



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

PEDRO LUCAS DE LIMA FREIRE BEZERRA

A IMPOSSIBILIDADE DE MANTER-SE A SALVO: A LITERATURA E O MAL EM
ROBERTO BOLAÑO

NATAL – RN

2019

PEDRO LUCAS DE LIMA FREIRE BEZERRA

**A IMPOSSIBILIDADE DE MANTER-SE A SALVO: A LITERATURA E O MAL EM
ROBERTO BOLAÑO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem (Área de Concentração: Literatura Comparada).

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Aníbal Pellejero

NATAL – RN

2019

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes –
CCHLA

Bezerra, Pedro Lucas de Lima Freire.

A impossibilidade de manter-se a salvo: a Literatura e o Mal
em Roberto Bolaño / Pedro Lucas de Lima Freire Bezerra. - Natal,
2019.

79f.

Dissertação (mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e
Artes, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem,
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Aníbal Pellejero.

1. Roberto Bolaño - Dissertação. 2. Literatura Latino-
Americana - Dissertação. 3. Mal - Dissertação. I. Pellejero,
Eduardo Aníbal. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 821.134.2(8)

PEDRO LUCAS DE LIMA FREIRE BEZERRA

**A IMPOSSIBILIDADE DE MANTER-SE A SALVO: A LITERATURA E O MAL EM
ROBERTO BOLAÑO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem (Área de Concentração: Literatura Comparada).

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Aníbal Pellejero
Orientador – UFRN

Examinador

Examinador

Natal/RN
2019

AGRADECIMENTOS

Agradecer nominalmente é, já, falhar com os diversos encontros que se realiza em todos os âmbitos da vida. Todavia, há aqueles nomes que precisam ser mencionados como responsáveis diretamente pelas companhias na aventura, como aqueles que estiveram conosco mesmo quando parecíamos mais solitários.

Agradeço, antes de qualquer coisa, a meus pais, Amélia e Bob (como chamo meu pai José Robson), pelo incentivo desde sempre, por acreditarem em mim e me formarem como ser humano, como alguém que desde cedo estive em presença de arte. Sem os condutores que tive, provavelmente não teria a formação privilegiada, sempre com música, cinema e literatura por todos os cantos da casa. Sem eles provavelmente não estaria escrevendo essa dissertação.

Agradeço, também, a meu professor e orientador Eduardo Pellejero, que me entusiasmou a seguir esta pesquisa desde que o conheci em 2014 e me deu total liberdade e furor criativo para seguir estudando a obra de Roberto Bolaño usando como chave uma bibliografia e um marco teórico pouco usuais no campo da Literatura Comparada. Agradeço também ao PPGEL e a CNPQ pela bolsa de pesquisa concedida a mim e que me garantiram boas condições de estudo nesses dois anos de trabalho.

Agradeço a meus amigos, notadamente Ciro, Lucas, Patriota, Pedro Henrique, Jair, Dante, Dora, Andreza, Ceci, Gustavo, Luiza, Larissa, Andressa, Augusto, Arthur, Julio, Mada, Vitória, Geyson, Facundes, Iuri, Carol, Cibele, Marcelo e mais vários que se fosse citar, ocupariam todo o espaço dessa nota. Agradeço a Karina, que acompanhou boa parte de todo o processo do mestrado. Agradeço sobremaneira a Maria Luiza, Iasmin e a meu quase co-orientador Jefferson pelas ideias, discussões e pela presença nesses anos de graduação até chegar ao mestrado. Agradeço a Lilly, pelo companheirismo, pela leveza e pureza, que me iluminaram bastante durante a fase final do processo.

Agradeço às bandas Deerhunter, Radiohead, Wilco, Tame Impala, Homeshake, Mahmed, Boogarins, Brockhampton e BADBADNOTGOOD, aos artistas Matty, Nill, Kanye West, Kendrick Lamar, Miles Davis, Elliott Smith (seja lá onde estiverem), e Joanna Newsom. Em silêncio tudo seria mais difícil.

Por fim, dedico esse trabalho a todos que vêem na Literatura um campo de batalha, um brasão, uma rua escura e misteriosa, mas também uma cidade em festa, uma noite estrelada e um mapa a ser percorrido dia após dia.

“Y aunque el canto que escuché hablaba de la 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. Y ese canto es nuestro amuleto.”

(Roberto Bolaño, 1999)

“[...] saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso”.

(Roberto Bolaño).

“¿Qué estrella cae sin que nadie la mire?”

(William Faulkner, 1996)

“Lo debemos un hígado a Bolaño.”

(Nicanor Parra)

RESUMO

Segundo Georges Bataille, a Literatura consiste em uma busca obstinada pela liberdade, jamais se curvando à ordem e às regras impostas pelas sociedades constituídas, posicionando-se sempre nos antípodas da duração e do projeto de preservação da vida proposto pela modernidade. A Literatura, destarte, responderia às exigências de um mundo do Mal, mundo contrário à harmonia e à existência durável, postulante do desastre, do despudor e da negatividade. No centro dessas relações entre A Literatura e o Mal, o objeto do nosso estudo é o autor chileno Roberto Bolaño Ávalos (1953 - 2003), de obra alentada produzida a partir do final da década de 80 até o início dos anos 2000, consolidada, em parte, pela figura mítica do autor. Morto precocemente, Bolaño se inseriu como principal nome do pós-*Boom* latino-americano, uma nova leva de escritores latino-americanos que chamaram atenção da crítica a partir dos anos 90, com obras singulares em relação às produções de Vargas Llosa, García Márquez, Donoso, Cortázar, Fuentes e Carpentier. Funcionando até mesmo como oposição à consagração desses autores, a geração de Bolaño está situada entre o trauma das ditaduras na América, a necessidade do exílio e a produção primordialmente urbana, alheia ao realismo fantástico que caracterizou a literatura latino-americana. Esses traumas surgem na obra do autor chileno como uma reverberação de um Mal profundo, que se anuncia na impotência de suas personagens, na sua escrita ao mesmo tempo fragmentária e caudalosa, nos diversos episódios históricos que se confundem com histórias privadas menores, nos poetas e escritores que se convertem em detetives ou assassinos, nas experiências transgressoras que levam os sujeitos à ruína sem adiamento. Para refletir sobre essas questões em nossa dissertação, além de Bataille, utilizamos Blanchot (2011, 2002), Barthes (2005) e outros autores, a fim de abordar as fulgurações simbólicas do Mal na obra *Amuleto*, do escritor chileno. *Amuleto* é um desdobramento de uma das várias narrativas contidas em *Detetives Selvagens* (1998), obra prima de Roberto Bolaño; aqui, Auxilio Lacouture, uma uruguaia exilada no México, narra suas aventuras junto aos poetas e intelectuais mexicanos, enquanto está sitiada no banheiro da Universidade Autónoma do México no dia em que a instituição fora invadida por militares, em 1968. Esse romance é central na obra de Bolaño por trazer questões presentes em toda sua obra e servir como uma visão em paralaxe de todas as dimensões da Literatura desse escritor, funcionando também para nossa abordagem sobre as figuras do Mal em seus livros.

Palavras-chave: Roberto Bolaño. Mal. Literatura Latino-Americana. Maurice Blanchot. Georges Bataille.

ABSTRACT

According to Georges Bataille, Literature consists of a stubborn search for freedom, never bowing to the order and rules imposed by constituted societies, always standing in the antipodes of the duration and the project of preservation of life proposed by modernity. Literature, therefore, would respond to the demands of a world of Evil, a world contrary to harmony and durable existence, postulant of disaster, shamelessness and negativity. At the center of these relations between Literature and Evil, the object of our study is the Chilean author Roberto Bolaño Ávalos (1953 - 2003), an authoritative work produced from the end of the 1980s until the beginning of the 2000s, consolidated, in part, by the mythical figure of the author. Early dead, Bolaño was included as the main name of the Latin American post-Boom, a new wave of Latin American writers that caught the attention of critics from the 90s, with singular works in relation to the productions of Vargas Llosa, García Márquez, Donoso, Cortázar, Fuentes and Carpentier. Functioning even in opposition to the consecration of these authors, Bolaño's generation is situated between the trauma of dictatorships in America, the need for exile and the primordially urban production, oblivious to the fantastic realism that characterized Latin American literature. These traumas appear in the work of the Chilean author as a reverberation of a deep Evil, which is announced in the impotence of his characters, in his writing at the same time fragmentary and mighty, in the various historical episodes that are confused with smaller private stories in poets and writers who become detectives or assassins, in the transgressive experiences that lead subjects to ruin without postponement. To reflect on these issues in our dissertation, in addition to Bataille, we use Blanchot (2011, 2002), Barthes (2005), and other authors to address the symbolic flashes of Evil in the Chilean's writer work. *Amuleto* is an unfolding of one of several narratives contained in *Detetives Selvagens* (1998), masterpiece of Roberto Bolaño; here, Auxilio Lacouture, a Uruguayan exiled in Mexico, recounts her adventures with Mexican poets and intellectuals while she was besieged in the bathroom of the Autonomous University of Mexico on the day the institution was invaded by the military in 1968. This novel is central in Bolaño's work for bringing issues present throughout his work and serving as a parallax view of all dimensions of this writer's Literature, also working for our approach to the figures of evil in his books.

Keywords: Roberto Bolaño. Evil. Latin American Literature. Maurice Blanchot. Georges Bataille.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 NO ALTAR DOS SACRIFÍCIOS HUMANOS.....	13
2.1 O ESCRITOR E SEU MAL.....	13
2.2 A LITERATURA À DERIVA.....	23
2.3 ROBERTO BOLAÑO, VIDA E OBRA.....	36
2.4 <i>DETECTIVES SALVAJES</i> E VIDA EM MÉXICO.....	40
2.5 APROXIMAÇÕES A AMULETO	46
3 A TRAGÉDIA É O SIGNO DO ENCANTAMENTO.....	59
3.1 BATAILLE E A LITERATURA	59
3.2 O MAL DE <i>AMULETO</i>	62
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	74

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação surgiu preliminarmente dirigida pelo desejo de estudar um autor que faz parte de meu panteão pessoal de autores, um escritor que leio desde jovem e continuo lendo. Uma pergunta, assim como em outras várias dissertações, a dirigiu de forma ainda mais contundente: que mais há para falar sobre Roberto Bolaño, esse autor tão badalado por seus contemporâneos, lido e replicado de tantos modos diferentes em todo o mundo e em todas as partes? Os signos do Mal, que norteiam esse trabalho, apareceram como uma visão ou um aviso de “perigo”, quando percebemos a possibilidade de abordá-los. Nas leituras que fazia de Bolaño, o senso de perigo, de que há um regime visgoso, lento e perigoso, sempre se pronunciava. Perceber que o que estava em jogo era um Mal, um Mal absoluto que não é necessariamente aquele diabólico ou negativista cristão, foi uma decorrência da pergunta que naturalmente era colocada em voga: que Mal é este que há nos livros de Roberto Bolaño?

O percurso até chegar à obra de Bataille foi quase que natural: sua obra clássica, *A Literatura e o Mal*, era indicada por todos com quem conversava sobre o tema. Ler a obra de Bataille é um exercício quase espiritual, dado o caráter febrilmente cósmico da filosofia do francês, e relacioná-lo à obra de Bolaño foi outro exercício perceptivo ainda mais cuidadoso, e que continua exigindo cuidados, atenção e exhibe alguns percalços, natural para pensamento tão complexo e enfeixado de conceitos que não cessam de se *complicar* e multiplicar.

O escritor em questão neste trabalho, Roberto Bolaño, como dito, têm sido há quase 20 anos recebido com festa pela crítica e pelos leitores. Tendo assinado 22 livros (entre os publicados em vida e postumamente), Bolaño se dizia primordialmente poeta, embora sua obra seja conhecida e celebrada pelos seus romances. Nascido no Chile em 1953, mudou-se muito cedo para o México junto a sua família. e aos 15 já abandonara os estudos formais para dedicar-se completamente à literatura. Em 1973, aos 20 anos, voltou ao Chile para resistir junto aos revolucionários que apoiavam o governo de Salvador Allende. Após o golpe de Pinochet, Bolaño foi preso e passou oito dias na cadeia. Este episódio foi decisivo em sua vida e na sua formação e povoou sua obra, tendo sido recriado em diversos momentos, em diversos romances e contos.

Após retornar ao México, Bolaño se mudou para a Europa em 1977. Seu primeiro destino foi a Suécia, onde chegou a instalar-se por alguns dias, mas movido pela necessidade de ajudar sua mãe doente, dirigiu-se para Barcelona ainda no final dos anos 70. Iniciou sua carreira literária ainda nos anos 80, quando publicou um romance escrito a quatro mãos junto a seu amigo A.G. Porta, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, em 1984.

Com esse romance, os autores venceram um pequeno concurso literário de província, o que gerou alguma pequena notoriedade para Bolaño. Junto a seu amigo Mario Santiago Papasquiaro (1953-1998), que inspiraria uma das personagens mais notórias de Bolaño, Ulises Lima, presente em diversos romances e contos, fundara ainda nos anos 70 no México o Movimento Infrarrealista, radical libelo contra a poesia institucionalizada e acadêmica mexicana, representada principalmente por Octavio Paz. Outrossim, os Infrarrealistas eram radicais também contra o realismo mágico e seus representantes.

Instalado no município de Blanes a partir de 1985, Bolaño escreveu suas principais obras quando residia nesse lugar. Seu romance *La Pista de Hielo* (1993) recebeu o prêmio Alcalá de Henares, de Madrid, e seu livro de poemas *Los perros románticos* (1993) recebeu o prêmio literário Cidade de Irun, iniciando o reconhecimento do escritor chileno em terras espanholas. Mas foi a partir da publicação de *La literatura nazi en América* (1996) que a notoriedade chegou de fato a Bolaño. Essa espécie de romance e enciclopédia de autores mescla perfis escritores fictícios e não-fictícios que supostamente teriam simpatizado com o nazismo. subdividido em 13 capítulos, cada um se ocupando de notórios nomes da literatura nazi na América Latina. Esse romance, por seu caráter anárquico e inovador, foi o primeiro escrito de Bolaño a ser de fato notabilizado pela crítica.

A descoberta de uma enfermidade grave em 1992, que o mataria onze anos depois, junto ao nascimento de seu filho em 1993, fizeram Bolaño abandonar a poesia e dedicar-se completamente à escrita de narrativas, com as quais poderia pleitear os diversos prêmios literários dos quais era um caçador voraz e ainda vender mais livros, lucrando mais do que como um poeta (que, naturalmente, é menos vendável que a narrativa).

O ano de 1998 marcou para Bolaño a consagração literária. Com *Los detectives salvajes*, o autor foi agraciado pelos Prêmio Rómulo Gallegos e Herralde e foi editado pela primeira vez pela editorial Anagrama, sua casa até um ano atrás (em 2017 sua viúva, Carolina López, que cuida de seus direitos autorais, preferiu trocar a casa editorial antiga pela espanhola Alfaguara). O romance tornou-se um marco da nova narrativa latino-americana e foi saudada como um respiro de originalidade após o *Boom* dos anos 1970, sendo admirado ainda por intelectuais e artistas do porte de Susan Sontag e Patti Smith. Após *Detectives Salvajes*, o chileno publicou ainda *Amuleto* (1999), *Nocturno de Chile* (2000), *Putas Asesinas* (2001), *Amberes* (2002), *Una Novelita Lumpen* (2003) e os póstumos *El Gaucho Insufrible* (2003), *El Secreto del Mal* (2007), *Entre Parentesis* (2006), *2666* (2006), *La Universidad Desconocida* (2007), *El Tercer Reich* (2010), *Los Sínsabores del Verdadero Policía* (2011), *El espíritu de la ciencia-ficción* (2016) e *Sepulcros de Vaqueros* (2017).

Bolaño faleceu em 2003, em Blanes, enquanto esperava um transplante de fígado. Após sua morte, sua figura humana foi ainda mais celebrada por seu caráter beatnik, por sua trajetória curta mas sublevada de acontecimentos, por sua contribuição à nova narrativa em língua hispânica. Seis semanas após sua morte, foi celebrado por diversos escritores, entre os quais Ignacio Echeverría, Rodrigo Fresán, Ricardo Piglia, seu editor Jorge Herralde e diversos outros, como o maior escritor de língua espanhola de sua geração.

Tendo comentado esse percurso, que ainda inclui diversas outras leituras, outros textos e outras perguntas que foram se acumulando ao longo dos meses de estudo até o momento de escrita desse texto, faz-se mister comentar a metodologia empregada. Utilizamos como *corpus* ficcional o romance *Amuleto* (1999), publicado logo após a consagração de Bolaño por *Los detectives salvajes* (1998), no momento de maior exposição de sua carreira enquanto escritor. Não por acaso, *Amuleto* é uma reverberação de um dos relatos do romance de 1998, um dos relatos mais lembrados entre os mais de 70 que povoam a obra. O livro é o testemunho de Auxilio Lacouture, uruguaia exilada no México que ficou dez dias preso no banheiro da Universidade Autónoma do México enquanto a instituição estava sendo sitiada pelo exército mexicano, em 1968. A personagem-protagonista aqui é inspirada em Alcira Scout Scaffo, que, como Auxilio, sobreviveu à ocupação da Universidade Autónoma do México – UNAM, evento concomitante ao massacre de Tlatelolco, e tinha características semelhantes à personagem de Bolaño: uruguaia, poeta, frequentadora assídua da Universidade e do Café La Habana, um cenário recorrente do escritor chileno.

Para analisar esse romance de acordo com Bataille, percebemos o tom poético e epifânico dessa narrativa, a insubordinação ao modelo engajado de narrativa (embora trate de um momento histórico de ruptura política como pano de fundo), e o principal motivo do uso da teoria-base do filósofo francês: a fulguração de um Mal absoluto, o Mal inominado que está em todas as partes, a morte que aparece e desaparece, a consciência profunda de que há um regime noturno, cambiante e misterioso que assoma por todos os lados na obra de Bolaño.

Destarte, também utilizamos aqui as teorias de Maurice Blanchot e Roland Barthes, com suas ideias sobre escritura, escrever, e sobre uma Literatura desejante, que faz exigências sobre seu autor, que não se submete a nada e sim faz leitores e autores se submeterem a ela, para elucidar questões acerca da relação de Roberto Bolaño e sua escrita. Para Bolaño, a literatura era um meio e um fim, um lugar que só permite um mergulho profundo, onde é “quase impossível manter-se a salvo”¹.

¹ Esta declaração de Roberto Bolaño pode ser lida em uma entrevista que concedera a Sebastián Noejovich (NOEJOVICH, 2001, p. 44 *apud* BOLAÑO E AS ESTRELAS, 2011).

No primeiro capítulo após essa Introdução, começamos problematizando os caminhos de nossos marcos teóricos. Surgem os primeiros questionamentos sobre o que seria Literatura, sobre as concepções de escrita para Blanchot e Barthes, e as primeiras aproximações à obra de Roberto Bolaño. Aqui falamos mais detidamente sobre *Amuleto*, apresentando pontos importantes para a análise.

No segundo capítulo, fazemos uma abordagem das principais concepções de Bataille. As primeiras aproximações entre Bolaño e a concepção de Mal de Bataille se darão a partir desse capítulo, onde o procedimento utilizado é o de contextualização da obra para porvindoura análise detida dos conceitos apresentados em contraponto com a obra presente em nosso *corpus*.

Nos terceiro e quarto capítulos nos deteremos na apresentação de elementos importantes para contextualização da obra de Bolaño, como a situação da América Latina, a relação com suas obras, e a tentativa de finalmente aproximar-nos e elucidar a questão que norteia esse trabalho: que Mal absoluto é esse de que aqui tratamos?

Ao final, em nossas considerações finais, pretendemos abrir uma picada na mata fechada ou deserto que temos à frente diante desses complexos autores. As relações e pensamentos possíveis que nascem do cotejo da obra de Blanchot, Barthes e Bataille, as fulgurações vívidas de problemas na obra de Bolaño, os improvisos que surgem do confronto de ideias que parecem tão distantes entre si, mas que podem se aproximar e produzir um evento novo, invocando nova vida em textos que parecem menores, como é o caso de *Amuleto*, poderoso fragmento que parece de fato o amuleto, o brasão, a bandeira da obra de Roberto Bolaño.

2 NO ALTAR DOS SACRIFÍCIOS HUMANOS

2.1 O ESCRITOR E SEU MAL

Comprendieron que un libro era un laberinto y un desierto. Que lo más importante del mundo era leer y viajar.

Roberto Bolaño, *Los sinsabores del verdadero policía*

Roberto Bolaño, em sua análise acerca de Mark Twain², dizia que nos escritores americanos (não só os de língua inglesa, mas também os de língua espanhola, como ele) havia “El valor, la osadía, la felicidad del que nada tiene que perder o del que tiene mucho que perder pero al que su generosidad o su locura lo impelen a arriesgalo todo” (2006, p. 270). Essa noção parece permear a sua obra: calcada no risco incalculado, onde nada parece resguardar o escritor do *perigo* que há na Literatura, seus livros são dotados do mesmo senso de aventura e sobrevivência que se notam em Twain e em Melville, como o bem percebe³ em seu texto. Que valor, ousadia, a felicidade que há naquele que nada tem a perder ou do que tem muito a perder, mas que por generosidade ou loucura não se furtam a arriscar-se, estão inscritos na Literatura? Para Bolaño, o que estava em jogo no livro de Twain, onde se inscreve o risco corrido pelo escritor, é que o americano estava a todo tempo pronto para morrer. A visão de que a Literatura era uma forma de adiar e entender a própria mortalidade é um signo que se repete na História, onde o próprio Bolaño assumiu seu lugar: ao saber da doença que o consumiria, escrevera como se não houvesse amanhã (já que nada garantiria que houvesse mesmo) e, com isso, adiou sua morte, preparando-se também para ela. O sentido iminente do risco e do perigo guiou a obra inteira do escritor chileno.

A Literatura era, para Roberto Bolaño, um componente intrínseco de sua vida. A relação entre suas vivências e sua construção estética era de tal modo embaralhada que parecia que sua literatura era inteiramente uma produção autoficcional, com histórias que vivera ou ouvira algum de seus contemporâneos contar, com fábulas recolhidas de sua infância no Chile, sua juventude no México ou sua vida madura na Europa (França, Espanha, Bélgica, entre outros

² O supracitado texto se chama *Nuestro Guía en El Desfiladero*, e está presente em *Entre Parentesis* (2006, p. 270). Esse ensaio é um prefácio escrito por Bolaño para uma tradução de *Las Aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain, publicada pela Biblioteca Universal del Círculo de Lectores, de Barcelona, em 1999. Bolaño nutria devoção por este romance, tanto que considerava seu *Detectives Salvajes* (1998) um herdeiro da tradição professada por Twain com seu romance de formação.

³ No mesmo prefácio ao livro de Twain, Bolaño diz: “Todos los novelistas americanos, incluidos los autores de lengua española, en algún momento de sus vidas consiguen vislumbrar dos libros recortados en el horizonte, que son dos caminos, dos estructuras y sobre todo dos argumentos. En ocasiones: dos destinos. Uno es *Moby Dick*, de Melville, el otro es *Las aventuras de Huckleberry Finn*, de Twain” (BOLAÑO, 2006, p. 269).

países). Sua visão de Literatura era profundamente marcada por uma atitude perante a vida, como se o escritor tivesse uma missão que exigisse ser levada a cabo a qualquer custo.

Em diversos de seus textos críticos, e até mesmo em alguns contos e romances, a discussão sobre as características, os limites, o papel e essa missão presentes na vida do escritor apareciam. Não raro escrevia textos desancando a “literatura de funcionários” de autores notórios das letras chilenas, como Isabel Allende, António Skármeta ou Diamela Eltit, e enaltecendo a literatura maldita e anarquista de autores novos que admirava, como César Aira, Ricardo Piglia, Enrique Vila-Matas, Rodrigo Rey Rosa, Juan Villoro. De outra parte, também reverenciava poetas que para ele representavam um cenário apocalíptico e profundamente simbólico da Literatura, como Arquíloco, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, até chegar a seu poeta favorito, Nicanor Parra. A cada nome, uma senda se abre em seu conceito de Literatura, e começamos a nos aproximar do cerne da questão.

O escritor posicionado no mundo deveria estar consciente de que fala uma língua à parte⁴, desterritorializada; não há modos de capturá-la, enformá-la, colocá-la em blocos senão fazendo-a perder os sentidos que prolifera. O escritor empertigado com seus problemas é condenado a uma solidão fundadora, aquela necessária para a produção de um discurso e de um modo de viver extremamente alheios aos desígnios da sociedade.

Para Bolaño o escritor-modelo era aquele que refletia sobre sua condição, ainda que indiretamente, como em Kafka ou Rimbaud. Escritores que levaram a vida como um serviço e um exercício de suas obras. Rimbaud, em seu gesto radical, era uma inspiração para o escritor chileno.

A postura do escritor diante da Literatura é, portanto, uma posição aparentemente consciente de sua finitude. Mas como se dá essa ação? É como Kafka, que adiava a morte por meio da escrita?⁵ Ou como o escritor que vaga nômade, como Baudelaire, fazendo de sua vida sua própria escrita? Como Rimbaud, que abandonara a Literatura para traficar escravos na África, padecendo paupérrimo e doente no fim do mundo? A resposta talvez não seja clara, ou talvez não seja possível, mas atende às duas faces. Para Bolaño, a Literatura guarda uma

⁴ Aqui cabe menção à leitura que Gilles Deleuze e Félix Guattari fizeram do uso da língua alemã pelo checo Franz Kafka: “Uma literatur menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que, nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka define nesse sentido o impasse que barra aos judeus de Praga o acesso à escrita, e faz de sua literatura algo impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outro modo” (2014, p. 36).

