



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – NÍVEL DE MESTRADO E
DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

ACACIO SCOS

**A CONSTRUÇÃO DO METALEITOR NAS NARRATIVAS HÍBRIDAS DE
ROBERTO BOLAÑO**

CASCAVEL

2022

ACACIO SCOS

**A CONSTRUÇÃO DO METALEITOR NAS NARRATIVAS HÍBRIDAS DE
ROBERTO BOLAÑO**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – *Campus* de Cascavel.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza.

CASCADEL

2022

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Scos, Acacio

A construção do metaleitor nas narrativas híbridas de Roberto Bolaño / Acacio Scos; orientadora Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza. -- Cascavel, 2022.
154 p.

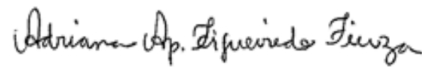
Tese (Doutorado Campus de Cascavel) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

1. Literatura. 2. Leitor. 3. Metalinguagem. 4. Roberto Bolaño. I. Fiuza, Adriana Aparecida de Figueiredo, orient.
II. Título.

ACACIO SCOS

A CONSTRUÇÃO DO METALEITOR NAS NARRATIVAS HÍBRIDAS DE ROBERTO BOLAÑO”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:



Orientador(a) - Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza



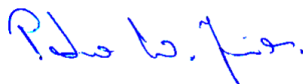
Silvana Oliveira



Acir Dias da Silva



Ximena Antonia Diaz Merino



Pedro Leites Junior

Cascavel, 25 de outubro de 2022

Para Beatriz

AGRADECIMENTOS

A todos os professores que me despertaram para o mundo da literatura, em especial ao corpo docente do programa de pós-graduação em Letras da UNIOESTE. À professora Adriana, minha orientadora, por ter me guiado com sabedoria e paciência nesta jornada. Aos professores que contribuíram com esta tese: Acir Dias, Lourdes Kaminski, Pedro Leites Jr, Silvana Oliveira. Agradeço à secretaria do PPGL, que sempre me atendeu com muita educação e gentileza. Ao Jorge, pela leitura atenta deste trabalho. A Beatriz, por todo o incentivo para que eu realizasse o doutorado. Aos meus pais, Ênio e Wanda, que sempre me apoiam. Obrigado!

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar a construção do metaleitor nas narrativas híbridas de Roberto Bolaño Ávalos (1953-2003), transitando pela produção ensaística e literária do autor chileno, tendo como *corpus* da pesquisa: *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996), *Llamadas telefónicas* (1997), *Los detectives salvajes* (1998) e *Entre paréntesis* (2004). A obra central em nosso estudo é *Los detectives salvajes*, que estará presente em todos os capítulos. A obra em questão nos põe em contato com a discussão a respeito do fazer literário, dos argumentos que guiam, de modo geral, os livros, permitindo ao leitor compreender o universo da literatura. Portanto, *Los detectives* é, também, a entrada para o início do pensamento do metaleitor, aquele que se move no território da diversidade textual da literatura e muito pouco explorado academicamente. Paralelamente a essas discussões, observaremos como a temática da violência se relaciona com a metalinguagem proposta na produção literária do autor. Com o método da pesquisa bibliográfica, lançaremos mão de conceitos de Umberto Eco (2006), Wolfgang Iser (2011), Paul Zumthor (2007) que discutem respectivamente: o leitor-modelo, o leitor implícito e o leitor performático. Bolaño (2004), com a parte crítica de sua obra, colaborará para fundamentar questões pontuais acerca do literário. Como resultado, esperamos destacar na obra de Roberto Bolaño um leitor leituras, em outras palavras, aquele que acompanha o processo de uma leitura ficcional, aqui referido como o metaleitor.

Palavras-chave: Roberto Bolaño, metaliterário, metaleitor.

RESUMEN

El presente trabajo tiene por objetivo analizar la construcción del metalector en las narrativas híbridas de Roberto Bolaño Ávalos (1953-2003), transitando por la producción ensayística y literaria del autor chileno, teniendo como *corpus* de investigación: *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996), *Llamadas telefónicas* (1997), *Los detectives salvajes* (1998) e *Entre paréntesis* (2004). La obra central en nuestra investigación es *Los detectives salvajes* (1998), que estará en presente en todos los capítulos. Esa obra nos pone en contacto con la discusión a respecto del hacer literario, de los argumentos que guían, de modo general, los libros permitiendo al lector comprender el universo de la literatura. Así, *Los detectives* es, también, la entrada para el inicio del pensamiento del metalector, aquel que se mueve en el territorio de la diversidad textual de la literatura y poco pesquisado académicamente. Con el método de la pesquisa bibliográfica, observaremos los conceptos de Umberto Eco (2006), Wolfgang Iser (2011), Paul Zumthor (2007) que discuten respectivamente: el lector-modelo, el lector implícito y el lector performativo. Bolaño (2004), con su aporte teórico, colaborará para fundamentar cuestiones puntuales acerca del literario. Como resultado, esperamos señalar en la obra de Roberto Bolaño un lector de lecturas, en otras palabras, aquel que acompaña el proceso de una lectura ficcional, aquí referido como el metalector.

Palabras claves: Roberto Bolaño, metaliterario, metalector.

ABSTRACT

This work aims to analyse the meta-reader's construction in Roberto Bolaño Ávalos (1953-2003) hybrid narratives. For that, we will go through the Chilean author's essayistic and literary production: having as research corpus: *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996), *Llamadas telefónicas* (1997), *Los detectives salvajes* (1998) e *Entre paréntesis* (2004). The main literary work of the research is *Los detectives salvajes*, which will be present in all chapters. This book puts us in contact with the discussion about the literary work, the arguments that guide the work and allow the reader to understand the literature universe. Therefore, *Los detectives salvajes* is also the beginning of the meta-reader's thinking, who moves in the territory of literature textual diversity and and it is not much explored academically. In parallel with these discussions, we will observe how the violence as a theme is related to the metalanguage proposed in the author's literary production. With the bibliographic research method, the research uses concepts from Umberto Eco (2006), Wolfgang Iser (2011), Paul Zumthor (2007) who discuss respectively: the model reader, the implicit reader and the performative reader. Bolaño (2004), with the critical part of his work, contributes to support specific questions about the literary. As a result, we hope to highlight in Roberto Bolaño's work a reader of readings, in other words, the one who follows the process of a fictional reading: the meta-reader.

Keywords: Roberto Bolaño, metaliterary, meta-reader.

“Há estados da alma em que a matéria da narração é nada, o gosto de a fazer e de a ouvir é que é tudo”.

Machado de Assis, *Esaú e Jacó*.

“Declinaba el verano, y comprendí que el libro era monstruoso. De nada me servió considerar que no menos monstruoso era yo, que lo percibía con ojos y lo palpaba con diez dedos con uñas”.

Jorge Luis Borges, *El libro de arena*.

“Escrever sobre escrever é o futuro do escrever”.

Haroldo de Campos, *Galáxias*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 CRÍTICA E NARRATIVA	24
1.1 BOLAÑO NO LADO DE CÁ.....	24
1.2 ESCRITA HÍBRIDA.....	28
1.3 DE QUE LUGAR SE FALA.....	30
1.4 BOLAÑO NO LADO DE LÁ.....	32
1.5 CAMINANDO HACIA ATRÁS.....	35
1.6 <i>ESTRELLA DISTANTE</i> : HORROR E ARTE.....	51
2 EM BUSCA DO LITERÁRIO	70
2.1 A PARTE DE AMADEO	70
2.2 A PARTE DOS OUTROS.....	85
2.3 CHAMADAS TELEFÔNICAS	89
3 A LITERATURA EM PERIGO	107
3.1 O DETETIVE LITERÁRIO.....	107
3.2 O HÁPAX ESCONDIDO.....	113
3.3 O LEITOR DE OUTROS TEMPOS E OUTRAS TEORIAS.....	126
3.4 A LITERATURA QUE TUDO SUPORTA.....	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
REFERÊNCIAS	149

INTRODUÇÃO

Dentro da grande área dos Estudos Literários, a presente pesquisa pretende verificar o leitor, a literatura e o fazer literário, tomando-se por base a visão de Roberto Bolaño. O estudo de Davi Arrigucci Jr, *O Escorpião Encalacrado* (2003), é pioneiro ao abordar a temática metalinguística e nos ajudará a traçar uma linha de pesquisa. Outro tópico a ser investigado é o leitor. Tendo como apoio a teoria da recepção de Wolfgang Iser (2011), Umberto Eco (2006) e Paul Zumthor (2007), pretendemos lançar uma nova mirada sobre o leitor: discutir uma concepção de metaleitor, uma vez que se trata de um conceito pouco discutido nos estudos literários, especialmente em Bolaño. Torna-se importante para o desenvolvimento do trabalho uma breve apresentação do autor, para poder situá-lo historicamente e literariamente no contexto da produção intelectual latino-americana.

Roberto Bolaño Ávalos (1953-2003) autor chileno, que durante a juventude sofreu com a ditadura de Augusto Pinochet (1915-2006), viveu durante alguns anos no México, onde inclusive fundou, junto com alguns escritores, um movimento literário chamado *Infrarealismo*. Mudou-se para a Espanha, estabeleceu-se em Blanes, na Catalunha, e lá passou o restante de sua vida. Ganhou diversos prêmios, entre eles: o Rômulo Gallegos de melhor novela com *Los detectives salvajes*. Escrevia com “*un pie en la tumba*”, como define Mario Vargas Llosa, referindo-se à uma grave enfermidade que o acometia. Seus escritos transitaram entre romances, contos, poesias e críticas literárias.

O surgimento do projeto de pesquisa que resultou na escrita desta Tese de Doutorado foi influenciado pela obra de Jorge Luís Borges, que, em seus textos ficcionais, dialoga com o fazer literário. Seguindo essa tradição metaficcional, é de nosso interesse pesquisar autores que dialogam com as ideias borgianas, motivando-nos a discutir e analisar a obra de Roberto Bolaño que, além da metalinguagem¹, abre uma porta para dialogar com um modelo de leitor. Logo, nossa proposta está ancorada na discussão da construção de um leitor metaleitor nas narrativas híbridas de Roberto Bolaño.

¹Para a aceção do termo, adotamos o conceito de Haroldo de Campos (2006, p. 11) para quem: “Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto a – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e originalidade.

Não pretendemos refutar as teorias existentes a respeito do leitor, o que se propõe é estudar o leitor em uma perspectiva diferente. Pensar em um leitor que trabalha para compreender, por exemplo, o discurso literário, meta/autoficcional dentro do romance de Roberto Bolaño. Cabe ressaltar que a obra de Bolaño tem como característica, que é um traço das narrativas contemporâneas, a inclusão de diversos gêneros do discurso² em suas obras e a inserção de múltiplas vozes na narrativa, o que nos leva a indagar o que a obra literária quer do leitor, o que espera do leitor.

A metáfora do labirinto e do deserto, que abaixo reproduzimos, consegue elucidar o seguinte pensamento, levantado pelo próprio autor: o leitor, perdido, e a obra literária como sendo uma grande armadilha:

Comprendieron que un libro era un labirinto y un desierto. Que lo más importante del mundo era leer y viajar, tal vez la misma cosa, sin detenerse nunca. Que al cabo de las lecturas los escritores salían del alma de las piedras, que eran donde vivían después de muertos, y se instalaban en el alma de los lectores como en una prisión mullida, pero después esa prisión se ensanchaba o explotaba. Que todo sistema de escritura es una traición. Que la poesía verdadera vive entre el abismo y la desdicha y que cerca de su casa pasa el camino real de los actos gratuitos, de la elegancia de los ojos y de la suerte de Marcabré. Que la principal enseñanza de la literatura era la valentía, una valentía rara como un pozo de piedra en medio de un paisaje lacustre, una valentía semejante a un torbellino y a un espejo. Que no era más cómodo leer que escribir. Que leyendo se aprendía a dudar y a recordar³ (BOLAÑO, 2011, p. 146).

Nesse sentido, o conceito de buscar e aprender estão ligados de modo intrínseco, e a imagem do leitor como investigador é extremamente intrigante. O leitor de Bolaño não é como um ‘detetive’ comum que busca solucionar um crime, mas alguém que busca o encontro do prazer no literário, a memória que flui durante as páginas, o funcionamento do enredo, a interação com os personagens, o desconforto de querer resolver e não conseguir, as vozes históricas e sociais. Isso nos possibilita,

² De acordo com Mikhail Bakhtin (2006, p. 262): “Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo de comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso”.

³ Tradução nossa: “Compreenderam que um livro era um labirinto e um deserto. Que o mais importante do mundo era ler e viajar, talvez a mesma coisa, sem nunca parar. Que ao fim das leituras os escritores saíam da alma das pedras, que eram onde viviam depois de mortos, e se instalavam na alma dos leitores como em uma prisão confortável, mas depois essa prisão aumentava e explodia. Que todo sistema de escritura é uma traição. Que a poesia verdadeira vive entre o abismo e a miséria, que perto de sua casa passa o caminho real dos atos gratuitos, da elegância dos olhos e da sorte de Marcabré. Que o principal ensinamento da literatura era a valentia, uma valentia rara como um poço de pedra em meio a uma paisagem lacustre, uma valentia semelhante a um redemoinho, a um espelho. Que não era mais cómodo ler que escrever. Que lendo se aprendia a duvidar e lembrar”.

também, pensar no conceito de hibridez (BERND, 1998) e, talvez, em um metaleitor, derivado do híbrido textual⁴, que discutiremos a formação e o conceito em cada capítulo desta pesquisa.

Podemos lembrar de Jorge Luís Borges (2003) com *El libro de arena*, conto que revela o caráter infinito, das múltiplas interpretações de uma narrativa. Possibilidades estas que só são “verdadeiras” se colocadas para a leitura. Assim, de acordo com Borges, temos a metáfora do livro inesgotável que é também uma metáfora do leitor. É o leitor que realiza tal façanha no ato da leitura, ele é quem construirá os vários livros dentro de um único livro.

Bolaño consegue abarcar todas essas questões em *Los detectives salvajes* (1998). Nessa obra, o autor nos põe em contato com a discussão a respeito da criação literária, da autoficção, dos argumentos que guiam os livros, permitindo assim que o leitor alcance novas interpretações do fazer literário. Ao mesmo tempo temos determinados personagens, García Madero, Arturo Belano e Ulises Lima, que buscam incansavelmente uma poeta anciã nos confins dos desertos mexicanos para resgatar uma memória e comparar o passado com o futuro:

Y yo insistí: por mí no lo hagan. Y el que estaba dormido dijo: no lo hacemos por ti, Amadeo, lo hacemos por México, por Latinoamérica, por el Tercer Mundo, por nuestras novias, porque tenemos ganas de hacerlo. ¿Estaban de broma? ¿No estaban de broma? Y entonces el que estaba dormido respiró de una manera muy rara, como si respirara con los huesos, y dijo: vamos a encontrar a Cesárea Tinajero y vamos a encontrar también las Obras Completas de Cesárea Tinajero⁵ (BOLAÑO, 2009, p. 553).

O argumento principal da narrativa é a busca inquietante por uma identidade literária: o que seria a obra, o leitor, a literatura, a literatura mexicana. Em sua estrutura, principalmente na segunda parte, *Los detectives* dialoga com *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, no sentido de que o leitor pode alterar os rumos da leitura quando lhe parecer mais conveniente. Podemos pensar, então, na seguinte

⁴ Optamos pelo conceito de híbrido que propõe Bakhtin (2015, p. 156): “É a mistura de duas linguagens sociais no âmbito de um enunciado – o encontro, no campo desse enunciado, de duas diferentes consciências linguísticas divididas por uma época ou pela diferenciação social (ou por ambas)”.

⁵ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 610): “Eu insisti: se for por mim, não precisa. O que estava dormindo riu ou fez um ruído com a garganta, que poderia ser tomado por riso, pigarreou, ou ronronou, ou vai ver que teve um engasgo, e disse: não é por você, Amadeo, é pelo México, pela América Latina, pelo Terceiro Mundo, por nossas namoradas, porque temos vontade de fazer. Estavam caçoando? Não estavam caçoando? Então o que estava dormindo respirou de uma maneira esquisitíssima, como se respirasse pelos ossos, e disse: vamos encontrar Cesárea Tinajero, e também vamos encontrar as Obras Completas de Cesárea Tinajero”.

conjectura: a incerteza é o motor propulsor para que o leitor tente, no espaço da leitura, uma reterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1997) da máquina abstrata e cheia de variantes do espaço literário.

Roberto Bolaño é um dos grandes nomes da literatura hispano-americana contemporânea. Publicou diversos livros que foram bem recebidos pela crítica como: *Estrella distante* (1996), *Putas asesinas* (2001), *2666* (2004), *Entre paréntesis* (2004) e *La universidad desconocida* (2007). Sua obra é pouco discutida nos ambientes acadêmicos brasileiros e tem um profícuo campo a ser explorado e refletido no que se refere aos estudos da literatura. Para nos situar com a unidade ficcional de Bolaño, adentraremos em histórias, como é o caso de *La literatura nazi en América* (1996), em que aspectos biográficos e bibliográficos de muitos escritores fictícios são expostos. Então discute-se, na narrativa, a ideia da sociedade junto ao literário. Cabe lembrar que os escritores fictícios celebram e relatam nas composições uma série de monstruosidades nazistas, que questionam os limites da literatura. Podemos dizer que é neste espaço “entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão” (SANTIAGO, 2000, p. 26), que o discurso ficcional de Bolaño se realiza e o leitor participa ativamente.

Bolaño trata, em diversos momentos de sua ficção, a literatura, o fazer literário e o leitor. Sendo assim, chega-se a um ponto em que o leitor realiza reflexões sobre conceitos da teoria da ficção e ao mesmo tempo participa de uma ficção, que discute, também, momentos históricos e autobiográficos, como é o caso de *Los detectives salvajes*. De acordo com Gustavo Bernardo (2010, p. 42), a metaficção “é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de ler um relato ficcional”, de certo ângulo a obra de Bolaño está inscrita nessa observação.

Um caso a ser investigado é o conto “*Una aventura literária*”, uma narrativa em que aparecem dois personagens intitulados de A e B, ambos escritores. B lança um livro e no enredo ele critica um personagem que é A. No livro, A tem outro nome, mas o personagem criticado não se dá conta de que a crítica era justamente direcionada a ele, sendo que o mesmo escreve artigos memoráveis em jornais e revistas elogiando o livro de B. A trama se desenvolve em tal contexto, B não acredita que A não tenha compreendido, ou seja, um leitor medíocre. Os leitores se deslocam com B para tentar descobrir os motivos que levam A a ser tão cordial com B, o seu crítico. A intriga está na cordialidade e no fato de um leitor não encontrar evidências sobre si. Seria esse um leitor passivo? Seria B um leitor ideal já que procura nas entrelinhas do texto do

colega alguma referência que o prejudique futuramente? Cria-se certo desconforto que sai do personagem e que pode atingir o leitor.

Deste modo, agora com a visão do crítico literário, Umberto Eco (2006, p. 48) faz a seguinte observação: “um texto, depois de separado de seu autor (assim como da intenção do autor) e das circunstâncias concretas de sua criação, flutua (por assim dizer) no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis”. Eco aborda, também, que o texto tem a sua intenção, e tais “interpretações possíveis” giram em torno da potência interpretativa que o texto literário tem. Sendo assim, o leitor, no relato acima, pode se assumir como um personagem, pois o texto permite tal interpretação.

Vicent Jouve (2002, p. 25) no mesmo pensamento aborda: “Não se pode reduzir a obra a uma única interpretação, existem, entretanto, critérios de avaliação. O texto permite, com certeza, várias leituras”. Os textos de Bolaño estão repletos de possíveis interpretações, são textos muito férteis e possibilitam desbravar questões culturais, em que a linguagem ficcional é usada para discutir acontecimentos históricos, como é o caso do já mencionado *La literatura nazi en América* e *Los detectives salvajes*. Até mesmo a criação poética é discutida e acompanhada de um momento histórico, é o caso do conto “*Carnet de Baile*” em que o autor relaciona Pablo Neruda com o período ditatorial no Chile.

Outros contos como “*Sensini*”, que será analisado no segundo capítulo, e “*Literatura+enfermedad=enfermedad*”, discutem a questão do fazer literário, o que a literatura causa em quem lê e escreve. São contos intensos no âmbito da linguagem porque dialogam com a própria linguagem, por exemplo: “¿*Qué quiso decir Mallarmé cuando dijo que la carne es triste y que ya había leído todos los libros? ¿Que había leído hasta la saciedad y que había follado hasta la saciedad?*” (BOLANO, 2010, p. 522). Ou então a realidade é pensada tendo como base a literatura, como no caso de *Los detectives salvajes* (2009, p. 53):

Uno tiene que conocer gente de todas las clases, a veces es necesario empaparse de realidad. Creo que eso lo dijo Alfonso Reyes, puede ser, no importa. Pero a veces María se excede. Y yo no la critico por eso, que se empape de realidad, pero que se *empape*, no que se *exponga*⁷.

⁶ Tradução nossa: O que quis dizer Mallarmé quando disse que a carne é triste e já havia lido todos os livros? Que havia lido e transado até se saciar?

⁷ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 56): “A gente precisa conhecer pessoas de todas as classes, às vezes é necessário se ensopar de realidade, não é? Acho que foi Alfonso Reyes que disse isso,

Após essa breve introdução da obra de Roberto Bolaño, é preciso pontuar as justificativas e objetivos desta tese. Sendo assim, os estudos literários ganham com esta pesquisa uma noção de múltiplos discursos sob o olhar do leitor, o leitor metafórico de Bolaño, o leitor como um detetive literário, um leitor que transita pela crítica literária, conto e romance. Nesse contexto, exploramos a ideia de que o texto oferece a possibilidade, mas só o leitor consegue ativá-la, sendo ele parte do argumento central que orienta o desenvolvimento da nossa pesquisa. Aqui está o argumento da tese, que é: entender a construção do metaleitor como o participante ativo da ficção e análises literárias.

Assim, a pesquisa pretende observar a relação entre obra e leitor dentro do universo metaliterário de Roberto Bolaño. Outro aspecto a verificar é como o autor dialoga com esse interlocutor, tomando-se por base, principalmente, o romance *Los detectives salvajes*, e refletir sobre o papel assumido pelo leitor no contexto da narrativa. Como aponta Umberto Eco (2006, p. 12) em *Seis passeios pelo bosque da ficção*: “num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo”. A afirmação de Eco se ajusta muito bem à proposta e ao romance abordado. Com isso, pretende-se investigar, também, o papel do leitor em sua obra e principalmente em *Los detectives salvajes*, e pensar na conjectura de que a literatura se inicia com a obra e é ativada com o leitor no sentido em que o leitor transforma o objeto lido em literatura. Com a pesquisa, buscar-se-á aprofundar conceitos aventados pela estética da recepção e de autores como Umberto Eco (2006), Paul Zumthor (2007) que propõe o conceito da (re) significação, isto é, quem lê (re) significa, dá vida ao livro.

Em *Los detectives salvajes* participamos ativamente na leitura, o leitor assume as rédeas de um livro que, no mínimo, tem duas histórias que poderiam ser contadas separadamente e trafega nos terrenos da metalinguagem e da autobiografia, do diário e do relato. Discutir também os tipos de leitores é de fundamental importância, abordar os leitores modelos e empíricos sobre os quais discorre Eco (2006), do prazer que o texto proporciona com Barthes (1977) e com o compilado de teorias de Compagnon

pode ser, não tem importância. Mas às vezes María se excede, não acha? Eu não a critico por isso, que se ensope de realidade, mas só se ensope, não se arrisque, não é?”

(2003) sobre o leitor, buscando outros teóricos, como Wolfgang Iser (2011), da estética da recepção.

Não temos no Brasil um grande estudo reconhecido sobre a obra de Roberto Bolaño. Por se tratar de um autor contemporâneo sua obra é recente em nosso país e as primeiras traduções datam da década passada. Vale ressaltar que existem obras de Bolaño que não foram traduzidas para a nossa língua. No entanto, o número de produções acadêmicas cresce. Ressaltamos alguns estudos que colocam o nosso objeto de estudo no horizonte da crítica literária brasileira. Tais estudos foram localizados no banco de teses e dissertações da CAPES.

Dentro dos estudos literários, podemos observar o trabalho comparatista de Tiago Pinheiro (2014), que constrói sua tese em busca de como a democracia, a violência, o terror e o autoritarismo aparecem na literatura. Para isso o pesquisador se concentra em obras de Roberto Bolaño e J.M. Coetzee. A comparação se produz historicamente e ocorre entre África e América Latina, entre *apartheid* e ditaduras latino-americanas. Tal pesquisa, intitulada: *A Literatura sob rasura: Autonomia, neutralização e democracia em J.M.Coetzee e Roberto Bolaño*, ajuda-nos a perceber que a literatura pode nos aproximar de ditaduras, mortes, isto é, que o literário flerta com o repudiável.

No mesmo caminho, a tese de Júlia Morena Silva da Costa (2017) discute o traçado político em Roberto Bolaño. Em sua tese, *Estética do Fracasso: o projeto literário de Bolaño*, a pesquisadora sustenta que depois do chamado boom latino-americano e das ditaduras, principalmente, a chilena na década de 1970, aconteceu um declínio literário. A obra de Bolaño está situada nesse contexto, cabe então ao autor pensar a ideia de fracasso como mote literário, não esquecendo as condições históricas, sociais e culturais.

Outra tese a se mencionar é a de Lucas Antunes de Oliveira, *O labirinto sem minotauro: Roberto Bolaño e a narrativa policial na contemporaneidade* (2016), que aborda a questão da literatura policial em Roberto Bolaño. O pesquisador percebe que o narrador em Bolaño, em algumas narrativas, usa o detetivesco para abordar alguns traços ideológicos da modernidade e para se conectar com a maldade humana. É uma tese que se relaciona com as anteriores, mas com esse adendo da busca por uma nova narrativa policial.

Até o momento, encontramos sete teses, três delas expostas aqui, e onze dissertações no contexto brasileiro. As outras pesquisas estão no mesmo direcionamento temático: violência e arte⁸.

Dentre várias questões que discutiremos ao longo do texto, constatamos que nenhum estudo no Brasil analisa ou faz relação entre a obra de Bolaño e as teorias que abordam o leitor, o que nos permite apontar a originalidade de nossa proposta de estudo.

Para fundamentar o estudo nos sustentaremos em alguns autores, já mencionados anteriormente, que farão a aproximação entre o literário e a teoria. Dessa forma, se pensarmos em “*Los detectives salvajes*”, o autor fornece pistas para que o leitor reflita, e chegue à conclusão de que ele não é um espectador e sim faz parte daquele mundo, isto é, o leitor caminha com a obra inevitavelmente. Há um pacto secreto de generosidade, o leitor se doa para se inserir num mundo em que reflete o real, como afirma Compagnon (2003, p. 51): “O leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz”.

A leitura, como aponta Jouve (2002), passou a interessar aos pesquisadores da literatura nas últimas décadas. Explica que o motivo preponderante se deve ao esgotamento das abordagens, assim o leitor começou a ser percebido no contexto clássico obra/autor e considerado elo importante na elaboração de sentido no texto literário.

