Peter Pál. Nunca haverá nova política com os velhos sentimentos de sempre. *Cult*, São Paulo: Editora Bregantini, n.213, jul. 2016.

PÉREZ, Alma G. Corona; SAAVEDRA, Alma J. de. Estrella distante de Roberto Bolaño y sus recursos neobarrocos. BAEZA, Felipe A. Ríos (Ed.). *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. México: Ediciones Eón, 2010, p.281-293.

PIGLIA, Ricardo. *Alvo noturno*. Companhia das letras. São Paulo: 2011.

\_\_\_\_\_. *Respiração artificial*. São Paulo, 1990: Editora Iluminuras.

\_\_\_\_\_. *A cidade ausente*. 2. ed. São Paulo, 1997: Editora Iluminuras.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 7. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.

POULANTZAS, Nicos Ar. *A crise das ditaduras: Portugal, Grecia, Espanha*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

RODRÍGUEZ, Franklin. *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*. Madrid: Editorial Verbum, 2015.

RUISÁNCHEZ SERRA, José Ramón. *Historias que regresan*. Tipología y renarración en la segunda mitad del siglo XX mexicano. México: FCE, UIA, 2012.



SAFATELE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio – E outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Suzan. *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro: Graal: 2004.

SPINOZA, Benedictus de. *Tratado político*. 2.ed. São Paulo: Ícone, 2005.

TAVARES, Leandro Anselmo Todesqui. *A depressão como “mal-estar” contemporâneo*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

TIBURI, Márcia. Prótese da fé. *Cult*, São Paulo: Editora Bregantini, n.213, jul. 2016.

\_\_\_\_\_. Sedução capitalista: por uma crítica ateísta do capitalismo. *Cult*, São Paulo: Editora Bregantini, n.214, agost. 2016.

VILA-MATAS, Enrique. *Suicidios ejemplares*. Barcelona: Anagrama, 2000.

VILLANUEVA, Santos Sanz. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Editorial Ariel, 2008.