⁵ Blanchot dizia que Kafka, no momento em que escrevia, resistia uma vez mais à morte. Do mesmo modo, Deleuze via em Kafka a construção de uma literatura que buscava agenciamentos coletivos e desterritorializações a partir da fala de uma minoria, onde cada gesto de Kafka trazia consigo um devir minoritário. Destarte, seus desejos surgiam junto ao objeto literário, mas em uma “enunciação coletiva” (DELEUZE & GUATTARI, 2014).

profunda relação com o desvario, a doença, a sensação de estar cercado por todos os lados. A saída para livrar-se dessas amarras é apenas uma: escrever, prosseguindo com sua obra ainda que a vida não prossiga.

A conceitualização do ofício do escritor que produz Bolaño está ligada à sua própria posição diante da vida. Produto e produtor de acasos, o escritor modelo para o escritor chileno era um devoto de sua biblioteca, sem pátria e sem um lugar fixo no mundo (“Literatura e exílio são, creio, duas faces da mesma moeda, nosso destino posto nas mãos do acaso”⁶). O escritor seria aquele que estava em “desterro”, fazendo de sua vida uma narrativa; pondo-se em risco, colocando-se no mundo, estando exilado, saboreando toda a sorte de experiências que o homem pode compartilhar, passando por sobre “as fronteiras dos sonhos, as fronteiras trêmulas do amor e do desamor, as fronteiras da bravura e do medo, as fronteiras douradas da ética”⁷. De outra feita, no seu *Discurso de Caracas* (1999), diz Bolaño que um escritor deve “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura es básicamente un oficio peligroso” (2006, p. 36). Essas definições estreitas e específicas de Literatura requeriam também um estereótipo, um tipo de escritor que para Bolaño era legítimo, em detrimento de nomes do *establishment* e do cânone.

Em suas obras, seus romances e contos, e principalmente nos ensaios presentes em *Entre Paréntesis* (2006), Bolaño empreendeu a construção de um cenário em que tudo estava desmoronando, um apocalipse, um vazio onde o leitor (e o autor, antes de tudo, que aponta a seus personagens o abismo) está condenado a suportar.

Para ele, como também para outros teóricos e escritores, há um tipo de escritor que abala a própria instituição literária: são eles os indesejados, os malditos, os que conseguem trazer aromas podres, imagens grotescas, mas também aqueles paupérrimos que constroem suas obras à margem, que silenciam ao finalizar canhestramente suas obras. Por exemplo, ao tratar do poeta chileno Diego Maquieira, poeta militante que publicara dois livros importantes para a literatura chilena dos anos 1970, radicais e experimentais ao extremo, em consonância com movimentos performáticos e visuais que aconteciam na Europa e nos Estados Unidos, Bolaño se pergunta: “que nos quisio decir Maquieira?”⁸ O poeta silenciou sua obra já com seu segundo

⁶ Este trecho está contido no ensaio *Literatura Y Exilio*, presente em *Entre Parentesis* (2006, p. 40). A tradução é nossa, e concordamos com a tradução de Guilherme Freitas do mesmo ensaio, publicado na revista *Caderno de Leituras*, da revista *Chão de Feira*, n. 22 (junho de 2015). A tradução pode ser lida completa em PDF aqui: <<https://bit.ly/2cZsw04>>.

⁷ BOLAÑO, Roberto. *Literatura e Exílio*. Trad. Guilherme Freitas. **Chão da Feira**, n. 22, jun. 2015, p. 3.

⁸ Bolaño trata de Maquieira quando reflete sobre a poesia produzida no Chile na contemporaneidade. Seus poetas de predileção são Gonzalo Millán, Rodrigo Lira, Juan Luis Martínez e, por fim, Diego Maquieira. Nesse mesmo texto, há indicação da figura de escritor para Bolaño que aqui comentamos. Entre os poetas-modelo chilenos da contemporaneidade que perfila, Bolaño cita a figura de Pedro Lemebel, homossexual assumido e autor de uma

volume, tornando-se também recluso. A atitude radical diante de sua produção, que abalou a poesia do Chile com a mesma velocidade que também desapareceu, era, para Bolaño, aviso de alguma potencialidade negativa que incorria no próprio sentido da literatura e da vida. O caso de Maquieira era exemplar para a poesia do Chile de que se referia Bolaño:

Las imágenes que tengo de la poesía chilena se asemejan al recuerdo que guardo de mi primer perro, el Duque, una mezcla de San Bernardo, pastor alemán, perro lobo y quiltro, que vivió en nuestra casa durante muchos años y que en algunos momentos de desamparo fue como mi padre, mi madre, mi profesor y mi hermano, todo junto. Para mí el Duque es la poesía chilena y tengo la vaga sospecha de que para los chilenos la poesía chilena es un perro o las diversas figuras del perro (...) La poesía chilena es un perro y ahora vive a la intemperie. (*O poeta chileno Claudio*) Bertoni, que recoge cochayuyos en la costa, lo ejemplifica a la perfección. (2006, p. 88-89)

Aqui adentramos em um problema que perturbou e serviu de acusação (infundada, por vezes) contra Bolaño: que quer dizer ser um escritor chileno? A poesia chilena, para ele fonte de admiração e também de repulsa, era o exemplo de um cenário onde todos estavam desgarrados, onde nada se apóia em uma base. Em uma entrevista a um programa boliviano, acusam-no de não ser um autor chileno. Aparentemente tranquilo, como se fosse confrontado com sua identidade milhares de vezes ao longo da vida, Bolaño diz:

(...) Yo creo que soy un escritor chileno. Un escritor chileno sobre todo a la contra, es decir: Si no soy un escritor chileno, ¿tú qué dirías que soy? ¿Soy un escritor español? Los escritores españoles no me consideran español ¿Un escritor mexicano? Los mexicanos tampoco me consideran mexicano. ¿Un escritor boliviano? Me gustaría ser un escritor boliviano. Yo soy un escritor en lengua española. Y la literatura, además dividirla por países de una misma lengua nos lleva al absurdo. ¿Dónde está la base de la literatura chilena? ¿En Alonso de Ercilla? ¿Está en (Andrés) Bello? No, eso no es verdad, está en El Quijote, en Cervantes.⁹

A tomada de posição como escritor de língua espanhola, não como chileno, como mexicano ou como boliviano, desloca ainda a visão de Bolaño não só como escritor, mas como escritor latino-americano. Alonso de Ercilla, o exemplo que deu de escritor chileno, é um ex-

literatura profunda *queer*, que para a concepção bolañista era um exemplo para os poetas: “El rebelde por excelencia de mi generación, sin embargo, es Pedro Lemebel, que no escribe poesía pero cuya vida es un ejemplo para los poetas. En Lemebel está la dulzura, una sensación de fin del mundo y el resentimiento feroz: con él no hay medias tintas, su lectura requiere una inmersión en profundidad”(BOLAÑO, Roberto. *La Poesía Chilena Y la Intemperie*. In: **Entre Parentesis**, Barcelona: Anagrama, 2006, p. 88-89).

⁹ A entrevista em que Bolaño dá essas declarações está presente no documentário *Roberto Bolaño: La batalla futura*, de 2016, filme dirigido por Ricardo House, em co-produção promovidas por Chile e Espanha. O filme retrata a relação conturbada de Bolaño com seu país natal, mas também traz importantes imagens do escritor, raramente exibidas em outros registros a seu respeito. Trechos dessa entrevista usada por House e aqui citada podem ser vistas no YouTube em uma compilação de vídeos em que Roberto Bolaño aparece, que pode se acessado por meio do seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=ebqLPEHmVIs>> (a partir de 0:46). (Acessado em 28 dez. 2018).

soldado espanhol que participou da conquista do Chile, autor de *La Araucana* (1569-1589), poema épico que fala sobre os desdobramentos da Batalha dos Araucos, conflito ocorrido entre espanhóis e mapuches, tão extenso quanto a própria guerra de Tróia. A raiz da identificação que Bolaño vê no colonizador que inicia a história literária do Chile está ainda em um poema de Nicanor Parra (1914-2018), que diz: “Los cuatro grandes poetas de Chile son dos: Alonso de Ercilla y Ruben Darío”, que por sua vez já ironizava a memória totêmica do poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) que dizia ““Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte”” em seu *Altazor* (1931). O escritor exemplar para a literatura chilena seria um noticiador da colonização, aquele que construiu o poema épico que canta tanto o sofrimento do primeiro povo do Chile quanto a ambivalente vitória da colônia europeia. A ironia é gritante mas é também indicativo da própria trajetória de Bolaño e sua percepção de Literatura: como dito em outra ocasião, *nela* é impossível manter-se a salvo, como notamos mesmo já no título desta dissertação. A poesia de de Ercilla tinha também muito do exílio que coabita nos espaços da literatura: a sua poesia, que recorda com alguma saudade e quase nenhum trauma os sacrifícios dos espanhóis em meio às florestas dominadas pelos mapuches, foi escrita muito longe do Chile, na Madrid em que provavelmente de Ercilla só esperava a hora de sua morte. Anos longe do Chile não parecia para Bolaño um motivo para ser menos chileno. Pelo contrário: a distância parecia manter a pátria longe o suficiente para não macular sua obra.

Ser um escritor à margem das classificações, constantemente acossado por um sentido de aventura, pela ousadia que reage a qualquer controle, exige do escritor alguns esforços, algumas privações. Dentre ela o senso constante de localismo, tornar-se estrangeiro onde houver pátria acima de qualquer coisa. Para o chileno, em todas as partes ele era estrangeiro (“Estrangeiro me senti em todas as partes, começando pelo Chile”, disse em entrevista ao jornal colombiano *El Tiempo*, de 3 de janeiro de 2003). Mas isso não era motivo de angústia:

“(…) para mim dá na mesma que digam que sou chileno, embora alguns colegas chilenos prefiram me ver como mexicano, ou que digam que sou mexicano, embora alguns colegas mexicanos prefiram me considerar espanhol ou, já de uma vez, morto em combate, e para mim dá na mesma que me considerem espanhol, embora alguns colegas espanhóis reclamem e a partir de agora digam que sou venezuelano, nascido em Caracas ou Bogotá, coisa que também não me incomoda, muito pelo contrário”. (2007, p. 36)¹⁰

Bolaño voltara ao Chile apenas duas vezes após ter saído de sua terra de nascimento; suas experiências em outros países, nos Estados Unidos, na Espanha, na Bélgica e na França

¹⁰ BOLAÑO, Roberto. Discurso de Caracas. In: **Entre Parentesis**. Barcelona: Anagrama, 2006, p. 31-39.

fizeram com que ele criasse um repertório de lugares, tipos humanos, dialetos e costumes que enriqueceram e foram fundamentais para sua obra, que se servia de uma gama absoluta de gírias, sotaques, particularidades e comportamentos de latino-americanos e europeus, hábitos que só existiam localmente. O deserto mexicano, os grotões da Argentina, as fronteiras entre Brasil, Uruguai e Chile, uma prisão na Libéria, a paisagem urbana da Nicarágua, a metrópole de Israel, todos esses espaços estão presentes na obra de Bolaño, e nelas o autor infunde características próprias de cada lugar, de cada modo de falar e de pequenas características sutis que dão fidelidade à narrativa sobre esses lugares. Do mesmo modo que as geografias se embaralham, os modos de ver o mundo se dilatam, embaralhando conceitos de bem e mal, experiências de normalidade e anormalidade, e conflitos morais onde as coisas não funcionam do modo convencional que as definem. Bolaño admirava esse tipo de reflexão nos escritores que lia, folgava em ver as fronteiras embaralhadas.

Os autores que tinha em mais alta conta, os que escrevera sobre e que jamais salvaguardou a exibição de sua devoção, representavam esse espírito estrangeiro: Nicanor Parra, Jorge Luis Borges, Alonso de Ercilla, Dante Alighieri, James Joyce, Franz Kafka, César Aira, Carlos Pezoa Véliz, Juan Villoro, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Witold Gombrowicz, Oswaldo Lamborghini, entre outros que cita em seus textos, entram em todas as conceitualizações que produz acerca de literatura: o senso de negatividade, a aventura, o oculto, os embaralhados limites entre bem e mal, a certeza irrevogável da morte, o senso de absurdo que se impõe diante de todas as aparentes certezas. As fronteiras entre civilização e barbárie estão novamente nubladas; a visão da arte e da literatura como instrumentos de humanização e capital civilizatório não mais servem aqui. Os escritores que Bolaño se mirava eram exemplos dessa insubordinação às convenções de moral, ética e, como não?, estética.

No século XX, os escritores estavam ocupados com a construção de um novo modo de escrever, de uma nova forma ou mesmo um novo norte para a Literatura (discutiremos esse assunto mais à frente). Por vezes a via da negatividade era uma forma de abalar as bases da tradição que tanto assolava suas escritas; o francês Georges Bataille, que detidamente estudaremos em capítulos a seguir nesta dissertação, percebia que a literatura do século XX era atraída pelo chamado soberano do mundo do Mal, onde o projeto de preservação da vida, a moral e a ética não mais correspondiam aos modelos humanistas que até então eram preservados pelos textos literários. O papel civilizatório da Literatura estava posto em cheque. Mas que relações são essas entre literatura e civilização? Como a literatura podia ser o porta voz e o retrato da vida social?

Até o início do século XX, a Literatura atendia aos apelos humanistas: a representação de atores sociais, o centro da ação era dominado por personagens que apresentavam as idiossincrasias da vida burguesa, o sofrimento dos trabalhadores que não tinham espaço nas artes, a não ser como retratos de farrapos humanos em pinturas, na própria literatura pregressa ou esculturas. Logo, o romance estava no centro da Cultura, e era a ferramenta essencial de representação do Homem Comum, valorizando o que há de mais humano em sua formação.

O papel humanizador da Literatura começou a ser questionado quando o foco deixou de ser o que era dito, com todos os aspectos civilizatórios, responsáveis por conservar a proposição moderna de um projeto de conservação da vida, que visava a duração, a vitalidade de uma vida do comum. As fábulas a certo momento passaram a vir com outro viés, no que a teoria literária clássica muito contribuiu para percebermos. A visão que se tinha até começo do século XX era a de que os textos literários eram discursos poéticos que refletiam a realidade, que serviam para elucidar e discutir problemas impostos na sociedade. A esse respeito faremos uma pequena digressão, que servirá de introdução aqui ao centro de nossa discussão, a título de abarcarmos algumas questões que precisam de contextualização acerca de que Literatura estamos falando.

Não diferindo de sua tradição, o teórico, filósofo e crítico francês Jacques Rancière assim introduz seu ensaio *As metamorfoses de uma fábula*: “Lembremos nossa pergunta inicial: a palavra literatura será simplesmente o nome moderno que recobre a realidade ancestral das belas-lettras? Ou designa, ao contrário, uma maneira específica de tratar a linguagem e dela fazer arte?” (2017, p. 83). A pergunta lançada por Rancière parece iluminar não a constituição da literatura, o que seria essa matéria escorregadia dos sentidos, mas antes aquilo que está nos interstícios da própria literatura: a fábula, a narrativa, o Livro, o relato. A linguagem literária, embora pareça conter em si alguma resposta sobre seu estatuto, não parece estar estururalmente organizada de modo que permita sua definição:

Um raciocínio simples conclui que, se não há propriedades estruturais que definam a linguagem literária (...) é porque somente um julgamento decide quanto à literariedade ou a não literariedade das obras da linguagem, e somente um certo acordo coletivo sobre os julgamentos de autoridades reconhecidas lhe dá generalidade. (2017, p. 83)

Para Rancière, a partir das aporias do *Crátilo*, de Platão, é preciso estar atento para os os conceitos de convenção que permeiam a percepção de um texto literário. A Literatura, quando assim nomeada, está permeada pela “subjetividade” do leitor, ou mesmo do autor. Não é que a Literatura esteja a mercê de um julgamento de valor, mas que há um recorte no universo da literariedade que permite ao sujeito se alocar no universo da ficção e das “aparências da

substancialidade poética” (2017, p. 84). Rancière percebe que “No caso, todo o problema está em compreender que o caráter “condicional” da existência do literário não remete nem a regras objetivas de discernimento ao arbitrário do julgamento ou do consenso. É bem verdade que a decisão de nomear a literatura é um caso “subjetivo”.” (2017, p. 84):

a literatura é um modo particular de subjetivação do universo da literariedade, uma maneira de recortar esse universo de acordo com uma colocação de seu “sujeito”, de nele instaurar, ao desvincular os compromissos da ficção e as aparências da substancialidade poética, uma pura dramaturgia das aventuras da letra: uma dramaturgia das relações entre o estatuto da letra e o estatuto da enunciação, uma “teologia” do corpo de verdade da escrita. (2017, p. 84)

Há um “corpo de verdade”¹¹ da escrita, onde os *eu* se duplicam e se multiplicam em figuras da letra com falta de corpo e do corpo sofrendo pela escrita (RANCIÈRE, 2017, p. 84). Essa intrincada relação entre a letra com falta de corpo e o corpo que sofre pela escrita se dá nos aspectos fabulares da literatura, onde a potência própria da literatura é conformada em certas fábulas.

Cervantes, durante o romantismo, foi gregário desse emblema obscuro do corpo que sofre pela escrita e a letra sem corpo que está disposta nas fábulas: “Na fábula do louco da letra, a questão do pai do discurso e a do corpo que falta à escrita se ligam de maneira exemplar” (2017, p. 84). As andanças daquele que “sacrifica sua razão” e oferece seu corpo para atestar a verdade do Livro, formam uma “fábula teológico-social” (2017, p. 84). A fábula em questão se trata do Dom Quixote, o louco da letra, aquele que se tornou o herói da demonstração da verdade dos livros; ele é aquele que “desregula a boa relação entre a ordem do discurso e a ordem das condições, ao estabelecer entre as duas a conexão louca de um corpo que toma os escritor ao pé da letra” (2017, p. 84-85). Conforme essa fábula teológico-social vai se delineando, onde o devaneio nostálgico do Quixote busca alcançar os cavaleiros sobre quem lera, mas é desregulado para as profundezas do popularesco (indicados pela figura do Sancho), o escritor toma também o papel de louco da letra, porquanto se metamorfoseie da posição de “pai de seu discurso” para ser ele mesmo o louco da letra, arrastado pela fábula para dentro de sua obra. Embora o autor pareça agir como aquele que mantém as suas personagens em seus domínios,

¹¹ “Isso quer dizer que a literatura é um modo particular de subjetivação do universo da literariedade, uma maneira de recortar esse universo de acordo com uma colocação de seu “sujeito”, de nele instaurar, ao desvincular os compromissos da ficção e as aparências da substancialidade poética, uma pura dramaturgia das aventuras da letra: uma dramaturgia das relações entre o estatuto da letra e o estatuto da enunciação, uma “teologia” do corpo de verdade da escrita” (RANCIÈRE, 2017, p. 84). A enigmática digressão de Rancière parece se voltar para a experiência do leitor. No entanto, o jogo estatutário da literatura desdobra o próprio papel de leitor e autor, onde a experiência literária atravessa esses próprios posicionamentos dos sujeitos. Não há nenhum espaço “demarcado” para aquele que experiencia a literatura, posto que ela realoca o “sujeito” de modo singular em seu espaço.

não há como garantir o controle total de sua obra. A encarnação da fábula e do corpo de verdade que há na escrita em sua própria subjetivação é algo inevitável.

O sujeito escritor parece se enredar em uma transformação das formas de subjetivação que o conformam enquanto “autoridade” de seu discurso. O narrador e o escritor, em suas posições autocráticas, acabam se metamorfoseando em suas próprias fábulas, transformando-se naqueles personagens os quais havia feito “refêns”.

Para Rancière, a relação social entre a fábula teológico-social e a experiência interior de emancipação, que aqui não mencionamos detidamente mas que merece atenção no percurso teórico do filósofo francês, dá origem a vidas mudas, vidas que existem pela entrada democrática da escrita na vida de qualquer um e a vida de qualquer um entrando na linguagem, sendo parte do construto literário.

O caminho da literatura passa por um desvio radical, pela experiência de que não há corpo mudo: o corpo de que se supõe ser a simples encarnação de um mundo oferecido é um corpo de mentira, é aquele emaranhado hieroglífico de signos resumido por Albertine, o “ser de fuga” que obriga o narrador a uma “marcha inversa”. (2017, p. 113)

O emaranhado hieroglífico de signos de que fala Rancière parece coadunar com a explosão de sentidos que confundem os personagens de *Amuleto* (1999), de Bolaño, por exemplo. Aqui, o ambiente opressor do exército invadindo a Universidade Autônoma do México, fato ocorrido em 1968, serve de cenário para a produção de um discurso transgressor por si mesmo, incorporando o estigma político em uma narrativa particular, mas que se conecta às narrativas de insurgência de uma geração engajada (mesmo que ela não pareça se engajar ou se articular com nenhuma ideologia). Falaremos disso mais detidamente ao longo da dissertação.

Mas o que converte o fabulista em escritor, e por fim no autor de um Livro da Vida é sua posição radical diante de suas próprias vivências. Produzir um jogo entre vida e Literatura, acima de tudo estar pronto para a morte, já que a Literatura impõe um outro pacto para com a linearidade e com o projeto de preservação da vida. Para Bataille a Literatura era irredutível às necessidades da vida das sociedades constituídas. A discussão era outra, penetrando na vida e criando um regime próprio, particular, ou em melhor aceção, autônomo. É dessa autonomia plasmada na Literatura onde Bolaño se aproxima de Bataille. Mais ainda quando enxerga na carne da Literatura um Mal profundo.

A autonomia alcançada pelos escritores está situada também na pluralidade das identidades possíveis. A autoficção tem um caráter plural, assim como a poesia: o escritor é

também um Outro, que fala por si mas também por suas fantasias. Essa concepção povoou por muito tempo a crítica, principalmente quando mais influenciada pela psicanálise e pelos estudos do inconsciente. Bolaño acreditava que a profunda questão da identidade, a manipulação de suas possibilidades e a própria experiência enquanto marca original da produção de um escritor, era fundamental para sua formação enquanto esteta. Na análise já citada sobre Mark Twain, ele exemplifica com os vários nomes (misteriosos), que o autor americano assumiu:

Al principio fue Samuel Langhorne Clemens, su nombre real, y también Thomas Jefferson Snodgrass, un seudónimo de corta vida, y nació en Florida, Missouri, en 1835, aunque su infancia y adolescencia transcurrieron en Hannibal, un poblado en las margenes de Mississipi. (2006, p. 272)

Twain era a imagem do escritor que estava preocupado com o sentido intrínseco de aventura e desvario na vida: viajou ao Mississipi diversas vezes em embarcações, cruzou rios e canais dos Estados Unidos, vira tipos humanos de todos os tipos em suas viagens, que serviram para compor diretamente suas personagens e, como não, sua visão de mundo. Melville, que Bolaño cita como se fosse um par complementar de Twain, também teve vida e destino parecidos. Sua experiência como marinheiro serviu para que visse de perto a solidão, a profundidade e a complexidade da vida em alto mar, onde as relações entre homem e natureza são constantemente confundidas, ganhando intersecções entre si.

Para os escritores aqui analisados, a sordidez da vida só é profusamente capturada quando a experiência atravessa a escrita; Bataille nos fala de escritores que experimentaram os eventos mais radicais da vida, o que incidia em projetos literários devotados à expedição de mundos cruéis, sem esperança, sem pontos luminosos onde as coisas se apoiem na Moral e na Ética socialmente construídas. O que há é uma intensidade quase mística insuflada no centro de uma Literatura que é gerida pelo Mal. Bataille via nessa intensidade a raiz de uma insubordinação totalizante da Literatura, aquela autonomia recuperada de que falávamos antes. Para assumir e fazer aparecer essa autonomia diante da Linguagem, Bataille enxergava diversos fenômenos onde vibravam intensidades: o êxtase erótico, o rapto místico, as paixões desenfreadas.

Novamente, Roberto Bolaño engendrava sua obra buscando essa autonomia. Escrevia após ter lido toda a tradição, após ter lido seus pares, após ter construído cuidadosamente o perfil e um *modus operandi*, onde se alinhava com escritores que não abdicavam de suas vidas para construir suas obras. Pelo contrário, a insubordinação falada acima estava no epicentro de tudo.

Mas a despeito da vida atribulada que levou, povoada por experiências dignas de um juventude transviada (onde inclusive incide a lenda de que seria usuário de heroína), Bolaño vivia como um pacato pai de família em seus anos de produção, como diz em depoimento o escritor hondurenho Horacio Castellanos Moya, “Ningún periodista estadounidense resaltó el hecho, advierte Sarah Pollack, de que Los detectives salvajes y la mayor parte de la obra en prosa de Bolaño “fueron escritos cuando éste era un sobrio y reposado hombre de familia”, durante los últimos diez años de su vida...” (MOYA, 2009)¹². A vida desvairada, cercada de mitos em torno de sua figura, na verdade poderia ser só mais uma dobra dentro da própria ficção que Bolaño fazia de si e dos autores de sua predileção: a imagem de uma vida que não se descole da Literatura, que uma faça parte da outra como um corpo só.