Um dos primeiros teóricos que passaram a adotar a visão além das formas estruturalistas foi Hans Robert Jauss com a famosa Estética da Recepção. Como aponta Jauss (2011, p. 47): “Meus ensaios de um novo método histórico da literatura

⁸ Listamos os trabalhos acadêmicos que comprovam a afirmação: 1) Tese: *Bolanianas: memórias e espantos a partir de Estrella Distante*. Pesquisador: Schneider Carpeggiani. Ano: 2012. Instituição: Universidade Federal de Pernambuco. 2) Tese: *O labirinto sem minotauro: Roberto Bolaño e a narrativa policial na contemporaneidade*. Pesquisador: Lucas Antunes Oliveira. Ano: 2016. Instituição: Universidade Federal de Pernambuco. 3) Tese: *A literatura do inventário*. Pesquisador: Kelvin dos Santos Falcão Klein. Ano: 2013. Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina. 4) Tese: *Das armas e das letras: a violência no romance latino-americano contemporâneo*. Pesquisadora: Dani Leobardo Velásquez Romero. Ano: 2018. Instituição: Universidade Federal da Bahia. 5) Dissertação: *A coragem da literatura: ética e estética em Los detectives salvajes, de Roberto Bolaño*. Pesquisadora: Ana Patrícia Nicolette. Ano: 2016. Instituição: Universidade de São Paulo. 6) Dissertação: *Bolaño em contraponto: trânsitos performáticos em Los detectives salvajes*. Pesquisadora: Mariana Augusta P. di Salvio Almeida. Ano: 2014. Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais. 7) Dissertação: *Autobiografia, crítica e ficção: o personagem-escritor em Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas*. Pesquisadora: Ana Paula dos Santos de Sá. Ano: 2015. Instituição: Universidade Estadual de Campinas. 8) Dissertação: *A escrita performática em 2666, de Roberto Bolaño*. Pesquisadora: Loiany Camile Gomes. Ano: 2012. Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais.

e da arte partiram da primazia hermenêutica da recepção”. Observamos que os estudos estão enfocados sob a ótica histórica, ou seja, como o leitor se portou nesses tantos anos literários, observando também o público, para mostrar que as condições históricas e biográficas não são fatores para considerar a obra literária boa ou ruim, mas sim da recepção do leitor e o que a leitura causará. Ponto importante na teoria de Jauss diz respeito à formação da estética, composta por: “*poiesis*”, “*aisthesis*” e “*katharsis*”, seria a consciência entre leitor/obra e mundo a *poiesis*, renovar a visão da realidade do leitor a *aisthesis* e *katharsis* é a liberdade, o prazer, é quando o leitor consegue atingir a chamada fruição de que fala Barthes (1977).

Jauss apresenta o termo “horizonte de expectativas”, que propõe investigar a obra literária do ponto de vista do leitor em dois pontos: como observa a poética do texto e em que contexto está situado o receptor. Assim, segundo Nitrini (2015, p. 171) “Jauss se previne de uma concepção extremamente subjetiva e relativista na medida em que cada tipo de interpretação do texto se legitima por disposições históricas, sociais, literárias, estéticas e pessoais da recepção”.

Outro autor aparece na esteira da estética da recepção: Wolfgang Iser (2011). O teórico afirma que “a relação entre texto e leitor só pode ter êxito mediante a mudança do leitor” (p. 88). Iser aborda o “leitor implícito”, semelhante ao leitor-modelo de Umberto Eco, como afirma Compagnon (2003, p. 152), referindo-se aos escritos de Iser “a leitura, como expectativa e modificação da expectativa, pelos encontros imprevistos ao longo do caminho”, e os chamados “vazios” que a partir deles a interação entre texto/leitor é possibilitada, a partir da qual o leitor projeta neles uma visão e encontra lá o efeito que o texto, em seu ponto de vista e no seu modo de ver o mundo, produz. Como aponta Iser (1979, p. 123):

À medida que o ponto de vista do leitor se desloca entre segmentos, a sua mudança constante, durante o processo da leitura, liga estes segmentos, assim provocando uma rede de perspectivas, dentro da qual cada perspectiva abre a visão não só das outras, como também do objeto imaginário intencionado.

Para Iser (2011) o texto é um campo de jogo que se faz com a realidade. O autor modifica o real e o leitor é colocado para imaginá-lo e interpretá-lo. Como consequência e empenho, o leitor consegue “visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações” (ISER, 2011, p. 107).

Umberto Eco (2006), por seu turno, nos expõe o leitor modelo e o leitor empírico e o autor-modelo e autor-empírico, conceitos esses que são de fundamental importância para a análise das obras de Bolaño, porque ilustram a situação do leitor e autor. Leitor-modelo é aquele que aceita jogar, está disposto a entrar no mundo ficcional e jogar com as possibilidades do texto, “espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 2006, p. 15). Já o leitor empírico não, ele não entende as estratégias do autor-modelo e embarca na leitura sem indagar o porquê das estratégias do autor “em geral utiliza o texto como receptáculo de suas próprias paixões” (ECO, 2006, p. 14). O autor-modelo são as estratégias narrativas que vemos na obra “um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo” (ECO, 2006, p. 21) e o autor empírico é o que está situado no mundo exterior, por exemplo, o próprio Roberto Bolaño. Ao longo desta pesquisa exploraremos esses conceitos em alguns momentos.

Paul Zumthor expõe em seu texto *Performance, recepção, leitura* (2007) que estamos condicionados a regras, formas. Zumthor nos diz que por mais que tentemos negar a regra, do já estabelecido, nós estamos sempre a recriá-la: “Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso” (ZUMTHOR, 2007, p. 29). Assim o conceito de performance aparece com o propósito de negar as formas com improvisos, jogos, música, voz etc.

Zumthor aborda o leitor nesta perspectiva, mas o que de fato nos interessa não é o conceito de performance que o autor aborda, mas sim a ligação entre o que é entendido como performático e a relação com a recepção. Pode-se dizer que o importante é que questionemos “o leitor lendo, operador da ação de ler” (ZUMTHOR, 2007, p. 24) e consideremos também que “um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo” (ZUMTHOR, 2007, p. 24).

Em nossa pesquisa, partimos do princípio de que o leitor não é ingênuo, que se deixa levar pelo contexto raso de um livro. Aquele em que a história o carrega e assim fica acomodado, não percebendo os meandros do enredo. Para utilizar uma imagem de Umberto Eco (2006), é o leitor entregue a uma cidade com neblina, não interessando conhecer ou explorar o local, cabendo a ele passar por ali e seguir somente uma direção. É o mesmo leitor que não pergunta o porquê do que lê.

Em uma outra margem, é preciso, então, um leitor que “pode inverter a ordem estabelecida, mas nunca a subverte. Pelo contrário, ela normalmente sugere que um caos ameaçador é a alternativa à ordem estabelecida.” (CARLSON, 2010, p. 34). Essa citação nos remete ao aviador nazista de *Estrella distante* (2011) que escreve poemas em latim com o seu avião de caça, em pleno voo, nos tempos da ditadura⁹. Uma imagem ao mesmo tempo bela e estarrecedora, o aviador mata e produz arte.

Nesse breve escrito sobre o leitor notamos que a leitura assume um papel privilegiado numa obra de ficção, o que dará suporte ao argumento desta pesquisa e que se sustenta na obra de Bolaño, dada a riqueza de seu texto. Assim como para Compagnon o ato de leitura é comparado ao de viajar, Bolaño quer o leitor como companheiro de caminho, de busca, que juntos possam descobrir crimes, alguma poeta perdida no interior do México e discorrer sobre a literatura e o ofício de escrever, como é o caso de *Los detectives salvajes*, peça chave da obra do autor e, também, para o desenvolvimento desta pesquisa, visto que o romance será discutido em três momentos, cada um e um capítulo diferente. É válido ressaltar que a abordagem metalinguística é importante e necessária para mostrar um leitor que está em constante interação com o texto. Desse modo o leitor e o texto rumam para outros caminhos, não aceitando uma regra fixa, mas criando e recriando trajetórias.

A metodologia a ser seguida nesta tese é a pesquisa bibliográfica e comparatista, uma vez que serão discutidas obras de Roberto Bolaño numa perspectiva intertextual na qual “o texto literário se apresenta como um sistema de conexões múltiplas” (NITRINI, 2015, p. 163). Inicialmente se dará ênfase para a leitura de obras de teóricos cuja realização esteja associada às noções do leitor e da metalinguagem. Da mesma forma, serão aprofundadas as leituras das obras do autor. Conforme citado anteriormente, veremos distintos textos, por exemplo, selecionamos todos os contos de *Llamadas telefónicas* para trabalhar a questão da metalinguagem e o leitor. Analisamos *Los detectives salvajes*, e alguns ensaios de *Entre parentesis* que mostram o escritor Bolaño atuando como crítico literário. Isso para mostrar que o discurso narrativo do autor está direcionado às produções híbridas que partem da ficção à crítica literária. Com essa metodologia, pretendemos mostrar:

Uma performance ‘dialógica’, que objetiva juntar diferentes vozes, visões de mundo, sistema de valores e crenças, de maneira que eles possam dialogar entre si. O resultado procurado é uma performance não conclusiva, que

⁹ A fumaça do avião serve como instrumento para a realização da escrita.

resista a fechamentos e procure deixar as perguntas em aberto (CARLSON, 2010. p. 43).

Do mesmo modo, verificamos o arcabouço teórico sobre os temas: leitor, leitura e metaliteratura. Assim encontramos uma harmonia entre a teoria e a literatura, pois o escritor em questão trabalha com esses elementos de modo ficcionalizado em sua produção literária.

No primeiro capítulo desta tese trabalhamos com a crítica literária de Roberto Bolaño, especificamente o primeiro capítulo de *Los detectives salvajes* e a novela *Estrella distante*. Verificamos o que é a crítica para Bolaño, qual a concepção de literatura é apresentada pelo autor e como dialoga com as narrativas literárias. Analisamos como a crítica e a literatura aparecem em suas obras como processo desencadeador artístico-narrativo. O próprio autor, com sua crítica, contribui com as nossas análises. Iniciamos, também, com *Estrella distante* a aproximação entre a literatura e o mal, tema que se repetirá ao longo de nosso estudo.

No segundo capítulo investigamos o leitor. Damos continuidade ao uso da crítica do autor na análise do segundo capítulo de *Los detectives salvajes* e examinamos a metalinguagem nos contos de *Llamadas telefónicas*. De modo mais enfático, iniciamos o pensamento do leitor híbrido/metaleitor, que será posto e discutido neste momento com o único poema encontrado de Cesárea Tinajero em que os protagonistas do romance o interpretam. Com os contos esperamos ampliar a exemplificação do metaleitor e da literatura na obra de Bolaño.

No terceiro e último capítulo selamos o conceito de metaleitor. O último capítulo de *Los detectives salvajes* será crucial para entender a literatura de Bolaño e para, enfim, compreender o leitor de textos híbridos. É o momento em que Belano e Lima encontram Cesárea Tinajero e se expõe o alicerce da narrativa boloniana. Outro texto do autor, *La literatura nazi en América*, será utilizado para fundamentar a questão e exemplificar, mais uma vez, a aproximação entre a literatura e o terror, pois nessa obra encontramos um compêndio de escritores fictícios com ideais nazistas.

A estrutura desta pesquisa, como visto, tem como exemplo a composição estrutural do romance *Los detectives salvajes*, que além da similaridade com as três partes do livro, possui a mesma construção semântico-metodológica, ou seja, se no romance temos a etapa de quem são os personagens, objetivo deles e a realização do objetivo, na pesquisa seguimos os mesmos direcionamentos: como é a narrativa de Bolaño, o que ele busca, e como concretiza o fazer literário.

1. CRÍTICA E NARRATIVA

Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad. Creo que mi novela tiene tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego (BOLAÑO, *Entre paréntesis*, p. 327).

Neste capítulo apresentamos o posicionamento crítico literário de Roberto Bolaño. Na primeira seção, Bolaño no lado de cá, procuramos expor a concepção de literatura que o autor carrega, e, na sequência exploramos o posicionamento do escritor no que tange ao híbrido textual, o seu local de fala e em como trabalha no ofício de crítico literário. Feita a aclimatação com a crítica, partimos para a seção *Caminando hacia atrás* com o início da exploração da metalinguagem na obra *Los detectives salvajes*. Encerramos o capítulo com a discussão de *Estrella distante* para introduzir a temática da violência em nossas análises, partindo do pensamento de que é impossível discutir o recurso metalinguístico sem explorar o tema, pois a discussão sobre a literatura tem como contexto a violência.

1.1 BOLAÑO NO LADO DE CÁ

O livro *Entre paréntesis* (2004) reúne grande parte dos textos publicados por Roberto Bolaño em jornais. É um livro póstumo e foi organizado pelo crítico, e amigo de Bolaño, Ignacio Echevarría. Os textos datam de 1998 a 2003, um período simbólico no que diz respeito ao reconhecimento do autor em face do cenário literário vigente. Em 1998, Bolaño é premiado pela escrita de *Los detectives salvajes*, o que o deixou conhecido, e 2003 é ano da morte do autor. *Entre paréntesis*, um material de trezentas páginas, está dividido em seis partes: *Tres discursos insufribles*, *Fragmentos de un regreso al país natal*, *Entre paréntesis*, *Escenarios*, *El bibliotecario valiente* e *Un narrador en la intimidad*.

O livro é uma mescla de crítica literária, discursos feitos ao receber prêmios e entrevistas. O material da crítica se encontra na parte que dá o título ao livro *Entre Paréntesis*. A crítica literária de Bolaño não é uma crítica convencional, é uma espécie de diário de leitura. O autor escreve a respeito do que gosta, do que lê, sendo assim o livro é riquíssimo se olharmos pelo ponto de vista do leitor Bolaño, pois temos uma cartografia de seu pensamento literário como leitor. Um exemplo é a fascinação pela

literatura argentina e, principalmente, por Jorge Luis Borges. O nome de Borges aparece trinta e cinco vezes ao longo do volume, isso demonstra sua identificação com o autor argentino. Para Bolão (2011, p. 24) “*con Borges vivo, la literatura argentina se convierte en lo que la mayoría de los lectores conoce como literatura argentina*”¹⁰. Para realizar tal afirmação, o autor recorre a outros nomes como Macedonio Fernández, Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Roberto Arlt, Ricardo Piglia, Osvaldo Lamborghini, César Aira e comenta que a literatura de Borges é, atualmente, o centro do cânone ocidental, não só argentino.

O que nos interessa em *Entre paréntesis*, de Roberto Bolaño, é o pensamento em relação à literatura. Além de mostrar o autor como um exímio leitor, podemos extrair da crítica de Bolaño elementos que vão nos ajudar a fundamentar determinadas discussões acerca da literatura produzida pelo escritor, ou seja, a crítica feita por ele pode ser entendida como um espelho do que é a obra. Portanto utilizaremos o Bolaño crítico para entender o Bolaño escritor.

O que é a literatura para Bolaño? Encontramos algumas afirmações sobre a temática e iniciaremos com o conceito de clássico:

Un clásico, en su acepción más generalizada, es aquel escritor o aquel texto que no sólo contiene múltiples lecturas, sino que se adentra por territorios hasta entonces desconocidos y que de alguna manera enriquece (es decir, alumbró) el árbol de la literatura y allana el camino para los que vendrán después. Clásico es aquel que sabe interpretar y sabe reordenar el canon. Normalmente su lectura, según los bobitos, no es considerada urgente. También hay otros clásicos cuya principal virtud, cuya elegancia y vigencia, está simbolizada por la bomba de relojería, una bomba que no sólo recorre peligrosamente su tiempo sino que es capaz de proyectarse hacia el futuro¹¹ (BOLÃO, 2011, p. 166).

Para Ítalo Calvino (2014, p.12) “os clássicos são os livros, que quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos”. Bolaño caminha na mesma direção apontada pelo teórico

¹⁰ Tradução nossa: “Com Borges vivo, a literatura argentina se converte no que a maioria dos leitores conhece como literatura argentina”.

¹¹ Tradução nossa: “Um clássico, em seu conceito mais generalizado, é aquele escritor ou aquele texto que não se contém somente com as múltiplas leituras, senão aquele que percorre territórios até então desconhecidos e que de alguma maneira enriquece (quer dizer, ilumina) a árvore da literatura e abrange o caminho para os que virão depois. Clássico é aquele que sabe interpretar e sabe reordenar o cânone. Normalmente sua leitura, segundo os ingênuos, não é considerada urgente. Também existem outros clássicos cuja principal virtude, elegância e vigência, está simbolizada por uma bomba relógio, uma bomba que não só recorre perigosamente seu tempo, salvo que é capaz de se projetar ao futuro”.

italiano e acrescenta que o clássico literário abre um caminho para as produções futuras e modifica a visão do cenário narrativo.

Bolaño tem um conceito fixo no quesito literatura e avança no pensamento pelo fato de que a pensa como um enredo perigoso. O interesse do autor, na quase totalidade de sua obra, é explorar um enredo totalmente labiríntico em que não interessa sair das tramas, não interessa seguir o fio de Ariadne, mas descobrir o que há em estar submerso, com os olhos abertos, nesse labirinto. Nestes termos pondera: *“¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso¹²”* (BOLAÑO, 2011, p. 36). E ao mesmo tempo, sem esquecer o lado monetário e a vida pessoal, o escritor deve estar preparado, porque a obra literária pode não vender: *“Ah, eso es importante tenerlo en cuenta. La ruptura no vende. Una escritura que se sumerja con los ojos abiertos no vende. Por ejemplo: Macedonio Fernández no vende¹³”* (BOLAÑO, 2011, p. 312).

Outro exemplo da fixação de Bolaño pela ideia de ruptura, de destruição ou dos perigos de se lidar com a literatura é quando o crítico cita o escritor argentino Osvaldo Lamborghini e com ironia aponta:

El problema con Lamborghini es que se equivocó de profesión. Mejor le hubiera ido trabajando como pistolero a sueldo, o como chaperó, o como sepultero, oficios menos complicados que el de intentar destruir la literatura. La literatura es máquina acorazada. No se preocupa de los escritores. A veces ni siquiera se da cuenta de que éstos están vivos¹⁴ (BOLAÑO, 2011, p. 29).

A literatura como máquina “acorazada” é a metáfora da literatura como uma máquina produtora de infinitos significados, pelo fato de gerar interpretações não esperadas pelos escritores, ou seja, são vários disparos que podem atingir alvos distintos, não importa quem. Para o escritor não adianta lutar contra o aparelho, porque além de “acorazada” a obra e o autor estão imbricados numa relação complexa

¹² Tradução nossa: “Então o que é uma escritura de qualidade? Pois é o que sempre foi: saber colocar a cabeça no escuro, saber saltar ao vazio, saber que a literatura é basicamente um ofício perigoso.

¹³ Tradução nossa: “Ah, isso não é importante saber. A ruptura não vende. Uma escritura que submerja com os olhos abertos não vende”.

¹⁴ Tradução nossa: “O problema com Lamborghini é que errou de profissão. Melhor se estivesse trabalhando como sicário, ou gigolô, ou coveiro, ofícios menos complicados que o de tentar destruir a literatura. A literatura é uma máquina blindada. Não se preocupa com os escritores. Às vezes sequer se dá conta de que estão vivos”.

que envolve “*una extraña lluvia de sangre, sudor, semen y lágrimas*”¹⁵ (BOLAÑO, 2011, p. 104).

Podemos destacar a figura do crítico-autor nesse contexto, que percebe a literatura como um receptáculo que aceita a todo eixo temático possível, principalmente se analisarmos a literatura de Bolaño, que explora o lado tenebroso da criação literária, ou seja, explora, por exemplo, a possibilidade – falamos da obra *Estrella distante* – de um opressor da ditadura chilena, que mata pessoas e produz artes belíssimas, apresentando ao leitor o lado contraditório da arte, que a literatura está acima do bem e do mal, para assim conquistar territórios literários não pensados e avançar na concepção de literatura. Para o autor: “*La literatura, al contrario que la muerte, vive en la intemperie, en la desprotección, lejos de los gobiernos y de las leyes, salvo la ley de la literatura que sólo los mejores entre los mejores son capaces de romper*”¹⁶ (BOLAÑO, 2011, p. 285). Neste caso a crítica de Bolaño confirma uma ideia da escrita de ficção de Bolaño, por exemplo – novamente em *Estrella distante* – o lado crítico contempla o lado ficcional: “*Hace algunos años escribí una novela sobre un piloto que encarnaba el mal casi absoluto y que personificaba de alguna manera el destino terrible de nuestro continente*”¹⁷ (BOLAÑO, 2011, p. 31). Ainda neste capítulo adentraremos nessa narrativa para aprofundar a análise.

As definições ou a definição de literatura são essas, mas ocorrem outros pensamentos no quesito leitura. Bolaño é adepto da leitura e prefere essa ao ato da escrita: “*mejor sería que dejaran de escribir y se pusieran a leer. Mucho mejor leer*”¹⁸ (BOLAÑO, 2011, p. 101) ou replica autores que pensam da mesma forma “*leer, lo dijo Gil de Biedma, es más natural que escribir*” (BOLAÑO, 2011, p. 322). Em outro momento fala brevemente do que entende por linguagem ao se referir ao escritor William Burroughs: “*El lenguaje es un virus llegado del espacio exterior, es decir, es una enfermedad, y durante toda su vida trató de luchar contra esa enfermedad*”¹⁹ (BOLAÑO, 2011, p. 148), ao mesmo tempo que ataca as autobiografias dizendo que

¹⁵ Tradução nossa: “Uma estranha chuva de sangue, suor, sêmen e lágrimas”.

¹⁶ Tradução nossa: “A literatura, ao contrário da morte, vive na intempérie, na desproteção, longe dos governos e das leis, exceto a lei da literatura que somente os melhores entre os melhores são capazes de romper”.

¹⁷ Tradução nossa: “Faz alguns anos que escrevi uma novela sobre um piloto que encarnava o mal quase absoluto e que personificava de alguma maneira o destino terrível do nosso continente”.

¹⁸ Tradução nossa: “Melhor seria que deixassem de escrever e passassem a ler”.

¹⁹ Tradução nossa: A linguagem é um vírus que veio do espaço exterior, quer dizer, é uma enfermidade, e durante toda a sua vida tratou de lutar contra essa enfermidade”.

nenhuma é válida, pois os autores não colocam os momentos covardes da vida, somente pontuações benéficas: “*Ningún memorialista ha hecho nunca gala de su cobardía*²⁰” (BOLAÑO, 2011, p.114), ou de modo mais contundente: “*Siempre me parecieron detestables las autobiografías. Qué pérdida de tiempo la del narrador que intenta hacer pasar gato por liebre, cuando lo que un escritor de verdad debe hacer es atrapar dragones y disfrazarlos de liebre*²¹” (BOLAÑO, 2011, p. 206), sendo, no entanto, um dos poucos trechos do livro em que o ele emprega palavras negativas a se referir a um tema.

A seguir exploramos o conceito que Bolaño dá aos textos híbridos. É um tema pertinente a nossa pesquisa pelo fato de que o trabalho com o recurso metalinguístico está envolto por uma mescla textual muito presente em sua obra, o que nos permite contrapor o que ele pensa do assunto com o que faz nas produções artísticas.

1.2 ESCRITA HÍBRIDA

Um de nossos objetivos com esta tese é o trabalho com o conceito de *híbrido*. Em *Entre paréntesis* verificamos que tal vocábulo aparece em alguns momentos, é definido no contexto literário, além de ser uma aposta do crítico aos modelos narrativos do século presente. Nestes termos, Bolaño afirma:

¿Estamos ante una novela, ante una colección de medallones literarios o antiliterarios, ante un libro misceláneo que escapa a las categorías preestablecidas, ante un diario de vida del autor, ante un entrelazamiento de crónicas periodísticas? La respuesta, la única respuesta que por el momento se me ocurre, es que estamos ante otra cosa, que puede ser la mezcla de todas la anteriores, y que tal vez estamos ante una novela del siglo XXI, es decir una novela híbrida, que recoge lo mejor del cuento y del periodismo y la crónica y el diario de vida²² (BOLAÑO, 2011, p. 287).

²⁰ Tradução nossa: “Nenhum memorialista fez da galhardia sua covardia”.

²¹ Tradução nossa: “Sempre me pareceram detestáveis as autobiografias. É uma perda de tempo do narrador que tenta passar gato por lebre, quando o que um escritor de verdade deve fazer é pegar dragões e disfarçá-los de lebre”.

²² Tradução nossa: “Estamos diante de um romance, diante de uma coleção de medalhões literários ou antiliterários, diante de um diário de vida do autor, diante de um entrelaçamento de crônicas jornalísticas? A resposta, a única resposta que me ocorre agora, é que estamos diante de outra coisa, que pode ser uma mescla de todas as anteriores, e que talvez estejamos diante de um romance do século XXI, quer dizer: um romance híbrido, que recolhe o melhor do conto, do jornalismo, da crônica e do diário de vida”.

A narrativa citada e que possui o hibridismo identificado pelo crítico é *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas, portanto para Bolaño o fato de existir uma miscelânea textual faz com que a obra seja híbrida. Outro exemplo exposto, que segue a concepção anterior, é o caso de Javier Cercas com *Soldados de Salamina* (2001) que mescla três tipos de relatos:

Javier Cercas se coloca en el reducido grupo de cabeza de la narrativa española. Su novela juega con el hibridaje, con el 'relato real' (que el mismo Cercas ha inventado), con la novela histórica, con la narrativa hiperobjetiva, sin importarle traicionar cada vez que le conviene estos mismos presupuestos genéricos para deslizarse sin ningún rubor hacia la poesía, hacia la épica, hacia donde sea, pero siempre hacia delante²³ (BOLAÑO, 2011, p. 178).

O interesse de Bolaño a respeito do tema é intenso, pois ele elabora uma terceira crítica em que o elemento híbrido é o protagonista. Segundo ele, o que torna a obra relevante é o fato de possuir as combinações híbridas, sendo assim, revela:

La novela de Antoine Bello está, además, narrada desde diferente ópticas y géneros, entre ellos el epistolar, el policiaco, el satírico, el de aventuras, el etnográfico, el populista, el simbólico, el naturalista, sin excluir capítulos en donde la exposición de la cosa contada se apoya en las matemáticas, la lógica o la religión²⁴ (BOLAÑO, 2011, p. 162).

Com o referido exemplo é possível afirmar o interesse explícito do autor pela questão do hibridismo. Leyla Perrone-Moisés (2016), ao dissertar sobre os textos híbridos, não cita a palavra hibridismo, porém utiliza o termo “mistura” para se referir a produção literária atual. Na difícil tarefa de identificar os gêneros literários presentes nas obras, a teórica prefere utilizar o termo prosa de ficção para marcar o fenômeno do hibridismo textual: “Privilegiarei aqui a prosa de ficção porque ela tem se mostrado capaz de absorver todos os gêneros tradicionais, e porque ela é numericamente predominante na produção atual” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 11).

Não precisamos nos preocupar em buscar uma definição de híbrido em materiais distantes, o nosso objeto de estudo fornece o conceito que necessitamos.

²³ Tradução nossa: “Javier Cercas se coloca no reduzido grupo quem encabeça a narrativa espanhola. Seu romance joga com o híbrido, com o relato real (que o mesmo Cercas inventou), com o romance histórico, com a narrativa hiperobjetiva, sem se importar em traír cada vez que lhe convêm estes mesmos pressupostos genéricos para deslizar sem nenhuma vergonha para a poesia, para o épico, para onde for, porém sempre para frente”.

²⁴ Tradução nossa: “O romance de Antoine Bello está, também, narrado desde diferentes óticas e gêneros, entre eles o epistolar, o detetivesco, o satírico, o de aventuras, o etnográfico, o populista, o simbólico, o naturalista, sem excluir os capítulos em que a exposição da coisa contada se apoia em números, na lógica ou na religião”.

O crítico Bolaño não está distante do escritor Bolaño. O escritor executa aquilo que lê e, de certa forma, Bolaño foi um escritor híbrido pelo motivo de ser um leitor híbrido.

O que destacamos na crítica de Bolaño, que veremos na sequência, é a preocupação que tem pela literatura latino-americana e por quem a compõe, sem esquecer da história de nomadismo do autor e dos cenários em que se passam as narrativas produzidas por ele.

1.3 DE QUE LUGAR SE FALA

Mais um aspecto a se comentar em *Entre paréntesis* é o conceito de literatura latino-americana que Bolaño apresenta. Sabemos que um dos objetos da literatura do autor está pautada no terror, no medo. Assim é, também, a concepção de ser um escritor nos trópicos que o crítico apresenta quando questiona:

¿De dónde viene la nueva literatura latinoamericana? La respuesta es sencillísima. Viene del miedo. Viene del horrible (y en cierta forma bastante comprensible) miedo de trabajar en una oficina o vendiendo baratijas en el Paseo Ahumada. Viene del deseo de respetabilidad, que sólo encubre al miedo. Podríamos parecer, para alguien no advertido, figurantes de una película de mafiosos neoyorquinos hablando a cada rato de respeto. Francamente, a primera vista componemos un grupo lamentable de treintañeros y cuarentañeros y uno que otro cincuentañero esperando a Godot, que en este caso es el Nobel, el Rulfo, el Cervantes, el Príncipe de Asturias, el Rómulo Gallegos²⁵ (BOLAÑO, 2011, p. 312).