A aventura, a saída inescapável, a impossibilidade de manter-se a salvo são alguns dos *punctums*¹³ da obra de Roberto Bolaño. A percepção de um Mal inviolável, que potencializa as experiências arruinadoras e a própria humanidade das personagens parece advir da mesma senda oculta onde o escritor produz suas obras, valendo-se de sua soberania para gerar sua matéria inorgânica, selvagem e errática.

2.2 A LITERATURA À DERIVA

Antes que essa discussão se inicie, uma pergunta se inscreve como um eco, uma repetição, um sussurro: o que é a Literatura? Vozes ecoam ao nosso redor (de Mallarmé, de Flaubert, de Goethe, de Sartre, de Bataille, de Blanchot, de Barthes, de Foucault, de Deleuze, de Guattari, de Genette, de Merleau-Ponty, de Vargas Llosa, de Borges, de Piglia, mas nenhuma se articula ou se organiza no ar), mas é como uma enchente, uma corrente que jamais repousa. (Uma risada se ouve ao fundo, e essa parece indicar um caminho, ou confundi-lo ainda um pouco mais). Foucault dizia que a Literatura, junto com a obra e a linguagem, “desenha um espaço vazio, uma brancura essencial onde nasce a questão “O que é literatura?”, brancura essencial que, na verdade, é essa própria questão” (2005, p. 51). A brancura essencial de que Foucault falava nos encobrirá durante todo esse percurso: os espaços vazios se preencherão aqui e ali, mas logo sumirão como fantasmas, logo eclipses surgirão e nada mais restará. Há

¹² MOYA, Horacio Castellanos. “Sobre el mito Bolaño”. **La Nación**. Publicado em: 19 set. 2009. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/1176451-sobre-el-mito-bolano>>. Acesso em 26 nov. 2018.

¹³ Para o filósofo francês Roland Barthes, em seu ensaio sobre fotografia *A câmara clara* (1980), o ponto de afeto de uma fotografia (no caso estrito do autor, aqui utilizamos outro emprego da expressão, obviamente) podia ser classificada como *punctum*: era o evento subjetivo em que o espectador escolhe para si o aspecto mais afetivo da fotografia, os gestos, as características, as marcas que o faziam dar sentido à obra.

aqui um questionamento que não cessa de se repetir, não cessa de apontar para si mesmo. Se servir de um ponto de partida, falaremos de uma Literatura esquivada, que não se contenta com e não respeita assertivamente suas próprias regras, seus cânones e seus sistemas. Outrossim, o nosso autor, que agora anunciamos e estará em questão nessa dissertação, está preocupado com a Literatura e sua imanência, a Literatura rumo a si mesma, como no eterno retorno. A Literatura que busca relatar suas falhas, suas fissuras. Ou seja, mais uma vez: a literatura aqui parece ir além de seus limites, mas também parece fechar-se em si mesma e granjear um território estabelecido, lutar em território conhecido, mas esse é justamente o enigma e o paradoxo. Não há territórios conhecidos para a Literatura. Os mapas e territórios estão borrados, padecem sob aquela brancura essencial de que falávamos.

A Literatura, outrossim, está em todos os lugares. Às vezes pode parecer, mas não é peremptório que um romance *represente* algo ou alguém. Mas não é só isso. Há um vazio aqui, destarte. Como num deserto: um vazio que guarda mistérios, esses que podem surpreender o mais desavisado, aquele segredo que jamais se revela, mas que existe. Um “oco”¹⁴. Os esforços empregados pelo escritor ou pelo escrevente se dirigem para um lugar muito específico que só podemos relacionar com o mundo do desejo e da volúpia, dos afetos e das paixões. É uma necessidade fechada em si mesma e, por isso, irredutível aos regimes e hábitos das sociedades,

Estados, nações e Repúblicas, com suas regras e suas tábuas de leis. Um artista está comprometido com aquilo que foge à representação, e portanto, é um solitário e um estrangeiro.

Enfeixada em sua própria estranheza, a Literatura propõe um novo jogo de linguagem, onde os sentidos se proliferam e se fraturam, em uma missão obstinada de produzir tensões, fugas, desvios. A dispersão produzida no centro da linguagem é um dos expedientes empregados nessa fuga, nesse desvio às normas que produz o objeto literário.

A Literatura, pois, é ainda um mistério, uma senda oclusa. Sua classificação, embora pareça ser conclusiva e imediata, passa a ser mais difícil conforme o tempo, e a cada romance nascido após a primeira metade do século XX, as coisas parecem ainda mais pegajosas. Enquanto saía de moda a cultura do *Romanesco*, onde esse gênero tipicamente burguês se metamorfoseava no Texto¹⁵, que diluía o gênero em diversos outros. O Texto não mais se dirigia

¹⁴ Foucault, em “Linguagem e Literatura”, texto contido no volume *Foucault, a filosofia e a literatura* (1999), de Roberto Machado (responsável também pela tradução), diz que o questionamento do que é a literatura nos dirige a um “oco aberto na literatura; um oco onde ela deveria se situar e, provavelmente, recolher todo seu ser” (1999, p. 139). Para o filósofo francês, a literatura é uma proliferação de sentidos da linguagem, o conjunto de signos, sons e articulações fonéticas que produzem a comunicação, os discursos. A literatura, no entanto, espalha os sentidos produzidos pela linguagem, como se a duplicasse, como se pronunciasse uma fuga por uma linguagem “iluminada, móvel e fraturada” (1999, p. 174).

¹⁵ Roland Barthes, que será citado mais à frente, fala desse momento histórico em *A preparação do Romance* (2005, p. 36).

ao modelo clássico estabelecido de narrativa; a sua função era extremadamente *poiética*, buscando novos modos de narrar e *escrever*. A obra dos escritores modernos parece dirigir-se a um lugar ainda não catalogado e decifrado, embora seja um programa que se vale da reconfiguração do sistema de signos que se erigem na sociedade e na cultura. A irradiação linguística estabelecida pelo romance moderno foi um dos pilares da vanguarda na arte, o que possibilitou que os limites de sua linguagem fossem expandidos. O escritor era (e é) um devotado à contínua fabricação de novas fórmulas, novos métodos, novas maneiras de escrever.

A guinada do papel do escritor no século XX, aquele cujo ofício era valer-se da linguagem para nela produzir os sentidos sempre com a preeminência da beleza, agora passava a propor a transgressão dos modos de lidar com essa linguagem. Essa mudança gerou não só novos romances, novos poemas e novas formas de narrar: também um outro regime ia se construindo. A literatura moderna, que arrasta seus prolegômenos ainda muito antes da modernidade, erigia temas claustrofóbicos, formas esquizofrênicas de escrever, acompanhando as mudanças bruscas dos cotidianos dessa nova era. Um escritor é responsável por dar conta de suas manifestações espirituais e transformá-las em material de experiências que se transformarão em novos discursos, dotando de renovado vigor a existência. O papel do escritor, destarte, é empreendido em uma solidão inescusável.

Os escritores, segundo Maurice Blanchot (1907-2003), são eleitos por suas obras para que as escrevam, como se por um chamado quase cósmico. Não é um exercício consciente que aciona o corpo do escritor e o faz transformar tramas e ideias em um artefato; uma exigência secreta e inconsciente se esgueira em torno daquele que escreve e se assoma sobre ele, ultrapassando todas as suas limitações e se transformando em um trabalho lento e meticuloso de arquitetura estética.

Em um texto de 1944, Blanchot diz que a literatura “introduz aquele que a busca em um novo modo de existência; é uma espécie de ascese que nos permite o acesso a uma vida mais autêntica: em uma palavra, ela tem para o escritor uma significação mística”¹⁶. Essa responsabilidade para com a obra norteia o seu próprio ofício, o seduzindo para a escrita, o chamando para um trabalho meticuloso, lento e solitário, que o sidera de si e o atrai para um lugar que o diferencia de todos os outros. Blanchot diz que escrever é agora “o interminável, o incessante” (2011, p. 17).

Outro filósofo, o também semiólogo e linguísta francês Roland Barthes (1915-1980), assinalava diferenças conceituais entre as expressões *escritor* e *escrevente* - enquanto o escritor

¹⁶ BLANCHOT, Maurice. De Jean Paul a Giraudoux. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. **Aleia**, vol. 12, n. 1, Rio de Janeiro: 2010.

é um “homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*” (*apud* Seabra, 1980, p. 12), os escreventes eram “homens que se apropriam da língua dos escritores para fins políticos” (*op. cit.*). O processo de escritura é, pois, heteronímico, transmutante, antes de qualquer coisa relacionado à produção de sentidos que escapam, sem jamais estarem presos ao discurso, à doxa, ao texto, em incessante movimento.

A escrita, para o escrevente ou escritor, assume o papel difratado do desejo: o projeto literário como plena satisfação de um prazer, completando a falta que a leitura traz. No segundo volume d’*A preparação do romance* (2005), Barthes traz a ideia de esperança de escrever: o leitor endereça a construção da escrita ao seu desejo, à falta que coíbe sua leitura, que o obriga a satisfazer prazeres fechados em si mesmos, intensidades puras. Desse modo, a literatura vai entrando em seu casulo, construindo-se no momento em que se destrói (a escrita surge como significação, voltando-se à diferença, mas também se volta à conotação, referindo-se a si própria, como uma fundação de si).

Para Barthes, cercado entre a escritura e o texto, um objeto literário voltava-se à si mesmo mas também escapava a todo momento das paredes da instituição literária. O que motivava um escritor a fechar-se consigo e distribuir palavras num texto era o desejo, o puro prazer que escorre das vontades, tornando-se aí uma procura política.

Barthes foi notabilizado nos anos 60 por estudar os signos da burguesia à luz da tradição e da livre associação de significados. Por exemplo, quando analisava o filé com fritas, percebia a construção de um perfil, um símbolo do povo francês, nesse prato típico; ou quando entrevistava signos burgueses nas fotos decorativas de comida em revistas especializadas. Desse modo, Barthes conseguia decompor os significantes por dentro, formando um texto múltiplo em que as arbitrariedades do signo se exibem.

Para Barthes, a noção social de signo era por si só uma questão de ideologização da linguagem: no momento em que um signo deixa de apontar para sua própria arbitrariedade, ele passa a ganhar o status de natural, como uma única maneira de conceber o mundo. Desse modo, ele passa a ser autoritário (EAGLETON, 2006, p. 203). A ideologia funciona também “naturalizando” o real, fazendo com que ela ganhe uma imagem natural e plácida como as coisas reais tem. Os conceitos de “liberdade,” “democracia” e “humanidade” ganham uma pureza e imutabilidade tão perenes que parecem já nascer conosco, ser parte de nossos corpos. Barthes percebia essa naturalização própria das ideologias no realismo literário, procurando a desfaçatez do real na mimesis produzida pelos autores realistas. O realismo contribuía para ver a realidade “tal como ela é” (*apud* EAGLETON, 2006, p. 204), sem deformações ou pulsões dos afetos. É como se apresentassem o mundo como só Deus o conhece.

O que há de inconcluso, adverso, abjeto ou desvairado no real, é insatisfatório à retórica realista. O peso das palavras passa a agir como a maneira adequada de se referir aos objetos, como o modo pelo qual os poderes se ativam nos sujeitos ou nas coisas, gerando um plano delineado e idealizado do real. É desse modo que o signo passa a ser autoritário e, para Barthes, doentio (EAGLETON, 2006, p. 204). Ele se anula como signo para se afirmar como a realidade sem rodeios, sem modos de intermediação entre o mundo abstrato e o mundo concreto.

O modo de Barthes perceber a ambivalência dos signos em razão de um mundo idealizado tinha uma raiz política delimitada que estava presente na obra de todos os pensadores de sua geração: de Foucault a Derrida, os mecanismos de poder estavam sendo desconstruídos e analisados em suas várias formas e aparições. O problema da linguagem rodeou o pensamento ocidental nos anos 70, posto que foi uma Era de interdição e intermediação dos signos como jogos políticos, em que o poder se instalava sutilmente (ou não) nos discursos.

A leitura saussuriana do signo de Barthes afetou seus próprios mecanismos críticos: enquanto o Barthes jovem, inicial, se preocupava com uma ciência da literatura, o Barthes da maturidade estava interessado em pensar o próprio estatuto da crítica. Pensando a construção de um romance do mesmo modo que construía seus escritos sobre outros romances, o francês se ocupava com a neutralidade e a duplicidade de seus signos. Como produzir uma escrita que se neutralize, que se esgote em si e produza um texto novo e impermeável, rodeado pela novidade e pelo fantasma da linguagem, como se flutuasse sobre uma linguagem anterior a que se debruçava?

A questão que ocupou os escritos de Barthes daí em diante foi a própria instituição literária e os problemas a que se submetia: o distanciamento do real, a crise da linguagem, a neutralidade e o vazio da escritura. Somados o vazio e a estranheza de sua arte, a literatura só podia voltar-se a si mesma, em um ciclo de redundância que envolvia o leitor e o autor, neutralizando-se mutuamente no livre jogo da linguagem.

O problema dos estudos literários estaria em abarcar os outros textos e o fluxo de linguagens estabelecido em cada escrito. Um texto de Flaubert ou Balzac não estava à deriva – nele estavam contidos a memória do Ocidente e outros textos que não tiveram a mesma sorte de chegar à modernidade, imbuídos de significação neutra, enrubescido pela fugacidade do tempo. Toda literatura é intertextual: cada texto está segredado por outros e secundado pelos que virão, e assim a literatura se forma em uma dinâmica que só cessa até o desaparecimento. A tradição ocidental é feita de aparições e desaparecimentos, onde nomes vão se destruindo e reconstruindo, em um jogo indefinido. Não há como chegar a um centro, um limite onde os jogos de significação se retraindo e cheguem a uma unicidade.

Nessa retração, estando a linguagem à deriva e inconclusa, Barthes percebe nela um “horizonte” para aquele que escreve: nesse horizonte se disporão as dúvidas e as limitações de uma época, da História, da própria literatura e suas indagações. O horizonte metafórico a que Barthes se refere está na procura de um escritor por seus temas de predileção, pelos problemas que se impõe no momento em que escreve, pelas questões que pretende acentuar ou responder ao longo de uma obra (ou apenas num gesto, numa carta perdida, um ensaio sem conclusão).

O chamado que a obra articula ao escritor é como o canto das sereias: exercício inconsciente, trabalho irrevogável e inadiável, a obra vai se proliferando como um fantasma ou uma assombração, um elixir ou um veneno para aquele que escreve. O desejo de escrever¹⁷, latente e oficioso, nasce de uma esperança forte e urgente, como já mencionado. Esse movimento permite o nascimento de um romance, um conto, um objeto que se pareça àquele primeiro artefato que instigou os afetos do leitor. “Eis então o sujeito, que foi primeiramente tocado de leve, fascinado pela Esperança de Escrever, que assume o Desejo e se instala nele” (BARTHES, 2005, p. 25). Aquele que passa da leitura à escrita tenta alcançar o mesmo desejo gerado pela obra lida, cujo prazer, embora portentoso, parece ainda incompleto:

Escrever se apresenta como uma Esperança, a cor de uma Esperança - lembrar as belíssimas palavras de Balzac: “A esperança é uma memória que deseja”. Toda grande obra, ou mesmo toda obra que impressiona, funciona como uma obra desejada, mas incompleta e como que perdida, porque eu não a fiz eu mesmo e é preciso reencontrá-la, refazendo-a; escrever é querer reescrever: quero juntar-me ativamente ao que é belo e, no entanto, me falta, me é necessário” (BARTHES, 2005, p. 14)

Essa necessidade de replicar o efeito estabelecido pela obra no momento da leitura gera a tensão da escrita, voluptuosa e ativa. Aquele que escreve busca com sua escrita ativar as mesmas sensações que a obra causa, ainda expandindo e gerando novos efeitos, advindos do poder preeminente da criação. Mas além de se alinhar com a obra, o *escritor* (na acepção de Barthes) busca se agregar à Literatura, aos autores que ama, às estantes apinhadas de nomes que admira, à figura cativante do escritor criando seus livros:

se Escrever decorre de ler, se há uma relação de constrangimento entre os dois atos, como se pode ler sem se sentir obrigado a escrever? Por outras palavras, pergunta monstruosa: como pode haver muito mais leitores do que escritores? Como se pode

¹⁷ Em seus dois últimos cursos no Collège de France, Roland Barthes se debruçou sobre o trabalho de certos escritores que admirava e sua relação com a construção signífica do romance. O registro dessas aulas foi publicado e se chama *A preparação do romance*, e foi dividido em dois tomos (aqui utilizamos o volume *A preparação do Romance II* (São Paulo: Martins Fontes, 2005)). Para Barthes, a escritura começa com um desejo profundo advindo da leitura, uma esperança em encontrar os próprios afetos na construção de um texto, devotando suas forças em um trabalho que custa “o próprio sangue”.

ser feliz lendo, e até constituir-se como grande Amador de leitura e, apesar disso, nunca passar ao Escrever? Será um recalque? (BARTHES, 2005, p. 29)

A confrontação com o desejo de escrever é “por vezes dolorosa, e até mesmo vertiginosa” (2005, p. 31), necessitando de uma série de operações para que o desejo passe à obra de fato. Barthes elenca nesse processo uma “proteção” do tempo cotidiano (um afastamento da vida prática de que Blanchot também falará), uma programação e terapia das dificuldades, panes e dúvidas. Paira sobre aquele que escreve uma frequente angústia diante de suas vontades. A escrita parece implacável em sua batalha, a Instituição literária governa ainda o imaginário do escritor, de forma que sair dessa teia parece um exercício hercúleo (e de fato o é para quem escreve):

O *Escrever*, pelo menos o meu, é *protensivo*; ele se constitui a partir do futuro, e o futuro é sem conteúdo, ele nunca se preenche, sua natureza é hemorrágica, já que ele repõe constantemente o tempo em marcha (e o objeto que ele veicular); ilustro o que Montaigne (citado por Chateaubriand) diz: “que os homens vão pasmos para as coisas futuras” (BARTHES, 2005, p. 49)

Outro aspecto periclitante para Barthes é a Separação social, já que a literatura “aparece como um objeto passado” (2005, p. 32), algo em vias de ficar fora de moda, de não ter qualquer parte no jogo social. O desejo de escrever é já passadista e arcaico, numa sociedade regida pela Inovação (tratava-se do final da década de 70 e início da década de 80, mas os problemas persistem, e nosso objeto de estudo também se deparará com esses traumas). A Separação ocorre pelo isolamento insofismável a que se deve submeter o escritor, longe da *pólis*, longe de tudo que o sufoca. A literatura, como Maurice Blanchot falava sobre a arte, “não é mais capaz de portar a necessidade de absoluto” (2005, p. 285), e isso agride sua própria sobrevivência na sociedade.

Escrever se inscreve em um processo de subjetivação que traz consigo o peso da estranheza, daquilo que não se toca na realidade, daquele esquisito labirinto onde quase ninguém fôra antes. Embora pareça ao leitor um ambiente insuspeito, carregado de volúpia e desejo, o ambiente que um escritor cria para si é enfeixado por angústias, panes, dúvidas. São movimentos de dilaceramento que atingem uma liberdade abrasiva.

O escritor procura arranjar para si um espaço onde só a escrita lhe diga respeito. Um artista do século XXI talvez esteja preocupado com sua própria posição enquanto artista. Flaubert estava preocupado em escrever um livro sobre Nada, Balzac estava precisamente preocupado em escrever todos os livros da terra, Mallarmé gostaria de ter escrito o Livro, a obra total. Cortázar via aí um círculo de diferenças entre um antigo e um novo escritor, quando

enuncia suas diferenças em sua Teoria do Túnel (1998)¹⁸: há um escritor conformista e um rebelde, o escritor da vocação e o escritor do recurso. O conformista, por sua parte, é aquele que procura a forma do Livro, sua integridade e sua presteza. O escritor rebelde, por sua vez, traz uma aparência de “levíssima e irreverente despreocupação em relação às formas exteriores da criação literária” (1998, p. 36). Ignorando o Livro simbólico, o escritor rebelde/irreverente procura irradiar novos símbolos, destruir o tempo em sacrifício de deuses proibidos. Do mesmo modo, o escritor de recursos não reza a mesma liturgia que um escritor de vocação (embora que, ainda seguindo neste paralelo, frequente os mesmos templos): “Uma coisa é a vocação e outra o recurso literário. O primeiro supõe íntima harmonia prévia entre um sistema de elementos enunciáveis, uma carga afetivo-intelectual determinada e um instrumento expressivo: a linguagem literária, o estilo” (1998, p. 38). O que faz um escritor no século de todas as informações? Como escrever do alto de toda a Literatura, com seus cânones, seus clássicos velhos e novos? Como permanecer resistindo ao irrepresentável, posto que ele está por toda parte agora? Há um comprometimento ainda mais profundo, que vai ainda mais longe, e este é o de atender ao chamado de um mundo solitário, múltiplo e misterioso, que está no mais fundo de suas vontades. A arte exige um completo desligamento do mundo, e o chamado dessa solidão irrefreável é definitivo.

A aderência do escritor à literatura parece ser algo vocacional: “Um escritor vocacional busca e estabelece no curso de suas primeiras obras o equilíbrio paulatino entre sua necessidade de enunciar e seu instrumento enunciador” (CORTÁZAR, 1998, p. 38). O compromisso estabelecido entre o escritor e seu estilo, sua voz, seu alfabeto de símbolos e suas vindicações é irreduzível; só a sua obra parece chamá-lo e confortá-lo, só sua função secreta e alheia às representações o seduz. A arquitetura vocacional gera então sua própria “gaiola literária” (1998, p. 39), com o “duplo compromisso das intenções do escritor em face de seus recursos expressivos”¹⁹ (*ibid.*), onde a forma estética do verbo pareça solidificar e abduzir os problemas expressivos do escritor/escrivente, onde a “matéria” verbal alcança sua ambivalência diante da procura *desapossada* empreendida pelo escritor.

¹⁸ Aqui utilizamos a versão traduzida por Paulina Wacht e Ari Roitman, de 1998, no volume Obra Crítica 1 (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p.23-102).

¹⁹ Cortázar concentra-se especificamente sobre a figura de Balzac neste sub-capítulo. Para o argentino, Balzac representava o escritor por “vocação”, em detrimento da existência dos escritores por “recurso literário”. “A carreira de um Balzac mostra isso com evidência escolar. *Les Chouans* denuncia um Balzac que se debate entre uma potente vontade de construção romanesca com fins sociais (*fisiológicos*, para dizê-lo como seu tempo) e um idioma contaminado de aderências românticas e submetido a linhas estilísticas que não concordam com a carga romanesca a expressar; o resultado, principalmente no final da obra, é malogrado por essa inadequação entre continente e conteúdo, e – fato que o jovem escritor rebelde irá deplorar – um não menor avanço deste em direção àquele” (1998, p. 38).

A necessidade de responder aos preceitos clássicos da obra literária, da “situação a exprimir e uma linguagem que a exprima” (CORTÁZAR, 1998, p. 39) geram uma angústia e um *tropo* que se engendram nos escritores a partir dos modernos. Cortázar relaciona o trabalho inconformado desses escritores com os construtores de túneis, que destroem construções arquitetônicas bem acabadas e inserem uma nova via, uma saída obscura.

A angústia gerada pela repetição também gera o germe destrutivo/construtivo dos escritores. Talvez tudo já tenha sido dito, talvez todas as experiências tenham sido descritas e remontadas. Utilizar a língua como veículo de suas vontades é, também, estar preso a formas condicionantes, enredando o escritor no território do *já dito*. Cortázar reflete que “Quanto de nominalismo não-sistemático, não-formulado, habita essa confiança orgânica de que a linguagem é como a pele da literatura, seu limite atrás do qual, para dizê-lo com uma imagem de Neruda, “o estrangeiro e o hostil começa”” (1998, p. 40).

O território do estrangeiro e do hostil estabelecido pela linguagem, que gera o germe destrutivo/construtivo daquele que escreve, fez o filósofo italiano Giorgio Agamben (2012, p. 27), refletindo sobre a experiência narrada, falar-nos que “Onde acaba a linguagem, começa não o indizível, mas a matéria da palavra”²⁰. Esse mistério que se exhibe proporciona outros métodos de narrar, outros objetos a serem encontrados pelo escritor. A matéria da palavra passa a ser esse Aberto onde repousa o irrepresentável. As representações estão suspensas, e a matéria viscosa, volúvel, onde as palavras nascem, se exhibe. É nesse terreno estranho e novo, perseguido pelo escritor diante da página em branco, diante da necessidade da expressão, que a Literatura mais uma vez marcha a contrapêlo, procura geografias escondidas que jamais se cartografam.

A percepção de que a linguagem é como a “pele da literatura” (CORTÁZAR, 1998, p. 40) perdeu sua ambivalência a partir da década de 1920, onde escrever não passa de um “recurso”. As formas se multiplicam e a literatura passa a ser não só a escrita que responde ao “itinerário vocacional” (*ibid.*), escritores movidos por forças “extraliterárias, extra-estéticas, extraverbais” procuram impedir que as armadilhas verbais contenham a força da expressão, a vontade empregada em um projeto estético anti-tradicionalista.

(Roberto Bolaño, o autor no centro desta investigação, devotou sua vida ao ofício da literatura [assim como todos os escritores, assim como talvez todos os artistas devotam sua vida

²⁰ Giorgio Agamben (2012, p. 27) reflete sobre a força de uma experiência, em uma chave benjaminiana, e como esse acontecimento penosamente pode alcançar os limites da linguagem. Quando a “matéria” é tocada, aquele que a ela se refere pode facilmente narrá-la. A representação está suspensa, e as palavras nascem desse contato entre “essa substância lenhosa da língua” e a possibilidade que ela dá de ser narrada, recontada, replicada.

a esse sacrifício], atentando à brevidade de sua vida e às necessidades de sua família [seus filhos e sua mulher]. Estrangeiro desde os 15 anos, quando foi ao México com a família pela primeira vez, chegou à província de Blanes, na Espanha, em 1985 para ajudar sua mãe a vender colares, brincos e pulseiras em uma loja de bijuterias que ela havia fundado na cidadela. Lá se instalou em um retiro que durou até o dia de sua morte, em 15 de julho de 2003, num período em que escrevera um romance messiânico e nababesco. Em sua obra, gerida pelo Mal e pelos fantasmas da poesia, um questionamento impossível, feito ao vento e proferido nos túneis, se inscreve nas paredes sujas que edifica: que é essa Literatura? A resposta, se há, é nublada, nebulosa:

A menudo nuestra forma de ensalzarlo es maldecir la mala hora en que decidimos ser escritores, pero por regla general más bien aplaudimos y bailamos cuando estamos solos, pues éste es un oficio solitario, y recitamos para nosotros mismos nuestras páginas y ésta es la forma de ensalzarnos y no necesitamos que nadie nos diga lo que tenemos que hacer y mucho menos que tras una encuesta nuestro oficio sea elegido el oficio más honroso de todos los oficios. (...) La literatura es un oficio peligroso. (...) Esto que quede claro, pues como los veteranos del Lepanto de Cervantes y como los veteranos de las guerras floridas de Latinoamérica mi única riqueza es mi honra. Lo leo y no lo creo. Yo hablando de honra. (BOLAÑO, 2006, p. 38)

Cortázar, ao falar dos escritores que se rebelam contra as formas pré-estabelecidas, aqueles que procuram a literatura por formas “extra-literárias”, extra-estéticas, extra-verbais”

(1998, p. 40), analisa que estes escritores procuram delinear a realidade de acordo com inquietações profundas do homem no cosmos, em um profundo descontentamento com o estado corrente das coisas. Mesmo a Literatura institucionalmente construída torna-se um obstáculo: “Sem nenhum paradoxo, vemos que escreve livros com a esperança de que contribuam na tarefa teleológica de liquidar a literatura. Ele não pensa que o homem mereça continuar encerrado no uso estético da língua, não pensa que deva prosseguir entre as grades da gaiola” (1998, p. 41).

O escritor descontente com o estado retesado das coisas procura achar na realidade algo que o faça vibrar, que fulgure pontos luminosos que iluminarão aquilo que nos está invisibilizado (o próprio Agamben, em outro texto, ao referir-se à figura do contemporâneo o descreve como aquele que “perceber no escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (2009, p. 65)), aquele que se apossará de um desapossamento (como dizia Bataille a respeito de Baudelaire). Estar imerso nas trevas, sob um profundo mistério e pavor, torna o movimento da escrita um gesto de resistência e de profusa diferença.

Ser nômade talvez seja uma saída, ler como se o mundo se espaçasse, escrever no vazio de toda a história, escrever contra toda e qualquer semelhança com a Literatura. Escrever como se fosse estrangeiro. Ou escrever como quem peleja, quem batalha numa guerrilha secreta. Para Maurice Blanchot (2005, p. 301), “(...) a experiência da literatura é ela mesma experimento de

dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito - o erro e o fora, o inacessível e o irregular.”

A literatura afasta o escritor de seus domínios, como se o desconhecimento de seus limites e suas funções fossem totais. Mas esse movimento condenatório é antitético, como Blanchot afirma:

Pois nunca uma obra pode ter como objeto a pergunta que a conduz. Um quadro não poderia ser jamais começado se ele se propusesse tornar visível a pintura. Pode ser que todo escritor se sinta como se fosse chamado a responder sozinho, através de sua própria ignorância, pela literatura, por seu futuro que não é apenas uma questão histórica, mas, através da história, é o movimento pelo qual, ao mesmo tempo que “vai” necessariamente para fora dela mesma, a literatura pretende no entanto “voltar” a ela mesma, ao que ela é essencialmente. Talvez ser escritor seja a vocação de responder a essa pergunta (...) (BLANCHOT, 2005, p. 294)

O distanciamento entre o escritor e seu objeto, como tentando responder a uma pergunta que jamais será respondida, cria a necessidade da obra. A Literatura, para Blanchot, sempre se refere a algo que escapa, vai para “fora de si mesma” a fim de deslocar justamente para sua essência, quando “volta” a ela mesma”, num gesto entrópico.

Entrar nesse íntimo da obra põe em risco a própria voz do escritor. O seu tom, o seu modo de falar, as palavras que seleciona e as tramas que se debruça escapam de si. A exigência que a obra faz, imperiosa, até mesmo é silenciada. Blanchot dá a esse tom a imagem de uma “intimidade do silêncio”:

O tom não é a voz do escritor mas a intimidade do silêncio que ele impõe à fala, o que faz com que esse silêncio ainda seja o *seu*, o que resta de si mesmo, na discrição que o coloca à margem. O tom faz os grandes escritores, mas talvez a obra não se preocupe com aquilo que os faz grandes. (2011, p. 18)

(Roberto Bolaño é descrito por vezes como vagabundo, como exilado, como um polemista, como poeta [(embora conhecido por seus livros de prosa)], como infrarrealista (movimento literário que fundou com seus amigos no México), como um narrador de pesadelos, como um canceriano irremediável, como um “muchacho hermoso y valiente”²¹, um leitor de Nicanor Parra (1914-2018) e inimigo de Pablo Neruda (1904-1973), um leitor de romances policiais e ficção científica, um pai apaixonado por seus filhos, um latino-americano profundamente afetado por sua História, um nômade, afinal, presente em todos os lugares e também em parte alguma.)

²¹ A introdução do documentário *Bolaño Cercano* (2008), de Erik Haasnoot, traz um texto que classifica o escritor chileno de várias formas distintas, baseado em impressões dadas por quem o conheceu de perto.

Do alto de uma pletora de corpos esfacelados de poetas, romancistas perdidos, novelas jamais escritas, poemas ilegíveis, letras quase fantasmáticas, homens silenciosos de hospícios, vozes agônicas que surgem de parte alguma, quixotescas assombrações que medem as palavras que falarão e preferem consumir um silêncio ainda mais abrasivo que o céu, do cume de uma montanha onde o Ocidente jamais existiu, Blanchot responde à voz que o pergunta para onde vai a literatura. Para ele, a resposta é fácil: vai em busca de sua essência, que é o seu desaparecimento. Um silêncio ainda mais estrondoso se faz. Cálices tilintam com o vagar de um vento úmido, saído de qualquer profundidade dos Alpes marítimos da França, além de onde as luzes alcançam. Os espectros surgem e desaparecem. Mas que significa esse desaparecimento? Encasular-se, desprovendo-se de corpo, de estrutura? O que significa desaparecer?

“A obra de arte, a obra literária (...) não é acabada nem inacabada: ela é” (BLANCHOT, 2011, p. 12). A obra não pode dizer além do que ela é: “Fora disso, não é nada” (*ibid.*). Para Blanchot, a obra é um “vazio silencioso”, onde a linguagem parece ter falhado e gerado um elemento novo, solitário e manifesto, onde nada pode incidir sobre ela, nenhuma verdade pode resumi-la ou abrasá-la.

A solidão essencial em que o ser se coloca no momento de escritura, onde nada se coloca diante de seu trabalho, é uma exigência, uma solicitação, uma vindicação da obra. A obra suspende o tempo, está em um lugar afastado da regra, dos símbolos, dos mecanismos que a classificam e a julgam. Suspensa no vácuo temporal, a obra sugere, conforme Blanchot, uma “solidão ainda mais essencial” (2011, p. 11). O chamado para uma atividade solitária, desprovida de individualismo, mas completamente responsável pela abdicação do dia, do servilismo à ordem e do utilitarismo, faz da obra o centro da vida do escritor. Sua obra é sua única identidade:

A solidão da obra - a obra de arte, a obra literária - desvenda-nos uma solidão mais essencial. Exclui o isolamento complacente do individualismo, ignora a busca da diferença; não se dissipa o fato de sustentar uma relação viril numa tarefa que cobra toda a extensão dominada do dia. Aquele que escreve a obra é apartado, aquele que a escreveu é dispensado. Aquele que é dispensado, por outro lado, ignora-o. (BLANCHOT, 2011, p. 11)

Outro ponto: Maurice Blanchot reflete sobre a presença de um leitor. *Noli me legere*, o escritor salta à escrita como um desvio, uma rota secreta, uma saída para parte alguma. Mas que efetividade histórica há nessa fuga? Uma das questões é justamente o apagamento do Eu e a chegada a um espaço único, siderado de todas as bússolas.

Para chegar ao desaparecimento da literatura, Blanchot evoca a constatação de Hegel de que a arte é coisa do passado (já no século XVIII). A arte não é mais capaz de portar a necessidade do absoluto. Destarte, essa inoperância a faz sumir, desaparecer do altar. O artista se vê compondo uma matéria inútil, cujo único espírito absoluto está nos museus, nas velhas bibliotecas, e, tão logo, o artista é alguma coisa mas, no entanto, permanece produzindo qualquer coisa injustificada no mundo. Sendo despossuída de seu culto, a arte passa a se voltar a ela mesma, a seus criadores, às mãos que conduzem à noite, aos próprios ares que a obsedam; o poeta passa a se repensar por sua própria condição de poeta (Hofmannsthal diz que “O núcleo mais interior da essência do poeta não é outra coisa senão o fato de ele saber que é poeta” (2005, p. 289), o artista volta a luz para si e logo está impotente, frágil, o mal-estar irrompe de si como uma força involuntária e motriz, uma cobra que morde o próprio rabo.

A volatibilidade da produção faz o artista e escritor impotente, como que ilhado em uma ilha signíca que ele próprio construiu, com barreiras e limites que ele conhece e sabe desarmar mas que, por impotência e por algum desvario, não se atreve a fazê-lo. O escritor, aquele que passa a viver no jogo maldito da literatura, é aquele que experimenta os labirintos. Mesmo que isso o leve à destruição e ao silêncio. A poesia passara a desaparecer por olhar-se de frente: matando a Musa, com nome, forma, modelo, da inspiração, o poeta amaldiçoou a si e a seu Deus. Perdeu-se em qualquer parte do desvario extremo. O problema é que todos os poetas, nesse gesto inicial propalado por um Rilke, um Baudelaire, um Rimbaud, que pôs no colo a beleza agora amarga, arruinaram-se em um silêncio poderoso, mais aviltante que todos os gritos, todos os tormentos advindos desde os primeiros aedos. O poeta e o escritor, distintos em suas procuras e abismos, estavam condenados ao mundo de dentro, isolados e sem limites. O problema da literatura, também, é que os limites estão em não ter limites.

O escritor é transformado em um vulto de si, e dele só se pode conhecer um nome, um endereço, uma marca que se apagará. Como o próprio Blanchot, recluso a ponto de quase não ter mais uma face, com suas três ou quatro fotos que mais lembram um espectro, um fantasma. A escrita passa a ser o seu mundo e o mundo e a escrita se confundem, como se num paralelo inatacável.

Blanchot se valia de concepções como a noite, a morte, o vazio do escritor sem escrito e o livro sem autor, que cindia os espaços que a própria literatura produzia. No que viam um poder representativo e uma função, o francês via o desaparecimento, o esfumaçamento de uma potência, uma nulidade que se fazia força. “Uma estranha potência, neutra e impessoal”. Como *Bartleby*, o escrivão impotente; como Rousseau, em um retiro de silêncio inescapável; como Kafka, em eterno ensaio de sua autodestruição; como Beckett, falando para que nada jamais

seja dito; como Proust, alinhavando a morte para que ela caiba em livros que nascem já pecos, mortos; como Joubert, em sua insônia derradeira, que gesta livros que jamais serão escritos; como Blanchot, ele mesmo, um exilado de sua escrita, aquele que se anula para que de si escape uma fortuita escrita, uma saída pela noite.

O escritor, assim como veremos ao longo desta dissertação, pode ser um detetive, um assassino, um conspirador, um narcisista e um fugitivo, um condenado à desapareição que jamais sossega, mesmo que o mundo esteja em escombros e a procura por um sentido último na vida seja infrutífera.

Que paralelo entre pensamentos, tão distantes na História e tão possíveis de coabitarem nas mesmas linhas, pode existir? Essa é a questão que pensaremos a partir de Blanchot, Bataille e Barthes, mas também com diretamente com os romances e contos de Bolaño. Investigaremos, como faz um detetive ou um flâneur, para onde vai (ou foi) essa literatura nos meandros da obra do chileno.

É importante, aqui, ressaltar a invisibilidade dessa literatura: nos referiremos a um objeto que sempre que nos aproximamos, nos escapa e que, ao escapar, parecemos chegar cada vez mais a seu conteúdo, a seu espaço e sua inteireza. No entanto, toda falha é permanente, e o jogo da *poiesis* que está contido nessa busca aí se dá. Estejamos atentos à impossibilidade.

Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. (BOLAÑO, 2004, p. 36)

2.3 ROBERTO BOLAÑO, VIDA E OBRA

Em um conto de *Putas Asesínas* (2001), chamado *Un Encuentro con Enrique Lihn*, um narrador chamado Roberto Bolaño, assim como o autor, diz:

Esto les pasa a todos los escritores jóvenes. Hay un momento en que no tienen nada en que apoyarse, ni amigos, ni mucho menos maestros, ni hay nadie que te tienda la mano, las publicaciones, los premios, las becas son para los otros, lo que han dicho “sí, señor”, repetidas veces, o los que han alabado a los mandarines de la literatura, una horda inacabable cuya única virtud es su sentido policial de la vida, a esos nada se les escapa, nada perdonan. (2001, p. 119-120)

Esse pequeno trecho parece resumir e colocar em paralaxe algo do que foi a vida de seu autor. Enquanto vivia entre escritores e poetas, Bolaño se ocupou com quase tudo que alguém poderia trabalhar em vida, porquanto poderia escrever nos intervalos de seus empregos. Desse

modo, por muitas vezes conheceu o “sentido policial de la vida”, as ruínas que cercam todos aqueles que estão à deriva ou por um fio.

Em um pequeno relato de *Entre Parentesis* (2006), Roberto Bolaño divaga sobre sua vontade de ter novamente livros de Tolstoi, Dostoievski, Daudet e Victor Hugo, livros que lera na adolescência e logo sumiram, logo foram dizimados pelo tempo. Não há, para ele, um motivo especial para tê-los senão para que permaneçam em sua biblioteca e que um dia seus filhos os leiam. Para que os deuses de sua biblioteca, os únicos que podem salvar alguém, estejam de sobreaviso, vigilantes. Mas essa é uma resposta que ele chama de “tramposa: uno tiene que salir de casa a buscar los libros que lo esperan” (2006, p. 221). Bolaño cumpre em sua vida tudo o que vê no próprio epicentro da literatura: um destino inconsumável, ou um destino inescapável, um destino que pareça com a morte que jamais se cumpre ou um destino que pareça com uma promessa, uma dádiva ou uma maldição. Para ele, a literatura e a vida cumprimentam-se entre si num pacto irremediável. Em *Chamadas Telefônicas* (2012, p. 19), ele diz que “O mundo da literatura é terrível, além de ridículo”.

O chileno Roberto Bolaño foi condenado ao exílio desde cedo; nascido no Chile em 1953, foi com sua família aos 15 anos para a Cidade do México. Logo voltaria ao Chile, aos 17, para fazer parte da resistência contra o golpe militar de Augusto Pinochet. Foi aí então preso por oito dias e expatriado, enviado de volta para o México, em episódio que marcaria definitivamente sua vida (e, como não deixaria de ser, também sua literatura, num abismo em que ofício e vivência se confundem e se influenciam mutuamente). A sua ida ao Chile parecia ter um caráter inadiável - o próprio Bolaño, em entrevista a Dunia Gras, em 1998, disse que “no podía arriegarse a volver”. Há alguns amigos e conhecidos que chegaram a dizer que Roberto jamais havia saído do México, que esse retorno era mais uma de suas ficções voltadas ao destino cruel da América e sua responsabilidade histórica enquanto latino-americano. Todavia, seu retorno ao Chile só ocorreria 20 anos depois, em um cenário desértico e desolado de sua terra natal.

A Cidade do México, no entanto, com seus bares, desertos e seus poetas de dicção *beatnik*, apresentaram a Bolaño novas manifestações da poesia. Junto a outros amigos, o chileno fundaria o Movimento Infrarrealista, do qual assinaria o manifesto junto a seu dileto companheiro Mario Santiago Papasquiaro. O Manifesto rivalizava com o lirismo mexicano, propondo uma nova poesia, *punk* e vanguardista, calcada em “novas formas, raras formas”²². A pluralidade de tipos, de poetas, de artistas e a própria miríade cosmopolita da cidade do México

²² BOLAÑO E AS ESTRELAS. “Primeiro Manifesto Infrarrealista”. **Bolaño e as estrelas**. Publicado por: estrelaselvagem, em 21 jun. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2UtH2SU>>. Acesso em: 21 out. 2018.

fizeram com que Bolaño criasse seu cenário literário, sua própria trincheira poética nas ruas mexicanas.

O contrato entre a autobiografia e a ficção gera uma fricção do real, uma inspeção do mundo de *fora* para dentro dessa Literatura. Grzesiak reflete:

En los textos de Bolaño es imposible ignorar la “intrusión” de la realidad, fáctica y a menudo espantosa, en el mundo híper-literario de los protagonistas, poetas y lectores. La segunda guerra mundial y los feminicidios en Sonora invaden la novela 2666 (2004), la dictadura de Pinochet configura las tramas de Estrella distante y Nocturno de Chile (2000). No obstante, los datos acerca del escritor mismo siempre están teñidos de ficción, independientemente de su fuente, sea literaria o documental. (2016, p. 762)

As experiências dos primeiros anos de vida, com o nomadismo e alguma rebeldia, tornaram Bolaño um homem multifacetado. Exerceu quase todos os ofícios, de vigia noturno de um camping em Barcelona a artesão, mas acima de tudo, escrevia e lia. Falava ele que estava muito mais à vontade lendo do que escrevendo. Fora, sobretudo, leitor e comentador de poesia, e, não por acaso, sua obra é um compêndio da convivência com poetas e leitores de poesia, aqueles que estavam próximos aos poetas e aqueles que se distanciavam destes por não levar uma vida de poeta, uma vida que para nós soa como as dos conhecidos relatos sobre rockstars e seus asseclas. Todavia, mesmo com total devoção ao *modus operandi* dos escritores de poemas, Bolaño foi notabilizado por suas obras em prosa (afinal de contas, ele era um latino e os latinos precisam sobreviver, precisam trabalhar, assim como ele trabalhou em diversos ofícios, como os poetas devem trabalhar – mas para um poeta viver, é preciso construir os grandes romances, escrever os novos épicos). Talvez até aqui o exílio o chame para seus braços: mesmo quando quer ser poeta, só a prosa o incendeia e o incensa.

O ofício da escrita é um destino arvorado desde sempre: Bolaño, em gesto aniquilador, larga a escola e a rotina de uma vida hodierna para se dedicar à leitura e estudo de poesia, gramática e lingüística. Seu interesse é primeiro conhecer os meandros da escrita: preocupa-se em ser leitor, em fazer o que faziam Borges e Bioy, o que faziam os seus pares mais antigos. Todavia, também foi crescendo e se evadindo, meio hippie e meio beatnik, mas perdido na América, a luz oblonga da qual nunca pôde se esquivar. Destarte, passa a empregar a literatura como sua única saída, a que jamais dará a contrária (em tradução direta do espanhol e sua resposta a uma jornalista que perguntara se alguma vez, se davam-lhe um tapa, ele ofereceria a outra face – a contrária).

Em sua obra, Bolaño consuma sua condição de leitor acima de qualquer suspeita; fala de autores perdidos, autores que lera e logo não existiam mais, autores que viu surgir e logo

eram soterrados por si e pelos outros, poetas que não eram poetas e viviam vidas de poeta (como Pedro Lemebel, por quem tanta admiração guardava), os vanguardistas desaparecidos do século XX (em *Detetives Selvagens*, Amadeo Salvatierra fala de uma lista de autores de vanguarda mal datilografada, com nomes que sumiram ou foram escritos de maneira errada, como um borrão num atestado do tempo[1]), ou poetas quase fantasmáticos que talvez só Bolaño e seus amigos imaginários tenham lido (Sophie Podolski, por exemplo, poeta francesa suicidada aos 22 anos com obra curtíssima reunida por Philippe Sollers nos anos 70). Em dois contos de *Putas Asesinas* (2001), *Fotos* e *Carnet de Baile*, esses escritores se enfileiram como se postos em cheque. Talvez a grande busca da literatura de língua espanhola do final do século XX e início do XXI seja a própria negação da literatura (vide Enrique Vila Matas e seu *Bartleby e cia*). A literatura é um jogo de morte e vida, uma perseguição implacável onde nem todos podem estar a salvo, ou talvez ninguém jamais pode estar a salvo.

Bolaño também conservou características que o transformaram em fetiche para a crítica. Além de alimentar mitos sobre sua própria biografia, há quem diga que seria ele o autor de um dos livros mais importantes da primeira década dos anos 2000²³, ou, como disse o jornal *El País*²⁴, o autor que conquistou os jovens escritores. Mas a obra de Bolaño promove uma articulação ainda mais tenra com as tendências da literatura contemporânea: a metalinguagem, a reflexão sobre a história recente, contada pelo viés daqueles que a experienciaram, a autoficção e, sobremaneira, as reações dos sujeitos diante das figurações do Mal, tão constantes nos seus livros.

No famoso discurso de Caracas, proferido na ocasião em que recebera o prêmio Rómulo Gallegos por *Detetives Selvagens*, em 1999, Bolaño diz que tudo que escreveu é “uma carta de amor ou de despedida à minha própria geração”²⁵, que para ele seriam os militantes, que entregaram a juventude para “a mais generosa das causas do mundo, e que de certa forma o era, mas que na realidade não era”. A reivindicação daqueles que estiveram na linha de frente das lutas contra as ditaduras está nos traços dos poetas, artistas plásticos, homossexuais, criminosos ou deslocados que sobreviveram a todos os traumas, dos quais aqueles que nasceram nos anos de 1950 foram reféns. Em *Estrela Distante* (1996), o segundo parágrafo fala de um grupo de

²³ THE GUARDIAN. “Your Books of the Decade”. **The Guardian**. Publicado em: 05 dez. 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2DPdOIR>>. Acesso em: 18 out. 2018.

²⁴ GAMBOA, Santiago. “Roberto Bolaño: diz años sin el autor que conquistó a los jóvenes escritores”. **El País**. Publicado em: 14 jul. 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2G3NLA5>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

²⁵ O discurso traduzido está disponível no blog Bolaño e as Estrelas, dedicado à publicação de entrevistas e conferências do chileno: <<https://bit.ly/2RYNNj3>>.

jovens e poetas que se reuniam para falar de arte, mas não se furtavam das discussões sobre a luta e a revolução:

A maioria de nós que íamos ali falava muito: não só de poesia, mas de política, de viagens (naquela ocasião, ninguém imaginava que viriam a ser aquilo que foram depois), pintura, arquitetura, fotografia, revolução e luta armada; a luta armada que nos traria uma nova vida e uma nova época, mas que para a maioria de nós era como um sonho ou, mais propriamente, como a chave que nos abriria a porta dos sonhos, os únicos pelos quais valia a pena viver. (BOLAÑO, 2009, p. 11)

Como diz o próprio Bolaño em seu manifesto infrarrealista, “nossa ética é a Revolução, nossa estética a vida: uma só coisa²⁶”. Essa máxima povoa a sua obra, e em especial o romance que aqui será estudado, mas também passa a ser um dos postulados da geração de Roberto Bolaño – fazer da vida uma forma de literatura, como se cada vivência comportasse a marca das palavras, construindo para o ambiente literário uma forma de compartilhar as experiências arruinadoras ao longo da vida.

2.4 *DETECTIVES SALVAJES* E VIDA EM MÉXICO

Em 1968 Roberto Bolaño chega ao DF (Cidade do México), abandona os estudos e passa a viver uma vida dedicada à literatura (ou mais especificamente à escritura), perscrutando obras de poetas antigos e novos, estudando gramáticas e manuais de poesia, lendo tudo que estava a seu alcance (e até o que não estava). Todavia, durante esse período, viu-se em dívida com a insurgência em seu país natal e não demorou a retornar ao Chile para “ajudar a construir a revolução” e lutar ao lado da armada socialista em defesa de Salvador Allende. Acabou preso, mas não demorou a ser solto e voltar para o México, em um momento cabal de sua vida, onde era como se cruzasse a linha, atravessasse os rios profundos que guardam os perigos de uma experiência arruinadora e a transforma em um tropo, uma nova bússola.