O medo citado aqui é diferente. Segundo Roberto Bolaño o escritor latino-americano, de modo geral, não consegue viver da escrita e para se manter é preciso buscar outros ofícios. O medo significa a sobrevivência em um lugar em que pouco importa se você lê ou não. Bolaño contextualiza o local, a origem de sua fala, “*tenemos los peores políticos del mundo, los peores capitalistas del mundo, los peores*

²⁵ Tradução nossa: “De onde vem a nova literatura latino-americana? A resposta é simples. Vem do medo. Vem do horrível (e de certa forma bastante compreensível) medo de trabalhar em um escritório ou vendendo bijuterias no Paseo Ahumada. Vem do desejo de respeitabilidade, que só encobre o medo. Podíamos parecer, para alguém não distraído, figurantes de um filme de mafiosos nova-iorquinos falando a cada momento do tema. Francamente, a primeira vista, compomos um grupo lamentável de trintões, quarentões e um ou outra cinquentão esperando a Godot, que neste caso é o Nobel, o Rulfo, o Cervantes, o Príncipe de Asturias, o Rómulo Gallegos”.

*escritores del mundo. En Europa somos conocidos por nuestras quejas y por nuestras lágrimas de cocodrilo*²⁶ (BOLAÑO, 2011, p. 96).

No entanto, Bolaño reconhece que da América Latina surgiram autores importantes como o já citado Borges, Julio Cortázar e o Modernismo. O autor recorda que os europeus eram a base do nosso pensamento literário até o Modernismo ao considerar que: “*Rubén Darío, como ustedes saben, y si no lo saben no importa – es tanto lo que ignoramos incluso de nosotros mismos -, fue el creador del modernismo y uno de los poetas más importantes de la lengua española en el siglo XX*”²⁷ (BOLAÑO, 2011, p. 45). O fato de lembrar de Darío, poeta nicaraguense, valoriza o local de fala, mesmo que a informação não interesse ao público europeu a quem Bolaño escrevia.

Outro tema recorrente em *Entre paréntesis* é a pátria e o exílio. “*Lo cierto es que soy chileno y también soy muchas otras cosas*” (BOLAÑO, 2011, p. 36), a citação se explica pelo fato de que Bolaño percorreu o seguinte itinerário: nasce no Chile em 1953, em 1968 se muda para o México, regressa ao Chile em 1973, parte para a Europa em 1977 e lá permanece até a morte em 2003.

Discutir o tema “pátria” em Bolaño era um assunto recorrente na crítica espanhola e chilena. Os críticos espanhóis não o consideravam espanhol e assim acontecia com a crítica chilena, não o consideravam chileno. Por outro lado, o autor não se preocupava com essa questão, e argumentava utilizando a literatura: “*En realidad muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidad de esta patria depende en grado sumo aquello que en ese momento está escribiendo*”²⁸ (BOLAÑO, 2011, p. 36) ou “*para el escritor de verdad su única patria es su biblioteca, una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria*”²⁹ (BOLAÑO, 2011, p. 43).

Com tal pensamento, Bolaño se sentia um exilado e inclusive redefine a palavra de acordo com o contexto literário:

²⁶ Tradução nossa: “Temos os piores políticos do mundo, os piores capitalistas do mundo, os piores escritores do mundo. Na Europa somos conhecidos pelas nossas queixas e lágrimas de crocodilo”.

²⁷ Tradução nossa: “Rubén Darío, como vocês sabem, e se não sabem, não importa – ignoramos tantas coisas, incluindo nós mesmos– foi criador do modernismo e um dos poetas mais importantes da língua espanhola no século XX”.

²⁸ Tradução nossa: “Em realidade, muitas podem ser as pátrias de um escritor, às vezes a identidade desta pátria depende do grau supremo sobre o que se está escrevendo naquele momento”.

²⁹ Tradução nossa: “Para o escritor de verdade sua única pátria é a sua biblioteca, uma biblioteca que pode estar em estantes ou dentro de sua memória”.

Probablemente todos, escritores y lectores, empezamos nuestro exilio, o al menos un cierto tipo exilio, al dejar atrás la infancia. Lo que llevaría a concluir que el ente exiliado, la categoría exiliado, sobre todo en lo que respecta a la literatura, no existe. Existe el inmigrante, el nómada, el viajero, el sonámbulo, pero no el exiliado, puesto que todos los escritores, por el hecho de asomarse a la literatura lo son, y todos los lectores, ante el solo hecho de abrir un libro, también lo son³⁰ (BOLAÑO, 2011, p. 51).

Ou seja, para o autor o fato de deixar a infância já é um exílio e a interação com o mundo da literatura produz, naturalmente, um exilado. Agora sabemos o que o nosso objeto de estudo pensa a respeito da literatura, do trabalho com os gêneros textuais e de que posição literária fala. Agora é fundamental verificar como o autor executa o exercício da crítica da literatura.

1.4 BOLAÑO NO LADO DE LÁ

Roberto Bolaño escreve sobre o que gosta, como dito anteriormente. A prova que temos é que não aparece nenhuma crítica desfavorável a algum livro ou escritor nesta etapa crítica realizada pelo autor. A atividade crítica de Bolaño procura contar aquilo que interessa ao leitor Bolaño, por exemplo, a respeito da obra de José Hernández (1834-1886) *Martín Fierro* (1872): “*Es una novela de la libertad y de la mugre, no una novela sobre la educación y los buenos modales*³¹” (BOLAÑO, 2011, p. 23). O objetivo de Roberto com a crítica, e esta é a ideia, é mostrar ao leitor um caminho pelo qual pode interpretar determinada obra, ou aclarar determinados autores e contextos, como é o caso da obra de Rodrigo Rey Rosa (1958-): “*Leerlo es aprender a escribir y también es una invitación al puro placer de dejarse arrastrar por historias siniestras o fantásticas*³²” (BOLAÑO, 2011, p. 141), ou a crítica surge no conceito de posicionar um escritor frente a outros: “*Aira es un excéntrico, pero también*

³⁰ Tradução nossa: “Provavelmente todos, escritores e leitores, começamos nosso exílio, ou ao menos um certo tipo de exílio, ao deixar a infância. O que levaria a concluir que o ente exilado, a categoria de exilado, sobretudo no que diz respeito a literatura, não existe. Existe o imigrante, o nômade, o viajante, o sonambulo, mas não o exilado, posto que todos os escritores, pelo fato de se aproximarem a literatura o são, e todos os leitores, pelo fato de abrir um livro, também são”.

³¹ Tradução nossa: “É uma novela de liberdade e é suja, não é uma novela sobre educação e bons modos”.

³² Tradução nossa: “Ler a Rodrigo é aprender a escrever e também um convite ao puro prazer de se deixar arrastar por histórias sinistras ou fantásticas”.

*es uno de los tres o cuatro mejores escritores de hoy en lengua española*³³ (BOLAÑO, 2011, p. 137).

A crítica de Roberto Bolaño é abrangente a outras artes e não discute somente a literatura de nomes renomados. O autor discute pinturas, artes plásticas, escritores esquecidos, escritores locais, e até o ato de ler não escapa de sua mirada:

El otro día fui a la playa y vi a una mujer de unos treinta años, guapa, con un bikini negro, que leía de pie. Al principio creí que no tardaría en echarse sobre la toalla, pero cuando la volví a mirar seguía de pie y a partir de ese instante ya no la perdí de vista. Durante dos horas aproximadamente, leyó de pie, se acercó del mar, no se metió, dejó que las olas le mojaran las pantorrillas, volvió a su sitio, siguió leyendo³⁴ (BOLAÑO, 2011, p. 124).

Roberto Bolaño viveu em Blanes, região da costa catalã, e lá observou o que estava a sua volta. Ele demonstra que a atividade do crítico está em todo lugar: “*Es grato vivir en Blanes y saber que en los días de sol nuestro rapsoda, bien abrigado, circula en el Paseo Marítimo y por las calles interiores del pueblo*” (BOLAÑO, 2011, p. 159), com extrema facilidade ele fala de Neruda e de poetas locais que estão em seu círculo, como é o rapsodo da citação anterior.

Outro ponto a ser destacado é a abordagem da construção narrativa das obras que são objeto de análise de Bolaño. Assim o crítico destaca a técnica empregada na obra *Cuentos de Bloomsbury* usada pela escritora espanhola, especialista em Virgínia Woolf, Ana María Navales (1939-2011): “*Sus relatos son elegantes y perspicaces. Se atreve hablar en primera persona, incluso cuando esta primera persona es la voz de Virginia Woolf, y el resultado es óptimo y a menudo desasosegador*³⁵” (p. 129), ou quando aborda o tema da autoficção na obra do escritor espanhol Javier Cercas (1962-): “*Se llama Soldados de Salamina (Tusquets, 2001) y el narrador es un tal Javier Cercas que evidentemente nos es el Javier Cercas que yo conozco y con el que suelo tener largas conversaciones*³⁶” (p. 176), ou no caso em que a construção

³³ Tradução nossa: “Aira é um excêntrico, mas também é um dos três ou quatro melhores escritores em língua espanhola de hoje”.

³⁴ Tradução nossa: “Outro dia fui à praia e vi uma mulher de uns trinta anos, bonita, com um biquíni preto, que lia de pé. A princípio imaginei que demoraria para deitar na toalha, porém quando voltei a olhá-la, seguia de pé e a partir desse momento não a perdi de vista. Durante duas horas, aproximadamente, leu de pé, se aproximou do mar, não entrou, deixou que as ondas molhassem as panturrilhas, voltou para o seu lugar e seguiu lendo”.

³⁵ Tradução nossa: “Seus relatos são elegantes e perspicazes. Se atreve a falar em primeira pessoa, incluso quando esta primeira pessoa é a voz de Virgínia Woolf, e o resultado é ótimo e frequentemente desasossegador.

³⁶ Tradução nossa: “Se chama Soldados de Salamina e o narrador é um tal de Javier Cercas que evidentemente não é o Javier Cercas que eu conheço e costume ter largas conversas”.

narrativa se mescla com a temática do enredo, tal qual acontece na obra do escritor francês Antoine Bello (1970-):

Elogio de la pieza ausente, publicada por Anagrama, que es, en efecto un puzzle, es decir: una novela policial, con asesino en serie, con jugadores de puzzle, incluso con campeonatos de puzzle de velocidad, y cuya estructura se corresponde con la de un puzzle cuyas piezas el lector debe armar o ensamblar, entre otras cosas para llegar a descubrir el asesino, pero también, sobre todo, para disfrutar el placer no comprometido sino con el placer³⁷ (BOLAÑO, 2011, p. 161).

Como veremos adiante, cada característica apontada por Bolaño aparece, de alguma forma, na produção literária do autor, principalmente em *Los detectives salvajes* em que temos uma voz na primeira pessoa, um personagem chamado Arturo Belano, que é um alter ego de Bolaño, e uma narrativa em que o leitor joga com o texto.

O crítico faz questão de recordar que cada obra pede por um leitor, há algumas que já não possuem leitores e há outras que pedem por leitores “valentes”. Tais casos são destacados pelo crítico quando confrontado com a obra *Tadeys*, do argentino Osvaldo Lamborghini (1940-1985), “*resulta imposible leer más de veinte páginas seguidas, a menos que uno desee contraer una enfermedad incurable. Pero no lo voy a dejar. De vez en cuando me siento valiente y leo una página*³⁸” (BOLAÑO, 2011, p. 142). A respeito de escritores que não têm leitores, Bolaño cita Henry Miller; Antonin Artaud, Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, escritores importantes que atingiram um patamar na literatura em algum momento do século passado e agora não são encontrados nas livrarias pelo seguinte fato, de acordo com Bolaño crítico: “*Escritores que contribuyeron a nuestra educación sentimental y que ahora ya no es posible encontrar en los fondos de las librerías por la sencilla razón de que casi no tienen nuevos lectores*³⁹” (BOLAÑO, 2011, p. 182).

Outro texto emblemático de *Entre paréntesis* não é um exercício de crítica, mas de memória. Em *Borges y los cuervos*, Bolaño se encontra com o seu grande mestre,

³⁷ Tradução nossa: *Elogio da peça ausente*, publicado pela Anagrama, que é, um *puzzle*, quer dizer: um romance policial, com assassino em série, com jogadores de puzzle, incluso com campeonatos de puzzle de velocidade, e cuja estrutura se corresponde com a de um puzzle em que o leitor deve armar as peças ou montar, entre outras coisas para chegar a descobrir o assassino, mas, sobre tudo, para disfrutar não comprometido senão com prazer.

³⁸ Tradução nossa: “Resulta impossível ler mais de vinte páginas consecutivas, a menos que um leitor deseje contrair uma doença incurável”

³⁹ Tradução nossa: “Escritores que contribuíram para a nossa educação sentimental e que agora não são possíveis de encontrar nos fundos das livrarias pela simples razão de que quase não possuem leitores”.

com a literatura em geral, com a morte e a literatura que, assustadoramente, continua reverberando pela mente do escritor. Nestes termos, considera:

Esta mañana el cementerio está literalmente vacío. Y cuando por fin llego a la tumba de Borges no hay nadie en los alrededores. Pienso en Calderón, pienso en los románticos ingleses y alemanes, pienso en lo extraña que es la vida, o mejor dicho: no pienso absolutamente nada. Sólo miro la tumba, la piedra grabada en donde está escrito el nombre de Jorge Luis Borges, el año de su nacimiento, el año de su muerte y un verso en lengua germánica⁴⁰ (BOLAÑO, 2011, p. 145).

Para Bolaño, o encontro com Borges é, também, um encontro com a literatura. Logo o crítico se mostra um leitor que segue uma linha de leitura que começa com Pedro Calderón de la Barca, passa pelos românticos ingleses e alemães e se fecha com Jorge Luis Borges. Para concluir esta parte que é uma apresentação formal do escritor, é necessário salientar que a leitura é uma máquina potente que não deixa o autor morrer, ou de uma forma borgeana, cada leitor de um escritor é também o escritor: “*Y si no vuelven a aparecer tampoco importa tanto porque ellos, de alguna manera secreta, ya son nosotros*”⁴¹ (BOLAÑO, 2011, p.182).

Silviano Santiago (2013), em *Aos sábados, pela manhã: sobre autores e livros*, fala de *Entre paréntesis* e afirma que a crítica feita por Bolaño não busca dialogar com escritores, acadêmicos ou jornalistas, segundo Santiago o objetivo é conversar com o leitor contemporâneo de literatura. Por fim, conhecer a crítica literária de Bolaño significa entender um pouco mais a produção ficcional do autor, visto que sua literatura é um espelho de sua crítica. Na sequência, examinaremos a primeira parte de *Los detectives salvajes* para entendermos o diálogo entre crítica e narrativa.

1.5 CAMINANDO HACIA ATRÁS

A primeira parte de *Los detectives salvajes* (1998) é composta por um diário e é narrado pelo personagem Juan García Madero. Ressaltamos que o livro é composto por três partes. A segunda é um misto inclassificável de vozes narrativas. A última

⁴⁰ Tradução nossa: “Esta manhã o cemitério está literalmente vazio. E quando por fim chego no sepulcro de Borges não há ninguém por perto. Penso em Calderón, penso nos românticos ingleses e alemães, penso no estranho que é a vida, ou melhor dizendo: não penso em absolutamente nada. Somente olha o sepulcro, a pedra gravada em que está escrito o nome de Jorge Luis Borges, o ano de seu nascimento, o ano de sua morte e um verso na língua germânica.

⁴¹ Tradução nossa: “E se não voltam a aparecer pouco importa, porque eles, de alguma maneira secreta, já são nós.

parte mostra o retorno ao diário, é a continuação da narrativa proposta por García Madero na primeira parte. Nesta seção analisaremos a primeira parte, que é o embrião da narrativa com o propósito de introduzir, com o auxílio de Perrone-Moisés (2016) e Diana Klinger (2014), a temática da metalinguagem na ficção do escritor Roberto Bolaño.

A primeira frase do romance já esclarece a temática do discurso narrativo: “2 de noviembre - He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así⁴²” (BOLAÑO, 2009, p. 13). A literatura de Bolaño é uma exaltação ao pensamento literário, à literatura. Assim, vemos a metanarrativa avançar pela literatura do escritor quando inicia uma obra com a proposta do realismo visceral, um grupo literário com um nome bastante sugestivo. O que seria o realismo visceral? A narrativa se encarrega de nos dar a resposta, o objetivo do grupo é o objetivo do livro em questão:

El nombre del grupo de alguna manera es una broma y de alguna manera es algo completamente en serio. Creo que hace muchos años hubo un grupo vanguardista mexicano llamado los real visceralistas, pero no sé si fueron escritores o pintores o periodistas o revolucionarios. Estuvieron activos, tampoco lo tengo muy claro, en la década de los veinte o de los treinta. Por descontado, nunca había oído hablar de ese grupo, pero esto es achacable a mi ignorancia en asuntos literarios (todos los libros del mundo están esperando a que los lea). Según Arturo Belano, los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora. Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja, no lo recuerdo, creo que por entonces yo discutía a gritos con un mesero por unas botellas de cerveza, y hablaron de las *Poesías* del Conde de Lautréamont, algo en las *Poesías* relacionado con la tal Tinajero, y después Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté.

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

Dije que me parecía perfecto caminar de esa manera, aunque en realidad no entendí nada. Bien pensado, es la peor forma de caminar ⁴³ (BOLAÑO, 2009, p. 17).

⁴² Tradução nossa: “2 de novembro. Fui cordialmente convidado a formar parte do realismo visceral. É claro que aceitei. Não teve cerimônia de iniciação. Melhor assim”.

⁴³ Tradução Eduardo Brandão (2006, p. 15): “O nome do grupo de certo modo é uma piada e de certo modo é algo totalmente sério. Pelo que entendi, muitos anos atrás houve um grupo vanguardista mexicano chamado de real-visceralistas, mas não sei se eram escritores, pintores, jornalistas ou revolucionários. Foram ativos, também não sei bem, na década de 20 ou 30. Evidentemente eu nunca tinha ouvido falar desse grupo, mas isso deve ser imputado à minha ignorância em assuntos literários (todos os livros do mundo estão esperando quem os leia). Segundo Arturo Belano, os real-visceralistas se perderam no deserto de Sonora. Depois mencionaram uma tal de Cesárea Tinajero ou Tinaja, não me lembro, acho que a esta altura eu discutia aos berros com um garçom por causa de umas garrafas de cerveja, e falaram das Poesias do conde de Lautréamont, algo nas Poesias relacionado à tal Tinajero, depois Lima fez uma asseveração misteriosa. Segundo ele, os atuais real-visceralistas andavam para trás. Como para trás?, perguntei. — Andam de costas, olhando para um ponto, mas se afastando dele, em linha reta, rumo ao desconhecido. Eu disse que me parecia perfeito andar dessa maneira, mas na realidade não tinha entendido nada. Pensando bem, é a pior forma de andar”.

A temática do relato está posta com essa citação. Pensar a literatura, dialogar com escritores fictícios e escritores reais - lidos por leitores fictícios, como é o caso do narrador, García Madero, lendo o Conde de Lautréamont - enredar o leitor em uma narrativa que trata de leitores de uma geração é a tônica das narrativas de Bolaño e do texto em questão. O “caminar hacia atrás” será explorado ao longo deste trabalho, voltaremos a ele no segundo capítulo, porém é urgente pensar em evitar um choque. O choque, como bem lembra Naomi Klein (2008), tende a apagar determinadas estruturas (memórias) em busca de uma pureza e iniciar um recomeço, o que é impossível e gera somente tragédias. O caminhar na direção contrária, de costas e se distanciando de determinado objeto, evitando o choque e buscando o um espaço vazio, é a chave para compreender determinadas construções artísticas de Bolaño e parece ser uma concepção de literatura e o trajeto escolhido da poeta-personagem Cesárea Tinajero, alvo de busca pelos protagonistas da narrativa: Ulises Lima e Arturo Belano, “*nuestros amigos andaban tras los papeles perdidos de Cesárea Tinajero, ocultos en hemerotecas y librerías de viejo del DF*” (BOLAÑO, 2009, p. 91). Desse modo, a personagem Cesárea Tinajero tem a incumbência de simbolizar a busca pela ou da literatura.

Voltemos a García Madero, a voz do diário, que de modo ingênuo entra em um grupo – real visceralistas – sem saber do que se trata, somente pelo fato de ser um grupo de poesia: “*No sé muy bien en qué consiste el realismo viscera*” (BOLAÑO, 2009, p. 13). A ingenuidade de Madero revela uma prática comum de Bolaño, que utiliza o recurso ironia para indicar determinados comportamentos praticados em alguns grupos em que o indivíduo entra, mas não sabe nada a respeito. Aliás, a ironia surge, também, no contexto da universidade, podemos lembrar que muitos textos de Bolaño tem como ponto de partida o contexto universitário. García Madero, por exemplo, conhece Lima e Belano em uma oficina de poesia:

Después, con aparente resignación, entré en la gloriosa Facultad de Derecho, pero al cabo de un mes me inscribí en el taller de poesía de Julio César Álamo, en la Facultad de Filosofía y Letras, y de esa manera conocí a los real visceralistas o viscerrealistas e incluso vicerrealistas como a veces gustan llamarse. Hasta entonces yo había asistido cuatro veces al taller y nunca había ocurrido nada, lo cual es un decir, porque bien mirado siempre ocurrían cosas: leíamos poemas y Álamo, según estuviera de humor, los alababa o

⁴⁴ Tradução nossa: “Nossos amigos andavam atrás dos papéis perdidos de Cesárea Tinajero, ocultos em hemerotecas e sebos do DF”.

los pulverizaba; uno leía, Álamo criticaba, otro leía, Álamo criticaba, otro más volvía a leer, Álamo criticaba⁴⁵ (BOLAÑO, 2009, p. 13).

Bolaño enxerga o ambiente universitário como tóxico e ridiculariza o que se passa nele. Algo parecido surge em *Estrella distante* (1996), o que nos leva a pensar que determinadas temáticas – a universidade, as oficinas de poesia - de Bolaño estão sempre a ser reescritas, ou continuam se propagando no universo literário do escritor. Outro exemplo é o título de seu livro de poesia *La universidad desconocida* (2007) e a novela *Amuleto* (1999) que trata de crimes ocorridos em 1968 na Universidade Nacional Autónoma do México.

O ambiente acadêmico aparece e logo é destituído em *Los detectives salvajes*. O rompimento com a academia aparece de forma muito simbólica e academicista na narrativa. “*El método era el idóneo para que nadie fuera amigo de nadie o para que las amistades se cimentaran en la enfermedad y el rencor*⁴⁶” (p. 14), a base da oficina de poesia era a crítica pela crítica, tudo se criticava. García Madero, com um excesso de formalismo e com uma descrição metalinguística, consegue romper o sistema, o que gera um paradoxo.

Por otra parte no puedo decir que Álamo fuera un buen crítico, aunque siempre hablaba de la crítica. Ahora creo que hablaba por hablar. Sabía lo que era una perífrasis, no muy bien, pero lo sabía. No sabía, sin embargo, lo que era una pentapodía (que, como todo el mundo sabe, en la métrica clásica es un sistema de cinco pies), tampoco sabía lo que era un nicárqueo (que es un verso parecido al falecio), ni lo que era un tetrástico (que es una estrofa de cuatro versos). ¿Que cómo sé que no lo sabía? Porque cometí el error, el primer día de taller, de preguntárselo. No sé en qué estaría pensando. El único poeta mexicano que sabe de memoria estas cosas es Octavio Paz (nuestro gran enemigo), el resto no tiene ni idea, al menos eso fue lo que me dijo Ulises Lima minutos después de que yo me sumara y fuera amistosamente aceptado en las filas del realismo visceral. Hacerle esas preguntas a Álamo fue, como no tardé en comprobarlo, una prueba de mi falta de tacto. Al principio pensé que la sonrisa que me dedicó era de admiración. Luego me di cuenta que más bien era de desprecio. Los poetas mexicanos (supongo que los poetas en general) detestan que se les recuerde su ignorancia. Pero yo no me arredré y después de que me destrozara un par de poemas en la segunda sesión a la que asistía, le pregunté si sabía qué era un *rispetto*. Álamo pensó que yo le exigía *respeto* para mis poesías y se largó a hablar de la crítica objetiva (para variar), que es un campo de minas

⁴⁵ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 11): “Depois, com aparente resignação, entrei na gloriosa Faculdade de Direito, mas ao fim de um mês me inscrevi na oficina de poesia de Julio César Álamo, na Faculdade de Filosofia e Letras, e dessa maneira conheci os real-visceralistas, ou visce-realistas, e até mesmo vice-realistas, como às vezes gostam de se chamar. Até então eu havia assistido quatro vezes à oficina e nunca havia acontecido nada, o que é um modo de falar, porque observando bem sempre aconteciam coisas: líamos poemas, e Álamo, conforme seu humor, elogiava ou pulverizava os textos; alguém lia, Álamo criticava, outro lia, Álamo criticava”.

⁴⁶ Tradução nossa: “O método era idóneo para que ninguém fosse amigo de ninguém ou para que as amizades se construíssem na doença e no rancor”.

por donde debe transitar todo joven poeta, etcétera, pero no lo dejé proseguir y tras aclararle que nunca en mi corta vida había solicitado respeto para mis pobres creaciones volví a formularle la pregunta, esta vez intentando vocalizar con la mayor claridad posible ⁴⁷(BOLAÑO, 2009, p. 14).

Desse modo o narrador está desvelando para o leitor o processo de escritura, ensinando para o leitor como fazer literatura, isso é a metaliteratura, uma estratégia para se chegar ao metaleitor, para ativar esse leitor que deixa de ser um simples leitor para tornar-se um crítico literário também junto ao narrador. Como o professor Álamo, conforme a citação anterior, não sabia determinadas estruturas poéticas e com um tom bastante humorístico a fissura com meio acadêmico começa a se expandir, pois para Bolaño o excesso de formalismo na crítica literária é inócuo. Nesse ínterim, Lima e Belano aparecem na oficina de literatura e o caos se instala de vez, pois *“los real visceralistas pusieron en entredicho el sistema crítico que manejaba Álamo; éste, a su vez, trató a los real visceralistas de surrealistas de pacotilla y de falsos marxistas, siendo apoyado en el embate por cinco miembros del taller⁴⁸”* (BOLAÑO, 2009, p. 15). O falso academicismo e a ruptura em um conflito é o estopim que quase leva os personagens ao corpo a corpo. Não há melhor forma de resumir o grupo *real visceralista*, eles não eram organizados e muito menos sabiam o que iriam fazer, só queriam nadar contra uma corrente, arrumar problemas, de mostrar uma rebeldia, de questionar tudo e todos. Isso ocorre porque o objetivo deles era a literatura, de mostrar o impacto que o texto literário proporciona na vivência de cada integrante, que o texto literário não se limita a técnicas. Octavio Paz, lembrado na citação, é um nome que

⁴⁷ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 11): “Por outro lado, não posso dizer que Álamo fosse um bom crítico, embora sempre falasse da crítica. Hoje creio que falava por falar. Sabia o que era uma perífrase, não muito bem, mas sabia. Não sabia, porém, o que era uma pentapodia (como todo mundo sabe, na métrica clássica esse é um sistema de cinco pés), tampouco sabia o que era um nicárqueo (um verso parecido com o falêucio), nem o que era um tetrástico (uma estrofe de quatro versos). Como sei que ele não sabia? Porque cometi o erro, no primeiro dia da oficina, de lhe perguntar. Não sei em que estaria pensando. O único poeta mexicano que sabe de cor essas coisas é Octavio Paz (nosso grande inimigo), os demais nem têm idéia, pelo menos foi o que me disse Ulises Lima minutos depois de eu me integrar e ser amistosamente aceito nas fileiras do realismo visceral. Fazer essas perguntas a Álamo foi, como não demorei a perceber, uma prova de minha falta de tato. A princípio pensei que o sorriso que me dirigiu fosse de admiração. Logo me dei conta de que não passava de desprezo. Os poetas mexicanos (suponho que os poetas em geral) detestam que lhes recordem sua ignorância. Mas não me atemorizei e, depois de ele destroçar um par de poemas meus na segunda sessão de que participei, eu lhe perguntei se sabia o que era um *rispetto*. Álamo pensou que eu lhe exigia respeito a meus poemas e desatou a falar da crítica objetiva (para variar), que é um campo minado por onde deve transitar todo jovem poeta, etcétera e tal, mas não o deixei prosseguir e, após lhe esclarecer que nunca em minha curta vida eu havia pedido respeito a minhas pobres criações, tornei a formular a pergunta, desta vez tentando pronunciar com a maior clareza possível”.