A ponte aérea e sentimental erigida entre o Chile e o México, entre a Espanha, a França, a Bélgica e todos os poetas desses lugares, sustentará os temas e os problemas em que Bolaño disporá seus contos e romances. Sua experiência com o movimento infrarrealista no México povoará quase toda sua obra; a ditadura chilena está ali nas sombras, às vezes engolindo a todos e às vezes assustando com sua forma de segredo, surgindo e desaparecendo como num sonho ou num surto; os poetas com suas formas de vida que lembram os beatniks e as

²⁶ BOLAÑO E AS ESTRELAS. “Primeiro Manifesto Infrarrealista”. **Bolaño e as estrelas**. Publicado por: estrelaselvagem, em 21 jun. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2UtH2SU>>. Acesso em: 21 out. 2018.

companhias de Kerouac, Burroughs, Ferlinghetti ou Ginsberg, aparecem por vezes como *rockstars*, por vezes como agentes circunstanciais da História, por vezes como os loucos, os irremediados: o passado e o futuro da América latina parece, por entre essas obras, jogar suas cartas contra o absoluto.

Em um ensaio de 2001, intitulado *Um narrador em sua intimidade*, veiculado no jornal argentino Clarín, Bolaño fala que sua “cozinha literária é, frequentemente, uma sala vazia onde nem sequer há janelas”²⁷. Esse espaço vazio, calculadamente evidenciado por matizes de possibilidades que se inscrevem nos Abertos, remonta ao horizonte, à falta desejante que é recoberta pela escrita. Diz ainda Bolaño que “gostaria, é claro, que houvesse algo, uma lâmpada, alguns livros, um ligeiro aroma de coragem, porém a verdade é que não há nada”.

Assim como Barthes percebia que o escritor é aquele que abarca o porquê do mundo, Bolaño também se indaga sobre esses porquês, levantando seus próprios problemas que concernem à seu modo de pensar a escrita. Afastando de si a escrita como um escrevente, com fins políticos nítidos, diz ele:

A cozinha literária, digo a vocês, é uma questão de gosto, ou seja, é um campo em que a memória e a ética (ou a moral, se me permitem usar esta palavra) jogam um jogo cujas regras desconheço. O talento e a excelência contemplam, absorvem, o jogo, porém não participam. A audácia e o valor participam, porém só em momentos pontuais, o que equivale dizer que não participam muito. O sofrimento participa, a dor participa, a morte participa, porém com a condição de que jogam rindo. Digamos, como um detalhe indesculpável, de cortesia. (BOLAÑO, 2001)

O processo solitário da escrita, povoado pela memória e pelas intensidades, vira uma procura pelo “vírus oculto” (SEABRA, 1980, p.28) na escrita, na sua clausura e na sua solidão. O escritor constrói em si “um sentimento de separação do mundo em geral, do presente como Teatro da História” (BARTHES, 2005, p. 316) – a clausura e o distanciamento do mundo em geral propõe uma imersão, uma “biosfera intelectual” (BARTHES, 2005, p. 316). Em outro discurso, Roberto Bolaño diz: Literatura e exílio são, creio, duas faces da mesma moeda, nosso destino posto nas mãos do acaso. “Sem sair de minha casa conheço o mundo”, diz o Tao Te King e, da mesma forma, ainda que não se saia da própria casa o exílio e o desterro se fazem presentes desde o primeiro momento (BOLAÑO, 2000)²⁸.

É esse sintoma solitário, desterrado, da literatura que nos põe constantemente estranhos, alheios, desorientados pelo texto de Bolaño. O que faz da literatura uma redundância, uma

²⁷ BOLAÑO E AS ESTRELAS. “Um narrador em sua intimidade”. **Bolaño e as estrelas**. Publicado por: estrelaselvagem, em 13 jul. 2012. Tradução de Thiago Candido. Disponível em: <<https://bit.ly/2Bdw3pu>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

²⁸ BOLAÑO, Roberto. Literatura e Exílio. Trad. Guilherme Freitas. **Chão da Feira**, n. 22, jun. 2015, p. 3.

captura de intensidades que só jogam livremente com o prazer, é o que nos coloca no centro desse exílio e dessa interrogação, capturados pelo “vírus oculto da clausura” que jamais mostra sua face, como uma maldição.

A dor, o sofrimento, a morte rindo são signos de uma literatura produzida no incômodo, por alguma maldição. Baudelaire, na França decadentista, percebia que a literatura era irredutível a toda filantropia, humanismo ou positivismo. Desse modo, a escrita passa a ser “amodal”, “inocente”, caminhando para o grau zero onde a “memória e a ética jogam um jogo cujas regras desconheço”. Esse jogo parece indicar a ambivalência de uma lisura indefinida, sem janelas ou portas abertas, onde a linguagem se debruça como uma escavação, uma inspeção desconhecida. É nessa cozinha, onde se preparam as edificações literárias, onde o lugar do Aberto se encontra, que algum desejo se funda e se entroniza no centro das vontades.

Em *A preparação do romance*, Barthes se pergunta o motivo de escrever. Tudo se inicia no júbilo, “o sentimento de alegria, de satisfação, que me dá a leitura de certos textos, escritos por outros” (2005, p. 11). Aí incide outra aproximação com o texto de Bolaño:

Muito mais importante que a cozinha é a biblioteca literária (apesar da redundância). Uma biblioteca é muito mais confortável que uma cozinha. Uma biblioteca se assemelha a uma igreja como uma cozinha cada dia se assemelha mais a um necrotério. Ler, diz Gil de Biedma, é mais natural do que escrever. Eu acrescentaria, que pese a redundância, que também é muito mais sadio, digam o que quiserem os oftalmologistas. Na verdade, a literatura é uma longa luta de redundância em redundância, até a redundância final. (BOLAÑO, 2001)

Os detetives selvagens, obra de 1998 de Bolaño e que em 2018 completa 20 anos, por suposto, traz em si uma ponte fundada sobre o exílio, o desterro e o problema do enigma, do jogo literário. Enfeixado por uma série de países, cidades, bares, grupos, personagens e vozes, Bolaño considerava esse livro a sua “carta de amor para todos de sua geração”, aqueles que sofreram o mal absoluto, aqueles que foram seviciados nas ditaduras, aqueles que se perderam pelo caminho. Logo, *Detetives Selvagens* é também um romance da aventura e da falta, uma teogonia de vozes que não cessam de falar e que, portanto, não se fazem ouvir nitidamente dentre os regimes de vozes que conhecemos (a voz da razão, a voz da Lei, a voz da crítica, a voz da Literatura, essa com L maiúsculo).

O livro é estruturado por três partes: a primeira e a terceira (intituladas Mexicanos perdidos no México e O Deserto de Sonora, respectivamente) se constituem do diário de Juan Garcia Madero, aspirante a poeta (portanto um poeta) de 17 anos que acaba de ingressar no movimento real-visceralita. A segunda parte é o centro dessa comunicação. Primeiro porque se trata do centro conflitante do romance – não por acaso, se chama *Os Detetives Selvagens* (1976-

1996), o momento em que a obra parece apontar para si mesmo e abrir suas cortinas para mostrar seus mistérios, que na verdade mais se desanuviam do que se clareiam. Esse excerto é narrado por mais de 60 personagens, cujos discursos se dividem entre relatos, comentários, memórias, acusações e historietas que compõem um mapa que procura finalmente mapear e indicar quem são os poetas real-visceralistas Arturo Belano (conhecido alter-ego de Roberto Bolaño) e Ulises Lima (provável alter-ego de Mario Santiago Papasquiaro, amigo de Bolaño e poeta infrarrealista militante), perdidos entre a Europa e o México, e às vezes por toda a América, até mesmo em Israel e na Libéria em plena guerra civil, que por sua vez estão em busca de Cesárea Tinajero, poeta mexicana desaparecida no deserto de Sonora, onde os poetas se dirigem para desaparecer. A singularidade desta segunda parte é que, entre a sequência de vozes, as únicas que não são ouvidas são as dos dois protagonistas-detetives, Belano e Lima. Estão sempre nas sombras, sem serem conhecidos, como se fragmentados por suas buscas policiais pela destruição da crítica, pela poesia, e por uma poesia muito específica, por sua própria geração perdida.

Essa procura por uma poesia específica, por construir uma verdadeira Armada de poetas, compõe uma noção de Literatura que foge ao academicismo e ao canônico, como só poderia ser uma poesia de jovens rebeldes, de cabelo grande e de esquerda, afinal. Uma literatura permeável, que ultrapasse a linguagem (um desejo escuso dos modernos). Para os infrarrealistas, a Literatura era um modelo de vida: era possível não escrever, mas viver como poeta, transformar a vida em um engenho da linguagem. Além disso, há uma noção latente de aventura e de risco, como vida de um guerrilheiro latino, como a vida dos beatniks. E eis que a qualquer momento pode ocorrer um desastre. Como se um cataclismo fosse aqui se abater, como se algo fosse ocorrer e tudo fosse posto a perder, como se todos fossem assassinos mas também fugitivos, os perdidos da estrada mas também aqueles que confundem os caminhos. O efeito catastrófico está como que pautando a leitura, impondo uma solidão irremediável não só aos seres que habitam esse romance, mas também ao leitor, meio detetive e meio voyeur dessa trama anárquica. O escritor mexicano Juan Pablo Villalobos disse em um texto que lera *Os detetives Selvagens* em apenas três dias, e por coincidência, vivia um dos piores momentos de sua vida. [Esse detalhe é, por si só, uma pequena fábula bolañesca: um aspirante a escritor que lê um romance caudaloso febrilmente em um de seus piores momentos da vida]. Ao acabar a leitura, Villalobos disse estar ainda mais deprimido, mas agora uma certeza e uma devoção pela literatura o tomavam como pelas mãos e o levavam à sua escrivaninha. [Talvez nesse momento da fábula, Bolaño risse e desse de ombros] Mas a verdade é que há, na tessitura dramática de *Detetives Selvagens*, uma força fantasmática que produz um Desejo, uma busca por um objeto

que quando está em vias de aparecer, some e jamais se assume, jamais se presentifica, jamais se coloca nas luzes. É como uma visão surgindo e sumindo enquanto ninguém a percebe numa viela de Coyoacán.

Há uma sorte de reversão platônica em *Detetives Selvagens* que se serve de toda a literatura latino-americana anterior e lança contra ela uma selvageria que era até então proibitiva. Contra o realismo fantástico, o neo-barroco e o cândido lirismo de seus principais poetas (dando nomes aos bois: Tablada, Paz, Neruda, Mistral), Bolaño constrói uma trincheira que recebera toda a carga da fuzilaria inimiga, mas por fim sai vencedor, embora reconheçam-se os traumas e cicatrizes evidentes. O modelo romanesco, como outros citaram e como o próprio Bolaño assumira, parece advir ao mesmo tempo do improvável e polido Mario Vargas Llosa, dos perigosos Bioy Casares e Borges, do demoníaco Oswaldo Lamborghini e do esquisito Julio Cortázar; as personagens, desviantes poetas que espumam perdigotos retóricos aqui e ali, parecem ter nascido dos últimos esforços de poetas como Enrique Lihn, Amado Nervo e Vicente Huidobro (todos esses objetos de afeto e ódio do escritor chileno). Porquanto pese a influência, há um desvio da regra de construção desse cânone latino a todo momento não só deste romance, mas na obra de Bolaño: a reversão de um modelo ideal se dá na caricatura cheia de irreverência, mas também de tristeza, de bestialidade no discurso entranhado nesses livros. Por exemplo, um episódio longo narrado por três personagens distintas em *Detetives* traz a procura de uma lista de nomes do modernismo do século XX escrita pelo poeta mexicano Manuel Maples Arce, composta por escritores-fantasmas: alguns óbvios, como Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Ramón del Valle-Inclán, Picasso, Duchamp. Mas outros nomes grafados de forma errada, espanholizada, como Francisco Picabia (e não Francis Picabia), Jorge Braque (ao invés de Georges Braque), até nomes impossíveis, como Dunozer de Segonzac, Marie Laurencin, Kokodika, Walterowua-Zur Mueklen. O mesmo ocorre em um conto como “Vagabundo na França e na Bélgica”, cuja trama aparentemente beatnik vai dando lugar a uma procura impossível pela figura de Henri Lefebvre, escritor revolucionário autor de um livreto chamado “O direito à cidade” e que, ao fim e ao cabo, negou a literatura e jamais retornou a ela. Uma trama policialesca pitoresca, que aparenta ser uma procura por algo fantasmático, torna-se uma busca pela própria vertigem da literatura. A literatura torna-se uma atividade perigosa, cheia de sendas. Um dos tropos principais da obra de Bolaño: a superação da literatura por seus próprios expedientes, como se fosse a quebra de uma maldição (quase) eterna.

Mas essa Literatura perigosa, de dentes armados, advém de uma reflexão difusa, nova, do escritor chileno. A história literária que ele procura é a mesma que viu desaparecer: poetas que eram lidos por todos de sua geração, mas que logo se via que não passavam disso:

assombrações que surgiam e se evadiam com os ventos canônicos, modas que passavam e logo se dissipavam. São nomes, enigmas, que vão se cruzando como se na indefectível biblioteca de Babel: todos os livros aqui estão, inclusive aqueles que não existem. Poetas que não existem e são listados como marcos da vanguarda, poetas que desapareceram no deserto, poetas que jamais publicaram seus livros, mas não se furtam a se perder na Nicarágua em guerra, na Libéria em guerra, no Chile de Pinochet, no México do massacre de Tlatelolco.

O amigo de Bolaño e crítico Ignacio Echevarría, a propósito, disse que *Detetives Selvagens* se trata do “tipo de romance que Borges teria escrito”. Provavelmente o argentino leria e faria relações improváveis, ou risse durante o romance inteiro desse infortúnio gerado pela literatura. Talvez Borges gostasse da ruína circular proposta por Bolaño: o deserto de Sonora, inclusive, muito se parece com o deserto de um conto de Borges: “Los dos reyes e los dos laberintos”. O conto é uma fábula kafkiana onde um rei da Arábia, em visita ao rei da Babilônia, é convidado a conhecer um labirinto do reino deste, onde é enganado e se perde. Desesperado, rogou apelo divino, e por fim, ao cair da noite, conseguiu achar a porta de saída. Quando de regresso a Arábia, reuniu seu exército e dizimou o reino da Babilônia, fazendo cativo o rei, que foi colocado em um rápido camelo e levado a um deserto, onde, sem saída, morreu de fome e sede, sem achar a solução deste labirinto. Diz Borges que “la gloria sea con aquel que no muere”, em um chiste que poderia estar em um relato de Joaquín Font, personagem de *Detetives Selvagens*. Esse deserto em que o rei da Arábia captura o rei da Babilônia e o deserto de Sonora no fim das contas se parecem o mesmo deserto inominável, o deserto onde se desaparece, sem limite, sem pontos luminosos onde se situar. Do mesmo modo, a saída para o deserto também é uma saída para um espaço sem geografia, sem história, sem linearidade, onde as coisas falham e se espalham em segredo.

Há quem diga que Bolaño, ao dar a luz a um personagem, antes o conheceu em carne osso para depois transformá-lo em um avatar e alter-ego, em uma poética da experiência que elucida sua máxima de que *Detetives Selvagens* é uma carta de amor (ou de despedida) para todos de sua geração²⁹, onde aqueles que passaram a seu lado também assombram o leitor, e vice-versa.

O que pretendemos investigar na obra de Roberto Bolaño é o modo como o Mal, que atravessa a prosa e a ensaística do autor, se configura e se apresenta, seja como no domínio da violência, seja como um atravessamento da potência de vida (representante do mundo do Bem), ou como o esbanjamento das paixões, num mundo povoado por personagens angustiadas,

²⁹ BOLAÑO, Roberto. Discurso de Caracas. In: **Entre Parentesis**. Barcelona: Anagrama, 2006.

criminosos, poetas, loucos, vagabundos, homossexuais, paranoicos, psicopatas e interditos, imersos no mundo impulsivo e autônomo da literatura.

O romance que aqui nos debruçamos, como já frisado, é um desmembramento de um dos relatos de *Detetives Selvagens*, obra principal de Bolaño. Motivado por esse caráter fragmentário, a obra é menos recorrente nas investigações críticas sobre o chileno – muitas vezes é tratada como menor, ou mesmo como um livro à sombra da obra-prima do autor. Mas percebemos que há aspectos vivificantes para a compreensão da obra de Bolaño e também da literatura como espaço autônomo, na visão de Bataille, a serem investigados nos interstícios desse objeto. Analisando esse romance, acreditamos elucidar e considerar aspectos relevantes da prosa do autor chileno, mas também tendências e processos importantes para a literatura contemporânea.

2.5 APROXIMAÇÕES A AMULETO

“Esta será uma história de terror”. Com essa frase, Auxilio Lacouture, narradora e protagonista, inicia *Amuleto* (1999), primeiro romance de Roberto Bolaño após o premiado *Detetives Selvagens* (1998). O acesso ao perigo está indicado pela proposição alarmante – mas logo se verá que o terror aqui está relacionado à condição interdita, marginalizada, das personagens desse curto romance. Aqui, o ambiente opressor do exército invadindo a Universidade Autônoma do México, fato ocorrido em 1968, serve de cenário para a produção de um discurso transgressor por si mesmo, incorporando o estigma político em uma narrativa particular, mas que se conecta às narrativas de insurgência de uma geração engajada (mesmo que ela não pareça se engajar ou se articular com nenhuma ideologia).

A narrativa de Auxilio Lacouture, também presente entre os muitos narradores de *Detetives Selvagens*, está ligada a um acontecimento traumático na história do México (que Bolaño situa como parte da América Latina, por ver que Nicarágua, Argentina, Peru, Chile, Colômbia, Venezuela e El Salvador estão ligados pelo mesmo destino trágico³⁰): o massacre conhecido como “A noite de Tlatelolco”, em que 200 a 300 jovens do movimento estudantil

³⁰ “Seria demais dizer que lutamos com unhas e dentes, mas tivemos líderes corruptos, covardes, uma máquina de propaganda que foi pior do que um leprosário, lutamos por partidos que por terem vencido nos mandaram de imediato a um campo de trabalhos forçados, lutamos e pusemos todas a nossa generosidade em um ideal que há mais de cinquenta anos que estava morto, e alguns já sabíamos, e como nós não saberíamos se lemos Trótski ou éramos trotskistas, mas não fizemos igual, porque fomos estúpidos e generosos, como são os jovens, que tudo dão e não pedem nada em troca, e agora destes jovens não sobrou nada, os que não morreram na Bolívia foram mortos na Argentina ou no Peru, e aqueles que sobreviveram foram morrer no Chile ou no México, e aos que não mataram lá, mataram depois na Nicarágua, na Colômbia, em El Salvador. Toda a América Latina está semeada com os ossos destes jovens esquecidos”. (Bolaño in “Discurso de Caracas”, disponível em: <<https://bit.ly/2RYNNj3>>)

foram assassinados pelo exército mexicano na Plaza de Las Tres Culturas, em 2 de outubro de 1968. Esse episódio brutal e sanguinário ocorreu quando Bolaño estava ainda em mudança para a Cidade do México, que povoaria sua imaginação ao longo de toda vida. Em *Amuleto*, Auxilio Lacouture conta a sua própria história dos poetas do México, feridos, exilados ou atingidos pela massiva violência da ditadura. A narrativa por vezes é delirante e abrangente, tratando de nomes da vanguarda mexicana, ressitando-os no tempo como num livre jogo da linguagem (no romance, a pintora surrealista Remedios Varo e os poetas Pedro Garfias, León Felipe e Lilian Serpas participam do relato de Auxilio e, nele, são reconfigurados em suas participações na História da arte do México).

A história do massacre de Tlatelolco foi um curto circuito na história mexicana. O episódio, ocorrido em 2 de outubro de 1968, foi o símbolo e o fato principais da truculência do Estado totalitário do México dos anos 60: mais de 300 jovens foram mortos em plena Plaza de Las Tres Culturas, em Tlatelolco, conjunto habitacional/bairro localizado na Cidade do México. Coincidentemente, a mesma praça fora palco de uma matança de astecas durante a tentativa de colonização pelo espanhol Hernán Cortez, em 1521.

O massacre teve reverberações significativas na cultura mexicana: intelectuais como Octavio Paz e Carlos Fuentes narraram a seu modo o episódio; Paz, como era de seu hábito, analisara o acontecimento como um símbolo, e não via como coincidência ou acaso a hecatombe ter ocorrido no mesmo lugar onde o império asteca começara a ser dizimado. Paz enxergava no episódio um aviso cósmico ou sobrenatural: “Doble realidad del 2 de octubre de 1968: ser un hecho histórico y ser una representación simbólica de nuestra historia subterránea o invisible” (PAZ, 2001, p. 306)³¹. Paz percebia no massacre uma repetição da própria história mexicana:

La pirámide asegura la continuidad del tiempo (el humano y el cósmico) por el sacrificio: es un espacio generador de vida. [...] La pirámide, tiempo petrificado, lugar del sacrificio divino, es también la imagen del Estado azteca y de su misión: asegurar la continuidad del culto solar, fuente de la vida universal, por el sacrificio de los prisioneros de guerra. [...] Para los herederos del poder azteca, la conexión entre los ritos religiosos y los actos políticos de dominación desaparece pero, como se verá en seguida, el modelo inconsciente del poder siguió siendo el mismo: la pirámide y el sacrificio (PAZ, 2001a: 308–9 *apud* FERNANDEZ, 2012, p. 135)

³¹ Há um ensaio, de autoria de Juan Antonio Sanchez Fernandez, publicado na revista *Études Romanes de Brno*, v. 33, n. 2, de 2012, chamado *Bolaño y Tlatelolco*, que trata especificamente da abordagem de Bolaño acerca desse momento histórico da História do México e sua aparição na obra do chileno. Fernandez traz, também, análises sobre os relatos de Octavio Paz e Carlos Fuentes sobre o massacre dos estudantes de Tlatelolco. O texto está disponível em: <<https://bit.ly/2RtFqXv>>.

Fuentes analisa bem mais friamente o episódio e o inscreve nos problemas capitais não só do México, mas também da América do Sul naquele período. Se formos analisar em escala global, o ano de 1968 representava a mudança de um mundo e o nascimento de um outro, rebelde e renovador. Para Fuentes, a reivindicação dos jovens que morreram na Plaza de Las Tres Culturas eram democráticas e não revolucionárias, e a morte de todos aqueles jovens deveria reestabelecer o sentimento democrático e trazer votos de liberdade para o México. O que para Paz era um sacrifício ritual, simbolicamente unindo o novo e o antigo, para Fuentes era um sacrifício político, realista e a bobina que agitará a História dali para frente:

El aparato político mexicano, creado por Calles en 1929 para promover la unidad nacional ante la reacción interna y la presión internacional, someter las ambiciones de las facciones militares y jerarquizar las demandas campesinas y obreras, supeditándolas a la meta del desarrollo económico, había degenerado en una estática maquinaria burocrática y electoral, preservadora de los intereses creados e incapaz de dar cabida al pensamiento o a la acción de los mexicanos de 1968. (FUENTES, 1972, p. 157-158)

Em seu livro *Tiempo Mexicano* (1972), Fuentes analisa as questões que animavam a revolução no México, desde os primeiros episódios que formam a identidade mexicana, ainda no período colonial. Sua visão da tomada revolucionária de 68 tem caráter moderado, não avança além da denúncia dos caprichos burgueses:

No podemos regresar a Quetzalcóatl; Quetzalcóatl tampoco regresará a nosotros. Como Godot, Quetzalcóatl se fue para siempre y sólo regresó disfrazado de conquistador español o de príncipe austriaco. ¿Debemos, por ello, enajenarnos a Pepsicóatl? Sería el camino más fácil, pero no el más feliz. México se encuentra actualmente en un grado de desarrollo capitalista intermedio: el que el teórico de la subordinación imperialista, W W Rostow, llama "la etapa del despegue". Pero ese desarrollo, una vez que la burguesía mexicana aprovechó para sí las reformas revolucionarias, sepultando de paso la ideología revolucionaria, carece hoy de metas verdaderas en el orden de la justicia y, también, en el de la imaginación (...). (1972, p. 265)

Alheia à visão panteísta de Paz e a análise moderada de Fuentes, onde se encontram o passado, o presente e o futuro do México, a escritora mexicana Elena Poniatowska escrevera um livro clássico sobre o massacre de Tlatelolco, intitulado, não sutilmente, de *La Noche de Tlatelolco* (1971). O livro se trata de uma compilação de depoimentos sobre o massacre, dando voz àqueles que estiveram em plena cena de combate. O início da reportagem (os gêneros estão embaralhados, mas há um artifício poético intrínseco que nos permite até mesmo chamar essa obra de “romance”, com toda a complexidade que o termo abraça) traz algo de idílico:

Aquí vienen los muchachos, vienen hacia mí, son muchos, ninguno lleva las manos en alto, ninguno trae los pantalones caídos entre los pies mientras los desnudan para cachearlos, no hay puñetazos sorprendidos ni macanazos, ni vejaciones, ni vómitos por las torturas, ni zapatos amontonados, respiran hondo, caminan seguros, pisando fuerte, obstinados; vienen cercando la Plaza de las Tres Culturas y se detienen junto al borde donde la Plaza cae a pico dos o tres metros para que se vean las ruinas pe-hispánicas (...) (2013, p. 13)

Conforme avança, o livro compila testemunhos e depoimentos de pessoas que estiveram no centro do massacre, e também relatos sobre o próprio movimento estudantil no México. A delicada construção que Poniatowska promove dá-nos relatos como esse, da atriz Margarita Isabel:

Yo le entré al Movimiento Estudiantil porque un día, sin más, llegaron los granaderos a la Escuela de Bellas Artes con perros policía y cadenas y se llevaron a todo mundo preso, así, fíjate, con la mano en la cintura. ¡Y el INBA ni siquiera había dicho abiertamente si apoyaba o no al Movimiento! (Yo creo más bien que no ¿eh?) A muchos actores, esta invasión arbitraria nos hizo tomar conciencia y resolvimos unírnos a los estudiantes y ayudarlos, pero de veras, no sólo yendo a las manifestaciones agarrados del brazo o gritando en los mítines... Entonces constituimos una brigada de actores de teatro. (2013, p. 15)

Poniatowska se preocupou em compor um panorama geral do conflito: dá voz não só aos estudantes, mas também a quem se opunha o movimento estudantil; revela as questões políticas nos interstícios do massacre, mostra um México problemático e antitético. A euforia dos estudantes é tratada com maestria no início do livro, na seção inicial intitulada *Ganar la Calle* (um dos gritos de guerra do movimento estudantil). A frase de Luis Gonzales de Alba, um dos membros mais conhecidos do movimento estudantil do México e um dos principais personagens a se sobressair no conflito, é sintomática da força do movimento: "A partir del 26 de julio, todo cambió... Yo no soy el mismo; todos somos otros. Hay un 15 México antes del Movimiento Estudiantil y otro después de 1968. Tlatelolco es la escisión entre los dos Méxicos" (2013, p. 15-16).

O México anterior ao massacre de Tlatelolco havia assistido a algumas poucas manifestações, diz-se, de não mais de 15 mil pessoas. No entanto, o movimento estudantil sacudiu o país de tal modo que se assistiam a passeatas com 600 mil participantes, estudante empunhando bandeiras e entoando gritos de guerra, exigindo liberdade aos presos políticos, requerendo a soberania popular. O movimento estudantil conseguiu mobilizar quase todas as universidades mexicanas: a Universidade Nacional Autónoma de México (UNAM, espaço central para o romance que analisaremos), o Instituto Politécnico Nacional, o Colegio de México, a Universidade Autónoma Chapingo, a Universidade Iberoamericana, a Universidade

La Salle, entre outras várias instituições, e também diversos representantes das classes trabalhadores do México, não só da capital mas de cidades como Durango, Coahuila, Michoacán, Puebla, Oaxaca, Sinaloa, Veracruz, que se juntaram em marchas de ampla adesão popular. O levante mexicano tinha como principal pauta a busca por um estado democrático, por liberdade e melhores condições para os civis, visando também depor o governo autoritário do Partido Revolucionario Institucional (PRI), partido que dos anos 1930 até os anos 2000 dominou o país, controlando o partidarismo e sucedendo presidentes com perene hegemonia.

As manifestações de 1968 em México correspondiam-se com outras manifestações ao redor do mundo. O ano de 1968 foi marcado pelo maio francês, que inspirou também a marcha dos cem mil no Brasil, em resposta aos desmandos da ditadura militar no país, as manifestações da juventude americana contra a Guerra do Vietnã, as manifestações do movimento negro americano que culminaram no assassinato de Martin Luther King no mesmo ano, as profundas mudanças sociais que a revolução cultural e operária geraram na China, as repressões sofridas pela juventude na Primavera de Praga, na antiga Tchecoslováquia. O mundo estava em cataclísmica mudança, que marcaria a cultura para sempre.

A efervescência dos movimentos políticos em todo o mundo inspirou diretamente o movimento estudantil do México. Outrossim, os abusos de poder perpetrados pelo governo do PRI também geraram um inchaço no cotidiano político do país. O relato do professor M. Mayagoitia, também presente em *La Noche de Tlatelolco*, revela muito do descontentamento dos mexicanos com seus mandatários:

¿Puede hablarse de sólidas tradiciones democráticas cuando de hecho no hay más que un partido político? ¿Cuando en las cámaras no se admiten candidatos de otro partido o sólo se aceptan algunos para dar la engañosa apariencia de una oposición? ¿Y qué decir de la sólida tradición del "tapado", o sea el misterio que el presidente en el poder y sus consejeros guardan hasta el último momento para anunciar a través del Partido Oficial, el PRI, quién debe ser candidato a la presidencia? Todo el mundo sabe en México que el tapado (...). (2013, p. 20)

Vê-se que as solicitações democráticas eram confundidas, como era de praxe no período entre governos totalitários, com arroubos comunistas. A revolução, é claro, tinha moldes claramente marxistas, mas havia uma necessidade de ocupação das cidades e de infundir a participação popular nos debates políticos³². As marcas teóricas dessas solicitações eram

³² Sobre a valorização da democracia e também da participação popular, há boas reflexões sobre o caráter “mexicanista” das marchas de 1968 nos livros *Photopoetics at Tlatelolco: Afterimages of Mexico, 1968* (University of Texas, 2016), *El 68: La Tradición de La Resistencia* (Era, 2008), de Carlos Monsiváis, e *México 68: Juventud Y Revolución* (Era, 2016), de José Revueltas. Os dois últimos autores, inclusive, participaram diretamente das manifestações.

notórias, advindas das universidades e de estudantes que conheciam as práticas marxistas. Destarte, Luiz Echeverría, então ministro do interior e responsável pela repressão do movimento, tentava integrar membros das universidades a setores do Estado, afim de silenciar as contestações ao governo³³. Grupos paramilitares foram autorizados pelo governo mexicano a reprimir os atos dos estudantes, o que gerou o abuso de violência que culminou no massacre de Tlatelolco.

Já Bolaño, diferente de Paz mas não tanto de Fuentes, toma um caminho escuso e muito mais pessoal, quase mítico, do massacre de Tlatelolco. Sua posição é como a de um participante, uma vítima ou uma testemunha do crime político:

La intención de Bolaño no es documental, y, en cierto modo problematiza la misma funcionalidad documental del discurso. ¿Cómo lo hace? Con dispositivos parecidos a los ya utilizados por Cervantes: exhibiendo la literariedad del relato y aboliendo, por ironía, exageración o juego, los mecanismos de verosimilitud con los que se presenta el testimonio como real.(...) Pero no se trata de contar aquello que, sabiendo nosotros que ha sucedido realmente, nadie hubiera contado aún. (FERNANDEZ, 2012, p. 134)

Com *Amuleto*, Bolaño repensa a História mexicana pelo expediente fictício, postulando o terror de um momento indeterminado, Mal este tão contemporâneo à toda América Latina. Auxilio Lacouture, narradora e personagem central, é como um Aedo que produz seu canto nos escombros, onde só sua voz silva e reverbera pelos sótãos, pelas bibliotecas e corredores vazios. Uma história de truculência, de terror e abandono da América Latina nos faz retornar a uma frase do próprio Roberto Bolaño em seu conto *El Ojo Silva* (2001), presente no livro *Putas Asesinas* (2001): “de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década del cincuenta” (2001, p. 5).

A obediência dos corpos, a rejeição da liberdade última, a violência totalitária e militarista surge como uma fantasmagoria, como uma vilã herança que é, também, o amuleto de uma geração tocada pela dor e pela morte. Auxilio Lacouture aqui fala como quem sobrevive a um crime bárbaro, como quem assiste ao pior espetáculo que há.

O horror maligno, o terror de que Bolaño fala, está na clausura a partir da qual Auxilio Lacouture narra sua história, mas também remete ao “crime atroz” da invasão da liberdade e autonomia, o desvario militarista. O espaço literário funciona então como uma aproximação, um foco que faz enxergar aquele que não pode ser visto, produzindo uma potência onde as

³³ O professor e doutor em História Everaldo de Oliveira Andrade, lotado na Universidade de Guarulhos, é autor de um artigo esclarecedor sobre os conflitos de 1968 no México e a participação dos setor universitários nesse movimento. O artigo é intitulado *México 1968: O massacre de Tlatelolco e a Universidade Latino-Americana*, publicado na revista Projeto História, v. 36/2008, e pode ser acessado em <<https://bit.ly/2S7d5vy>>.

potências vitais não mais se animam, de modo que a voz silenciada seja reverberada e se abra no texto como uma força, uma reivindicação política.

Todavia, coadunando com Bataille, não é valer-se da literatura para produzir um manifesto, um panfleto. Desse modo, “seria justamente servir-se da literatura, fazer dela um meio, a arma de uma “causa”, o instrumento de um projeto de dominação” (WARIN, 1974, p. 58). Bolaño também não segue a dinâmica de um panfleto: para ele, interessa pensar a literatura como uma forma de abarcar o mundo (e essa perspectiva é bastante latina, posto sua proximidade com Julio Cortázar ou Jorge Luis Borges). A literatura aqui é a força motriz que age como transgressão e resistência, como escape da opressão da realidade hodierna, como uma forma vicária de vida.

A voz interdita, aqui simbolizada por uma mulher presa no banheiro feminino da UNAM, acaba por fazer proliferarem sentidos que antes ali não estavam. A voz dos poetas do México, inspirada nos poetas que fizeram parte do Movimento Infrarrealista com Bolaño, também recolhem as vozes interditas, soterradas sob os escombros da história, que não seriam catalogadas pelos discursos oficiais. Os poetas que falam e são falados em *Amuleto* são disruptivos, problemáticos, estranhos, contrários à razão. A voz dada a eles é irreflexiva, inconclusa, fragmentária. É uma marca esgueirante da linguagem, como um crime cometido contra ela mesma.

Enquanto enclausurada, Auxilio Lacouture passa a contar a história da poesia do México, de seus jovens com talento, dos velhos nomes que são contrários à tradição, de personagens míticos como os poetas Pedro Garfias, Lilian Serpas e Leon Felipe e as artistas Remedios Varo e Leonora Carrington, mulheres que ajudaram a construir o painel do modernismo mexicano. Mas para além das personagens da História oficial, em *Amuleto* se repete um procedimento empregado em toda a obra de Bolaño: a alusão e repetição de personagens de suas outras obras, o que acentua a circularidade de sua bibliografia. Dois poetas de *Detetives Selvagens*, Arturo Belano (alter-ego de Bolaño, presente na maioria de seus livros) e Ernesto San Epifanio, surgem aqui novamente. O romance é dedicado a Mario Santiago Papasquiaro (1953-1998), amigo próximo do chileno e co-fundador do Movimento Infrarrealista, que morrera precocemente um ano antes de *Amuleto* vir à luz. Mas o que amarra todas essas informações, os nomes e a confluência de personagens fictícios e *reais* é seu papel dentro do mundo opressor e siderado pelo militarismo daquele final dos anos 60 e início dos 70.

A partir do banheiro da UNAM, Auxilio Lacouture desfia suas memórias; o modo como chegou ao México, vinda do Uruguai, o modo como serviu aos poetas León Felipe e Pedro

Garfias quando de suas idades avançadas e assim conheceu de perto a poesia mexicana, lendo e anotando os volumes correspondentes das bibliotecas dos poetas, como freqüentava a rua Bucareli, povoada de bares e cafés apinhados de poetas, artistas e boêmios, que tratavam a literatura e a poesia, principalmente, como um modo de se enfrentar a vida. No universo criado por Bolaño, baseado na sua experiência radical no Movimento Infrarrealista, era possível fazer da vida um projeto literário: não escrever um livro de poemas, um livro de contos ou um romance monumental – mas experimentar a vida como a literatura a permite, sob a égide da violência, do escape à Razão, do sonho (outra repetição em toda sua obra: ambientes oníricos que fazem confundir o universo puramente ficcional como um grande sonho, onde a realidade ficcional não age mais em contingência, mas só aparece debaixo de um sonho ou um delírio das personagens). Esse universo é, para nós, o que permite a interligação entre Bataille e Bolaño: a forma de tratar a literatura como um espaço autônomo e dirigido ao êxtase, privando sua liberdade de qualquer outros motivos que não a existência em si-mesma.

Ademais, o modo como a poesia mexicana e a geração das revoluções dos anos 70 é apresentada traz consigo a rebeldia que caracterizava o período. Os poetas abrem suas casas, fazem festas regadas a sexo, drogas e álcool, vivem como bacantes em universos oníricos (novamente). Rodeando esse exercício autônomo, o exército mexicano ao redor da UNAM, o púlpito de onde Auxilio entoa sua narrativa, paira ostensivamente contra os jovens e estudantes. Outro momento também interage com a história da América e sua íntima relação traumática para uma geração: Arturo Belano debanda do México para apoiar a revolução chilena, em 1973 (assim como o próprio Bolaño). Mesclando passado e futuro, Auxilio remonta ao episódio, falando de modo inequivocamente oscilante, como num sonho.

Encontrei sua irmã e sua mãe na primeira passeata organizada no México depois do golpe. Na época não sabiam nada de Arturo e todos temíamos pelo pior. Eu me lembro dessa passeata, talvez a primeira que se fez na América Latina por causa da queda de Allende. Nela, vi algumas caras conhecidas de 68 e alguns irredutíveis da faculdade, vi principalmente jovens mexicanos generosos. (...) Nesse setembro de 1973 aparecia o sonho de setembro de 1968, e isso com certeza querias dizer algo, essas coisas não acontecem por acaso, ninguém sai ileso das concatenações ou disposições do acaso (...). Mas então a mãe de Arturo me pegou pelo braço (eu estava meio atarantada) e avançamos todas juntas gritando *o povo unido jamás será vencido*, aí, só de lembrar as lágrimas começam a rolar outra vez. (BOLAÑO, 2008, p. 57)

Essa memória, que parece destruir a si mesma no momento em que se declara, como se estivesse se *apossando* de um *desapossamento*³⁴, ajuda a produzir uma sensação de unidade

³⁴ “A poesia, num primeiro movimento, destrói os objetos que apreende, devolve-os através de uma destruição, à inapreensível fluidez da existência do poeta, e é a esse preço que ela espera reencontrar a identidade entre o mundo e o homem. Mas ao mesmo tempo que opera um desapossamento, ela tenta se *apossar* desse *desapossamento*.”

histórica, fazendo com que o trauma da América Latina pareça um só, sob os mesmos tiranos, a mesma dor nas ruas, o mesmo sentido de golpe. Mas voltamos ao postulado da sutileza: Bolaño não escreve como se estivesse em combate. Escreve distraidamente, como a única coisa que pudesse fazer para estar junto àqueles que estiveram nas trincheiras, que foram às guerrilhas, que enfrentaram os exércitos, que foram presos e torturados, sem nenhum remorso perceptível. Ele mesmo foi preso no levante estudantil de 1973 no Chile, o que o fez retornar ao México, e essa marca dolorida de sua participação política acabou sendo incorporada na personagem Arturo Belano, que também foi vítima da ditadura, mesmo tendo saído vivo, por sorte.

A transgressão aqui não é a da ação direta, levada a cabo nas linhas de frente, nas zonas de lutas que produzem a revolução através do fogo e das armas. É uma luta minoritária, produzida nos interstícios, como uma transgressão à lei mas por dentro dela, sem jamais ser perceptível, sem mostrar suas garras. É como se as marcas da guerrilha e das lutas da juventude surgissem num grito, como o monólogo final de Auxilio Lacouture: “Embora o canto que escutei falasse da guerra, das façanhas heróicas de uma geração de jovens latino-americanos sacrificados, eu soube que acima de tudo falava do destemor dos espelhos, do desejo e do prazer” (2008, p. 131). Em uma homenagem metonímica, sincrética entre o pesadelo e o sonho, a frase que encerra poeticamente o romance é também uma mensagem de ternura a quem transgrediu, foi além: “E esse canto é nosso amuleto”.

Com a catarse final, o romance de Roberto Bolaño, que parece menor em retrospecto em sua obra tão pantanosa e vasta, acaba por trazer um plano de composição significativo para entender os problemas estéticos e extra-estéticos da literatura latino-americana, produzindo uma exortação às vozes minoritárias que, embora silenciadas, ressoam ainda como um amuleto fundamental. Ao falar do ano de 1968, Auxilio Lacouture se permite um rasgo poético, uma rachadura poética alheia ao terror que assomava a seu redor:

Y así llegué al año 1968. O el año 1968 llegó a mí. Yo ahora podría decir que lo presentí. Yo ahora podría decir que tuve una corazonada feroz y que no me pilló desprevenida. Lo auguré, lo intuí, lo sospeché, lo remusgué desde el primer minuto de enero; lo presagí y lo barrunté desde que se rompió la primera piñata (y la última) del inocente enero enfiestado. Y por si eso no fuera poco podría decir que sentí su olor en los bares y en los parques en febrero o en marzo del 68, sentí su quietud preternatural en las librerías y en los puestos de comida ambulante, mientras me comía un taco de carnita, de pie, en la calle San Ildefonso, contemplando la iglesia de Santa Catarina de Siena y el crepúsculo mexicano que se arremolinaba como un desvarío, antes de que el año 68 se convirtiera realmente en el año 68. (2006, p. 9)

Tudo que ela conseguiu foi substituir pelo *desapossamento* as coisas *apossadas* da vida reduzida: ela não pôde evitar que o desapossamento tomasse o lugar das coisas” (BATAILLE, 2015, p. 40).

O ano de 1968, “antes de que el (...) se convirtiera realmente en el año de 68” não foi apenas um ano de passagem nem para os mexicanos, nem para os latinos e nem mesmo para os cidadãos do mundo inteiro. 1968 foi um ano decisivo em todas as partes: ademais do maio francês, em 1968 se comemorava o Ano Internacional dos Direitos Humanos; as ditaduras militares da América Latina se expandiam, explodindo em seus momentos mais delicados principalmente no Brasil, Bolívia e Peru; a Guerra do Vietnã assolava os vietnamitas e americanos em Saigon. O ano de 1968 explodia como anúncio de novos tempos, mas também de conflitos extremos.

Para Auxilio Lacouture, o ano de 1968 era nublado de referências desencontradas; para ela, era um dos últimos anos em que trabalhara para os poetas Pedro Garfias e León Felipe, dois grandes das letras modernas espanholas que a dado momento se apaixonaram pelo México e foram lá morar. Auxilio, portanto, se perde em recordações sobre a vida com os poetas e a leitura apaixonada que fazia deles. É num desses momentos de leitura abrasiva da poesia de Garfias em que ela se vê perdida no banheiro da UNAM:

Y digamos que después el ruido fue creciendo y creciendo y que ya para entonces yo presté atención a lo que pasaba, oí que alguien tiraba de la cadena de un water vecino, sentí un portazo, pasos en el pasillo, y el clamor que subía de los jardines, de ese césped tan bien cuidado que enmarca la Facultad como un mar verde a una isla siempre dispuesta a las confidencias y al amor. Y entonces la burbuja de la poesía de Pedro Garfias hizo blip y cerré el libro y me levanté, tiré de la cadena, abrí la puerta, hice un comentario en voz alta, dije che, qué pasa afuera, pero nadie me respondió, todas las usuarias del baño habían desaparecido, dije che, ¿no hay nadie?, sabiendo de antemano que nadie me iba a contestar, no sé si conocen la sensación, una sensación como de película de miedo, pero no de esas en donde las mujeres son sonsas sino de esas en donde las mujeres son inteligentes y valientes o en donde al menos hay una mujer inteligente y valiente que de repente se queda sola, que de repente entra en un edificio solitario o en una casa abandonada y pregunta (porque ella no sabe que el lugar en donde se ha metido está abandonado) si hay alguien (...) (2006, p. 10)

A autonomia violada da Universidade Autônoma do México se transforma em um relato do absurdo, não apenas um acontecimento histórico: o absurdo inadiável do presente, a esquisita sensação de despertencimento, é tratada com alguma ironia e algum pesar por Bolaño. A solidão de Auxilio Lacouture, uruguaia exilada no coração da América, é uma forma de resistência muda, silenciosa.

A resistência, inclusive, é o principal ponto simbólico no jogo político proposto em *Amuleto*. Resistir nos escombros, porquanto o mundo desabe e a morte esteja do outro lado da porta, é também um posicionamento de entrechoque. O romantismo do silêncio é tão atravessador quanto o romantismo dos guerrilheiros, aqui funcionando como uma guerrilha

particular, minoritária. O valor de testemunho do relato de Auxilio traz também uma complexidade poética singular:

(...) Y luego me lavé las manos, me miré en el espejo, vi una figura alta y flaca, con algunas, demasiadas ya, arruguitas en la cara, la versión femenina del Quijote como me dijera en una ocasión Pedro Garfias, y después salí al pasillo, y ahí sí que me di cuenta enseguida de que pasaba algo, el pasillo estaba vacío, sumido en sus desvaídos colores crema, y la gritería que subía por las escaleras era de las que atontan y hacen historia. (BOLAÑO, 2006, p. 10)

A história privada de Auxilio alcança o estatuto rizomático de uma face da História oficial, porquanto seja de sua autoria o relato, o brasão da resistência que ainda permanecia imaculado na Universidade Autônoma do México. Comparando-se ao Dom Quixote, é como se Auxilio realmente alcançasse o estatuto de uma invenção de si, ao se siderar completamente de onde estava e ingressar em uma narrativa, onde perde o contato com o real por vezes. Há momentos do romance em que a narradora não sabe mais há quantos dias está presa no banheiro, sem comer ou beber água, se ainda lê os poemas de Garfias ou já os sabe decorados. Os policiais por vezes fazem barulho, aparecem na porta do banheiro, mas ninguém a percebe. Trata-se do único lugar onde a autonomia da UNAM permanecia inabalada. O discurso de Lacouture alcança um diapasão poético que parece falar não só por si, mas por um coletivo de jovens perdidos nas ruas do México e que resistiam a seu modo em outros espaços fechados da América sitiada:

Y yo, pobre de mí, oí algo similar al rumor que produce el viento cuando baja y corre entre las flores de papel, oí un florear de aire y agua, y levanté (silenciosamente) los pies como una bailarina de Renoir, como si fuera a parir (y de alguna manera, en efecto, me disponía a alumbrar algo y a ser alumbrada), los calzones esposando mis tobillos flacos, enganchados a unos zapatos que entonces tenía, unos mocasines amarillos de lo más cómodo, y mientras esperaba a que el soldado revisara los wáteres uno por uno y me disponía moral y físicamente, llegado el caso, a no abrir, a defender el último reducto de autonomía de la UNAM, yo, una pobre poetisa uruguaya, pero que amaba México como la que más, mientras esperaba, digo, se produjo un silencio especial, un silencio que ni los diccionarios musicales ni los diccionarios filosóficos registran, como si el tiempo se fracturara y corriera en varias direcciones a la vez, un tiempo puro, ni verbal ni compuesto de gestos o acciones, y entonces me vi a mí misma y vi al soldado que se miraba arrobado en el espejo, nuestras dos figuras empotradas en un rombo negro o sumergidas en un lago, y tuve un escalofrío, hélas, porque supe que momentáneamente las leyes de la matemática me protegían, porque supe que las tiránicas leyes del cosmos, que se oponen a las leyes de la poesía, me protegían y que el soldado se miraría arrobado en el espejo y yo lo oiría y lo imaginaría, arrobada también, en la singularidad de mi water, y que ambas singularidades constituían a partir de ese segundo las dos caras de una moneda atroz como la muerte. (BOLAÑO, 2006, p. 12)

A moeda atroz como a morte se materializa no espaço terrorífico que é o banheiro em que Auxilio está enclausurada; o Mal, gesto de ruína e perigo, produz seus atravessamentos a cada fala da uruguaia. Esse espaço de clausura produz uma liberação de memória, a máquina temporal e narrativa que abre seu vórtice de histórias, relatos, fragmentos de ideias que vão se proliferando como em uma récita. Lacouture pensa em seus dentes, os dentes que perdeu no “altar dos sacrifícios humanos” (título deste capítulo, inclusive), um símbolo tão forte sobre o pertencimento que Bolaño, astuciosamente, transforma em mais uma camada dessa fábula quixotesca:

Me puse a pensar, por ejemplo, en los dientes que perdí, aunque en ese momento, en septiembre de 1968, yo aún tenía todos mis dientes, lo que bien mirado no deja de resultar raro. Pero lo cierto es que pensé en mis dientes, mis cuatro dientes delanteros que fui perdiendo en años sucesivos porque no tenía dinero para ir al dentista, ni ganas de ir al dentista, ni tiempo. Y resultó curioso pensar en mis dientes porque por una parte a mí me traía sin cuidado carecer de los cuatro dientes más importantes en la dentadura de una mujer, y por otra parte el perderlos me hirió en lo más profundo de mí ser y esa herida ardía y era necesaria e innecesaria, era absurda. (BOLAÑO, 2006, p. 12)

A poesia incontida nesta cena é bruta e lírica como a linguagem empregada por Bolaño aqui. A lírica cuidadosa da voz de Lacouture esbarra na aridez do cenário. Todavia, esse jogo de contrários, essa coincidência paradoxal, ganha força e profundidade, tornando-se uma experiência de ruptura, uma narrativa que controla o tempo e o difrata. O mergulho na memória e na divagação proposto pelo discurso da uruguaia traz ainda alguma comicidade lírica, como nesse momento:

Todavía hoy, cuando lo pienso, no lo comprendo. En fin: perdí mis dientes en México como había perdido tantas otras cosas en México, y aunque de vez en cuando voces amigas o que pretendían serlo me decían ponte los dientes, Auxilio, haremos una colecta para comprarte unos postizos, Auxilio, yo siempre supe que ese hueco iba a permanecer hasta el final en carne viva y no les hacía demasiado caso aunque tampoco daba de plano una respuesta negativa (BOLAÑO, 2006, p. 12)

As divagações de Auxilio finalmente alcançam um ponto culminante não apenas em *Amuleto*, mas também uma repetição comum da obra de Bolaño, que funciona para analisarmos seus temas e os problemas que se coloca enquanto autor. Seu já citado *alter ego* Arturo Belano aparece aqui mais uma vez, como um pupilo dos poetas mexicanos que escreveria um romance ruim aos 17 anos (um tema caro a Bolaño, os escritos ruins, arruinados, que embora incomode, existem e resistem como uma ameaça ao *establishment*, de algum modo:

Pero no sólo pensé en mis dientes, que aún no se habían caído, sino que también pensé en otras cosas, como por ejemplo en el joven Arturo Belano, al que yo conocí cuando tenía dieciséis o diecisiete años, en el año de 1970, cuando yo ya era la madre de la poesía joven de México y él un pibe que no sabía beber pero que se sentía orgulloso de que en su lejano Chile hubiera ganado las elecciones Salvador Allende. Yo lo conocí. Yo lo conocí en una ensordecedora reunión de poetas en el bar Encrucijada Veracruzana, atroz huronera o cuchitril en donde se reunía a veces un grupo heterogéneo de jóvenes y no tan jóvenes promesas. De entre todas las promesas él era la promesa más joven. Y además el único que a los diecisiete años ya había escrito una novela. Una novela que luego se perdió o devoró el fuego o que acabó en uno de los inmensos basurales que rodean el DF y que yo leí, al principio con reservas, después con placer, no porque fuera buena, no, el placer me lo proporcionaban los atisbos de voluntad vislumbrados en cada página, la conmovedora voluntad de un adolescente: la novela era mala, pero él era bueno. (BOLAÑO, 2006, p. 13)

O fracasso da investida na vida revolucionária é também uma recorrente imagem de Bolaño, ele mesmo um fracassado revolucionário. O seu fracasso enquanto militante político é como uma insígnia maligna, um fantasma que o persegue obstinadamente por seus escritos, por seus poemas ruins e até mesmo pelos seus êxitos. Arturo Belano, silencioso e esquivo poeta, se reunia com outros aspirantes e também já consagrados poetas para discutir seus escritos e enfrentar perigos da *vida*, saboreando experiências que só importam aos poetas.