⁴⁸ Tradução nossa: “Os real visceralista colocaram nas entrelinhas o sistema crítico que guiava Álamo; este, por sua vez tratou aos real vicalistas de surrealistas de pacote e falsos marxistas, sendo apoiado por cinco membros da oficina”.

vai aparecer em outras ocasiões na novela, inclusive os personagens vão a uma conferência de Paz e não entendem nada que o premiado poeta fala e ainda são expulsos por realizar desordem no local.

As noções de poesia – formas e estruturas poéticas – são explicadas ao longo da narrativa. O leitor conhece a crítica literária sem ler uma, ou lendo uma crítica fictícia, por isso o conceito de metaficção se faz presente nesta pesquisa. *Los detectives salvajes* é um texto literário que discorre sobre as formas literárias. Somos levados a perceber características de um grupo literário que é ficcionalizado, mas com objetivos realistas, como aponta o narrador: “*precisamente una de las premisas para escribir poesía preconizadas por el realismo visceral, si mal no recuerdo (aunque la verdad es que no pondría la mano en el fuego), era la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad*”⁴⁹ (BOLAÑO, 2009, p. 19). De certa forma lembra o movimento Surrealista⁵⁰ que buscava uma saída a tudo que era racional.

Outra estratégia narrativa importante para pensarmos é o diário. O diário é uma ferramenta da memória de um certo tempo, o que instala a seguinte dúvida: e se em um determinado dia a recordação colocada for a recordação de outro dia? Por exemplo, a narrativa começa no dia 2 de novembro de 1975 com aquela frase colocada anteriormente, e no dia 3 de novembro é colocado no diário o primeiro encontro de García Madero com Lima e Belano que ocorreu em uma data anterior, que não sabemos, pois não há registro, sendo assim temos uma recordação da recordação, proporcionando uma instabilidade temporal que nos permite afirmar que o tempo do diário não é o mesmo do enredo.

Em *Los detectives salvajes* estamos em uma engenhosa trama temporal em que gêneros textuais se manifestam. Perrone-Moisés (2016, p. 22) comenta que a evolução da literatura se dá por saltos, por consequência a mudança se dá por movimento e não desenvolvimento. A pesquisadora comenta ainda que determinados gêneros que antes eram considerados literários hoje passam a não ser, ou vice-versa. É o caso do diário. O uso do diário não possui uma tradição consolidada na história da literatura, é um gênero que está à margem de outros gêneros literários, segundo Daniel da Silva Moreira (2018, p. 2):

⁴⁹ Tradução nossa: “Uma das premissas para escrever a poesia preconizada pelo realismo visceral, se mal não recordo (a verdade é que não colocaria minha mão no fogo), era a desconexão transitória com certo tipo de realidade”.

⁵⁰ Movimento artístico-literário francês que surgiu em meados de 1920.

Desse modo, pode-se ver que o diário pode constituir-se numa ferramenta de empoderamento para grupos marginalizados pela sociedade. Se uma das grandes estratégias de marginalização é o silenciamento, a interdição de discurso e de representações simbólicas, o diário permite, como Gannett coloca muito adequadamente, que o sujeito se veja como tal e, ainda mais importante, que se inscreva textualmente no mundo.

A respeito da citação, podemos inserir García Madero, Ulises Lima e Arturo Belano no contexto marginal, do mesmo modo que o gênero diário. Belano e Lima são suspeitos de vender drogas para sobreviver, roubo de livros e envolvimento com cafetões. García Madero é um aspirante a poeta e percorre os mesmos espaços dos amigos, assim como a literatura percorre esses espaços, pois ela é a voz, é a expressão. Podemos comprovar a ideia com o ingresso de Madero no grupo, ou melhor, no bando *real visceralista*:

No dijeron «grupo» o «movimiento», dijeron pandilla y eso me gustó. Por supuesto, dije que sí. Fue muy sencillo. Uno de ellos, Belano, me estrechó la mano, dijo que ya era uno de los suyos y después cantamos una canción ranchera. Eso fue todo. La letra de la canción hablaba de los pueblos perdidos del norte y de los ojos de una mujer. Antes de ponerme a vomitar en la calle les pregunté si éstos eran los ojos de Cesárea Tinajero. Belano y Lima me miraron y dijeron que sin duda yo ya era un real visceralista y que juntos íbamos a cambiar la poesía latinoamericana⁵¹ (BOLAÑO, 2009, p. 17).

Há um discurso provocativo no que conta o personagem pelo fato zombeteiro de acreditar que poderiam mudar algum cenário literário. Dessa forma, o diário de García Madero não é convencional. O personagem não se ocupa em mostrar o seu cotidiano, o que ele faz ou deixa de fazer, mas mostra a relação dos acontecimentos do dia com o grupo *real visceralista*, com as leituras, com a literatura. O diário funciona como uma memória literária e, por momentos, lembra as resenhas de *Entre Paréntesis*: “Alfonso Reyes podría ser mi casita. Leyéndolo sólo a él o a quienes él quería uno podría ser inmensamente feliz⁵²” (BOLAÑO, 2011, p. 103). A discussão sobre o literário está permeada por escritores reais que aparecem frequentemente, criando um jogo que ilusiona o leitor, para questionar o verossímil. Assim, também, acompanhamos a formação de um personagem leitor que discute, escreve, pensa e

⁵¹ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 16): “Não disseram “grupo” ou “movimento”, disseram bando, e isso me agradou. É claro que respondi que sim. Foi muito simples. Um deles, Belano, apertou minha mão, disse que eu já era um dos deles, depois cantamos uma rancheira. Isso foi tudo. A letra da canção falava dos povos perdidos do norte e dos olhos de uma mulher. Antes de começar a vomitar na rua, perguntei se os olhos eram os de Cesárea Tinajero. Belano e Lima olharam para mim e disseram que sem dúvida nenhuma eu já era um real-visceralista e que juntos iríamos mudar a poesia latino-americana”.

⁵² Tradução nossa: “Alfonso Reyes poderia ser a minha casa. Lendo somente a ele ou a quem ele lia, uma pessoa poderia ser imensamente feliz”.

lê literatura: “*He descubierto un poema maravilloso. De su autor, Efrén Rebolledo (1877-1929), nunca me dijeron nada en mis clases de literatura*⁵³” (BOLAÑO, 2009, p. 21), neste mesmo momento García Madero realiza uma análise dos versos do poema recém descoberto: “*El «raudal cespado y sombrío» no ofrece, creo, ninguna duda de interpretación. No sucede lo mismo con el primer verso de la segunda cuarteta: «en tanto que descojo los espesos anillos»*” (BOLAÑO, 2009, p. 22), tal passagem corrobora para pensarmos a metalinguagem na ficção de Bolaño e o artifício *mise en abyme*⁵⁴, isto é, uma narrativa que discute mecanismos da crítica, resgata outras histórias em uma história e um narrador-crítico que mostra uma leitura de um texto para o leitor da narrativa (o metaleitor), além do sistema híbrido que a sustenta, pois temos um diário, uma crítica literária e um poema.

Dito anteriormente, as citações referentes a escritores são comuns nesta primeira parte da narrativa e do diário. Encontramos facilmente referências como esta:

Los libros que llevaba Ulises Lima eran:
Manifeste électrique aux paupiers de jupes, de Michel Bulteau, Matthieu Messagier, Jean-Jacques Faussot, Jean-Jacques N'Guyen That, Gyl Bert-Ram-Soutrenom F.M., entre otros poetas del Movimiento Eléctrico, nuestros pares de Francia (supongo).
Sang de satin, de Michel Bulteau.
Nord d'été naïtre opaque, de Matthieu Messagier.
 Los libros que llevaba Arturo Belano eran:
Le parfait criminel, de Alain Jouffroy.
Le pays ou tout est permis, de Sophie Podolski.
Cent mille milliards de poemes, de Raymond Queneau. (Este último estaba fotocopiado y los cortes horizontales que exhibía la fotocopia más el desgaste propio de un libro manoseado en exceso, lo convertían en una especie de asombrada flor de papel, con los pétalos erizados hacia los cuatro puntos cardinales.)⁵⁵ (BOLAÑO, 2009, p. 28).

É um jogo em que o leitor começa a duvidar do que está escrito, no sentido em que realiza pesquisas para saber da existência deste ou daquele nome. Em suma, o que se pretende é brincar com o leitor, pois os personagens são delinquentes, que ao

⁵³ Tradução nossa: “Descobri um poema maravilhoso. De seu autor, Efrén Rebolledo, nunca me disseram nada nas aulas de literatura”.

⁵⁴ Segundo Reis; Lopes (2002, p. 233) o que se pretende com *mise en abyme* em uma obra literária é buscar o efeito de observar “a própria narrativa ou um dos seus aspectos significativos”.

⁵⁵ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 28): “Os livros que Ulises Lima trazia eram: *Manifeste électrique aux paupières de jupes*, de Michel Bulteau, Matthieu Messagier, Jean-Jacques Faussot, Jean-Jacques N'Guyen That, Gyl Bert-Ram-Soutrenom F. M., entre outros poetas do Movimento Eléctrico, nossos pares da França (suponho). *Sang de satin*, de Michel Bulteau. *Nord d'été naïtre opaque*, de Matthieu Messagier. Os livros que Arturo Belano trazia eram: *Le parfait criminel*, de Alain Jouffroy. *Le pays où tout est permis*, de Sophie Podolski. *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau. (Este último fora xerocado; e os cortes horizontais exibidos pela xérox, somados ao desgaste próprio de um livro manuseado em excesso, o transformavam numa espécie de flor de papel espantada, com as pétalas eriçadas para os quatro pontos cardeais)”.

mesmo tempo em que leem os franceses, manuseiam fotocópias destruídas de Queneau.

Tudo está encadeado à literatura, inclusive os relacionamentos. García Madero tem relações com garçonetes e promete poesias a elas. Ele também se relaciona com o outro lado da sociedade quando conhece as irmãs Font, que vivem em um local elitizado, são ricas e não trabalham. Por momentos acontece um desvio na ideia marginal que permeia a narrativa, mas o desvio não acontece com o personagem, ele é um passageiro que se instala por instantes em nesses locais. García Madero é um jovem que não trabalha, sua vida é roubar livros e escrever poesia, sem a ideia de se fixar em um ambiente. Vive pouco tempo com uma garçonete (é sustentado por ela), e depois se instala por algumas noites na casa dos Font.

Além de García Madero, temos a representação da literatura na forma de Ulises Lima e Arturo Belano no sentido que dá o poeta Fernando Pessoa: são fingidores⁵⁶. Qual é a identidade deles? Ulises, tal qual o herói clássico que transitava pelo mundo grego, não é o nome verdadeiro do personagem é uma faceta para encarar o mundo literário:

—Ulises Lima no se llama Ulises Lima —dijo con la voz enronquecida.
 —¿Quieres decir que ése es su nombre literario?
 María hizo una señal afirmativa con la cabeza, la vista perdida en los intrincados dibujos de la enredadera.
 —¿Cómo se llama, entonces?
 —Alfredo Martínez o algo así. Ya lo he olvidado. Pero cuando lo conocí no se llamaba Ulises Lima. Fue Laura Damián la que le puso el nombre.
 —Carajo, qué noticia⁵⁷ (BOLAÑO, 2009, p. 41).

A ideia de mudança de nome é uma estratégia textual que também aparece em *Estrella distante* para mascarar uma realidade ditatorial. Aqui, em *Los detectives*, o objetivo é colocar o personagem em uma realidade difusa, incerta, para que o leitor siga buscando informações, como um detetive, desses personagens. Eles não têm a certeza de nada, vivem pela busca de momentos, e o que importa é o caminhar ao desconhecido, ao incerto, como mencionado anteriormente.

⁵⁶ No poema intitulado Autopsicografía temos os consagrados versos: “O poeta é um fingidor/finge tão completamente/que chega a fingir que é dor/a dor que deveras sente” (PESSOA, 1995, p. 235).

⁵⁷ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 42): —“Ulises Lima não se chama Ulises — disse com uma voz rouca. — Quer dizer que esse é o nome literário dele? María fez um sinal afirmativo com a cabeça, os olhos perdidos nos intrincados desenhos da trepadeira. — Como ele se chama, então? — Alfredo Martínez ou coisa que o valha. Esqueci. Mas, quando o conheci, não se chamava Ulises Lima. Foi Laura Damián quem lhe pôs esse nome. — Caralho, que notícia”!

García Madero, a voz do diário, também está imerso na incerteza. Um exemplo é a discussão da nacionalidade de Arturo Belano – o personagem possui traços biográficos idênticos aos de Roberto Bolaño, é chileno, esteve no México em 1968, voltou ao Chile e regressou ao México depois do golpe militar de Augusto Pinochet. Com uma memória notável, García Madero reproduz em seu diário um diálogo e esclarece a questão:

—¿Belano es chileno? —dije tratando de desviar la conversación hacia otro tema y porque además, sinceramente, no lo sabía.
 —¿No te habías dado cuenta? —dijo María sin levantar la vista de lo que fuera que estuviera mirando.
 —Pues sí, le había notado un acento un poco distinto, pero me pareció que tal vez fuera, no sé, tamaulipeco o yucateco...
 —¿Te pareció yucateco? Ay, García Madero, bendita inocencia. Belano le pareció yucateco —le dijo San Epifanio a las Font y los tres se rieron. Yo también me reí.
 —No parece yucateco, pero podría serlo —dije—. Además, yo no soy un especialista en yucatecos.
 —Pues no es yucateco. Es chileno.
 —¿Y hace mucho que vive en México? —dije por decir algo.
 —Desde el putsch de Pinochet —dijo María sin levantar la cabeza.
 —Desde mucho antes del golpe —dijo San Epifanio—. Yo lo conocí en 1971. Lo que pasa es que después volvió a Chile y cuando sucedió el golpe regresó a México.
 —Pero entonces nosotras no te conocíamos —dijo Angélica.
 —Belano y yo fuimos muy amigos durante esa época —dijo San Epifanio—. Los dos teníamos dieciocho y éramos los poetas más jóvenes de la calle Bucareli⁵⁸ (BOLAÑO, 2009, p. 56).

Em um momento a interrogação recai na identidade de Lima e em outro na nacionalidade de Belano que dialoga, também, com a biografia de Bolaño. Outra dúvida posta ao leitor é a publicação das produções dos *real visceralistas*. Eles leem, escrevem e é natural que publiquem. Quem quer publicar ou financiar um grupo que está à margem? Lima e Belano são traficantes e usam da droga para sobreviver e divulgar suas poesias, “—*Ah, un tipo como Ulises Lima es capaz de hacer cualquier*

⁵⁸ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 60): — “Belano é chileno? — perguntei, tratando de desviar a conversa para outro tema e porque, além do mais, sinceramente, eu não sabia.— Não tinha dado por isso? — María disse sem erguer os olhos do que estava vendo. — Sim, notei um sotaque um pouco diferente, mas achei que talvez fosse, sei lá, tamaulipeco ou iucateco... — Achou que parecia iucateco? Ai, García Madero, bendita inocência. Achou que Belano parecia iucateco — San Epifanio disse às Font, e os três caíram na risada. Eu também ri. — Não parece iucateco, mas poderia ser — falei. — Além do mais, não sou um especialista em iucatecos. — Pois não é iucateco. É chileno. — E faz tempo que vive no México? — perguntei só para dizer alguma coisa. — Desde o putsch do Pinochet — María respondeu sem erguer a cabeça. — Desde muito antes do golpe — San Epifanio disse. — Eu o conheci em 1971. Mas depois ele voltou para o Chile, e, quando ocorreu o golpe, ele veio de novo para o México. — Mas nós duas não te conhecíamos até então — Angélica disse. — Belano e eu fomos muito amigos nessa época — San Epifanio disse. — Tínhamos dezoito anos e éramos os poetas mais moços da rua Bucareli”.

*cosa por la poesía —dijo Barrios*⁵⁹ (p. 31), com isso se desmitifica a imagem sacralizada de que a literatura é feita na legalidade, é séria. García Madero é perspicaz e consegue perceber a questão do financiamento. Madero também é um leitor de Lima e Belano:

—¿Y cómo pudo financiar dos números de una revista?
 —Vendiendo mota —dijo Pancho. Los otros dos se quedaron callados, pero no lo desmintieron.
 —No me lo puedo creer —dije.
 —Pues es así. La luz viene de la marihuana.
 —Carajo.
 —La va a buscar a Acapulco y luego la reparte entre sus clientes del DF.
 —Cállate, Pancho —dijo Barrios.
 —¿Por qué me voy a callar? ¿Que el chavo este no es un chingado real visceralista? ¿Por qué me voy a callar, entonces?⁶⁰ (BOLAÑO, 2009, p. 32).

O nome da revista criada por Ulises Lima chama a atenção: *Lee Harvey Oswald*. Oswald foi um soldado americano que esteve exilado na Rússia, passou pelo México no início da década de 1960, flertava com o comunismo e ficou conhecido mundialmente por ser o assassino do presidente americano John F. Kennedy. O conceito da literatura como ofício perigoso apontado em *Entre paréntesis*, como vimos anteriormente, entra em cena (a temática será discutida mais adiante) e lembramos de *Estrella Distante*, *La Literatura Nazi en América* e *Nocturno de Chile*. Diana Klinger (2014) confirma a nossa leitura. É comum, segundo a autora, a recorrência de três temáticas na obra de Bolaño: a literatura e o mal, o exílio, e personagens em fuga:

Apesar de Bolaño ter abandonado definitivamente o Chile depois da derrota de Allende, sempre se recusou a ser considerado um exilado: para ele todo escritor é, na verdade, um exilado, e seus personagens escritores vivem a vida em eterno deslocamento ou em permanente fuga (KLINGER, 2014, p. 80).

Outro ponto pertinente é a relação entre os poetas com as livrarias. Os integrantes do *real visceralismo* são sujeitos pobres economicamente, com exceção das irmãs Fonte. Ulises Lima, por exemplo, vive em um quarto minúsculo rodeado de livros, conforme nos informa o narrador: “*el habitáculo es pequeño, tres metros de*

⁵⁹ Tradução nossa: “Ah, um tipo como Ulises Lima é capaz de fazer qualquer coisa pela poesia – disse Barrios”.

⁶⁰ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 60): — “Então como consegui financiar dois números de uma revista? — Vendendo *mota* — Pancho disse. Os outros dois ficaram calados, mas não o desmentiram. — Não posso acreditar — falei. — Pois é isso. A grana vem da marijuana. — Caralho. — Ele vai buscar em Acapulco e distribui entre seus fregueses do DF. — Cale a boca, Pancho — Barrios disse. — Calar a boca, por quê? O cara não é um puta real-visceralista? Por que vou calar a boca, então?”.

*largo por dos y medio de ancho y los libros se acumulan por todas partes*⁶¹ (BOLAÑO, 2009, p. 29). Outras marcas aparecem no decorrer da narrativa e revelam que a pobreza monetária era uma tônica para a maioria do grupo, como se observa em: “*Pancho y Moctezuma eran pobres, pero en los lugares más insospechados de su vivienda pude ver ejemplares de Efraín Huerta, Augusto Monterroso, Julio Torri, Alfonso Reyes*⁶²” (p. 72).

García Madero, o narrador do diário, revela sua condição ao falar de comida, “*Yo olía a cigarrillos y a comida pobre. Pero las dos comidas eran buenas*” (BOLAÑO, 2009, p. 76). Em um diálogo com García Madero, o pai das irmãs Font resume o conceito dos poetas em questão, afirmando que é necessário se “empapar” de realidade, o que significa transitar por todas as classes sociais e ler muito. Sabemos que a maioria era pobre, mas nunca faltava o alimento intelectual: o livro, fruto de roubo, como comenta a voz enunciativa: “*los roban en la Librería Francesa de la Zona Rosa y en la Librería Baudelaire*⁶³” (BOLAÑO, 2009, p. 30).

A relação com as livrarias é bastante simbólica. É um ponto de buscas pelos amigos: “*Ya que no tengo nada qué hacer he decidido buscar a Belano y a Ulises Lima por las librerías del DF*⁶⁴” (BOLAÑO, 2009, p. 102), além de ser um local para furtos, uma atividade sistemática, que faz parte do cotidiano da maioria do grupo do *real visceralista*. Podemos deduzir que o ato de ler está vinculado ao de furtar – neste ponto da análise cogitamos o termo anti-leitor modelo, ou marginal-leitor, no sentido em que a desobediência do leitor e a dessacralização do objeto livro são mostrados, ou seja, a fonte do conhecimento está adjunta ao crime –, pois o interesse não estava em vender os livros furtados e, sim, em lê-los. O roubo em livrarias é tão comum que se assemelha a uma atividade profissional, são profissionais em afanar livros:

Librerías visitadas: la Librería del Sótano, en un sótano de la avenida Juárez en donde los empleados (numerosos y perfectamente uniformados) me sometieron a una vigilancia estricta y de la que pude salir con un libro de poemas de Roque Dalton, uno de Lezama Lima y uno de Enrique Lihn. La Librería Mexicana, atendida por tres samuráis, en la calle Aranda, cerca de la plaza de San Juan, en donde robé un libro de Othón, uno de Amado Nervo (¡magnífico!) y uno muy delgadito de Efraín Huerta. La librería Pacífico, en Bolívar con 16 de septiembre, en donde robé una antología de poetas

⁶¹ Tradução nossa: “O quarto é pequeno, três metros de comprimento por dois e meio de largura e os livros se acumulam por todas as partes”.

⁶² Tradução nossa: “Pancho e Moctezuma eram pobres, mas nos lugares mais incomuns do quarto se pode ver exemplares de Efraín Huerta, Augusto Monterroso, Julio Torri, Alfonso Reyes”.

⁶³ Tradução nossa: “Roubam na livraria Francesa da zona rosa e na livraria Baudelaire”.

⁶⁴ Tradução nossa: “Já que não tenho nada para fazer, decidi procurar Belano e Ulises pelas livrarias do DF”.

norteamericanos traducida por Alberto Girri y un libro de Ernesto Cardenal⁶⁵ (BOLAÑO, 2009, p. 103).

Chama a atenção essa busca pela cultura. A literatura aparece em todos os lugares – bares, cafés, prostíbulos, rua – da narrativa, é a protagonista, e os personagens a buscam ininterruptamente. Isso ocorre para afirmar que o espaço da literatura é múltiplo, jamais único. Essa explicação justifica, também, o recurso da ironia utilizado na narrativa pelo autor e exposto anteriormente. Um exemplo que nos permite elucidar a temática é a personagem Lupe que conhece os clássicos mexicanos e o movimento feminista. Lupe é prostituta, “*su padrote había intentado matarla*⁶⁶” (BOLAÑO, 2009, p. 96), é um exemplo de que a morte percorre, em comunhão, os mesmos caminhos do conhecimento, da literatura como se fosse uma coisa só: “*Lupe ya no quería trabajar por las tardes sino estudiar*⁶⁷” (p. 96). A título de exemplo, na produção poética de Bolaño, compilada em *La universidad desconocida* (2007), a personagem Lupe é tema de um poema e é apresentada como prostituta. É recorrente em Bolaño o diálogo que estabelece entre suas produções artísticas no sentido em que as obras narrativas ampliam os conhecimentos que de determinados personagens, como é o caso em *Los detectives* em que a personagem tem relação direta com os protagonistas do romance. Segue um trecho do poema intitulado *Lupe* em que se busca uma descrição da personagem, que casa com a descrição feita na narrativa:

Trabajaba en la Guerrero, a pocas calles de la casa de Julián
y tenía 17 años y había perdido un hijo.
(...) Al cabo de una semana nos volvimos a ver. La encontré
en una esquina junto a otras putitas adolescentes,
apoyada en los guardabarros de un viejo Cadillac (BOLAÑO, 2007, p. 349).

A temática sexual é bastante explorada nesta etapa do diário de García Madero. Ele conta o início de sua vida sexual e explora detalhes de suas relações com Maria Font e Rosario. Tudo está relacionado ao literário, como dito anteriormente, e a

⁶⁵ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 113): “Livrarias visitadas: a Librería del Sótano, num porão da avenida Juárez, onde os empregados (numerosos e impecavelmente uniformizados) me submeteram a uma vigilância rigorosa, da qual pude escapar com um livro de poemas de Roque Dalton, um de Lezama Lima e um de Enrique Lihn. A livraria Mexicana, atendida por três samurais, na rua Aranda, perto da praça de San Juan, onde roubei um livro de Othón, um de Amado Nervo (magnífico!) e um bem fininho de Efraín Huerta. A livraria Pacífico, na Bolívar com a 16 de Septiembre, onde roubei uma antologia de poetas americanos traduzida por Alberto Girri e um livro de Ernesto Cardenal”.

⁶⁶ Tradução nossa: “Seu gigolô havia tentado matá-la”.

⁶⁷ Tradução nossa: “Lupe já não queria trabalhar pelas tardes, queria estudar”.

temática do sexo não é a exceção. No dia 22 de novembro, García Madero apresenta um diálogo com Ernesto San Epifanio, personagem do *real visceralismo*, acerca da literatura e gênero. Para Epifanio existe uma literatura heterossexual, homossexual e bissexual: “*Las novelas, generalmente, eran heterossexuales, la poesía, en cambio, era absolutamente homosexual, los cuentos, deduzco, eran bissexuales, aunque esto no lo dijo*”⁶⁸ (BOLAÑO, 2009, p. 83). Para explicar a teoria o personagem lança mão de exemplos de escritores reais, nestes termos discorre:

Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas. Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho la reina y el paradigma de las locas⁶⁹ (BOLAÑO, 2009, p. 83).

Com essa citação evidenciamos a maleabilidade que Bolaño procura dar à literatura. É com Ernesto San Epifanio, poeta homossexual, que percebemos que cada personagem possui uma visão de literatura de acordo com as respectivas experiências de vida. San Epifanio continua citando autores reais e as respectivas classificações de cada um. No entanto, surge o nome ficcional de Cesárea Tinajero neste jogo que rompe com toda a lógica de escritores verídicos e suspende a teoria literária proposta: “*Ah, Cesárea Tinajero es el horror —dijo San Epifanio* (BOLAÑO, 2009, p. 85). A poeta assume uma nova categoria, a do horror. O horror é tratado como o desconhecido, como uma fissura entre o real e o literário.

Com o diário de García Madero sabemos o que se passa no cotidiano dos personagens: as peregrinações pelas livrarias, os roubos, os encontros sexuais. A rotina é bem marcada, porém García Madero começa a perceber que algo está para acontecer, que alguma coisa está mudando: “*nuestra conversación ha sido más bien melancólica, como si estuviéramos en las vísperas de algo irreparable*”⁷⁰ (BOLAÑO,

⁶⁸ Tradução nossa: “Os romances, geralmente, eram heterossexuais, a poesia, ao contrário, era absolutamente homossexual, os contos, deduzo, eram bissexuais, ainda que não tenha dito isso”.

⁶⁹ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 91): “Dentro do imenso oceano da poesia, distinguia várias correntes: bichonas, bichas, bicharocas, bichas-loucas, bonecas, borboletas, ninfos e bândis. Walt Whitman, por exemplo, era um poeta bichona. Pablo Neruda, um poeta bicha. William Blake era uma bichona, sem sombra de dúvida, e Octavio Paz, bicha. Borges era bândi, quer dizer, de repente podia ser bichona e de repente simplesmente assexuado. Rubén Darío era uma bicha-louca, na verdade a rainha e o paradigma das bichas-loucas”.