Ainda na sua máquina de testemunhos abertos, Auxilio fala de suas experiências junto aos poetas, seus afilhados, seus protegidos e também inimigos:

Y entonces los jóvenes poetas de México se ponían a recitar con sus voces profundas pero irremisiblemente juveniles y los versos que ellos recitaban se iban con el viento por las calles del DF y yo me ponía a llorar y ellos decían Auxilio está borracha, ilusos, mucho alcohol hace falta para que yo me emborrache, decían está llorando porque la dejó fulanito, y yo los dejaba decir lo que quisieran. O me peleaba con ellos. O los insultaba. O me levantaba de mi silla y me iba sin pagar, porque yo nunca o casi nunca pagaba. Yo era la que veía el pasado y las que ven el pasado nunca pagan. También veía el futuro y esas sí que pagan un precio elevado, en ocasiones el precio es la vida o la cordura, y para mí que en aquellas noches olvidadas yo estaba pagando sin que nadie se diera cuenta las rondas de todos, los que iban a ser poetas y los que nunca serían poetas. (BOLAÑO, 2006, p.21)

A jornada de Auxilio Lacouture, estranha narradora preocupada com seus dentes, com os poetas perdidos da noite do DF, com o futuro do México e de sua geração, é ainda composta de pequenas maldições, profecias catastróficas sobre a Literatura, visitas a cafetões e malfadados contatos clandestinos com comunistas, fragmentos de poetas, escritores ou apenas viventes dilacerados pelo Mal que a tudo toca e em tudo assoma.

3 A TRAGÉDIA É O SIGNO DO ENCANTAMENTO

3.1 BATAILLE E A LITERATURA

Para o filósofo e escritor francês Georges Bataille (1897-1962), ocorre uma *coincidência dos contrários* no conjunto de valores que constituem as diferenças entre Bem e Mal – o Bem está diretamente ligado aos modos de manutenção da Vida e, portanto, gesta a funcionalidade do mundo, a harmonia e a Razão (a série de discursos que forma o *comum*, aquilo que iguala a todos), existindo sob o domínio do mundo profano; o Mal está relacionado ao reino da intensidade, exposto às proibições, ao gozo do instante, e, por isso, negando a eternidade, exigindo a liberdade e a soberania das paixões, sob domínio da Morte e do mundo sagrado. Os valores inerentes ao Bem e ao Mal são contrários e interdependentes entre si – é notável que as características que definem um são opostas diretamente às que definem o outro. Ambos são decisivos, também, para diferenciar os modos de vida e as formas de se estar no mundo.

Essa lógica dos contrários domina os limites e interdições das comunidades modernas; Bataille, coadunando Nietzsche, segundo Pellejero (2011, p. 226), sabe que “a valoração moral responde na modernidade à lógica da ação eficaz, da subordinação do presente ao futuro e do desejo à medida”, de modo que se garanta a eficiência nas atividades humanas, a produção com meios para fins, a confirmação do projeto de conservação da Vida. O Mal estaria na transgressão a esse projeto, onde incide a ambivalência de atender aos impulsos dos desejos, de forma que os postulados da eficácia e finalidade das ações sejam postos à prova.

Interditos às sociedades constituídas, os impulsos do desejo estavam circunscritos aos atrativos da literatura, do misticismo e do erotismo, que rompem os valores sociais, econômicos, políticos e éticos erguidos pela modernidade. A lógica das sociedades modernas visava a ação eficaz, contrária à literatura e à arte, que reivindicavam a experiência das intensidades do mundo (ou seja, contrária à eficácia e a racionalidade das ações).

Pensar o Mal como lugar de transgressão e do desencadeamento das paixões (ou impulsos dos desejos), para Bataille, deslocava a racionalidade, a harmonia e o utilitarismo dos modos de vida capitalistas para o mundo do êxtase místico, da potência erótica e da liberdade, nos quais os desejos se proliferam. Esse ambiente de exploração dos desejos estaria relacionado à prática da liberdade, em que atender às paixões colocaria, muitas vezes, a própria vida em risco.

Desse modo, o Mal é apresentado, também, pelo contrato com a morte. A morte é a caracterização do presente, do instante, em que o impulso rege as ações: Bataille diz que “a

embriaguez divina, à qual se aparenta o "movimento impulsivo" da infância, está inteiramente no presente. Na educação das crianças, a preferência pelo instante presente é a comum definição do Mal” (1989, p. 15). A impulsividade cria uma liberdade soberana, não há coerções e limitações advindas do mundo do Bem. Desse modo, o exemplo dado por Bataille nos permite pensar o modo como a intensidade do instante preserva uma ineficácia e uma improdutividade que são contrárias às ações das sociedades modernas constituídas.

O Mal, então, surge pelo gozo do instante e pela intensidade do presente, a morte e “o instante de uma embriaguez divina se confundem porque eles igualmente se opõem às intenções do Bem, baseadas no cálculo da razão” (1989, p. 21). Mas, ao mesmo tempo, a morte representaria a renovação da vida, ainda que estivesse nos antípodas da duração:

A morte é o signo do instante que, na medida em que é o instante, renuncia à busca calculada da duração. O instante do ser individual novo dependeu da morte dos seres desaparecidos. Se estes últimos não tivessem desaparecido, teria faltado lugar para os novos. A reprodução e a morte condicionam a renovação imortal da vida; elas condicionam o instante sempre novo (BATAILLE, 1989, p. 21).

A visão da morte como reguladora, como condicionadora da reprodução da vida, faz ressurgir a interdependência dos contrários: enquanto a morte consuma o instante, ela também dá lugar à duração e a reprodução da vida. É a tensão em que o Bem incide no Mal, em que um se funda no outro, em um encadeamento de manifesta distinção e aproximação, ao mesmo tempo.

A aproximação do ambiente visgoso da morte ocorre de maneira antinatural para os sujeitos: “Assim como alguns insetos, em condições determinadas, dirigem-se juntos para um raio de luz, nós nos dirigimos todos para o lado oposto de uma região dominada pela morte” (2015, p. 64-65). Bataille percebe que, entretanto, “É necessário à vida por vezes não fugir das sombras da morte, deixá-las crescer, ao contrário nela, até os limites do desfalecimento, ao final, da própria morte” (2015, p. 65). Essas sombras que se deve deixar crescer surgem pelo expediente das artes, que ao passo que obliteram e adiam a morte, não cessa de fazer-nos lembrar dela:

(...) os efeitos (das artes, nas salas de espetáculo, é de nos levar ao mais alto grau de angústia. As artes - ao menos algumas delas - evocam incessantemente diante de nós essas desordens, esses dilaceramentos e essas degradações que toda a nossa atividade tem por fim evitar. (Essa proposição se mantém verdadeira até mesmo na arte cômica). (BATAILLE, 2015, p. 65-66).

A sedução produzida pela morte é da ordem das transgressões e das desordens que se constroem no cerne das vontades dos sujeitos. Embriagados pela superação dos postulados do mundo do Bem, cuja atividade consiste em afastar e evitar os domínios da morte de seu cotidiano, o desejo e a alegria da destruição surgem sem adiamento. A morte parece surgir de modo aberto e inextinguível.

A morte está ainda na crueldade que transgride as regras do Bem; o sacrifício, a tragédia, a sublimação pela violência e a dor estão no “exercício da crueldade” (WARIN, 1974, p. 57) que empolga os sujeitos (em muitos casos da cultura, a dor, o sofrimento e a morte funcionaram como entretenimento; por exemplo, a crucificação em massa por romanos era assistida como um espetáculo, assim como as tragédias pelos gregos e as violentas touradas pelos espanhóis). A violência imprime um caráter sem adiamento à prática da vida, já que conduz à morte em um gesto arruinador.

A especificação do gesto arruinador em uma aproximação da morte surge, pois, nos discursos, nas aparições e enunciações dos “interditos” (WARIN, 1974, p. 74). Dar voz àqueles que não podem se valer dela, em um movimento de captura, é o escopo alcançado pela literatura – nela, os assassinos, os psicopatas, os criminosos, os disfuncionais, os renegados podem construir seus relatos de suas experiências arruinadoras.

Georges Bataille dizia que a literatura era irredutível a toda e qualquer reivindicação do mundo da ação utilitária. O mundo de *fora* exigia do sujeito a supressão de seus desejos, uma vez que impunha sentidos e regimes de racionalidade que não permitem que o homem professe a totalidade de suas paixões. Mergulhando na negação total, que vai de encontro ao conjunto de responsabilidades que conduz à constituição de uma sociedade, ao conjunto de necessidades do mundo da razão e dos sentidos, aquele que se subtrai à ação utilitária assume uma posição de desarraigamento, uma aliança com o Mal. Selvagem e inorgânica, essa forma de estar no mundo conduz à estranheza, ao desterro e ao deserto, como esse em que Bolaño ambienta seu universo. A origem dos lugares de tensão em que o chileno *acha* suas personagens aponta para fulgurações de um Mal que está em toda a parte, que estende suas sombras por todos os lados.

A famosa polêmica travada entre Bataille e Sartre se baseava nas visões conflitantes sobre o papel da Literatura no jogo político. Para Bataille, a Literatura não poderia ser subserviente a nada, se recusava determinantemente a organizar qualquer discurso social; para ele, a literatura não podia “assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva” (2015, p. 22). Se valendo da ausência de fins definidos e do esbanjamento das paixões, para Bataille “é necessário escolher entre a recuperação da intimidade e a ação no mundo real” (BATAILLE, 2008, p. 116). Sartre, todavia, acreditava que um escritor deveria estar completamente *presente*

em seu tempo; sua literatura deveria ser um mapa simbólico para indicar ao homem profundas reflexões sobre sua própria condição existencial, fazendo com que este entenda sua liberdade e possa interferir com mais autonomia no seu mundo. Essa visão seria, para Bataille, colocar para o escritor a posição de servil. A Literatura é um corpo selvagem, incongruente. Não poderia ser o libelo de coisa alguma.

Colocando em causa o objeto racional perseguido com afincos pela modernidade, a literatura (e todas as artes) buscavam a primazia dos desejos e a possibilidade de tudo dizer, tudo abarcar, nada a limitar de modo algum. Do contrário, Sartre dizia que “a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo (2006, p. 94), pensamento que a Bataille parecia coadunar com o servilismo e imputa meios-para-fins à Literatura, o único lugar onde a liberdade total, o contrário do cálculo definido da razão e da obstinada preservação do futuro que as sociedades apregoavam.

A violência e a morte, integradas ao ambiente autônomo da literatura, são objetos recorrentes da modernidade. As representações do crime, da controvérsia e da transgressão por meio de expedientes diabólicos estão no cerne dos problemas literários, seja como pano de fundo para explorar a autoconsciência, seja para exorcizar os poderes que porventura oprimam as minorias e os sujeitos deslocados das civilizações. Não por acaso, o nosso objeto de estudo está entre ambas as situações: ao mesmo tempo que investiga a consciência (e muitas vezes sua autoconsciência) transgressora dos latino-americanos, também está em constante conflito com os mecanismos de repressão e confinamento que acabam por levar os sujeitos ao desvario (mas, como queria Georges Bataille, sem transformar a literatura em um instrumento panfletário, digno do engajamento proposto pelas poéticas surgidas no pós-guerra, pensamento ao qual o autor se opunha³⁵).

3.2 O MAL DE AMULETO

No capítulo anterior analisamos as questões intrínsecas na construção de *Amuleto* (1999), o biombo político e social onde o romance se instala. Aqui analisaremos mais detidamente questões que vivificam o Mal na obra de Bolaño, assim como aspectos estruturais que interessam para nossa análise.

³⁵ Bataille via no engajamento uma forma de utilitarismo e servilismo da literatura, o que acabava por castrar a sua autonomia e singularidade. Para ele, a literatura era incompatível com o mundo da ação, sendo “irredutível aos fins das sociedades utilitárias” (PELLEJERO, 2011).

Auxilio Lacouture, personagem principal do romance, vive uma vida nômade em meio ao caos da vida artística mexicana. Mãe de poetas, uruguaia auto-exilada em terras mexicanas, ela se considera mãe da poesia mexicana e leitora fiel de seus amigos poetas. Seu discurso está estruturado muito afetivamente, onde ela se refere a poetas de que cuidou, de quem privou da amizade, de quem teve cuidados de mãe, de quem foi acompanhante na velhice (como os poetas Pedro Garfias e León Felipe) e de quem se enamorou nas noites mexicanas.

O momento político em que está situada, a revolução de 1968 que falamos anteriormente, era uma das principais marcas da geração de Bolaño, a geração dos anos 50 que fora exposta totalmente à violência. Bolaño, entretanto, parece referir-se a essa época com um humor negro, ácido; Lacouture é colocada recitando seu poema épico sobre a ocupação da Universidade Nacional Autónoma de México (sitiada durante as manifestações que ocorreram em Tlatelolco, para que os jovens estudantes não se deslocassem de Coyoacán, onde fica a universidade, para a praça de Tlatelolco, onde as atividades revolucionárias ocorriam) de dentro do banheiro feminino da Faculdade de Artes, em pé ou sentada sobre o vaso sanitário, meio delirante, meio lúcida, alternando entre ouvir sons que surgiriam de sua paranoia ou seriam de fato barulhos de coturnos, sons de tanques de guerra sobre os campos verdes da Universidade (que também ironicamente se chama Autónoma, cuja visível violação é ainda mais chocante). Nada é por acaso: como Octavio Paz notava a singularidade do massacre de Tlatelolco ocorrer na mesma praça em que há a pirâmide de Tenochtitlán, a pirâmide que é o signo da tragédia, Bolaño constrói um corrosivo ambiente de pequenos símbolos que parecem uma grande risada contra a História do México.

A vida nômade de Auxilio Lacouture indica ainda uma vida sem lastro, uma vida nua que está na origem de um Livro da Vida (como Rancière se refere tanto a Dom Quixote como a Wilhelm Meister, em seu texto sobre os loucos das fábulas), esse desaparecimento nos desertos e no mistério de um Eu, que tanto se assemelha ao sujeito que some no mundo adverso como também parece ser uma metáfora do autor que ausenta sua paternidade do discurso, virando ele mesmo o louco da letra que espreita por meio do vazio de seus 'refêns', produzindo a errância de letras sem pai, que desejam sua autonomia.

Para Rancière, a relação social entre a fábula teológico-social e a experiência interior de emancipação, que aqui não mencionamos detidamente mas que merece atenção no percurso teórico do filósofo francês, dá origem a vidas mudas, vidas que existem pela entrada democrática da escrita na vida de qualquer um e a vida de qualquer um entrando na linguagem, sendo parte do construto literário.

O caminho da literatura passa por um desvio radical, pela experiência de que não há corpo mudo: o corpo de que se supõe ser a simples encarnação de um mundo oferecido é um corpo de mentira, é aquele emaranhado hieroglífico de signos resumido por Albertine, o “ser de fuga” que obriga o narrador a uma “marcha inversa” (...). (2017, p. 113)

O emaranhado hieroglífico de signos de que fala Rancière parece coadunar com a explosão de sentidos que confundem os personagens de *Amuleto* (1999), de Bolaño, por exemplo. Aqui, o ambiente opressor do exército invadindo a Universidade Autônoma do México, fato ocorrido em 1968, serve de cenário para a produção de um discurso transgressor por si mesmo, incorporando o estigma político em uma narrativa particular, mas que se conecta às narrativas de insurgência de uma geração engajada (mesmo que ela não pareça se engajar ou se articular com nenhuma ideologia).

A narrativa de Auxilio Lacouture, também presente entre os muitos narradores de *Detetives Selvagens*, está ligada a um acontecimento traumático na história do México (que Bolaño situa como parte da América Latina, por ver que Nicarágua, Argentina, Peru, Chile, Colômbia, Venezuela e El Salvador estão ligados pelo mesmo destino trágico³⁶): o massacre conhecido como “A noite de Tlatelolco”, em que 200 a 300 jovens do movimento estudantil foram assassinados pelo exército mexicano na Plaza de Las Tres Culturas, em 2 de outubro de 1968. Esse episódio brutal e sanguinário ocorreu quando Bolaño estava ainda em mudança para a Cidade do México, que povoaria sua imaginação ao longo de toda vida. Em *Amuleto*, Auxilio Lacouture conta a sua própria história dos poetas do México, feridos, exilados ou atingidos pela massiva violência da ditadura. A narrativa por vezes é delirante e abrangente, tratando de nomes da vanguarda mexicana, ressitando-os no tempo como num livre jogo da linguagem (no romance, a pintora surrealista Remedios Varo e os poetas Pedro Garfias, León Felipe e Lilian Serpas participam do relato de Auxilio e, nele, são reconfigurados em suas participações na História da arte do México).

Concentrando-se na figura de Lilian Serpas, poeta salvadorenha da escola de poesia maldita que habitava o México dos anos 60, por meio da voz de Auxilio, Bolaño procura reificar a figura dessa poeta, maltrapilha, esquiva, algo demente. A lenda que povoa a figura de Serpas

³⁶ “Seria demais dizer que lutamos com unhas e dentes, mas tivemos líderes corruptos, covardes, uma máquina de propaganda que foi pior do que um leprosário, lutamos por partidos que por terem vencido nos mandaram de imediato a um campo de trabalhos forçados, lutamos e pusemos todas a nossa generosidade em um ideal que há mais de cinquenta anos que estava morto, e alguns já sabíamos, e como nós não saberíamos se lemos Trótski ou éramos trotskistas, mas não fizemos igual, porque fomos estúpidos e generosos, como são os jovens, que tudo dão e não pedem nada em troca, e agora destes jovens não sobrou nada, os que não morreram na Bolívia foram mortos na Argentina ou no Peru, e aqueles que sobreviveram foram morrer no Chile ou no México, e aos que não mataram lá, mataram depois na Nicarágua, na Colômbia, em El Salvador. Toda a América Latina está semeada com os ossos destes jovens esquecidos”. (Bolaño in “Discurso de Caracas”, disponível em: <<https://bit.ly/2RYNNj3>>.)

era de que ela havia mantido relações sexuais com Che Guevara, o que faz Auxilio se interessar por ela, questionando-a sobre a vida, como se estivesse se referindo a um oráculo. O curioso aqui é que, embora Remedios Varo fosse a grande artista do México no recinto, Bolaño se interessa pela figura cambiante e algo devassada pelo tempo de Lilian Serpas, usando como *amuleto* ficcional essa combatida personagem da história da América Latina. Outro Serpas é aqui citado como um exemplo contrastante de mito: o irmão de Lilian, Coffeen, conta a Auxilio a sua versão da história de Orestes e Electra, onde a história do amor de Orestes por Erígone se torna uma fábula beatnik. Na versão de Bolaño, Coffeen Serpas começa a narrar para Auxilio, sem muito propósito, a história da “intelectual Electra” e do “herói epônimo Orestes”³⁷. A fabulação de Coffeen, que denota a leitura que Bolaño fazia dos gregos, onde a história dos heróis peripatéticos em muito se assemelhava à experiência catártica da vida dos poetas que se interessa, passa por uma visão apaixonada de um Orestes que, embora parricida, se entrega ainda a um amor proibido. Erígone, filha de Egisto, o traidor de seu pai Agamêmnon e atual marido de sua mãe Clitemnestra, se envolve com Orestes em meio a guerra e descobre que está esperando um filho. Orestes não mede esforços para esconder seu amor proibido de sua vingativa irmã Electra, e a manda fugir do reino devastado, saindo por um esconderijo. Ao final do relato, Coffeen diz que Orestes decidira largar a vida de guerreiro, “ser beatnik” junto a seu amigo Pílates, enfrentar uma “saída pela noite”³⁸. O relato grego de Bolaño ganha a força de uma narrativa menor dentro da obra, em uma ótica e um ponto de vista puramente urbano e latino.

A personagem Auxilio, com sua voz de exilada, parece ser uma vida muda que toma o comum da literatura, tomando parte fabular na expedição sutil da linguagem, que parece granjear espaços abertos e povoar com vidas que não tem vozes audíveis, que são mudas por serem justamente presentes em todas as partes.

Postas essas considerações, e introduzidas as concepções de Bataille, impõem-se questões a nós: como colocar em variação o conceito de soberania, o conceito de condenação e a insubordinação da Literatura enxergados por Bataille, e não docilizar, fechar as linhas de fuga, engessar a obra de Bolaño? O mecanismo crítico busca elucidar problemas, fazer vibrar intensidades ou proliferar os sentidos de uma obra (ou deveria fazê-lo), mas por vezes esse exercício acaba por parecer o diagnóstico da validade de uma obra, a visão distanciada da obra que o argumento crítico engendra. Aqui pretendemos fazer com que Bataille e Bolaño conversem, perceber as sutilezas que permitem que a teoria interpenetre na obra e por qual

³⁷ BOLAÑO, 2008, p. 115.

³⁸ op. cit.

motivo utilizamos, como viemos falando da visão em paralaxe que pretendemos propor da obra do escritor chileno a partir de um romance que é considerado menor dentro de sua obra.

Para Bataille, a Literatura era inorgânica e selvagem; nela o escritor abdicava de seus limites, seus pudores e seus segredos, nela tudo era possível e nela tudo aparecia (de modo quase terapêutico, revelando justamente as doenças causadas pelo Mal das sociedades constituídas, suas Igrejas e Instituições), vibrando experiências intensas e paixões, como o erotismo, o misticismo, o sacrifício, a violência. Bolaño via na Literatura o anúncio do apocalipse inevitável, um modo de vida, um meio para uma vida sem concessões, onde a radicalidade da escrita deveria coadunar com a radicalidade da vida (por vezes essa radicalidade estava localizada na preparação para a morte, no diálogo entre a brevidade da vida e a eternidade da palavra escrita). Como essas duas concepções podem dialogar?

Não há muitas notícias acerca do contato de Bataille e Bolaño: salvo citações, como em *Detetives Selvagens*, e uma menção ou outra em ensaios, não é clara a influência do francês na obra do chileno. Como leitor voraz que era, é possível que Bolaño tenha feito uma leitura acurada de Bataille, mas é certo que ele não está estritamente em seu cânone. A aproximação, portanto, se dá em afinidades conceituais sutis, onde a diferença de termos não esbarra na diferença de sentidos: há proximidades possíveis entre as duas concepções aqui relatadas.

Para Bataille, a angústia do escritor estava em saber que agora ele era o substituto dos sacerdotes, aquele que herdou a herança divina de trazer a palavra ao comum. Todavia, a angústia se dá por saber que não há um Deus que o dignifique: o escritor está fadado a falhar, é aquele que será esquecido, é aquele que será evitado e ignorado. Angústia ainda mais forte: ele não é deus, e ver-se longe da divindade o frustra, pois a impossibilidade de ser deus é já um remorso. Para ele, “a religião não é mais que um efeito do gênio poético” (2015, p. 80), tudo que havia na religião se encontrava também na poesia: a poesia e a religião eram entregues à “impotência de seres servis” (*ibid.*), onde cada verdade geral tem a aparência de uma mentira particular (não seria esse o estatuto da ficção, ademais de ser o estatuto da poesia?). A diferença está justamente na soberania da poesia, que não pode se apoderar de nenhum objeto (ao falar sobre Baudelaire, Bataille diz que sua poesia “opera um desapossamento, ela tenta se *apossar* desse *desapossamento*” (2015, p. 40)), que se apossa do mundo para depois recusá-lo. A religião, do contrário, se vale de seu potencial de apossar-se do mundo para enfim tomar parte nele. Não por acaso, pensando nesse apossamento daquilo que não pode se apossar, de mentiras particulares, de celebrações solitárias que atinjam o êxtase místico (que aqui era remetida ao êxtase da própria vida), Bataille quis até mesmo fundar uma Igreja, com uma sociedade secreta que anos depois formaria a redação da revista *Acéphale*. O esoterismo de seu pensamento

elevam as artes a uma categoria quase cósmica, onde nossas formas de categorização tradicionais não alcançam: é preciso um improviso mais fundo pra que se atravesse essa visão panteísta, dotada de um misticismo quase anarquista. Um misticismo sem Deus, já que o mundo também se encontrava sem deuses: o mundo pós-guerra que Bataille via coadunava com os apocalipses anunciados por Blake, Baudelaire, Michelet, Brönte e Sade³⁹.

Enquanto se vale do mesmo mecanismo soberano da religião, a mesma linguagem que pode se apossar do *desapossamento* do mundo, a Literatura se encontra no esbanjamento dos sentidos, da inutilidade das paixões (dos desejos, de tudo aquilo que é parte apenas dos afetos), da ausência de fins definidos, de meios sem fins para qualquer coisa, e, portanto, está alheia a toda efetividade da vida prática. Ou seja, não há nenhum compromisso entre a Literatura e o mundo da ação: o desígnio da arte literária coloca em risco o primeiro dos pactos sociais, em última instância — o projeto de preservação da vida.

As consequências dessa atitude contrária ao mundo da ação tem consequências avassaladoras: enquanto a sociedade e o mundo como tal se organizam pensando em termos de progresso, a Literatura busca a intensidade do instante, a duração do gozo do momento, sem pensar em nada além do esgotamento puro do presente. Essa atitude perante o mundo é infantil, solitária, contrária às prerrogativas de um mundo que requer meios para fins próprios, Bataille percebia que a Literatura era uma atividade perigosa para a sociedade da eficácia. Os abalos sísmicos que provocava na moral, já que abdicava dessa para criar suas próprias leis, fugindo à lógica e à racionalidade, eram prerrogativas suficientes para garantir seu perigo à manutenção do *modus vivendi*.

Aqui, nessa visão dos perigos da Literatura, retornamos ao título de nossa dissertação e à visão de Roberto Bolaño sobre seu próprio ofício: em Literatura é impossível manter-se a salvo. A moral que abala, os riscos à preservação dos modos de vida organizados (que abalam não só a moral, mas também a saúde), estão a todo momento conjurando e conspirando contra as bases sociais. Mesmo que Bolaño pense a sua participação política (embora seu fracasso quando tentou participar das manifestações a favor de Allende no Chile tenha feito com que o escritor desistisse de sua carreira de guerrilha), seu modo de lidar com o mundo da ação é irônico, sarcástico, quase infantil. Vejamos o exemplo de Auxilio Lacouture, presa no banheiro feminino da Faculdade de Artes relembrando inutilmente sua vida de desejos e aflições nas noites mexicanas. As noites de bebedeira e sexo, os momentos em que salvou jovens de cafetões e brigas, o ambiente imoral em que estava envolvida, funcionam como elemento de humor

³⁹ Esses autores são estudados por Bataille detidamente em diversos ensaios. Os principais podem ser lidos em português na edição de *A Literatura e o Mal* (trad. Fernando Scheibe, São Paulo: Autêntica, 2015).

numa emboscada. O paradoxo é que Auxílio era a verdadeira única resistente que resguardava a autonomia da UNAM, embora essa resistência tenha um caráter infatilóide, relacionado aos esconderijos, às brincadeiras de esconder-se sem fazer barulho algum, invisibilizar-se numa mentira particular.

A ineficácia da ação serve, entretanto, como uma performance, um pequeno jogo lírico em que as memórias também resistem, embora o corpo esteja em perigo. A linguagem vai mais além da *praxis* e da moral, desafiando a lógica racional, desorganizando as fronteiras. Bolaño via a Literatura como o lugar onde poderia reelaborar tudo que vira em sua experiência de vida, colocando os absurdos e tudo que estava interdito até então bem no centro de suas escrita. Há um trecho de *El Gaucha Insufrible* (2003), um de seus livros póstumos, que muito indica essa liberdade:

Follar es lo único que desean los que van a morir. Follar es lo único que desean los que están en las cárceles y en los hospitales. Los impotentes lo único que desean es follar. Los castrados lo único que desean es follar. Los heridos graves, los suicidas, los seguidores irredentos de Heidegger. Incluso Wittgenstein, que es el más grande filósofo del siglo XX, lo único que deseaba era follar. Hasta los muertos, leí en alguna parte, lo único que desean es follar. (2003, p. 139-140)

A imagem acima, com carga de humor negro que chega às raias do pastiche (como quando diz que até os castrados e o filósofo Wittgenstein só desejavam “foder”), é das coisas que fariam Bataille vibrar. Para o filósofo francês o destino da Literatura era dedicar-se ao Mal mais absurdo, ganhando com isso um papel singular dentro do mundo do Bem: ou seja, revela um desafogo, um encanto de uma vida não-servil, uma vida que se volta à destituição da duração, que se conecta com o mundo da liberdade total a partir dos sentidos. A violência, que há na frase de Bolaño, é um dos meios pelo qual a vida ineficaz revelada pela Literatura vibra, e faz vibrar consigo intensidades que a vida comum não consegue acionar.

Bolaño, ao se referir ao escritor chileno José Donoso, dizia que este habitava um quarto escuro cujo interior “pelean las bestias” (2006, p. 100). Do mesmo modo via a Literatura como essa fenomenologia particular: um espaço onde lutavam bestas e demônios, onde aquele que escreve está ocupado com suas próprias assombrações. De outra feita, dizia que se fosse assaltar o banco mais bem vigiado da Europa e pudesse escolher livremente seus comparsas, levaria consigo um grupo de cinco poetas⁴⁰, que para ele eram a estirpe mais corajosa e que não se

⁴⁰ “Si tuviera que asaltar el banco más vigilado de Europa y se pudiera elegir libremente a mis compañeros de fechorías, sin duda escogería un grupo de cinco poetas. Cinco poetas verdaderos, apolíneos o dionisiacos, da igual, pero verdaderos, es decir con un destino de poetas y con una vida de poetas” (BOLAÑO, 2006, p. 109).

negava a nada, cuja coragem atravessava qualquer risco. Em um conto de *Llamadas Telefónicas* (1997), escreve:

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. (2017, p. 31)

Os poetas eram, para Bolaño, aqueles que principalmente salvaguardavam a autonomia da Literatura, não seguindo os prognósticos da vida servil. Bataille deve concordar, já que via em Baudelaire e Blake exemplos máximos da soma entre solidão e êxtase, a prática de uma soberania que atravessa a vida e permanece em liberdade, resignando-se com as margens, as ruas, a bruxaria e a maldição. Sobre essas considerações, Bolaño certamente sorri e assente com a cabeça, seja lá em que parte do inferno (ou céu de poetas) estiver.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, falamos repetidamente sobre as características da Literatura de Roberto Bolaño, enfeixadas em um verdadeiro projeto literário. Embora tenha desaparecido precocemente, a obra de Bolaño dá a estranha ilusão de fechamento: de *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático a Joyce* a *El Secreto del Mal/El Espiritu de la Ciencia-ficción*, os último livros de sua autoria a serem publicados (o que não quer dizer que sejam os últimos a serem escritos, posto que *El Espiritu...* provavelmente foi escrito concomitante a seu primeiro livro), os temas e imagens se repetem. Personagens que aparentam ser seus alter-egos, como Arturo Belano, B., o próprio nome Roberto Bolaño, outras personagens que falam em primeira pessoa, cenas da História Mexicana que retornam, referências a filmes e livros que por vezes não existiram, outras personagens que se repetem (como a própria Auxilio Lacouture). O projeto literário é, pois, importante para que Bolaño construa sua Obra, e pareça fechá-la assim como sua vida estava prestes a ser fechada, quando soube de seu problema no pâncreas que o mataria a qualquer momento. Mas a amálgama que une o projeto literário, a vida e a sensação de fechamento que se dá nessa obra pode estar justamente nos pólos que a energizam: o Mal e a própria Literatura.

Percebemos que o Mal é o principal motivo na obra do escritor chileno: mas de que modo esse Mal surge? Há várias teorias que podem estruturar uma concepção do que seria o Mal. Há o Mal teológico, que em todas as religiões têm uma representação singular, mas entendem que falam da mesma força negativa. Dentre esses, na visão dos antigos havia diversos nomes e expressões onde o Mal surge (para os gregos, era o Hades, deus do domínio da morte; para os latinos, era sincretizado como Plutão, para os egípcios estava na figura de Seth, nominalmente deus do mal). Há o Mal cristão, que segue uma cartilha parecida com a que trabalhamos aqui, mas que não é suficiente: o Mal cristão vê tudo aquilo que não é devotado a Deus como Mal (embora que no Antigo Testamento vemos um Deus que em muito lembra uma entidade maligna, com seus arroubos de fúria e vilania). Mas no mundo de Bolaño não há Deus, o mundo aqui está em chamas caminhando para o apocalipse. Há o Mal da civilização, que perdeu todo seu projeto construído metafisicamente com a truculência da guerra, com os fascismos e nazismos (que redefiniram até onde o Mal que conhecíamos poderia chegar). Há diversos outros em muitas tradições filosóficas, seja na antiguidade ou na modernidade e na contemporaneidade, o Mal esteve em todas as partes e trouxe consigo diversas leituras. Mas aqui nos concentramos no Mal de um autor em específico, sob auxílio de outros que marcadamente foram influenciados por ele, que nos levou a refletir com mais agudeza sobre

questões que queríamos resolver. O Mal professado por Georges Bataille pouco tinha a ver com a visão dos seus predecessores; sua visão de Mal era a de um lugar desejante, sob o signo do esbanjamento, da liberdade desenfreada (lembrando que seu pensamento tinha local em um mundo marcado por revoluções nos costumes e na política, embora ele percebesse uma autonomia singular da arte que não fosse contaminada pelo mundo do *fora*). Bataille sugere que a violência, a potência, as paixões e o sagrado habitavam o mesmo espaço e eram gregários do mesmo mundo.

A percepção de Bataille em muito serviu para dialogar com o mundo apocalíptico e urbano de Bolaño. O chileno, como dito no último capítulo, via na Literatura uma profunda autonomia e uma força que estava na experiência dos escritores, no gesto arruinador que criava a potência literária consigo. O próprio Bolaño era um exemplo desse salto sem rede que a Literatura denota: a proximidade da morte o fez escrever como se driblasse dia após dia sua presença, como se firmasse um pacto em que sua obra precisasse ser concluída antes do último batimento cardíaco.

Outrossim, a Literatura para Bolaño era um pacto com a vida muito sutil. Coadunando com Blanchot (2005), a Literatura era um lugar onde o Eu se dissolvia para a Obra surgir em meio ao caos identitário, onde se caminhava para o desaparecimento a todo momento. A negatividade presente em Bolaño está interpenetrada pelas potências diabólicas que atravessam a Literatura.

Bolaño via na Literatura também um vazio que corroborava com a falta notada por Roland Barthes em suas aulas que formaram o segundo volume de seu livro *A Preparação do Romance* (2005). A escrita, para o escrevente ou escritor, assume o papel difratado do desejo: o projeto literário como plena satisfação de um prazer, completando a falta que a leitura traz. No segundo volume d'*A preparação do romance* (2005), Barthes traz a ideia de esperança de escrever: o leitor endereça a construção da escrita ao seu desejo, à falta que coíbe sua leitura, que o obriga a satisfazer prazeres fechados em si mesmos, intensidades puras. Desse modo, a literatura vai entrando em seu casulo, construindo-se no momento em que se destrói (a escrita surge como significação, voltando-se à diferença, mas também se volta à conotação, referindo-se a si própria, como uma fundação de si). Paira sobre aquele que escreve uma frequente angústia diante de suas vontades. A escrita parece implacável em sua batalha, a Instituição literária governa ainda o imaginário do escritor, de forma que sair dessa teia parece um exercício hercúleo (e de fato o é para quem escreve):

O *Escrever*, pelo menos o meu, é *protensivo*; ele se constitui a partir do futuro, e o futuro é sem conteúdo, ele nunca se preenche, sua natureza é hemorrágica, já que ele repõe constantemente o tempo em marcha (e o objeto que ele veicular); ilustro o que Montaigne (citado por Chateaubriand) diz: “que os homens vão pasmos para as coisas futuras” (BARTHES, 2005, p. 49)

Bolaño parecia concordar com esse abismar-se, esse adensar-se que aproxima e afasta o escritor do mundo, quando se ocupa em toda sua obra de um universo literário tomado pelo desejo e pela impossibilidade de abarcar o mundo em sua negatividade e crueza. Bolaño percebia um destino hemorrágico, ‘calamitoso e extraviado’, como assim pôde classificá-lo Ignacio Padilla, do qual o escritor não poderia fugir, e sua única saída era pelejar, derivar junto da catástrofe para enfrentar o vazio que se abre no mundo.

A leitura que fizemos do romance *Amuleto* (1999) serve para introduzir e chegar ao núcleo da obra do escritor chileno. Lá estão em paralaxe todos os temas que retornam em sua obra, e também um dos momentos de mais sublime escrita em toda sua obra. Quase um cântico, uma peça poética em seu monólogo, é o único romance de Bolaño narrado inteiramente por uma mulher e um dos que mais servem como a carta de amor a todos de sua geração, modo como classificara sua obra. Em *Amuleto*, Bolaño retoma o relato de Auxilio Lacouture que está em *Detetives Selvagens* (1998) e espalha ainda mais seu monólogo, com um compasso entre horror e humor. Personagens caros à obra do escritor retornam, como Arturo Belano, Ulises Lima, Ernesto San Epifanio, em um relato sombrio dos infrarrealistas e suas misteriosas reuniões nas noites mexicanas.

Os resultados advindos da leitura aqui empreendida estão principalmente nos capítulos 2 e 3, em que utilizamos também paradigmas críticos de Roland Barthes, Maurice Blanchot, Jacques Rancière e leitores de Bolaño (Celina Manzoni, Nicholas Birns, Juan E. Castro e outros) para solidificar a visão acerca da obra do escritor chileno. Mas o mais importante foi também colocar em cena o pensamento do próprio Bolaño acerca da Literatura, pontuando suas visões acerca do objeto literário e de sua própria função enquanto escritor/pensador.

Por fim, esperamos não elucidar ou resolver quaisquer problemas acerca da obra de Roberto Bolaño. A sua forma fragmentária, resultado das maquinações que produzira entre poesia e prosa, a tradição de contista de que fazia parte, as vozes difusas que apreciava trazer a seu texto e as diversas histórias daqueles que foram silenciados pela História maior da América Latina, os exilados, os interditos, os homossexuais, as mulheres, os revolucionários, os poetas sem livros, os loucos, os drogados, os últimos românticos leitores de poesia, não se deixam capturar facilmente por uma análise. Pretendemos fazer com que a teoria dialogasse com seus escritos, e não parecesse que estávamos aplicando um composto químico para reagir com outro.

A ideia era pôr em variação uma teoria sobre a autonomia, a soberania e a profunda liberdade da Literatura. Não poderíamos, pois, fazer com que fosse diferente o contato da obra de Bolaño, que põe em jogo a mesma liberdade e emancipação pretendida pelos teóricos selecionados. Como ele próprio dissera em seu auto-retrato, “Soy mucho más feliz leyendo que escribiendo” (2006, p. 20). Que ecoem suas palavras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A Aventura**. Trad. Cláudio Oliveira. São Paulo: Autêntica, 2018.
- _____. **Ideia da Prosa**. Trad. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2012.
- _____. **O que é o contemporâneo?, e outros ensaios**. Santa Catarina: Chapecó, Argos, 2009.
- _____. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGUILAR, Paula. **Bolaño en sus cuentos**. Madrid: Almenara, 2015.
- AIRA, César. **Pequeno manual de procedimentos**. Trad. Eduardo Marquadt. Curitiba: Arte & Letra, 2007.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém** – Um relato sobre a banalidade do mal. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance II**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.
- _____. **O Grão da Voz**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. **O Prazer do Texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BATAILLE, Georges. **A Experiência interior**. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica, 2015.
- _____. **A Literatura e o mal**. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- _____. A moral de Miller. In **Caderno n. 75**. Trad. Cibelle Noronha de Carvalho. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2017.
- _____. **A Parte maldita - precedida de A Noção de dispêndio**. Trad. Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Autêntica, 2013.
- _____. Carta a René Char sobre as incompatibilidades do escritor. Trad. Guilherme Freitas. **Gratuita**, n. 1. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012. Disponível em <<https://bit.ly/2WMZhEN>>.
- _____. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica, 2013.
- _____. **Sobre Nietzsche: vontade de chance**. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica, 2017.
- BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do Mal**. São Paulo: Papyrus, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **A Conversa Infinita I**: a palavra plural. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. **A comunidade Inconfessável**. Brasília: Lúcida Letra, 2013.

_____. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. De Jean Paul a Giraudoux. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. **Alea**, vol. 12, n. 1, Rio de Janeiro: 2010.

_____. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.

BOLAÑO E AS ESTRELAS (site). "Em literatura é quase impossível manter-se a salvo". **Bolaño e as estrelas**. Publicado por: estrelaselvagem, em 15 jul. 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/2D0nbWQ>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

_____. "Um narrador em sua intimidade". **Bolaño e as estrelas**. Publicado por: estrelaselvagem, em 13 jul. 2012. Tradução de Thiago Candido. Disponível em: <<https://bit.ly/2Bdw3pu>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

_____. "Primeiro Manifesto Infrarrealista". **Bolaño e as estrelas**. Publicado por: estrelaselvagem, em 21 jun. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2UtH2SU>>. Acesso em: 21 out. 2018.

BOLAÑO, Roberto. **2666**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **A pista de gelo**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Amuleto**. Barcelona: Anagrama, 2006.

_____. **Amuleto**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Chamadas telefônicas**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Cuentos**. Barcelona: Anagrama, 2010.

_____. **Detetives Selvagens**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. Discurso de Caracas. In: BOLAÑO, Roberto. **Entre Parentesis**. Barcelona: Anagrama, 2006, p. 31-39.

_____. **El Espiritu de la Ciencia-Ficción**. Madrid: Alfaguara, 2016.

- _____. **El Gaucho Insufrible**. Barcelona: Anagrama, 2003.
- _____. **El Secreto del Mal**. Barcelona: Anagrama, 2007.
- _____. **Entre parentesis**. Barcelona: Anagrama, 2006.
- _____. **Estrella Distante**. Trad. Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. La Poesía Chilena Y la Intempérie. In: BOLAÑO, Roberto. **Entre Parentesis**, Barcelona: Anagrama, 2006.
- _____. Literatura e exílio. Trad. Guilherme Freitas. **Chão da Feira**, n. 22, jun. 2015.
- _____. **Llamadas Telefónicas**. Madrid: Alfaguara, 2017.
- _____. **O espírito da ficção científica**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. **O terceiro Reich**. Trad. Eduardo Brandão; São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Putas assassinas**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. Un narrador en la intimidad. **Revista Ñ**, Buenos Aires, 2001. Disponível em: <<https://clar.in/2yZlcO8>>. Acesso em: 09 set. 2016.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (org.). **Maurice Blanchot**. São Paulo: Annablume, 2004.
- CASTRO, Juan E.; BIRNS, Nicholas. **Roberto Bolaño as World Literature**. Londres: Bloomsbury, 2017.
- CORTÁZAR, Julio. **Obra Crítica/1**. Edição de Saúl Yurkievich. Trad. Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad. Cíntia Vieira da Silva. São Paulo: Autêntica Editora, 2014.
- EAGLETON, Terry. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECHEVARRÍA, Roberto G. **Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana**. 1. ed. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? **Bulletin de la Société Française de Philosophie**, 63. ano, n. 3, jul./set. 1969, p. 73-104. Acesso em 20 de fev. 2018 <<https://bit.ly/2QaLfdD>> .

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

GAMBOA, Santiago. “Roberto Bolaño: dez anos sin el autor que conquistó a los jóvenes escritores”. **El País**. Publicado em: 14 jul. 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2G3NLA5>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

GRZESIAK, Zofia. Roberto Bolaño: La declinación de el “Yo”. **Castilla**: Estudios de Literatura, Valladolid, v. 7., p. 756-773, 2016.

HUTCHEON, Linda. **A poetics of post-modernism**: history, theory and fiction. Londres: Routledge, 1988.

JORON, Phillipe. A Soberania do Mal: Bataille e a inocência culpada da literatura. Trad. Camila Escudero. **Revista Intercom**, São Paulo, v. 36, n.1, p. 271-287, 2013.

KLEIN, Kelvin Falcão. **Conversas Apócrifas com Enrique Vila-Matas**. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2011.

_____. “Outubro de 1977, 5”. **Blogspot**. Disponível em <<https://bit.ly/2GgvKOj>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

KRISTEVA, Julia. **Poderes de La perversión**. Cidade do México: Siglo XXI Editores, 2006.

LADAGGA, Reinaldo. **Espectáculos de realidad**: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las ultimas dos decadas. Rosario: Beatriz Viterbo Editorial, 2007.

LEVINAS, Emmanuel. **La realidad y su sombra**. Madri: Editorial Trotta, 2001.

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

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**: Uma especulação. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: EDUFMG, 2013.

_____. **Intervenções Críticas**. Trad. Ariadne Costa da Mata/Renato Rezende. São Paulo: Azougue Editorial, 2014.

_____. Literaturas Post-Autónomas. **Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura**, n. 17, jul. 2007.

_____. **O corpo do delito**: um manual. Belo Horizonte: EDUFMG, 1999.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

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

MARÍAS, Javier. **Literatura Y Fantasma**. Madrid: Debolsillo, 2014.

MARTIN, Marie-François. **La problématique du mal dans une philosophie de l'existence**. Paris: L'Harmattan, 2011.

MERLEAU-PONTY. A Linguagem Indireta. In **A Prosa do Mundo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (p. 60-132).

_____. **A união da alma e do corpo**. Trad. Silvio Rosa Filho. São Paulo: Autêntica, 2016.

MONSIVÁIS, Carlos. **El 68: La Tradición de la resistencia**. Cidade do México: Ediciones Era, 2008.

MORAGA, Juan Carlos. “Nuestros modelos de espanto: Roberto Bolaño y la novela criminal”. **Proyecto Patrimonio**. 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2Givv51>>. Acesso em: 10 set. 2018.

MOYA, Horacio Castellanos. “Sobre el mito Bolaño”. **La Nacion**. Publicado em: 19 set. 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2LIuIii>>. Acesso em 26 nov. 2018.

PARRINE, Raquel. **A ficção da ficção: derramamentos de um “eu” em Roberto Bolaño**. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2010.

PELLEJERO, Eduardo Aníbal. Simpatia pelo demônio: Bataille e a insubordinação da literatura. **Revista Investigações**, v. 24, n.1, janeiro de 2011.

PERDIGÓN, Andrea Torres. Ricardo Piglia y Roberto Bolaño: tradición y narratividad. Bogotá: **Revista Perífrasis**, v. 3, n. 6, julho-dezembro de 2012.

PEREIRA, Antonio Marcos e RIBEIRA, Gustavo Silveira (Org.). **Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da Literatura no Século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica y Ficción**. Buenos Aires: Seix-Barral, 2000.

PONIATOWSKA, Elena. **La Noche de Tlatelolco**. Cidade do México: Ediciones Era, 2013.

REVUELTAS, José. **México 68: Juventud y Revolución**. Cidade do México: Ediciones Era, 2017.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

SARTRE, Jean Paul. **Situações I**. Trad. Cristina Prado. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SEABRA, José Augusto. **Poiética de Barthes**. Porto: Brasília Editores, 1980.

SOLDÁN, Edmundo Páz e PATRIAU, Gustavo Faverón (Org.). **Bolañosalvaje**. Barcelona: Candaya, 2008.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Doença como metáfora**. Trad. Paulo Henriques Britto e Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Questão de ênfase**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TABAROVSKY, Damián. **Literatura de izquierda**. Cáceres: Editorial Periférica, 2010.

THE GUARDIAN. “Your Books of the Decade”. **The Guardian**. Publicado em: 05 dez. 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2DPdOIR>>. Acesso em: 18 out. 2018.

VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby & cia**. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Chet Baker piensa en su arte**. Madrid: Debolsillo, 2011.

_____. **Doctor Pasavento**. Barcelona: Anagrama, 2006.

_____. **História Abreviada da Literatura Portátil**. Trad. Julio Pimentel Pinto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WARIN, François. Georges Bataille e a maldição da literatura. **Discurso**, São Paulo: USP, ano 5, n. 5, p. 55-64, 1974.

XERXENESKY, Antônio Carlos Silveira. **A literatura rumo a si mesma**: Enrique Vila-Matas e Roberto Bolaño. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.