⁷⁰ Tradução nossa: “Nossa conversa foi bem melancólica, como se estivéssemos na véspera de algo irreparável”.

2009, p. 87). A sensação melancólica persegue o narrador que passa os dias escrevendo como uma “*locomotora*” e sentencia que “*la poesía de vanguardia mexicana experimenta sus primeras fisuras*”⁷¹ (p. 97).

O reflexo dessa fissura aparece no grupo *real visceralista*. Belano e Lima começam a expulsar determinados integrantes, mais tarde García Madero descobre que é uma brincadeira a moda surrealista: “*me explica (aunque esto yo ya lo sé) que Bretón acostumbraba a practicar sin ninguna discreción este deporte*”⁷² (BOLAÑO, 2009, p. 112). No entanto nos deparamos com uma citação que revela a importância do grupo “*la mayoría de los expulsados, dice, ¡ni siquiera saben que han sido expulsados! Y a aquellos que lo saben no les importa nada el real visceralismo* (p. 101). Tais palavras não são ditas por García Madero, é somente uma reprodução de um diálogo dele com outro integrante do grupo, porém ele lê a situação do grupo da seguinte forma: “*A los real visceralistas nadie les da NADA. Ni becas ni espacios en sus revistas ni siquiera invitaciones para ir a presentaciones de libros o recitales. Belano y Lima parecen dos fantasmas*”⁷³ (p. 113). Nada existe, são renegados de um mundo literário, a fissura neste caso é uma ficção, uma fissura no nada ou que ainda está em um porvir, ou seja, é própria concepção de literatura expressa na sentença “*caminando hacia atrás*”, reportada neste estudo anteriormente.

São raros os momentos em que García Madero fala de si, de modo geral o comentário é sempre a respeito do grupo que pertence, das leituras, dos roubos, da literatura. Entretanto o diário é usado em sua concepção inicial, que é relatar algo pessoal, como se nota em:

Y entonces me di cuenta que algo había fallado en los últimos días, algo había fallado en mi relación con los nuevos poetas de México o con las nuevas mujeres de mi vida, pero por más vueltas que le di no hallé el fallo, el abismo que si miraba por encima de mi hombro se abría detrás de mí, un abismo que por otra parte no me atemorizaba, un abismo carente de monstruos aunque no de oscuridad, de silencio y de vacío, tres extremos que me hacían daño, un daño menor, es cierto, ¡un cosquilleo en la boca del estómago!, pero que por momentos se parecía al miedo⁷⁴ (BOLAÑO, 2009, p. 124).

⁷¹ Tradução nossa: “A poesia de vanguardia mexicana experimenta suas primeiras fissuras”.

⁷² Tradução nossa: “Me explica (embora eu saiba), que Bretón costumava a praticar sem discrição este esporte”.

⁷³ Tradução nossa: “Aos real vicalistas ninguém dá nada. Nem bolsas, nem espaços em revistas, nem sequer convites para ir a apresentações de livros ou recitais”.

⁷⁴ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 137): “Então me dei conta de que algo havia falhado nos últimos dias, algo havia falhado na minha relação com os novos poetas do México ou com as novas mulheres da minha vida; no entanto, por mais que eu quebrasse a cabeça não descobria a falha, o abismo que, se eu olhasse por cima do ombro, se abria atrás de mim, um abismo que, por outro lado, não me atemorizava, um abismo desprovido de monstros mas não de escuridão, de silêncio e de vazio,

A palavra “fallo” é um sinônimo de fissura, que acaba criando o espaço do abismo no narrador. O que García Madero nos antecipa é o horror que está a caminho. Essa antecipação acontece de forma pessoal e por meio do medo que esse abismo e vácuo criam em seu ser que se traduz como destino: “*A la hora de la verdad todo está escrito. A eso los pinches griegos lo llamaban destino*”⁷⁵ (BOLAÑO, 2009, p. 94). O que acontece na sequência é a fuga ao tal abismo. Lupe, a prostituta que queria estudar, decide abandonar a atividade e procura refúgio na casa dos Font e o seu proxeneta, Alberto, monta guarda nas redondezas para não a deixar escapar. Lima e Belano, os heróis improváveis, aparecem para solucionar o problema: vão fugir para o norte mexicano com o carro dos Font. García Madero, que acompanha a situação, preocupa-se somente com uma coisa, a literatura: “*A las doce y cuarto, todos nos trasladamos sigilosamente al garaje y empezaron las despedidas. Abracé a Belano y a Lima y les pregunté qué iba a pasar con el real visceralismo. No me contestaron*”⁷⁶ (BOLAÑO, 2009, p.135).

García Madero pressentia que algo estava para acontecer, e sabia que não sairia incólume, mas quando se deu conta estava no carro com Lima, Belano e Lupe, isso se confirma quando relata:

Supe que siempre había querido marcharme. Entré y antes de que pudiera cerrar Ulises aceleró de golpe. Oí un disparo o algo que parecía un disparo. Nos han disparado, hijos de la chingada, dijo Lupe. Me volví y a través de la ventana trasera vi una sombra en medio de la calle. En esa sombra, enmarcada por la ventana estrictamente rectangular del Impala, se concentraba toda la tristeza del mundo. Son fuegos artificiales, oí que decía Belano mientras nuestro coche daba un salto y dejaba atrás la casa de las hermanas Font, el Camaro de los matones, la calle Colima y en menos de dos segundos ya estábamos en la avenida Oaxaca y nos perdíamos en dirección al norte del DF⁷⁷ (BOLAÑO, 2009, p. 136).

três extremos que me machucavam, um machucado menor, é verdade, uma comichão na boca do estômago, mas que por instantes parecia medo”.

⁷⁵ Tradução nossa: “Na hora da verdade tudo está escrito. A isso os gregos chamavam destino”.

⁷⁶ Tradução nossa: “Meia-noite e quinze nos dirigimos sigilosamente para a garagem e começaram as despedidas. Abracei Belano e Lima e perguntei a eles o que ia acontecer com o real visceralismo. Não me responderam”.

⁷⁷ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 151): “Soube que sempre tivera vontade de ir embora. Entrei e, antes que desse tempo de fechar a porta, Ulises subitamente acelerou. Ouvi um disparo ou algo que parecia um disparo. Atiraram na gente, filhos-da-puta, Lupe disse. Virei-me e pelo vidro traseiro vi uma sombra no meio da rua. Nessa sombra, emoldurada pela janela estritamente retangular do Impala, estava concentrada toda tristeza do mundo. São fogos de artifício, ouvi Belano dizer enquanto nosso carro dava um pinote e deixava para trás a casa das irmãs Font, o Camaro dos valentões, a rua Colima, e em menos de dois segundos já estávamos na avenida Oaxaca e nos perdíamos em direção ao norte do DF”.

Não era uma fuga comum, era uma fuga ao literário, à fissura do literário. E assim termina a primeira parte de *Los detectives salvajes*: exatamente no dia 31 de dezembro García Madero propõe uma abertura ao desconhecido. E o desconhecido tem nome Cesárea Tinajero, a literatura e o horror. É a procura de uma poeta – de um único poema – pelo deserto mexicano enquanto são perseguidos por um gigolô assassino, o que pode parecer um pastiche do gênero policial hollyodiano, visto que se trata de uma imagem clichê.

Em uma leitura da obra de Bolaño, Klinger (2014) vê que a literatura do autor “está imersa nesse território da violência, nesse deserto onde só cabe desaparecer” (KLINGER, 2014, p. 83). Lima, Belano e Arriguicci Jr. (2003) sabem que o caminho para o desaparecimento é a própria literatura, que segue um rumo em direção a si mesma, em direção a uma poeta desaparecida em um trajeto desértico. É a narrativa que busca o seu próprio veneno, pois nela está um escorpião encalacrado. Assim, a literatura de Bolaño assume um caráter de resistência “o que não significa nem se colocar no lugar do sublime, de herança romântica, nem na demolição da moral burguesa própria da vanguarda” (KLINGER, 2014, p. 83).

Para corroborar com a ideia de resistência e aprofundar questões recorrentes na produção literária de Bolaño, é preciso discutir a obra *Estrella distante*, em que uma literatura – poemas aéreos – é produzida por um personagem atemorizante, e sobrevivente.

1.6 ESTRELLA DISTANTE: HORROR E ARTE

“*La primera vez que vi a Carlos Wieder fue en 1971 o tal vez en 1972, cuando Salvador Allende era presidente de Chile*⁷⁸” (BOLAÑO, 2011, p. 13). Assim é apresentado um dos personagens mais paradoxais da literatura de Roberto Bolaño. Wieder reflete a ideia de política, morte e o flerte com a literatura, temas que foram citados anteriormente e que merecem um olhar mais atento.

Embora esta análise esteja centrada no relato de *Estrella distante* (1996) de Bolaño, ressaltamos que a literatura de Bolaño está toda interligada. A história contada

⁷⁸ Tradução nossa: “A primeira vez que vi Carlos Wieder foi em 1971 ou talvez em 1972, quando Salvador Allende era presidente do Chile”.

em *Estrella distante* aparece pela primeira vez no livro *La literatura nazi en América* (1996), que traz um compêndio de autores nazistas, sendo o último relato recontado e expandido no romance em que trabalharemos. Tal relato também aparece em *Sepulcro de vaqueros* (2017), livro póstumo, no conto intitulado *El Messerschmitt*.

O objetivo de nossa análise está em discutir como o conceito de literatura ou a metalinguagem aparece no relato. Na obra aqui analisada, temos como protagonista um piloto assassino obcecado pelo horror ou pelo mal – no conceito de Baudelaire⁷⁹ – e ao mesmo tempo um artista inovador. Vale mencionar que a trajetória do mal em Bolaño já foi comentada em alguns estudos como *Das armas e das letras: a violência no romance latino-americano contemporâneo* de Dani Leobardo Velásquez Romero (2018). Mas como a literatura/arte surge nesse ambiente hostil é algo ainda pouco discutido.

O relato de *Estrella distante* está centrado em alguns pontos essenciais e na seguinte ordem: muitos poetas, um poeta assassino, escritores detetives e um matador de aluguel, demonstrando uma estrutura de romance policial. O argumento da narrativa é como um poeta pode realizar obras incríveis, porém assustadoras, originadas no terror. O poeta é Carlos Wieder, já citado antes, um militar da força aérea chilena, que antes da ditadura tinha outro nome: “*Entonces se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle y a veces iba al taller de poesía de Juan Stein, en Concepción, la llamada capital del Sur. No puedo decir que lo conociera bien. Lo veía una vez a la semana, dos veces, cuando iba al taller*⁸⁰” (BOLAÑO, 2011, p. 13). Com a troca de nome para que o personagem se infiltre em diversos setores da sociedade, a ficção cria um personagem duplo interessado em poesia, que produz poesia. Nessa narrativa de Bolaño, o literário em *Estrella distante* começa a ser difundido com uma realidade camuflada, duplicada. O personagem Wieder é descrito da seguinte forma:

“La verdad era que no parecía autodidacta. Quiero decir: exteriormente no parecía un autodidacta. Éstos, en Chile, a principios de los setenta, en la ciudad de Concepción, no vestían de la manera en que se vestía Ruiz-Tagle. Los autodidactas eran pobres. Hablaba como un autodidacta, eso sí. Hablaba como supongo que hablamos ahora todos nosotros, los que aún estamos vivos (hablaba como si viviera en medio de una nube), pero se vestía demasiado bien para no haber pisado nunca una universidad. No pretendo

79 “O mundo, hoje pequeno e quase sem remédio/Hoje, ontem, amanhã, nos faz ver nossa imagem:/ Sempre um oásis de horror num deserto de tédio!” (BAUDELAIRE, 2006, p. 153). Roberto Bolaño faz uso recorrente desses versos, inclusive é a epígrafe da obra *2666*, para o escritor a literatura comunga do horror, assim “a literatura não é inocente e, culpada, devia, no fim, confessar-se a tal” (BATAILLE, 2015, p. 8), de certo modo, *Estrella Distante* e *La literatura nazi en América* realizam essa confissão.

⁸⁰ Tradução nossa: “Então se chamava Alberto Ruiz-Tagle e às vezes ia a oficina de poesia de Juan Stein. O via uma vez por semana, duas vezes, quando ia a oficina”.

decir que fuera elegante — aunque a su manera sí lo era — ni que vistiera de una forma determinada; sus gustos eran eclécticos: a veces aparecía con terno y corbata, otras veces con prendas deportivas, no desdeñaba los blue-jeans ni las camisetas. Pero fuera cual fuera el vestido Ruiz-Tagle siempre llevaba ropas caras, de marca. En una palabra, Ruiz-Tagle era elegante y yo por entonces no creía que los autodidactas chilenos, siempre entre el manicomio y la desesperación, fueran elegantes”⁸¹ (BOLAÑO, 2011, p. 14).

Tagle/Wieder, além da elegância suspeita, era um agente militar que circulava pelos ambientes literários da cidade, tais ambientes ficavam em uma universidade.

Com a citação anterior temos a descrição inicial do agente, e verificamos uma tensão entre os personagens e caráter ambíguo de Wieder. Tais elementos percorrerão o relato todo. Wieder é enigmático, o que sabemos dele é relatado pelas lentes do outro, do narrador: “*Él, contaba, o se lo oímos contar a Verónica Garmendia, decidió dejar de estudiar a los quince años para dedicarse a los trabajos del campo y a la lectura de la biblioteca paterna*”⁸² (p. 14). É dessa forma que o leitor, assim como o narrador, percebe que uma nuvem duvidosa cobre o personagem, suscitando alguns questionamentos: Tagle o poeta campesino, aquele que frequentava as oficinas de poesia, ou Wieder o militar intruso e assassino.

O interesse do narrador se dá pelo fato de que as participantes das oficinas de poesia se interessavam por Tagle: “*El que sentía celos era yo. Tal vez Bibiano compartiera mis celos. El motivo, por supuesto, eran las hermanas Garmendia, gemelas monocigóticas y estrellas indiscutibles del taller de poesía*”⁸³ (BOLAÑO, 2011, p. 15). Tagle é elegante, atencioso com as mulheres e as irmãs Garmendia estavam apaixonadas por ele. Mas, o que realmente nos interessa destacar aqui é a produção de Tagle. Em uma das oficinas de poesia, liderada por um professor chamado Diego Soto, aparece o início de sua produção e o narrador, que é também

⁸¹ Tradução de Jorge Fallorca (2006, p.10): “A verdade é que ele não parecia um autodidata. Quero dizer: exteriormente, não parecia um autodidata. Estes, no Chile, no começo dos anos 70, na cidade de Concepción, não se vestiam da maneira como Ruiz-Tagle se vestia. Os autodidatas eram pobres. Falava como um autodidata, isso sim. Falava como eu suponho que todos nós falamos agora, aqueles que ainda estamos vivos (falava como se vivesse no meio de uma nuvem), mas se vestia bem demais para quem não tinha sequer pisado numa universidade. Não quero dizer que fosse elegante — embora o fosse, sim, à sua maneira — nem que se vestisse de uma forma determinada; seu gosto era eclético: às vezes aparecia de terno e gravata, outras vezes com roupas esportivas, e não desdenhava do jeans nem de camisetas. Mas, qualquer que fosse o traje, Ruiz-Tagle sempre usava roupas caras, de grife. Em resumo, Ruiz-Tagle era elegante, e eu, naquela época, não achava que os autodidatas chilenos, sempre entre os manicômios e o desespero, fossem elegantes”.

⁸² Tradução nossa: “Ele, contava, ou escutávamos contar Verónica Garmendia, decidiu deixar de estudar aos quinze anos para se dedicar aos trabalhos do campo e a leitura da biblioteca paterna”.

⁸³ Tradução nossa: “O que sentia ciúmes era eu. Talvez Bibiano também. O motivo, claro, eram as irmãs Garmendia, gêmeas monozigóticas e estrelas indiscutíveis da oficina de poesia”.

um hábil leitor, consegue identificar algumas características: “*Esto no sólo lo notamos Bibiano y yo; una noche Diego Soto le dijo que escribía con distancia y frialdad. No parecen poemas tuyos, le dijo. Ruiz-Tagle lo reconoció sin inmutarse. Estoy buscando, respondió*⁸⁴” (p. 21). As críticas não o incomodavam, permanecia imutável, seguia o protocolo da frieza diante de acontecimentos reveladores.

Eis que acontece o golpe militar chileno, quando então a ideia do horror começa a ganhar forma. Muitas pessoas fogem e outras somem devido à brutalidade dos militares: “*me parece que estamos entrando en el campeonato mundial de la fealdad y la brutalidad*⁸⁵” (BOLAÑO, 2011, p. 27). É interessante notar que, o narrador joga com o leitor afirmando que “*a partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas*” (p. 29), as conjeturas acontecem desde o início da narrativa, primeiro pelo motivo de não se saber a identidade de Tagle/Wieder. A incerteza da narrativa afeta o leitor e incomoda o narrador a começar pelo assassinato das irmãs Garmendia, assim como o romance policial, em que o autor utiliza do sistema de pistas para reter o leitor, para que juntos desvendem um mistério.

Quando acontece o assassinato das irmãs, somos levados pelo narrador que Wieder as assassinou. Neste momento da narrativa ocorre a menção de escritores existentes, como em *Los detectives salvajes* a literatura surge em todos os contextos, neste caso temos o criminoso pensando em literatura no ato de assassinar as irmãs:

Ruiz-Tagle, solícito, hablando de signo y significante, de Joyce Mansour, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik (aunque las Garmendia dicen no, no nos gusta la Pizarnik, queriendo decir, realmente, que no escriben como la Pizarnik), y Ruiz-Tagle ya habla, y la tía escucha y asiente, de Violeta y Nicanor Parra (conocí a la Violeta, en su carpa, sí, dice la pobre Ema Oyarzún), y luego habla de Enrique Lihn y de la poesía civil y si las Garmendia hubieran estado más atentas habrían visto un brillo irónico en los ojos de Ruiz-Tagle, poesía civil, yo les voy a dar poesía civil, y finalmente, ya lanzado, habla de Jorge Cáceres, el surrealista chileno muerto en 1949 a los veintiséis años⁸⁶ (BOLAÑO, 2011, p. 30).

⁸⁴ Tradução nossa: “Não só Bibiano e eu notamos: uma noite Diego Soto lhe disse que escrevia com distância e frieza. Não parecem poemas seus, disse-lhe. Ruiz-Tagle reconheceu sem expressar nada. Estou buscando, respondeu”.

⁸⁵ Tradução nossa: “Me parece que estamos entrando no campeonato mundial da feiura e da brutalidade”

⁸⁶ Tradução de Jorge Fallorca (2006, p. 21): “Ruiz-Tagle, solícito, falando de significado e significante, de Joyce Mansour, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik (embora as Garmendia digam não, nós não gostamos de Pizarnik, querendo dizer, realmente, que não escrevem como Pizarnik), e Ruiz-Tagle já fala, e a tia escuta e assenta, de Violeta e Nicanor Parra (conheci a Violeta, na sua tenda, sim, diz a pobre Ema Oyarzún), e logo a seguir fala de Enrique Lihn e da poesia civil e se as Garmendia tivessem estado mais atentas teriam visto um brilho irônico nos olhos de Ruiz-Tagle, poesia civil, eu vou-lhes dar poesia civil, e finalmente, já lançado, fala de Jorge Cáceres, o surrealista chileno morto em 1949, aos vinte e seis anos”.

É relevante observar que Bolaño mescla personagens escritores de ficção com escritores reconhecidos, o que é comum em sua narrativa, algo recorrente, por exemplo, em como ocorre em *Los detectives salvajes* ou *La literatura nazi en América*. O contexto em que a literatura aparece é assustador, na medida em que se é criado um cenário para uma aproximação assassina. Acontece um crime e a dualidade de Wieder acaba: “*Unas horas después Alberto Ruiz-Tagle, aunque ya debería empezar a llamarle Carlos Wieder, se levanta*⁸⁷” (p. 31), o outro assume em outra circunstância. A crítica ao regime ditatorial aparece de forma sutil em toda a narrativa, exceto no caso a seguir que lembra o fator humano sendo capaz de qualquer coisa:

Y nunca se encontrarán los cadáveres, o sí, hay un cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Angélica Garmendia, mi adorable, mi incomparable Angélica Garmendia, pero únicamente ése, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios⁸⁸ (BOLAÑO, 2011, p. 33).

O narrador é preso. Não temos o nome do narrador na história, com exceção de uma nota explicativa – sem assinatura - que antecede o texto principal e informa que a narrativa é uma reprodução de um relato elaborado por alguém chamado Arturo B. Em *La literatura nazi en América*, base desta narrativa, temos outro nome do narrador: Bolaño. Em todo caso, a ausência de nome é uma estratégia de escrita que visa a um distanciamento do que é contado, que passa do individual para o coletivo, ou seja, não é a história de uma pessoa, mas o relato de muitos. A título informativo, lembramos, também, que o autor Roberto Bolaño foi preso pela ditadura chilena.

A literatura de Bolaño surpreende se pensarmos que o literário é discutido em momentos em que o leitor não o espera. Em momentos nebulosos, sangrentos, sombrios, a arte aparece em um ato performático e quebra toda uma sequência de imagens aterrorizantes. É desse modo que o narrador relata o que presenciou da prisão: “*Y ahí, en esas alturas, comenzó a escribir un poema en el cielo. Al principio creí que el piloto se había vuelto loco y no me pareció extraño*⁸⁹” (BOLAÑO, 2011, p.

⁸⁷ Tradução nossa: “Umás horas depois Alberto Ruiz-Tagle, ainda que já deveria chamá-lo de Carlos Wieder, se levanta”.

⁸⁸ Tradução de Jorge Fallorca (2006, p. 22): “E nunca se encontrarão os cadáveres, ou sim, há um cadáver, um só cadáver que aparecerá anos depois numa vala comum, o de Angélica Garmendia, minha adorável, minha incomparável Angélica Garmendia, mas unicamente esse, como para provar que Carlos Wieder é um homem e não um deus”.

⁸⁹ Tradução nossa: “E aí, nessas alturas, começou a escrever um poema no céu. A princípio acreditei que o piloto estava louco e não me pareceu estranho”.

35). A incredulidade que tal performance causa no narrador acontece com o leitor híbrido - que está entre um híbrido textual, ou seja, entre um poema e um romance - , com o narrador que é, também, um leitor, e os leitores da narrativa que leem a leitura dele, assim propiciando uma metaleitura: *“IN PRINCIPIO... CREAVIT DEUS... COELUM ET TERRAM, leí como si estuviera dormido. Tuve la impresión la esperanza de que se tratara de una campaña publicitaria. Me reí solo⁹⁰”* (p. 36). Wieder é um *performer*, pois segundo Graciela Ravetti (2011, p. 39) “Escreve-se como *performer* quando a palavra consegue dar um salto a outras linguagens, as imagens geradas por outras leis, e o diálogo que se instala faz uma alquimia que reforça os sentidos”.

Tendo o ato de Wieder como ponto inicial para discutir a performance descrita em texto, devemos considerar a possibilidade de que:

As performances realizam uma crítica às situações de vida: impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações. A esta ruptura com os padrões tradicionais do viver (que também implica uma denúncia) se justapõe uma ruptura aos códigos do teatro e da dança, que estão longe de serem estranhos à arte da performance” (GLUSBERG, 2009, p. 72).

Temos um exemplo de como a arte pode ser aterrorizante e em uma mesma narrativa causar um estranhamento, de romper as barreiras da arte. O escritor aéreo terminou a sua apresentação, descrita acima, com a palavra *“Aprendan”*. Não necessitamos exercer a crítica literária para explicar o ocorrido, pois, na sequência, o personagem nos dá uma dimensão daquilo que aconteceu, faz uma reflexão, uma indagação do/ao literário, em certo sentido tendo uma relação paradoxal com a realidade do momento:

Sí, dije yo, pero no entendí nada. Yo sí, dijo Norberto, no en balde he sido maestro tipógrafo algunos años, hablaba del principio del mundo, de la voluntad, de la luz y de las tinieblas. Lux es luz. Tenebrae es tinieblas. Fiat es hágase. Hágase la luz, ¿cachai? A mí Fiat me suena a auto italiano, dije. Pues no es así, compañero. También, al final, a todos nos deseaba buena suerte. ¿Te parece?, dije yo. Sí, a todos, sin excepción. Un poeta, dije. Una persona educada, sí, dijo Norberto⁹¹ (BOLAÑO, 2011, p. 40).

Como um poeta pode estar ligado a coisas tão tenebrosas? É preciso pensar em um distanciamento entre a pessoa e o poeta, o não entendimento do que está

⁹⁰ Tradução nossa: “Li como se estivesse dormido. Tive a impressão, a esperança de que se tratara de uma campanha publicitária. Ri sozinho”.

⁹¹ Tradução de Jorge Fallorca (2006, p. 27): “Sim, disse eu, mas não entendi nada. Eu sim, disse Norberto, não foi em vão que fui mestre tipógrafo alguns anos, falava do início do mundo, da vontade, da luz e das trevas. Lux é luz. Tenebrae é trevas. Fiat é faça-se. Faça-se a luz, entende? A mim Fiat soa a carro italiano, disse. Pois não é, companheiro. No fim também desejava boa sorte a todos. Acha?, disse eu. Sim, a todos, sem exceção. Um poeta, disse. Uma pessoa educada, sim, disse Norberto”.

sendo produzido, mas que mesmo assim é considerado arte porque alguém comentou. Wieder passou a ser uma figura constante nos céus chilenos, outras performances ocorreram, “*no tardaron en llamarlo para otras exhibiciones de escritura aérea. Al principio tímidamente, pero luego con la franqueza característica de los soldados y de los caballeros que saben reconocer una obra de arte cuando la ven, aunque no la entiendan*”⁹² (BOLAÑO, 2011, p. 41). Novamente temos uma iluminação da teoria da performance, pois “o performático atua como ligação em permanente construção do que é chamado de relações literatura e mundo, biografia e obra, referente e ficção, escrita e vida e tantas outras denominações” (RAVETTI, 2011, p. 34), ou seja, o ato é entendido em uma pequena fração, o suficiente para perceber que o ocorrido faz parte de algo diferente da realidade estabelecida.

Wieder, assim como Bolaño, é admirável do ponto de vista criativo. O poeta construído ficcionalmente consegue, em sua poesia aérea, relatar alguns acontecimentos autobiográficos “*en uno de sus versos hablaba veladamente de las hermanas Garmendia. Las llamaba «las gemelas» y hablaba de un huracán y de unos labios. (...) quien lo leyera cabalmente ya podía darlas por muertas*”⁹³ (BOLAÑO, 2011, p. 42). Wieder utiliza da poesia para expor seu pensamento assassino, a temática do avião é o terror: “*Algunos de sus más íntimos, sin embargo, supieron que Wieder estaba nombrando, conjurando, a mujeres muertas*”⁹⁴ (p. 43). Bolaño, em seu universo literário, mostra que a realidade está tecida pelo mal, inclusive a literatura, tal afirmação é de Klinger (2014, p. 79) que elucida ainda mais a temática: “O medo e a literatura convivem. Porque parece não haver mundo fora da literatura e do mal. Mas a literatura não é uma compensação ao mal do mundo; pelo contrário, está imersa nele, é contígua a ele, faz parte desse mesmo mal”.

Entre poetas, oficinas de literatura, repressão, poesia aérea, ainda falta um elemento explícito: o crítico literário.

Una carrera que por aquellos días, los días de las exhibiciones aéreas, recibió el espaldarazo de uno de los más influyentes críticos literarios de Chile (algo que literariamente hablando no quiere decir casi nada, pero que en Chile, desde los tiempos de Alone, significa mucho), un tal Nicasio Ibacache, anticuario y católico de misa diaria aunque amigo personal de

⁹² Tradução nossa: “Não demoraram em chamá-lo para outras exibições de escritura aérea. No início de forma tímida, mas com a franqueza característica dos soldados e dos cavalheiros que sabem reconhecer uma obra de arte quando a veem, ainda que não a entendam”.

⁹³ Tradução nossa: “Em um dos seus versos falava veladamente das irmãs Garmendia. As chamava de “gêmeas” e falava de um furacão e de uns lábios. Quem o lia já podia dá-las como mortas”.

⁹⁴ Tradução nossa: “Algumas pessoas íntimas, no entanto, souberam que Wieder estava nomeando, conjurando, a mulheres mortas”.

Neruda y antes de Huidobro y corresponsal de Gabriela Mistral y blanco predilecto de Pablo de Rokha y descubridor (según él) de Nicanor Parra, en fin, un tipo que sabía inglés y francés y que murió a finales de los setenta de un ataque al corazón⁹⁵ (BOLAÑO, 2011, p. 45).

O narrador investigador, o narrador detetivesco, o narrador que oferece leituras, é um narrador que esquadrinha histórias, que desconfia da literatura e a coloca em xeque. Em um jogo borgeano, o narrador cria o crítico, o jornal e a imagem do poeta. Dessa maneira temos: “*En su columna semanal de El Mercurio Ibacache escribió una glosa sobre la peculiar poesía de Wieder. El texto en cuestión decía que nos encontrábamos (los lectores de Chile) ante el gran poeta de los nuevos tiempos*⁹⁶” (BOLAÑO, 2011, p. 45). É discutida a escrita, por qual motivo o latim é usado - “*se incrustaba mejor en el cielo*” (p. 45) - e se faz uma sutil ligação entre a igreja católica e o que representa Wieder quando ele coloca frases bíblicas no céu. Até mesmo as escolhas bíblicas têm uma orientação literária: “*haciendo referencia, como no podía ser menos, a varias Biblias nombradas por Borges e incluso a la Biblia de Jerusalén traducida al español por Raimundo Pellegrí y publicada en Valparaíso en 1875*⁹⁷” (p. 45).

As referências literárias não cessam. O texto de Bolaño se concentra em um contexto de mortes, de acordo com o narrador, das poetisas assassinadas: “*¿Me querís asustar, huevón? Todas las poetisas están muertas, dijo. Ésa es la verdad, gordita, y tú harías bien en creerme*⁹⁸” (BOLAÑO, 2011, p. 49) e, sem dificuldade, transita entre referências literárias e a narrativa em si em um mesmo capítulo, em um mesmo parágrafo. É a ficção e a realidade, a ditadura e a igreja, os escritores reais e os fictícios em um contexto narrativo despedaçado em que o narrador não faz questão de montar o quebra-cabeça, justamente porque é impossível de juntar os cacos da

⁹⁵ Tradução de Jorge Fallorca (2006, p. 30): “Uma carreira que naquele tempo, o tempo das exposições aéreas, recebeu as palmadas nas costas de um dos mais influentes críticos literários do Chile (o que literariamente falando não quer dizer quase nada, mas que no Chile, desde os tempos de Alone, significa muito), um tal Nicasio Ibacache, antiquário e católico de missa diária embora amigo pessoal de Neruda e antes de Huidobro e correspondente de Gabriela Mistral e alvo predileto de Pablo de Rokha e descobridor (segundo ele) de Nicanor Parra, enfim, um tipo que sabia inglês e francês e morreu no final dos anos 70 de um ataque do coração”.

⁹⁶ Tradução nossa: “Em sua coluna semanal de El Mercurio, Ibacache escreveu uma glosa sobre a peculiar poesia de Wieder. O texto em questão dizia que encontrávamos (os leitores de Chile) diante o grande poeta dos novos tempos”.

⁹⁷ Tradução nossa: “Fazendo referência, não por menos, a várias Bíblias nomeadas por Borges e incluso a Bíblia de Jerusalém, traduzida ao espanhol por Raimundo Pellegrí e publicada em Valparaíso em 1875”.

⁹⁸ Tradução nossa: “Quer me assustar, cara? Todas as poetisas estão mortas, disse. Essa é a verdade, gordinha, e te faria bem acreditar em mim”.

realidade, isto é, o leitor chega à conclusão de que a literatura/arte faz parte desta realidade que é tenebrosa.

Assim, qualquer estrutura não é acabada e não dá brechas a um fechamento, a uma ordem, porque tudo está em movimento e conclusões inesperadas ocorrem. Semelhante processo se dá com a poesia performática de Wieder em que cada movimento é diferente, tornando-a inesperada:

Deve-se ter em mente que o elemento inesperado na performance é inesperado não só para o espectador, um dos vértices da relação comunicacional, mas também e primeiramente ao artista da performance, cujo trabalho sempre tem um aspecto inesperado. Já mencionamos antes que não há performance do tipo cópia carbono, nem repetição neste tipo de arte; há somente mudanças controladas e estruturas invariantes, porém com as mais diversas formas e conotações (GLUSBERG, 2009, p. 83).

Em *Estrella distante* o ato da leitura é lembrado. A mensagem para ser um escritor é a de que precisa ler. As referências a respeito da leitura são inúmeras, e o narrador fornece dicas de leituras, as mesmas que foram indicadas ao perverso poeta aéreo para lembrar ao leitor que por trás do mal praticado, há uma base sólida de leituras executadas:

En lo referente a los consejos, alertaba *al joven poeta* de los peligros de una «gloria demasiado temprana», de los inconvenientes de la vanguardia literaria «que puede crear confusión en las fronteras que separan a la poesía de la pintura y del teatro o mejor dicho del suceso plástico y del suceso teatral», de la necesidad de no cejar en la formación permanente, es decir, en buenas cuentas, Ibacache aconsejaba a Wieder que no dejara de leer. Lea, joven, parecía decir, lea a los poetas ingleses, a los poetas franceses, a los poetas chilenos y a Octavio Paz⁹⁹ (BOLAÑO, 2011, p. 46).

Nessa passagem nos chama a atenção a ideia de vanguarda que o crítico estabelece em relação à obra de Carlos Wieder. As fronteiras não estão definidas, afinal Wieder é um poeta, um pintor ou ator? Na verdade, Wieder é tudo isso, além de um *performer*, “Escreve-se como performer quando se consegue subtrair da vida o que esta tem de jogo, macabro ou divertido, de nascimento ou de morte, de princípio ou de fim, e se lhe devolvem outras versões desses jogos, outras iluminações” (RAVETTI, 2011, p. 40).

⁹⁹ Tradução de Jorge Fallorca (2006, p. 31): “Relativamente aos conselhos, alertava o jovem poeta para os perigos de uma “glória demasiado prematura”, os inconvenientes da vanguarda literária “que pode criar confusão nas fronteiras que separam a poesia da pintura e do teatro ou melhor dito do sucesso plástico e do sucesso teatral”, da necessidade de ceder na formação permanente, quer dizer, em boa conta, Ibacache aconselhava Wieder a não deixar de ler. Leia, jovem, parecia dizer, leia os poetas ingleses, os poetas franceses, os poetas chilenos e Octávio Paz”.

Os personagens são leitores que falam de livros, escritores e da vontade em se tornarem escritores:

A veces Bibiano me explicaba sus proyectos: quería escribir en inglés fábulas que transcurrirían en la campiña irlandesa, quería aprender francés, al menos para poder leer a Stendhal en su propia lengua, soñaba con encerrarse *dentro* de Stendhal y dejar que pasaran los años (aunque él mismo, contradiciéndose en el acto, decía que eso era posible con Chateaubriand, el Octavio Paz del siglo XIX, pero no con Stendhal, nunca con Stendhal), quería, finalmente, escribir un libro, una antología de la literatura nazi americana. Un libro magno, decía cuando lo iba a buscar a la salida de la zapatería, que cubriría todas las manifestaciones de la literatura nazi en nuestro continente, desde Canadá (en donde los quebequeses podían dar mucho juego) hasta Chile, en donde seguramente iba a encontrar tendencias para todos los gustos. Mientras tanto no olvidaba a Carlos Wieder y juntaba todo lo que aparecía sobre él o sobre su obra con la pasión y la dedicación de un filatelista¹⁰⁰ (BOLAÑO, 2011, p. 52).

Na citação anterior, vemos uma referência a Cervantes, pois em Dom Quixote, Alonso Quijano cita um tal de Miguel de Cervantes e a obra *La Galatea*. Vale lembrar que *Estrella distante* é um desmembramento do último capítulo de *La literatura nazi en America*, e o nome do narrador aparece com o nome de Bolaño. Enquanto os detetives discutem acerca de literatura, Wieder faz uma viagem ao polo sul e em cada parada que realizava com o avião, escrevia poemas no céu. É justamente neste instante que a narrativa muda de velocidade, fica reduzida ao tempo da memória. Dois personagens são trabalhados: Diego Soto – especialista em literatura francesa – e Juan Stein – leitor fervoroso da poesia latino-americana. São os professores das oficinas de poesia. Sabemos que a literatura assume o protagonismo da narrativa e o conhecimento dela se faz presente.

O narrador não é só um leitor, é um crítico e escritor. A pergunta que nasce é a seguinte: o que se discutia nas oficinas de literatura? Na citação a seguir temos novamente a literatura em conversação com autores reais, um diálogo metanarrativo e irônico, visto que a resposta à pergunta anterior é respondida: discutem temas

¹⁰⁰ Tradução de Jorge Fallorca (2006, p. 35): “Às vezes Bibiano contava-me os seus projetos: queria escrever em inglês fábulas que decorriam na campina irlandesa, queria aprender francês, pelo menos para poder ler Stendhal na sua própria língua, sonhava fechar-se dentro de Stendhal e deixar que os anos passassem (embora ele mesmo, contradizendo-se imediatamente, dizia que isso era possível com Chateaubriand, o Octávio Paz do século XIX, mas não com Stendhal, nunca com Stendhal), queria, finalmente, escrever um livro, uma antologia da literatura nazista americana. Um livro magno, dizia quando o ia buscar à saída da sapataria, que cobriria todas as manifestações da literatura nazista no nosso continente, do Canadá (onde os quebequeses podiam oferecer muita resistência) até o Chile, onde certamente encontraria tendências para todos os gostos. Entretanto, não se esquecia de Carlos Wieder e juntava tudo o que aparecia sobre ele ou sobre sua obra com a paixão e a dedicação de um filatelista”.

sociais presentes em algumas obras, no entanto essas discussões são inválidas, pois ninguém lê literatura:

Coincidíamos en los ya mencionados Parra, Lihn y Teillier, aunque con matices y reservas en algunas parcelas de su obra (la aparición de *Artefactos*, que a nosotros nos encantó, hizo que Stein, entre la indignación y la perplejidad, escribiera una carta al viejo Nicanor recriminándole algunos de los chistes que se permitía hacer en aquel momento crucial de la lucha revolucionaria en América Latina; Parra le contestó al dorso de una postal de *Artefactos* diciéndole que no se preocupara, que nadie, ni en la derecha ni en la izquierda, leía, y Stein, me consta, guardó la postal con cariño)¹⁰¹ (BOLAÑO, 2011, p. 57).

O narrador da história é o contrário do leitor-modelo proposto por Umberto Eco (2006), visto que o leitor, assim como o escritor, descrito por Eco é um ideal. Por outro lado, o narrador de *Estrella distante* consegue organizar/criar o caos narrativo do romance de forma consciente. Como vimos, ele é um leitor, é um crítico literário e, ao mesmo tempo, sua memória o/nos coloca frente a temas políticos e sanguinários e controla com habilidade a narração dos fatos e questiona o que se lê e se produz. Podemos pensar, então, em um anti-leitor modelo, aquele que quebra o paradigma feito por Eco, no sentido em que leitor-modelo obedece às estratégias narrativas impostas pelo autor-modelo, com a linha de fuga da não leitura proposta por Parra na citação, uma vez que para o crítico italiano a voz do autor-modelo “se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo” (ECO, 2006, p. 21).

A narrativa acelera novamente. Fala-se de Carlos Wieder. O movimento se dá pela busca do poeta aéreo. Wieder percorreu o Chile, fez muito sucesso com a sua poesia, e sua arte passou a ser a arte do regime ditatorial. A trajetória poeta-piloto pode ser resumida com as seguintes palavras: oficial infiltrado, assassino, poeta dos céus. E, depois de sua expedição pelo polo sul, Wieder resolve organizar uma exposição fotográfica,

¹⁰¹ Tradução de Jorge Fallorca (2006, p. 38): “Estávamos de acordo em relação aos já mencionados Parra, Lihn e Teillier, embora com matizes e reservas nalgumas parcelas da sua obra (o aparecimento de *Artefactos*, que nós adoramos, fez com que Stein, entre a indignação e a perplexidade, escrevesse uma carta ao velho Nicanor recriminando-lhe algumas das piadas que se permitia dizer naquele momento crucial da luta revolucionária na América Latina; Parra respondeu-lhe nas costas de um postal de *Artefactos* dizendo-lhe que não se preocupasse, que ninguém, nem a direita nem a esquerda, lia, e Stein, consta-me, guardou o postal com carinho)”.

Se dedicó a preparar por su cuenta, en el departamento, en las paredes del cuarto de huéspedes, una exposición de fotografías cuya inauguración hizo coincidir con su exhibición de poesía aérea. Argüyo que las fotos necesitaban un marco limitado y preciso como la habitación del autor. Dijo que después de la escritura en el cielo era adecuado — y además encantadoramente paradójico — que el epílogo de la poesía aérea se circunscribiera al cubil del poeta. Sobre la naturaleza de las fotos, el dueño del departamento dijo que Wieder pretendía que fueran una sorpresa y que sólo le adelantó que se trataba de poesía visual, experimental, quintaesenciada, arte puro, algo que iba a divertirlos a todos¹⁰² (BOLAÑO, 2011, p. 87).

Antes da exposição fotográfica, Wieder concede um céu de poesia, um recital aéreo. Ocorre, então, a emblemática performance desta narrativa, a hibridização das artes. E a mensagem é simples: a morte estará em todos os lugares, para que todos observem. Os versos são descritos passo a passo, no movimento do avião, na seguinte ordem:

La muerte es amistad

La muerte es Chile

La muerte es responsabilidad

La muerte es amor

La muerte es crecimiento

La muerte es comunión

La muerte es limpieza

La muerte es mi corazón

Toma mi corazón

Carlos Wieder

*La muerte es resurrección*¹⁰³

¹⁰² Tradução de Jorge Fallorca (2006, p. 58): “Dedicou-se a preparar por sua conta, no apartamento, nas paredes do quarto de hóspedes, uma exposição de fotografia cuja inauguração fez coincidir com a sua exibição de poesia aérea. O dono do apartamento declararia anos mais tarde que só no último momento é que viu as fotografias que Wieder pensava expor. A sua primeira reação perante o projeto de Wieder foi, naturalmente, oferecer-lhe o living, a casa inteira para que pendurasse as fotos, mas Wieder recusou a proposta. Argumentou que as fotos necessitavam de um ambiente limitado e preciso como o quarto do autor. Disse que depois da escrita no céu era adequado — e além disso encantadoramente paradoxal — que o epílogo da poesia aérea se circunscrevesse ao covil do poeta. Sobre a natureza das fotos, o dono do apartamento disse que Wieder pretendia que fossem uma surpresa e que apenas lhe adiantou que se tratava de poesia visual, experimental, quintessência, arte pura, algo que ia diverti-los a todos”.

¹⁰³ Tradução nossa: A morte é amizade/ A morte é Chile/ A morte é responsabilidade/ A morte é amor/ A morte é crescimento/ A morte é comunhão/ A morte é limpeza/ A morte é o meu coração/ Pegue meu coração/ Carlos Wieder/ A morte é resurreição.

Cabe observar que dez vezes a palavra morte se apresenta, uma anáfora que se repete em um círculo vicioso, que não acaba, é eterna porque solicita a “resurrección”, é um poema em que o significado de tudo é a morte, como princípio e fim, citando, inclusive, o ideal nazifascista em que o aniquilamento é uma limpeza. No romance o narrador se preocupa em narrar a performance verso a verso para que o leitor se dê conta dos movimentos do avião, da reação das pessoas e o cenário exposto.

Allí escribió el primer verso: *La muerte es amistad*. Después planeó sobre unos almacenes ferroviarios y sobre lo que parecían fábricas abandonadas, aunque entre las calles pudo distinguir gente arrastrando cartones, niños trepados en las bardas, perros. A la izquierda, a las 9, reconoció dos inmensas poblaciones callampas separadas por la vía del tren. Escribió el segundo verso: *La muerte es Chile*. Luego giró a las 3 y enfiló hacia el centro. Pronto aparecieron las avenidas, el entramado de espadas o serpientes de colores apagados, el río real, el zoológico, los edificios que eran el orgullo de pobre de los santiaguinos. La visión aérea de una ciudad, lo dejó anotado en alguna parte el propio Wieder, es como una foto rota cuyos fragmentos, contrariamente a lo que se cree, tienden a separarse: máscara inconexa, máscara móvil. Sobre la Moneda, escribió el tercer verso: *La muerte es responsabilidad*¹⁰⁴ (BOLAÑO, 2011, p. 89).

É a descrição da ditadura no poema de Wieder: se pensa, se executa e se esconde os rastros, em outras palavras, a feitura do poema é uma metáfora desse processo, não se possui a memória da tinta e do papel, mas se mostra a efemeridade da palavra feita fumaça no caderno que é o céu, é a escrita do desaparecimento, que não deixa rastros. O tempo começa a piorar, a chuva começa a cair, e todos que estavam presentes sabiam que estavam em um evento histórico “*supieron que aunque no entendieran nada estaban asistiendo a un acto único, a un evento importante para el arte del futuro*¹⁰⁵” (BOLAÑO, 2011, p. 91), ou seja, uma teatralização de um recital de poesia aérea, um ato performático aberto público e descrito na narrativa: “O que resta é a performance em sua estreita interligação com a metaperformance, ou seja, sua

¹⁰⁴ Tradução de Jorge Fallorca (2006, p. 60): “Ali escreveu o primeiro verso: A morte é amizade. Depois planou sobre uns armazéns ferroviários e sobre o que lhe pareciam fábricas abandonadas embora nas ruas conseguisse distinguir gente a arrastar cartões, crianças empoleiradas em tapumes, cães. À esquerda, às 9 horas, reconheceu duas enormes povoações satélites separadas pela linha do trem. Escreveu o segundo verso: A morte é o Chile. Logo a seguir rodou para as 2 e apontou para o centro. Rapidamente apareceram as avenidas, a trama de espadas ou serpentes de cores apagadas, o rio real, o jardim zoológico, os edifícios que eram o orgulho de pobre dos santiaguenses. A visão aérea de uma cidade, deixou-o anotado algures o próprio Wieder, é como uma foto rasgada cujos fragmentos, contrariamente ao que se crê, tendem a separar-se: máscara desconexa, máscara móvel. Sobre a Moneda, escreveu o terceiro verso: A morte é responsabilidade”.

¹⁰⁵ Tradução nossa: “Souberam que, ainda que não entenderam nada, estavam assistindo a um ato único, a um evento importante para a arte do futuro”.

narração, estetização, transformação em documento, integração ao literário e à arte de modo geral, aos saberes populares” (RAVETTI, 2011, p. 34). Quanto ao conteúdo da poesia escrita, podemos dizer que a morte tem um nome: Carlos Wieder.

A comprovação vem com a exposição fotográfica no quarto de Wieder. Uma celebração é montada e toda a elite militar e alguns simpatizantes estavam presentes. É uma exposição do horror, onde todas as pessoas mortas por ele foram fotografadas e estavam ali, na parede. A primeira pessoa a entrar no quarto foi uma mulher que em pouco mais de um minuto saiu do quarto horrorizada e passando mal. Escapa o relato do personagem Muñoz Cano que estava presente no local:

Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima. El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan¹⁰⁶ (BOLAÑO, 2011, p. 97).

Se não bastasse todo o horror da cena, que assombra o leitor, os militares tomaram com indiferença a atitude de Wieder. A única preocupação deles era a de que a informação não poderia sair do local. Todos foram calados, retiraram as fotos e as colocaram em caixas de sapato. Wieder também desaparece, é o fim de sua trajetória aparente.

A narração tem a busca por Wieder como plano fixo, no entanto essa busca é continuada de maneira obsessiva pelos personagens. É a imagem da busca do leitor por uma obra que está esgotada. Dessa maneira surgem várias conjecturas: de que Wieder estaria morto, ou então publicava poemas com um pseudônimo ou também mudou de nome e vive uma vida pacata, mas nenhuma informação é confirmada. O que se tem é uma marca: a violência. Os detetives usam essa marca como vestígio

¹⁰⁶ Tradução de Jorge Fallorca (2006, p. 65): “Segundo Muñoz Cano, em algumas fotografias reconheceu as irmãs Garmendia e outros desaparecidos. A maioria eram mulheres. O cenário das fotos quase não mudava de uma para outra pelo que se deduz que seria o mesmo lugar. As mulheres pareciam manequins, nalguns casos manequins desmembrados, destrozados, embora Muñoz Cano não exclua a possibilidade de que trinta por cento dos casos estivessem vivas no momento em que a foto lhes foi tirada. As fotos, em geral (segundo Muñoz Cano), eram de má qualidade embora a impressão que provocam nos que as contemplava fosse vivíssima. A ordem por que estavam expostas não era acidental: seguem uma linha, um argumento, uma história (cronológica, espiritual...), um plano”.

para encontrar o assassino, principalmente nas produções artísticas em que a violência assume um protagonismo, por exemplo, uma peça de teatro:

(...) transcurre en un mundo de hermanos siameses en donde el sadismo y el masoquismo son juegos de niños. Sólo la muerte está penalizada en este mundo y sobre ella - sobre el no-ser, sobre la nada, sobre la vida después de la vida— discurren los hermanos a lo largo de la obra. Cada uno se dedica a martirizar a su siamés durante un tiempo (o un ciclo, como advierte el autor), pasado el cual el martirizado se convierte en martirizador y viceversa. Pero para que esto suceda «hay que tocar fondo». La pieza no ahorra al lector, como es fácil suponer, ninguna variante de la crueldad. Su acción transcurre en la casa de los siameses y en el aparcamiento de un supermercado en donde se cruzan con otros siameses que exhiben una gama variopinta de cicatrices y costurones. La pieza no finaliza, como era de esperar, con la muerte de uno de los siameses sino con un nuevo ciclo de dolor. Su tesis acaso peque de simple: sólo el dolor ata a la vida, sólo el dolor es capaz de *revelarla*¹⁰⁷ (BOLAÑO, 2011, p. 102).

Quem assina a peça se chama Octavio Pacheco. Em uma investigação os personagens Bibiano e o narrador descobriram um arquivo com revistas literárias em que aparece a obra de Wieder e junto estavam algumas peças de Pacheco. As relações são todas assim, por aproximação entre nomes e a temática da violência. A reprodução do meio literário é refeita a todo momento. Surgem nomes de revistas literárias falsas de toda a América Latina: “*Los nombres, más que voluntades, señalan estrategias: Hibernia, Germania, Tormenta, El Cuarto Reich Argentino, Cruz de Hierro, ¡Basta de Hipérboles! (fanzine bonaerense), Diptongos y Sinalefas, Odín, Des Sängers Fluch*” (BOLAÑO, 2011, p. 105). Wieder possui um ideal literário, um projeto em que a dor e o sofrimento fazem parte da arte, do belo.

As especulações continuam. Em alguns círculos se comenta que Wieder criou um jogo de guerra, em outros que participa de grupos esotéricos, que dialoga com artistas da extrema-direita chilena. Por outro lado, o nome de Wieder desaparece aos poucos do universo literário chileno e sua lembrança está associada a ditadura surge:

Las señales que deja en la antología móvil de la poesía chilena, por otra parte, son cada vez más tenues. Una poesía firmada con el seudónimo de El Piloto,

¹⁰⁷ Tradução de Jorge Fallorca (2006, p. 69): “Decorre num mundo de irmãos siameses onde o sadismo e o masoquismo são brincadeiras de crianças. Só a morte é penalizada neste mundo e sobre ela — sobre o não-ser, sobre o nada, sobre a vida depois da vida — os irmãos discorrem ao longo da peça. Cada um dedica-se a martirizar o seu siamês durante um tempo (ou um ciclo, como adverte o autor), passado o qual o martirizado se converte em martirizador e vice-versa. Mas para que isto aconteça “é preciso tocar o fundo”. A peça não poupa ao leitor, como é fácil de calcular, nenhuma variante da crueldade. A sua ação decorre em casa dos siameses e no estacionamento de um supermercado onde se cruzam com outros siameses que exibem uma variedade de cicatrizes e pontos. A peça não termina, como seria de esperar, com a morte de um dos siameses mas com um novo ciclo de dor. A sua tese talvez só peque por ser simples: só a dor liga à vida, só a dor é capaz de a revelar”.

publicada en una revista de existencia efímera y que a primera vista parece un plagio descarado de un poema de Octavio Paz. Otra poesía, más extensa, aparecida en una revista argentina de cierto prestigio, sobre una vieja empleada indígena que huye aterrorizada de una casa, de la mirada de un poeta, de una nueva forma de amar y que según Bibiano, incansable en sus interpretaciones, se refiere a Amalia Maluenda, la empleada mapuche de las hermanas Garmendia que desapareció¹⁰⁸ (BOLAÑO, 2011, p. 112).

Mais uma vez, cabe observar as formulações a respeito de Wieder são provocações ao leitor. São leitores obcecados por um poeta e em tudo que leem buscam referência a tal escritor. Eles buscam uma literatura que está numa outra margem, muito incerta em que a negação está presente e fundamentada: *“El poema (...) es curioso, pero no prueba nada, incluso es posible que Wieder no lo escribiera. Todo lleva a pensar que ha renunciado a la literatura”* (BOLAÑO, 2011, p. 112). Nenhuma das formulações avança, os protagonistas aparentam uma desistência na busca, e o esquecimento aparece: *“Ninguno de los juicios prospera. Muchos son los problemas del país como para interesarse en la figura cada vez más borrosa de un asesino múltiple desaparecido hace mucho tiempo. Chile lo olvida”*¹⁰⁹ (p. 120).

Essa parte detetivesca que já foi citada anteriormente e tem como início o romance em questão, mais tarde Bolaño publica *Los detectives salvajes* (1998) que passa a ser uma das principais obras do autor, com um detetive do literário, que é um leitor ávido. Em *Estrella distante* aparece o detetive convencional e matador de aluguel, aquele que busca e mata pessoas, chamado Abel Romero. O personagem narrador se encontra em Barcelona e lá Abel o procura: *“Hay dinero de por medio, dijo Romero, si me ayuda a encontrarlo. Cuando dijo eso miraba mi casa como si calibrara la cantidad exacta con la que podía comprarme”*¹¹⁰ (BOLAÑO, 2011, p. 126). A equação é simples, para encontrar um poeta e necessário outro poeta. Wieder além de poeta era um assassino.

¹⁰⁸ Tradução de Jorge Fallorca (2006, p. 74): “Os sinais que deixa na antologia móvel da poesia chilena, por outro lado, são cada vez mais tênues. Uma poesia afirmada com o pseudônimo de El Piloto, publicada numa revista de existência efêmera e que à primeira vista parece um plágio descarado de um poema de Octávio Paz. Outra poesia, mais extensa, publicada numa revista argentina de certo prestígio, sobre uma velha empregada indígena que foge aterrorizada de uma casa, do olhar de um poeta, de uma nova forma de amar e que segundo Bibiano, incansável nas suas interpretações, se refere a Amália Maluenda, a empregada mapuche das irmãs Garmendia que desapareceu na noite do seu sequestro”.

¹⁰⁹ Tradução nossa: “Nenhum dos julgamentos prospera. Muitos são os problemas do país para se interessar na figura borrosa de um múltiplo assassino desaparecido há muito tempo. Chile o esquece”.

¹¹⁰ Tradução nossa: “Há dinheiro no meio, disse Romero, se me ajuda a encontrá-lo. Quando disse isso olhava minha casa como se calibrava a quantidade exata com a que podia me comprar”.

Quanto a Abel Romero, ele queria apenas que o seu contratado reconhecesse Wieder. Dias de investigação passam e o narrador começa a refletir sobre os escritores bárbaros. Um poeta como Wieder deve ter uma filiação, ou seja, o horizonte de expectativa do autor foi moldado por algumas experiências literárias. Como Wieder pensou em sua escrita? Seria ele um escritor bárbaro? Essas conjecturas são feitas por um outro crítico, o narrador do texto, que mostra o que é preciso para ser um escritor dito bárbaro:

El aprendizaje consistía en dos pasos aparentemente sencillos. El encierro y la lectura. Para el primer paso había que comprar víveres suficientes para una semana o ayunar. También era necesario, para evitar las visitas inoportunas, avisar que uno no estaba disponible para nadie o que salía de viaje por una semana o que había contraído una enfermedad contagiosa. El segundo paso era más complicado. Según Delorme, había que fundirse con las obras maestras. Esto se conseguía de una manera hartamente curiosa: defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Víctor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gautier o Banville, vomitando sobre las páginas de Daudet, orinándose sobre las páginas de Lamartine, haciéndose cortes con hojas de afeitar y salpicando de sangre las páginas de Balzac o Maupassant, sometiendo, en fin, a los libros a un proceso de degradación que Delorme llamaba humanización. El resultado, tras una semana de ritual *bárbaro*, era un departamento o una habitación llena de libros destrozados, suciedad y mal olor en donde el aprendiz de literato boqueaba a sus anchas, desnudo o vestido con shorts, sucio y convulso como un recién nacido o más apropiadamente como el primer pez que decidió dar el salto y vivir fuera del agua. Según Delorme, el *escritor bárbaro* salía fortalecido de la experiencia y, lo que era verdaderamente importante, salía con una cierta instrucción en el arte de la escritura, una sapiencia adquirida mediante la «cercanía real», la «asimilación real» (como la llamaba Delorme) de los clásicos, una cercanía corporal que rompía todas las barreras impuestas por la cultura, la academia y la técnica¹¹¹ (BOLAÑO, 2011, p. 139).

¹¹¹ Tradução de Jorge Fallorca (2006, p. 94): A aprendizagem consistia em duas etapas aparentemente simples. A reclusão e a leitura. Para a primeira etapa era necessário comprar víveres suficientes para uma semana ou jejuar. Também era necessário, para evitar visitas inoportunas, avisar que não se estava disponível para ninguém ou que se tinha partido em viagem durante uma semana ou que se tinha contraído uma doença contagiosa. A segunda etapa era mais complicada. Segundo Delorme, era necessário fundir-se às obras-mestras. Isto se conseguia de uma maneira verdadeiramente curiosa: defecando nas páginas de Stendhal, assoando o nariz com páginas de Victor Hugo, masturbando-se ou espalhando sêmen sobre as páginas de Gautier ou Banville, vomitando sobre as páginas de Daudet, urinando sobre as páginas de Lamartine, cortando-se com lâminas de barbear e salpicando de sangue as páginas de Balzac ou Maupassant, submetendo, enfim, os livros a um processo de degradação que Delorme chamava humanização. O resultado, após uma semana de ritual bárbaro, era um apartamento ou um quarto cheio de livros espatifados, sujidade e mau cheiro onde o aprendiz de literato bocejava como lhe dava na gana, nu ou vestido com shorts, sujo e convulso como um recém-nascido ou mais apropriadamente como o peixe que decidiu dar o salto e viver fora da água. Segundo Delorme, o escritor bárbaro saía fortalecido da experiência e, o que era verdadeiramente importante, saía com uma certa instrução na arte da escrita, uma sapiência adquirida mediante a “proximidade real”, a “assimilação real” (como lhe chamava Delorme) dos clássicos, uma proximidade corporal que rompia todas as barreiras impostas pela cultura, a academia e a técnica.

Tais questionamentos aparecem quando Abel fala que encontrou Wieder. Eles viajam a Blanes (cidade em que viveu por muitos anos Bolaño) para encontrar o poeta do ar. A tarefa do personagem era reconhecer Wieder e, durante a espera em um bar, as reflexões aparecem e encontramos o argumento da narrativa: “*La revolución pendiente de la literatura, venía a decir Defoe, será de alguna manera su abolición. Cuando la Poesía la hagan los no-poetas y la lean los no-lectores*¹¹²” (BOLAÑO, 2011, p. 143). Esse encontro é ainda mais assustador, Wieder senta-se à mesa, mas não reconhece o seu antigo parceiro de oficina literária. No entanto, o narrador se reconhece em Carlos Wieder, pelo fato de que o assassino era também um leitor, “*el libro que acababa de abrir (un libro científico, un libro sobre el recalentamiento de la Tierra, un libro sobre el origen del universo)*¹¹³”, e o por esse motivo ele não parecia um assassino:

Era más dueño de sí mismo que muchos de los que caminaban en ese momento junto a la playa o trabajaban, invisibles, preparando la inminente temporada turística. Era duro y no tenía nada o tenía muy poco y no parecía darle demasiada importancia. Parecía estar pasando una mala racha. Tenía la cara de los tipos que saben esperar sin perder los nervios o ponerse a soñar, desbocados. No parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda. No parecía el tipo que había volado a la Antártida para escribir un poema en el aire. Ni de lejos¹¹⁴ (BOLAÑO, 2011, p. 153).

É assim que a narrativa se encerra: com a morte de um performer, de um poeta, de uma arte, de um assassino. É também o encerramento de um leitor, que é o narrador, que acaba com um momento performático, sendo ele, também, um performer: “A crítica performática é, além de uma metaperformance, uma metaficção” (RAVETTI, 2001, p. 42). A morte da narrativa se dá em tom de desabafo, é uma despedida não só do texto, mas do literário: “*Esta es mi última transmisión desde el*

¹¹² Tradução nossa: “A revolução pendente da literatura, dizia Defoe, será de alguma maneira sua abolição. Quando os não poetas façam a Poesia e os não leitores a leiam”.

¹¹³ Tradução nossa: “O livro que acabava de abrir (um livro científico, um livro sobre o aquecimento da Terra, um livro sobre a origem do universo”.

¹¹⁴ Tradução de Jorge Fallorca (2006, p. 94): “Era mais senhor de si mesmo do que muitos dos que caminhavam nesse momento ao pé da praia ou trabalhavam, invisíveis, a preparar a iminente temporada turística. Era duro e não tinha nada ou tinha muito pouco e não parecia ligar-lhe demasiada importância. Parecia estar a passar uma fase má. Tinha a cara dos tipos que sabem esperar sem perder os nervos ou pôr-se a sonhar, desbocados. Não parecia um poeta. Não parecia um ex-oficial da Força Aérea Chilena. Não parecia um assassino lendário. Não parecia o tipo que tinha voado para a Antártica para escrever um poema no ar. Nem de longe”.

*planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura*¹¹⁵ (p. 139).

Concluindo, pois, com a análise ora apresentada, o nosso objetivo com *Estrella distante* foi de introduzir o diálogo entre a violência e a literatura nesta pesquisa. Além disso, constatamos que existem temas que andam em torno da produção literária de Roberto Bolaño, e a maldade, simbolizada por Wieder, o aviador, é uma delas. Destacamos, também, que a literatura na narrativa participa e contextualiza as situações em que a violência se manifesta para mostrar ao leitor que a literatura é perigosa, e que pode estar envolvida em qualquer situação.

Com um trajeto que se inicia na parte crítica de Bolaño, depois percorre os diários e a metalinguagem do personagem García Madero e encerrando com as atrocidades de um militar, concluímos o primeiro capítulo. Dessa forma introduzimos a temática do metaleitor que age no em torno da crítica literária, do discurso metaficcional, e, no caso de Bolaño, no contexto da violência.

¹¹⁵ Tradução nossa: “Esta é a minha última transmissão desde o planeta dos monstros. Não me submergirei nunca mais no mar de merda da literatura”

2. ONDE ESTÁ A LITERATURA?

La poesía pasa – la antipoesía también
(PARRA, *Parranda larga*, p. 348).

Neste capítulo, o trabalho com o leitor e a metalinguagem se desenvolvem de forma acentuada. Com isso em mente, a análise de *Los detectives salvajes* continua nesta etapa com a análise dos relatos que compõe a segunda parte da obra e a ideia do metaleitor em Roberto Bolaño ganha forma ao examinar o único poema existente de Cesárea Tinajero. Os contos de *Llamadas telefónicas* serão discutidos com o intuito de afirmar que a literatura como tema é recorrente na produção literária do autor.

2. 1. A PARTE DE AMADEO

A segunda parte de *Los detectives salvajes* é uma reunião de inúmeros testemunhos – 92 ao total, distribuídos em 26 capítulos. Todos os depoimentos avançam em ordem cronológica que se iniciam em 1976 e acabam em 1996. É preciso lembrar que a primeira parte termina no último dia do ano de 1975 com a fuga de Lima e Belano. Os testemunhos tratam de dois assuntos: Arturo Belano e Ulises Lima. A construção narrativa está centrada em relatos de personagens que tiveram alguma relação com os protagonistas e contam a experiência do encontro.

A segunda parte inicia com o depoimento de Amadeo Salvatierra. O relato desse personagem aparece várias vezes ao longo deste capítulo. É o único que possui constância e permanece sem avançar no tempo da narrativa, fixando-se em janeiro de 1976. A organização de cada testemunho segue uma linha catalográfica em que aparece, em negrito, o nome do entrevistado, a localização, o mês e o ano do encontro, por exemplo: “**Amadeo Salvatierra, calle República de Venezuela, cerca del Palacio de la Inquisición, México DF, enero de 1976**¹¹⁶” (BOLAÑO, 2009, p. 141).

Por alguns motivos o relato de Amadeo se repete. Primeiro, os entrevistadores são Belano e Lima, depois surge outro entrevistador (detetive), cujo nome não é revelado, e por ele sabemos das conversas de Belano e Lima com Amadeo. Em

¹¹⁶ Tradução nossa: “Amadeo Salvatierra, rua República de Venezuela, perto do Palácio da Inquisição, México DF, janeiro de 1976”.

nenhum relato sabemos quem é o entrevistador secreto, pois as buscas são diferentes. Amadeo Salvatierra fornece materiais a respeito de Cesárea Tinajero aos protagonistas. Em resumo, Belano e Lima buscam a poeta e os leitores da narrativa coletam informações, no segundo capítulo, deles, como no seguinte exemplo: “Yo estuve preso con el buen Ulises en la cárcel de Beersheba¹¹⁷” (BOLAÑO, 2009, p. 343). Segundo Amadeo é o passado em que Belano e Lima buscam o reflexo para responder as questões do presente. Na esfera da crítica literária, o argumento de Iser (2011) esclarece o que se espera do texto e do leitor, ou seja, um jogo, mas não qualquer um:

O jogo do texto, portanto, é uma performance para um suposto auditório e, como tal, não é idêntico a um jogo cumprido na vida comum, mas, na verdade, um jogo que se encena para o leitor, a quem é dado um papel que o habilita a realizar o cenário apresentado (ISER, 2011, p. 116).

Vimos na primeira parte a existência de um grupo literário intitulado *Realismo visceral* e a criação de uma revista para veicular os poetas do grupo. Amadeo também participa, em sua juventude, de um grupo chamado “*Estridentismo*¹¹⁸” e do original *Realismo visceral*, que possuía uma revista, *Caborca*, para divulgar as criações do grupo. Cesárea participava do grupo e o único poema publicado por ela aparece nessa revista. “*Queríamos hablar de Cesárea Tinajero. Y el otro dijo: y de la revista Caborca. Pinches muchachos. Tenían las mentes y las lenguas intercomunicadas*¹¹⁹” (BOLAÑO, 2009, p. 142), todos os relatos possuem a aproximação com a linguagem oral, o relato falado do cotidiano e o interesse pela literatura.

Os textos diaspóricos ou pós-autônomos, segundo Josefina Ludmer (2013, p. 129), são aqueles que caminham entre o território literário e cotidiano, que permanecem na fronteira entre a realidade e a ficção: “É uma realidade que não quer ser representada, porque já é pura representação”. Sendo assim, as obras se tornam multifacetadas, híbridas e “assumem a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário pessoal e até mesmo da etnografia” (LUDMER, 2013, p. 129). *Los detectives* é uma narrativa autônoma por ser uma narrativa autorreferencial, por discutir conceitos da literatura e, ao mesmo tempo, pós-

¹¹⁷ Tradução nossa: “Eu estive preso com o bom Ulises na cadeia de Beersheba”.

¹¹⁸ Trata-se de movimento literário mexicano da década de 1920. Será contextualizado adiante.

¹¹⁹ Tradução nossa: “Queríamos falar de Cesárea Tinajero. E o outro disse: e da revista Caborca. Meninos astutos. Tinham as mentes e as línguas intercomunicadas”.

autônoma por explorar a hibridez das formas narrativas, como nos aponta o narrador bolaniano:

¿Estamos ante una novela, ante una colección de medallones literarios o antiliterarios, ante un libro misceláneo que escapa a las categorías preestablecidas, ante un diario de vida del autor, ante un entrelazamiento de crónicas periodísticas? La respuesta, la única respuesta que por el momento se me ocurre, es que estamos ante otra cosa, que puede ser la mezcla de todas la anteriores, y que tal vez estamos ante una novela del siglo XXI, es decir una novela híbrida, que recoge lo mejor del cuento y del periodismo y la crónica y el diario de vida (BOLANO, 2011, p. 287).

Resgatamos o comentário que Bolaño faz da obra de Enrique Villa-Matas, *Bartleby y compañía*, para aproximar o discurso dos críticos, Ludmer e Bolaño, ao do escritor, pois com algumas breves alterações, podemos afirmar que a análise feita na citação se ajusta para *Los detectives salvajes* por se tratar de uma obra híbrida.

O diálogo com os modelos passados é essencial para a construção de *Los detectives*. Consciente disso, Ludmer (2013, p. 38) afirma que “cada temporalidade é uma forma literária, um tipo de literatura e um tipo de escritores”. O resgate que Bolaño realiza a um grupo do passado coloca a narrativa em um conflito temporal em que os dois tempos, passado e presente, convivem em harmonia, e isso é, também, uma característica da literatura atual, pós-autônoma, que se localiza no tempo ambíguo, fraturado, como nos indica a autora:

Os textos pós-autônomos podem exibir ou não suas marcas de pertencimento à literatura e aos padrões da autorreferencialidade, que marcaram a era da literatura autônoma: o marco, as relações especulares, o livro no livro, o narrador como escritor e leitor, as duplicações internas, recursividades, isomorfismos, paralelismos, paradoxos, citações e referências a autores e leituras (ainda que em tom burlesco, como nos textos de Roberto Bolaño (LUDMER, 2013, p. 133).

Ludmer cita Bolaño e o burlesco. É válido destacar que para Bolaño o burlesco está com o outro. Os outros estão com a voz. Na obra em análise, por exemplo, Lima e Belano aparecem pelas vozes alheias – a seguir, na seção 2.2, veremos exemplos de como se registra o fenômeno. A vida deles é narrada pelo testemunho dos outros, e não um testemunho do eu: “Nossa vida também pertence àqueles com quem a compartilhamos, dimensão inquietante que nos mostra mais uma vez a impossibilidade da presença, aquilo que somos que nos é absolutamente inapreensível, que só existe na experiência dos outros” (ARFUCH, 2012, p. 20). Assim, Cesárea Tinajero é apresentada pela versão de Amadeo Salvatierra, é a

Cesárea de Amadeo: “*Aquí está, dije, mi vida y de paso lo único que queda de la vida de Cesárea Tinajero*¹²⁰” (BOLAÑO, 2009, p. 200).

Amadeo apresenta o que sabe de Cesárea. Por sua vez, Belano e Lima querem saber do literário. Amadeo tem um exemplar da revista de Tinajero, *Caborca*. Neste momento, inicia-se a análise do material. Como bons pesquisadores e leitores, Belano e Lima observam a equipe editorial da revista:

El Directorio empezaba con los nombres de Rafael Cansinos-Assens y Ramón Gómez de la Serna. ¿Curioso, eh? Cansinos-Assens y Gómez de la Serna, como si Borges y Manuel hubieran tenido una comunicación telepática, ¿no? (el argentino escribió una reseña del libro de Manuel, *Andamios interiores*, de 1922, ¿lo sabían?) Y seguía así: Rafael Lasso de la Vega. Guillermo de Torre. Jorge Luis Borges. Cleotilde Luisi. (¿Quién fue Cleotilde Luisi?) Vicente Ruiz Huidobro. Su compatriota, le dije a uno de los muchachos. Gerardo Diego. Eugenio Montes. Pedro Garfias. Lucía Sánchez Saornil. J. Rivas Panedas. Ernesto López Parra. Juan Larrea. Joaquín de la Escosura. José de Ciria y Escalante. César A. Comet. Isac del Vando Villar. Así no más, con una sola a, probablemente otra errata. Adriano del Valle. Juan Las. Vaya nombre¹²¹ (BOLAÑO, 2009, p. 218).

Importa mencionar que a maioria dos nomes citados nesse excerto são de escritores existentes. O jogo com nomes famosos da literatura continua nesta parte da narrativa, assim como acontece na primeira parte. Se a equipe editorial tem nomes relevantes, as produções contidas na revista são, também, de autoria de grandes figuras:

Éste es el primer y último número de *Caborca*, les dije, la revista que sacó Cesárea, el órgano oficial, como quien dice, del realismo visceral. Por descontado, la mayoría de los publicados no son del grupo. Aquí está Manuel, Germán, Arqueles no está, Salvador Gallardo está, ojo: Salvador Novo está, Pablito Lezcano está, Encarnación Guzmán Arredondo está, un servidor está y luego vienen los extranjeros: Tristan Tzara, André Bretón y Philippe Souppault, ¿eh?, qué trío. Y entonces sí que dejé que me arrebataran la revista y con qué gusto vi cómo los dos metían sus cabezas dentro de esas viejas páginas en octavo, la revista de Cesárea, aunque los muy cosmopolitas a lo primero que se fueron fue a las traducciones, a los poemas de Tzara, Bretón y Souppault, traducidos respectivamente por Pablito Lezcano, Cesárea Tinajero y Cesárea y un servidor. Si mal no recuerdo los poemas eran «El pantano blanco», «La noche blanca» y «Alba y ciudad», que

¹²⁰ Tradução nossa: “Aqui está, disse, minha vida e o único que fica da vida de Cesárea Tinajero”.

¹²¹ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 237): “A lista começava com os nomes de Rafael Cansinos-Assens e Ramón Gómez de la Serna. Curioso, não é? Cansinos-Assens e Gómez de la Serna, como se Borges e Manuel houvessem mantido uma comunicação telepática, não? (o argentino escreveu uma resenha do livro de Manuel, *Andamios interiores*, de 1922, vocês sabiam?). E continuava assim: Rafael Lasso de la Vega. Guillermo de Torre. Jorge Luis Borges. Cleotilde Luisi. (Quem foi Cleotilde Luisi?). Vicente Ruiz Huidobro. Seu compatriota, disse a um dos rapazes. Gerardo Diego. Eugenio Montes. Pedro Garàas. Lucía Sánchez Saornil. J. Rivas Panedas. Ernesto López Parra. Juan Larrea. Joaquín de la Escosura. José de Ciria y Escalante. César A. Comet. Isac del Vando Villar. Assim mesmo, com um só a, provavelmente outro erro de impressão. Adriano del Valle. Juan Las. Que nome”.

Cesárea se empeñó en traducir como «La ciudad blanca», pero que yo me negué. ¿Que por qué? Pues por que no, señores, una cosa es alba y ciudad y otra muy distinta una ciudad de color blanco, y por ahí no paso, por mucho que mi cariño por Cesárea fuera grande en aquellos tiempos, no lo suficientemente grande, eso es cierto, pero grande a pesar de todo¹²² (BOLAÑO, 2009, p. 271).

Em *Caborca* temos o único poema, o único volume, a única edição de Tinajero. A relação paradoxal do ineditismo, o passado, e o como extrair a literatura para o presente dão as coordenadas do que é o literário em *Los detectives*. Ulises Lima e Arturo Belano são a metáfora dessa literatura, eles representam o presente e o diálogo com o passado. O *realismo visceral* não é uma criação deles, é uma cópia atualizada de um cenário literário antigo. A revista *Lee Harvey Oswald* – produzida pelos protagonistas – não tem um grande nome da literatura, são todos desconhecidos. Sendo assim, ocorre um descentramento, um espaço em que “a arte, hoje, dá testemunho desse vazio sem, no entanto, se preocupar em saber para onde ela vai” (COMPAGNON, 2014, p. 133). Para os protagonistas, o ideal é a produção, é produzir e falar de literatura.

Para exemplificar a questão teórica literária em *Los detectives salvajes*, Ana Cecilia Olmos (2013, p. 10) esclarece pontualmente que “para Bolaño, a possibilidade da literatura não é outra senão a de sua condição de deriva, de trânsito entre línguas, culturas, tradições e discursos, vale dizer, a literatura como um movimento de exploração permanente”. E o movimento se dá em todos os aspectos. Os gêneros literários vão e voltam no decorrer do livro, do mesmo que Lima e Belano estão sempre fugindo – ou buscando –, Cesárea Tinajero também fez o seu deslocamento, assim os leitores transitam entre o movimento dos protagonistas e pela escritura híbrida da narrativa e, não se pode esquecer a questão do tempo, pois todas essas análises são propícias devido ao fato de que o tempo estabelece relações “entre posições em

¹²² Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 296): “Este é o primeiro e último número de *Caborca*, disse a eles, a revista que Cesárea publicou, o órgão oficial, por assim dizer, do realismo visceral. Claro, a maioria dos publicados não é do grupo. Aqui estão, Manuel, Germán, Arqueles não está, Salvador Gallardo está, atenção: Salvador Novo está, Pablito Lezcano está, Encarnación Guzmán Arredondo está, um servidor está, depois vêm os estrangeiros: Tristan Tzara, André Breton e Philippe Soupault, hem?, que trio! Só então deixei que me tomassem a revista e com que gosto vi como os dois enfiavam a cabeça dentro daquelas velhas páginas *in-octavo*, a revista de Cesárea, se bem que aqueles cosmopolitas primeiro foram direto para as traduções, para os poemas de Tzara, Breton e Soupault, traduzidos respectivamente por Pablito Lezcano, Cesárea Tinajero e Cesárea e um servidor. Se bem me lembro, os poemas eram “O pântano branco”, “A noite branca” e “Alva e cidade”, que Cesárea cismou de me fazer traduzir como “A cidade branca”, mas que eu me neguei. Como por quê? Ora, senhores, porque uma coisa é alva e cidade e outra, muito diferente, uma cidade de cor branca, e nessa eu não embarco, por maior que meu carinho por Cesárea fosse grande naquela época, não suficientemente grande, isso é verdade, mas grande apesar de tudo”.

constante processo de mudança. E ele também é o movimento” (LUDMER, 2013, p. 13).

Neste trânsito temporal, é preciso voltar nos *real vicerelistas* do passado; os do presente já sabemos muitas informações. As comparações são inevitáveis, os autores do passado possuíam um ofício, algo inédito para a geração de Belano e Lima que eram, quase todos, desocupados: “*Cesárea era taquígrafa, les dije, ésa era su profesión, y era una buena secretaria*”¹²³ (BOLAÑO, 2009, p. 354), além disso Tinajero trabalhava para um general, escrevendo discursos:

Cesárea, para que se estuvieran ocupados o porque verdaderamente los necesitaba, los mandaba a hacer recados o a buscar un determinado libro a la librería de don Julio Nodier, libro que necesitaba consultar para sacar una o dos ideas o una o dos citas para los discursos del general que según Manuel ella misma preparaba. Unos discursos estupendos, muchachos, les dije, unos discursos que dieron la vuelta a México y que fueron reproducidos en periódicos de muchas partes, de Monterrey y de Guadalajara, de Veracruz y de Tampico, y que a veces nosotros leíamos en voz alta en nuestras reuniones de café. Y Cesárea los preparaba allí y de esa manera peculiar: mientras fumaba y hablaba con los guardaespaldas del general o mientras hablaba con Manuel o conmigo, hablando y al mismo tiempo escribiendo a máquina los discursos, todo a la vez, qué capacidad tenía esa mujer, muchachos, ¿ustedes han probado a hacer algo semejante?, yo sí y es imposible, sólo algunos escritores de raza lo consiguen, también algunos periodistas, estar hablando de política, por ejemplo, y al mismo tiempo ir escribiendo una notita sobre jardinería o sobre los hexámetros espondáicos (que aquí entre nos, muchachos, son una rareza)¹²⁴ (BOLAÑO, 2009, p. 298).

Outro ponto é o grupo chamado *Estridentismo*, o qual consta na história literária mexicana, dito um movimento de vanguarda dos anos 20 do século passado – por isso figuram em *Caborca* nomes como Tzara e Breton. Os integrantes do grupo são Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide e todos aparecem

¹²³ Tradução nossa: “Cesárea era taquígrafa, disse a eles, essa era sua profissão, e era uma boa secretária”.

¹²⁴ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 326): “Cesárea, para que eles se ocupassem ou porque precisava mesmo deles, pedia que fossem fazer alguns serviços na rua ou que fossem buscar determinado livro na livraria de dom Julio Nodier, livro que precisava consultar para ter uma ou duas idéias, ou para fazer uma ou duas citações para os discursos do general, que, segundo Manuel, ela mesma preparava. Discursos estupendos, rapazes, disse a eles, discursos que circularam por todo o México e que foram reproduzidos em jornais de muitos lugares, de Monterrey e de Guadalajara, de Veracruz e de Tampico, e que às vezes líamos em voz alta em nossas reuniões nos cafés. Cesárea os elaborava ali mesmo e desta maneira peculiar: enquanto fumava e conversava com os guarda-costas do general ou enquanto falava com Manuel ou comigo, falando e ao mesmo tempo escrevendo à máquina os discursos, tudo ao mesmo tempo, que habilidade tinha essa mulher, rapazes, já tentaram fazer igual?, eu sim, e é impossível, só alguns escritores raçudos conseguem, alguns jornalistas também, falar de política, por exemplo, e ao mesmo tempo escrever uma pequena nota sobre jardinagem ou sobre os hexâmetros espondáicos (que, cá entre nós, rapazes, são uma raridade)”.

ficcionalizados em *Los detectives*. Uma das grandes tentativas de invenção do grupo é a construção de um local para a poesia, *Estridentópolis*:

Y entonces me puse a hablarles de la noche en que Manuel nos contó su proyecto de la ciudad vanguardista, Estridentópolis, y que nosotros al escucharlo nos reímos, creímos que era una broma, pero no, no era una broma, Estridentópolis era una ciudad posible, al menos posible en los vericuetos de la imaginación, que Manuel pensaba levantar en Jalapa con la ayuda de un general, nos dijo, el general Diego Carvajal nos va a ayudar a construirla, y entonces algunos de nosotros le preguntamos quién carajo era ese general (igual que los muchachos me lo preguntaron a mí aquella noche) y Manuel nos contó su historia, una historia, muchachos¹²⁵ (BOLAÑO, 2009, p. 355).

O que temos em comum entre as gerações é que em ambas tudo gira em torno da literatura, todos os personagens possuem um envolvimento com a arte. A motivação é sempre a mesma: falar de poesia. No entanto, o argumento poético não escapa da mirada da crítica literária. O ilustre Carlos Monsiváis, crítico mexicano, avalia, segundo constatação de terceiros, o movimento *estridentista*: “*Monsiváis ya lo dijo: Discípulos de Marinetti y Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados, cursis, libraron su combate en los terrenos del simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel de entretenimiento infantil*¹²⁶” (BOLAÑO, 2009, p. 152). O *realismo visceral*, também, não escapa da crítica dos personagens, tudo é avaliado: “Todo el realismo visceral era una carta de amor, el pavoneo demencial de un pájaro idiota a la luz de la luna, algo bastante vulgar y sin importancia (p. 149).

Estridentópolis é, também, o símbolo de um inconformismo falido, uma metáfora que representa o signo da modernidade. A recorrência do tema das vanguardas em Bolaño, o interesse pelos grupos literários, as revistas são para o autor uma desculpa para estar em contato com a modernidade. A seguir temos um exemplo em que Cesárea discute o que espera de um movimento literário:

Tú nos ayudarás a construir Estridentópolis, Cesárea, le dije. Y entonces ella se sonrió, como si le estuviera contando un chiste muy bueno pero que ya

¹²⁵ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 391): “Falei então da noite em que Manuel tinha nos falado de seu projeto de cidade vanguardista, Estridentópolis, e que, ao ouvi-lo, nós rimos, achamos que era uma piada, mas não, não era piada, Estridentópolis era uma cidade possível, possível pelo menos nos meandros da imaginação, que Manuel pensava erguer em Jalapa com a ajuda de um general, ele falava, o general Diego Carvajal vai nos ajudar a construí-la, e então alguns de nós perguntamos quem, caralho, era esse general (do mesmo modo que os rapazes me perguntaram naquela noite), e Manuel nos contou sua história, uma história, rapazes”.

¹²⁶ Tradução nossa: “Monsiváis já disse: discípulos de Marinetti e Tzara, seus poemas, barulhentos, disparatados, bregas, livraram seu combate no terreno da simples modificação tipográfica e nunca superaram o nível de entretenimento infantil”.

conocía y dijo que hacía una semana había dejado el trabajo y que además ella nunca había sido estridentista sino real visceralista. Y yo también, dije o grité, todos los mexicanos somos más real visceralistas que estridentistas, pero qué importa, el estridentismo y el realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y adonde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad, Cesárea, le dije, a la pinche modernidad¹²⁷ (BOLAÑO, 2009, p. 460).

Compagnon (2014, p. 10), em *Os cinco paradoxos da modernidade*, esclarece que a tradição moderna “é uma tradição voltada contra si mesma, e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência”. A busca de Belano e Lima por Cesárea é a busca pela literatura. A atualidade não está interessada em negar o passado, mas misturar-se a ele, é um híbrido temporal que Bolaño propõe, ou, como ilustra Josefina Ludmer (2013, p. 104), “A literatura de hoje (não só a da América Latina) narra, o tempo todo, a história da literatura com outras categorias históricas: os estilos e formas que antes se opunham agora convivem e se relacionam em uma plena fusão”.

O momento em que se dá a fusão temporal, de estilos e formas é no ato de uma leitura. Belano e Lima encontram os versos de Tinajero e é na leitura que o híbrido se forma, que *real visceralismo* do passado se funde com o “novo” *real visceralismo*. Nada causa espanto nos personagens, é algo intrínseco no pensamento dos protagonistas, como se eles fossem produto daquilo, ou somente uma “atualização” de um pensamento. Os protagonistas buscam, precisam do nada, pois Cesárea possui o todo, um poema publicado:

Y cuando hube vuelto a mi sillón les volví a preguntar qué era lo que opinaban ahora que tenían ante sí un verdadero poema de la mera Cesárea Tinajero, ya sin ninguna lengua de por medio, el poema y nada más, y ellos me miraron y luego, sosteniendo ambos la revista, se sumergieron otra vez en ese charco de los años veinte, en ese ojo cerrado y lleno de polvo, y dijeron caray, Amadeo, ¿esto es lo único que tienes de ella?, ¿éste es su único poema publicado?, y yo les dije o tal vez sólo susurré: pues sí, muchachos, no hay más. Y añadí, como para medir lo que de verdad sentían: ¿decepcionante, no? Pero ellos creo que ni me escucharon, tenían sus cabezas muy juntas y miraban el poema, y uno de ellos, el chileno, parecía pensativo, mientras su compinche, el mexicano, se sonreía, imposible desalentar a esos muchachos,

¹²⁷ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 508): “Você nos ajudaria a construir Estridentópolis, Cesárea, eu lhe disse. Então ela sorriu, como se eu estivesse contando uma piada ótima, mas que ela já conhecia, e disse que fazia uma semana que tinha deixado o trabalho e que, além disso, nunca teria sido estridentista, mas sim real-visceralista. Eu também, eu disse ou gritei, todos os mexicanos somos mais real-visceralistas do que estridentistas, mas e daí, o estridentismo e o realismo visceral são apenas duas máscaras para chegar aonde queremos chegar. E aonde queremos chegar?, ela perguntou. À modernidade, Cesárea, respondi, à porra da modernidade”.

reflexioné, y luego dejé de mirarlos y de hablar y estiré mis huesos en el sillón¹²⁸ (BOLAÑO, 2009, p. 375).

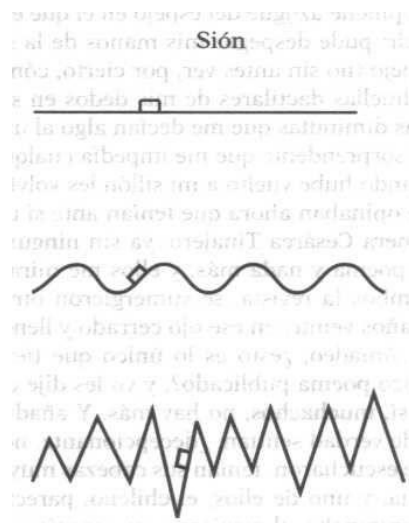
O ponto emblemático da narrativa para esta pesquisa é, de todo modo, a análise que os leitores personagens realizam do poema: “*uno de los muchachos rompió el silencio y dijo con voz clara y bien timbrada que el poema era interesante*¹²⁹” (BOLAÑO, 2009, p. 375), pois é nesse momento que ocorre uma fusão de leituras, ou um diálogo entre períodos da crítica literária. Por um lado, temos a leitura de Amadeo e, no outro, a leitura de Belano e Lima. Amadeo acredita que a leitura de um texto deve significar algo, à moda da Nova Crítica americana, Belano e Lima avançam na questão, com uma toada pós-moderna:

¿Sabía lo que significaba? Porque debía de significar algo, ¿no? Y los muchachos me miraron y dijeron que no, Amadeo, un poema no necesariamente significaba algo, excepto que era un poema, aunque éste, el de Cesárea, en principio ni eso. Así que les dije déjenme verlo y extendí la mano como quien pide limosna y ellos pusieron el único número de *Caborca* que quedaba en el mundo entre mis dedos acalambrados (BOLAÑO, 2009, p. 375).

E poema que suscita toda a reflexão é este:

¹²⁸ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 413): “Quando voltei à minha poltrona, tornei a lhes perguntar o que achavam, agora que tinham diante deles um verdadeiro poema de ninguém menos que Cesárea Tinajero, já sem nenhuma língua no meio, o poema e nada mais, eles olharam para mim e, segurando os dois a revista, mergulharam outra vez naquele charco dos anos 20, naquele olho fechado e cheio de poeira e disseram pô, Amadeo, isto é a única coisa que você tem dela?, este é o único poema que ela publicou?, e eu respondi ou talvez tenha apenas sussurrado: pois é, rapazes, não tem mais. E acrescentei, como para averiguar o que sentiam de verdade: decepcionante, não? Mas eles acho que nem me ouviram, estavam com as cabeças bem juntinhas e olhavam o poema, e um deles, o chileno, parecia pensativo, enquanto seu cupincha, o mexicano, sorria, impossível desalentar esses rapazes, pensei, depois parei de olhar para eles e de falar, me espreguicei na poltrona”.

¹²⁹ Tradução nossa: “Um dos meninos rompeu o silêncio e disse com voz clara e bem timbrada que o poema era interessante”.



Na sequência, os personagens realizarão um diálogo indicando o processo de leitura, como encaram o texto literário e as dúvidas que surgem, ou seja, temos o início de uma análise literária realizada pelos protagonistas:

Y les pregunté a los muchachos, les dije, muchachos, ¿qué es lo que han sacado en limpio de este poema?, les dije, muchachos, yo llevo más de cuarenta años mirándolo y nunca he entendido una chingada. Ésa es la verdad. Para qué voy a mentirles. Y ellos dijeron: es una broma, Amadeo, el poema es una broma que encubre algo muy serio. ¿Pero qué significa?, dije. Déjanos pensar un poco, Amadeo, dijeron. Claro que los dejen, faltaría más, dije yo. Déjanos reflexionar un poco y a ver si te alivianamos la incógnita, Amadeo, dijeron¹³⁰ (BOLAÑO, 2009, p. 376).

A busca por Cesárea se dá para encontrar a modernidade, como citado anteriormente. Se a obra de Cesárea representa a modernidade, logo a modernidade é uma “broma”, uma piada, “*el poema es una broma, dijeron ellos, es muy fácil de entender, Amadeo*¹³¹” (BOLAÑO, 2009, p. 400). Acontece uma discussão entre os leitores no seguinte direcionamento: a literatura deve significar algo? O que é o poema? As respostas são esclarecidas por eles. Nenhuma dúvida deixa de ser discutida em uma conversa entre amigos, na informalidade. Sendo assim, a narrativa fala de literatura, discute literatura e faz crítica literária buscando intertextos:

¿Cómo que no hay misterio?, dije. No hay misterio, Amadeo, dijeron ellos. Y luego me preguntaron: qué significa para ti el poema. Nada, dije, no significa

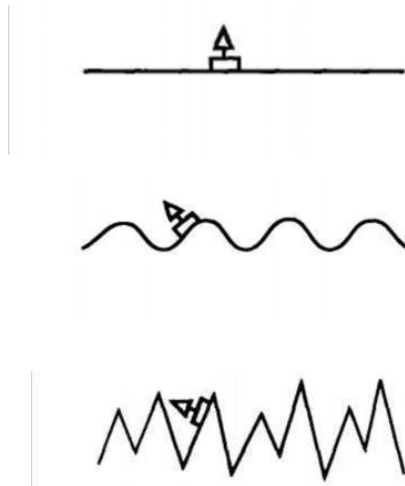
¹³⁰ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 414): “Perguntei aos rapazes, disse a eles, rapazes, o que vocês concluíram desse poema?, eu disse rapazes, faz mais de quarenta anos que olho para ele e nunca entendi porra nenhuma. Esta é a verdade. Por que iria mentir pra vocês. E eles responderam: é uma brincadeira, Amadeo, o poema é uma brincadeira que encobre algo muito sério. Mas o que significa?, perguntei. Dê um tempo para pensarmos um pouco, Amadeo, responderam”.

¹³¹ Tradução nossa: “O poema é uma piada, disseram eles, é muito fácil de entender, Amadeo”.

nada. ¿Y por qué dices que es un poema? Pues porque Cesárea lo decía, recordé yo. Por eso y nada más, porque tenía la palabra de Cesárea. Si esa mujer me hubiera dicho que un pedazo de su caca envuelta en una bolsa de la compra era un poema yo me la hubiera creído, dije. Qué moderno, dijo el chileno, y luego mencionó a un tal Manzoni. ¿Alessandro Manzoni?, dije yo recordando una traducción de *Los novios* debida a la pluma de Remigio López Valle, el licenciado candoroso, y publicada en México aproximadamente en 1930, no estoy seguro, ¿Alessandro Manzoni?, pero ellos dijeron: ¡Piero Manzoni!, el artista pobre, el que enlataba su propia mierda. Ah, caray. El arte está enloquecido, muchachos, les dije, y ellos dijeron: siempre ha estado enloquecido¹³² (BOLAÑO, 2009, p. 398).

O poema de uma palavra e três imagens gera interpretações diversas. Iser (2011) comenta a relação entre texto e leitor: “Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, interpretá-lo” (ISER, 2011, p. 107), ao que podemos acrescentar mais um elemento no argumento apresentado por Iser: a criação de um imaginário, pois “tudo já é imagem, e toda imagem remete imediatamente para além – ou aquém – de seu referente, para aquilo que se deve chamar de imaginário” (BARTHES, 2005, p. 102). Note-se que aqui os personagens leitores da narrativa modificam, com uma leitura ativa, o poema colocando uma “vela”, ou um triângulo em cada retângulo para simbolizar um barco, ou seja, modificam a forma, colocam um outro formato geométrico para alcançar outro contexto, é a hibridização das formas – a análise e criação do poema está fundido com o ambiente narrativo - e do pensamento. Portanto, a tripla ação feita pelo leitor de imaginar, interpretar e criar faz com o texto sofra modificações, “pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto” (ISER, 2011, p. 107).

¹³² Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 439): “Como não há mistério?, falei. Não há mistério, Amadeo, eles disseram. Depois me perguntaram: o que significa o poema para você? Nada, falei, não significa nada. E por que você diz que é um poema? Ora, porque Cesárea dizia que era, lembrei. Por isso e nada mais, porque eu tinha a palavra de Cesárea. Se aquela mulher tivesse me dito que um pedaço do cocô dela enrolado numa sacola de compras era um poema, eu teria acreditado, falei. Que moderno, o chileno disse, e depois mencionou um tal de Manzoni. Alessandro Manzoni?, perguntei, lembrando de uma tradução de *Os noivos* debida à pena de Remigio López Valle, o bacharel candoroso, publicada no México aproximadamente em 1930, não estou certo. Alessandro Manzoni?, mas eles disseram: Piero Manzoni, o artista pobre, aquele que enlatava sua própria merda. Ah, caramba. A arte está louca, rapazes, disse a eles, e eles disseram: sempre esteve louca”.



Na imagem mostrada na página 77, há um título com a palavra “Sión”. Falemos um pouco sobre ela. Na tradução temos o termo Sião, que é um local bíblico, é a terra de Jerusalém, é a fortaleza, é o único lugar que existirá após o Armagedom, o fim de tudo, o que combina, como veremos no capítulo três, com o destino de Tinajero. No entanto, essa discussão não aparece nas interpretações dos leitores personagens, o que contribui para que o leitor da narrativa contribua, também, com a construção daquela crítica, sendo assim temos uma leitura da leitura, temos um leitor de leitores, temos um metaleitor. O surpreendente é que a discussão crítica a respeito do texto está em um romance e o texto que suscita a discussão é de uma personagem que todos os leitores (reais e fictícios) buscam.

¿Qué tenemos ahora? ¿Un barco?, dije yo. Exacto, Amadeo, un barco. Y el título, *Sión*, en realidad esconde la palabra *Navegación*. Y eso es todo, Amadeo, sencillísimo, no hay más misterio, dijeron los muchachos y yo hubiera querido decirles que me sacaban un peso de encima, eso hubiera querido decirles, o que *Sión* podía esconder *Simón*, una afirmación en caló lanzada desde el pasado, pero lo único que hice fue decir ah, caray, y buscar la botella de tequila y servirme una copa, otra más. Eso era todo lo que quedaba de Cesárea, pensé, un barco en un mar en calma, un barco en un mar movido y un barco en una tormenta¹³³ (BOLAÑO, 2009, p. 410).

Com a citação percebemos a construção de uma interpretação, o que significa que as possibilidades de sentido são colocadas e avaliadas. Sobressalta-se, também,

¹³³ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 442): “O que temos agora? Um barco?, falei. Exatamente, Amadeo, um barco. E o título, *Sión*, na realidade oculta a palavra *Navegación*. Só isso, Amadeo, muito simples, não há mais mistério, os rapazes disseram, e eu gostaria de ter lhes dito que me tiravam um peso da alma, gostaria de ter lhes dito isso, ou que *Sión* podia esconder *Simón*, uma afirmação em caló lançada do passado, mas tudo o que fiz foi dizer ah, caramba, pegar a garrafa de tequila e me servir uma dose, mais uma. Isso era tudo que restava de Cesárea, pensei, um barco num mar calmo, um barco num mar agitado e um barco numa tormenta”.

a continuação das interpretações. Belano e Lima são leitores magistrais e conjecturam mais possibilidades de leitura e, nenhuma, aborda a condição bíblica da palavra “Sión”. “Nenhum texto diz apenas aquilo que deseja dizer. Cada texto sofre a coerção inevitável de produzir uma comunicação suplementar e não prevista” (STIERLE, 2011, p. 127), Amadeo é prova da “coerção inevitável” e fica perplexo com o que está escutando:

Por un momento mi cabeza, les aseguro, era como un mar embravecido y no oí lo que los muchachos decían, aunque capté algunas frases, algunas palabras sueltas, las predecibles, supongo: la barca de Quetzalcoatl, la fiebre nocturna de un niño o una niña, el encefalograma del capitán Achab o el encefalograma de la ballena, la superficie del mar que para los tiburones es la boca del vasto infierno, el barco sin vela que también puede ser un ataúd, la paradoja del rectángulo, el rectánguloconciencia, el rectángulo imposible de Einstein (en un universo donde los rectángulos son impensables), una página de Alfonso Reyes, la desolación de la poesía¹³⁴ (BOLAÑO, 2009, p. 410).

É preciso resgatar a estrutura narrativa da segunda parte. São vinte e seis capítulos e o relato de Amadeo não aparece em todos – ao total, são quinze os capítulos em que a voz de Amadeo surge – de forma não sequenciada e, aparentemente, aleatória. É o único relato que não avança na linha temporal do enredo, é o passado marcando, com constância, o compasso do presente e guiando os passos das possibilidades do futuro, tal circunstância comprova um híbrido temporal: “*Y vi a dos muchachos, uno despierto y el otro dormido, y el que estaba dormido dijo no se me preocupe, Amadeo, nosotros le vamos a encontrar a Cesárea aunque tengamos que levantar todas las piedras del norte*¹³⁵” (BOLAÑO, 2009, p. 553).

A título de informação e para confirmar a circularidade temática que percorre a obra do autor, na coletânea póstuma de poemas *La universidad desconocida* (2007), de Bolaño, dois deles, *Cuando niño* e *El mar*, produzidos na década de 80 mostram

¹³⁴ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 442): “Por um momento minha cabeça, eu lhes garanto, ficou como um mar enfurecido e não ouvi o que os rapazes disseram, embora tenha captado algumas frases, algumas palavras soltas, as previsíveis, suponho: o barco de Quetzalcoatl, a febre noturna de um menino ou de uma menina, o encefalograma do capitão Ahab ou o encefalograma da baleia, a superfície do mar que, para os tubarões, é a boca do vasto inferno, o barco sem vela, que também pode ser um ataúde, o paradoxo do retângulo, o retângulo-consciência, o retângulo impossível de Einstein (num universo em que os retângulos são impensáveis), uma página de Alfonso Reyes, a desolação da poesia”.

¹³⁵ Tradução nossa: “E eu vi dois meninos, um acordado e outro dormindo, e o que estava dormindo me disse ‘não se preocupe, Amadeo, nós vamos encontrar a Cesárea ainda que tenhamos que levantar todas as pedras do norte’”.

as mesmas imagens do poema de Tinajero. A diferença é que o poema presente em *Los detectives salvajes* é todo imagético, enquanto nos poemas de Bolaño a linguagem verbal se mescla com a imagem e as explica: “*La línea recta me producía calma. La línea curva me inquietaba, presentía el peligro, pero me gustaba la suavidad: subir y bajar. La última línea era la crispación*”¹³⁶ (BOLAÑO, 2009, p. 204).

Retornando a Belano e Lima, como vimos, eles são ótimos leitores, e, além disso, incansáveis. Os personagens não ficam satisfeitos com um poema, eles querem todos, ou precisam verificar se existem mais. A surpresa é a justificativa da busca, que é uma busca para todos. A leitura não é um prazer somente individual, e, sim, coletivo: “*no lo hacemos por ti, Amadeo, lo hacemos por México, por Latinoamérica, por el Tercer Mundo, por nuestras novias, porque tenemos ganas de hacerlo*”¹³⁷ (BOLAÑO, 2009, p. 553). É de interesse conjunto o texto literário, é uma marca identitária. Amadeo é a ponte, a ligação para discutir a literatura que foi, e Lima e Belano são os responsáveis pela literatura do porvir: “*vamos a encontrar a Cesárea Tinajero y vamos a encontrar también las Obras Completas de Cesárea Tinajero*”¹³⁸ (p. 553).

O capítulo em que surge toda a análise descrita acima é o dezenove. O relato de Amadeo não é o único capítulo em que se comprova, como veremos, a ideia do leitor que transita por textos híbridos. É preciso estarmos atentos ao fato de que estamos em uma narrativa e o híbrido se sustenta por alguns motivos. Primeiro: um enredo de busca aos protagonistas que só falam pela voz de terceiros. Segundo: pelo fato de a narrativa apresentar um poema, e não é qualquer poema como vimos, e analisá-lo, ou seja, mostrar o bastidor de uma leitura crítica. Terceiro: pelo motivo do primeiro e segundo item estarem conectados em uma narrativa que engloba o diário e o testemunho.

O capítulo dezenove é um resumo estrutural da narrativa em que o leitor está imerso, pois o primeiro relato é o de Amadeo discutindo o poema e suas formas com Lima e Belano, na sequência a personagem Edith Oster faz um relato biográfico, isto é, traça uma linha do tempo das vezes em que Belano aparece em sua vida. Por fim,

¹³⁶ Tradução nossa: “A linha reta me produzia calma. A linha com curva me inquietava, pressentia o perigo, porém gostava da suavidade: subir e baixar. A última linha era uma contração repentina e passageira”.

¹³⁷ Tradução nossa: “Não fazemos por você, Amadeo, fazemos pelo México, pela Latino América, pelo terceiro mundo, pelas nossas namoradas, porque temos vontade de fazer”.

¹³⁸ Tradução nossa: “Vamos encontrar a Cesárea Tinajero e vamos encontrar as Obras Completas dela”.

temos um conto inserido no capítulo, o personagem Felipe Muller descreve uma história – quem a apresentou foi Belano - que não possui relação temática com a narrativa principal. Sendo assim, o leitor, em um mesmo capítulo, transita por diversos gêneros textuais, tempos e personagens, o que nos leva a pensar na possibilidade de um leitor que diante de um texto híbrido, também se torna híbrido, pois lê o romance e os gêneros textuais secundários emergentes.

Na crítica literária, Silviano Santiago (2004) aborda a questão do híbrido ao discutir o termo anfíbio. Para Santiago, a literatura brasileira é anfíbia, portanto, híbrida, pelo fato de que transita entre temas, no caso, arte e política. Para se referir ao híbrido, o crítico utiliza a palavra “contaminação”, ou seja, o híbrido como um elemento intruso, como um agente que remove a pureza do objeto, e isso, em nenhum momento, é visto como negativo, e, sim, como positivo: “A contaminação é antes a forma literária pela qual a lucidez se afirma duplamente. A forma literária anfíbia requer a lucidez do criador e também a do leitor” (SANTIAGO, 2004, p. 69). O leitor passa a ser anfíbio quando se encontra com as formas literárias híbridas, há um pacto de hibrididade. Não se pode esquecer que o híbrido se encontra em um outro pacto, ainda maior, que é o narrativo: “Ora, como o texto é ficcional, automaticamente invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, não como realidade, mas como se fosse realidade” (ISER, 2011, p. 107).

Nesse ponto, é preciso esclarecer alguns pontos da teoria de Iser, citado anteriormente nesta pesquisa. Para o teórico, o texto literário é um espaço que permite a interação entre autor e leitor e, sendo assim, a interação pode acontecer de três maneiras ou níveis: “o estrutural, o funcional, o interpretativo. Uma descrição estrutural visará mapear o espaço; a funcional procurará explicar sua meta e a interpretativa perguntará por que jogamos e por que precisamos jogar” (ISER, 2011, p. 109). Iser se preocupa em sistematizar a interpretação, como ela acontece, o porquê de existir. O nível estrutural consegue elucidar, por exemplo, o contato do poema *Sión* com os leitores - Belano, Lima, Amadeo – que possui: “o significante fraturado – simultaneamente denotativo e figurativo – invoca alguma coisa que não é pré-dada pelo texto, mas engendrado por ele, que habilita o leitor a dotá-lo de uma forma tangível” (ISER, 2011, p. 110). O jogo do texto, ou o jogo do efeito da interpretação começa quando o leitor escolhe o caminho, denotativo ou conativo, que decide seguir. Regina Zilberman em seu artigo, *O leitor, de Machado de Assis a Jorge Luís Borges*, consegue resumir a ideia de Iser com as seguintes palavras:

Wolfgang Iser como seu principal porta-voz, a leitura constitui o modo de ser de uma obra literária, que só se realiza quando absorvida e decifrada por seu destinatário; eis porque ela trata de prever seus modos de compreensão e interpretação, delineando o leitor implícito que tem em vista, papel transferido ao leitor real, a quem compete concretizá-lo na prática (ZILBERMAN, 1996, p. 1).

A tudo isso, acrescentamos outro ponto teórico relevante, da chamada Estética da Recepção, proposta por H. R. Jauss e frequentada por W. Iser. A Estética da Recepção não descobriu o leitor como objeto da ciência da literatura, tal mérito se deu ao chamado *New Criticism*, nos anos 50, que buscava um leitor ideal e uma interpretação correta da obra literária. Segundo Hans Ulrich Gumbrecht (2011, p. 175) “a verdadeira inovação da Estética da Recepção consistiu em ter ela abandonado a classificação da quantidade de exegeses possíveis e historicamente realizadas sobre um texto, em muitas interpretações ‘falsas’ e uma ‘correta’”. Por isso a leitura feita do poema de Cesárea Tinajero é aceitável, pois as opções de leitura, possibilitadas pelo espaço textual, encontram-se no leitor. Neste ponto da teoria nasce o conceito das infinitas possibilidades de leitura, concepção discutida amplamente por teóricos de escolas diferentes como Umberto Eco e Karlheinz Stierle. Para Stierle (2011, p. 145):

O texto como espaço textual, em que se multiplicam infinitamente as possibilidades de relacionamento, e, daí, as possibilidades de constituição da significação, torna-se, na perspectiva do leitor, espaço ou meio de reflexão, em que o leitor pode penetrar cada vez mais, sem nunca o esgotar. A apreensão do texto ficcional converte-se assim em uma tarefa infinita. Na perspectiva ficcional, o texto nunca é captado de maneira cabal. O que disse Valéry a propósito da constituição do texto ficcional – que ela nunca se encerra, mas apenas se interrompe – também vale para o processo da recepção dos textos ficcionais.

Em *Obra aberta* (2010), Umberto Eco arremata a questão. Para Eco, o texto literário tem o caráter de infinitas leituras, no entanto não quer dizer que qualquer leitura seja válida, é preciso que ela esteja concentrada no campo interpretativo que o texto possibilita.

Por seu turno, Leyla Perrone-Moisés (2006), em *A criação do texto literário*, recorda o elemento da leitura. Para Perrone-Moisés a obra literária é uma recriação que se dá pela leitura, assim o leitor deve assumir um papel mais ativo quanto o do escritor. Sendo assim:

“No ato de recriação da obra pela leitura, a proposta inicial se amplia e as intenções primitivas do autor são superadas. Entre o dizer e o ouvir, entre o escrever e o ler, ocorrem coisas maiores do que os propósitos de um emissor e as expectativas de um receptor: há um saber inconsciente circulando na

linguagem, instituição e bem comum de autores e leitores (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 109).

Por discutir recriação e leitura, há em *Los detectives* a criação dos protagonistas Lima e Belano pela voz de outros personagens, e o processo de criação se constrói de modo semelhante ao da leitura: cada indivíduo cita características que outros não vão citar ao comentar as relações com os protagonistas. Com isso, Bolaño quer mostrar que não existe um caminho de leitura, assim como não existe somente um Lima e Belano, são vários.

2.2 A PARTE DOS OUTROS

Os vinte e seis capítulos da segunda parte estão construídos de modo polifônico. Diferentes personagens dão um depoimento, em primeira pessoa, a respeito de Belano ou Lima. Todos contam histórias e os relatos giram em torno das peripécias dos protagonistas, tal como no dia em que Lima e Belano são recrutados para trabalhar em um navio pesqueiro, quando dormem em uma gruta, quando Lima é visto mendigando em Tel-Aviv, quando é preso em Beersheba, quando Lima é visto praticando assaltos em Viena, quando é deportado, quando se perde na Nicarágua. Uma vida de inquietude. Todos esses acontecimentos ocorrem e são relatados no tempo que se inicia em 1976 e termina em 1996.

Há uma especulação para tanto movimento dos protagonistas. Em um depoimento uma explicação se manifesta. Nestes termos:

Según él, Lima huía de una organización, o eso creí entender al principio, que pretendía matarlo, de ahí que al encontrarse en Managua decidiera no regresar. Se lo mirara como se lo mirara el relato era inverosímil. Todo había empezado, según Piel Divina, con un viaje que Lima y su amigo Belano hicieron al norte, a principios de 1976. Después de ese viaje ambos empezaron a huir, primero por el DF, juntos, después por Europa, ya cada uno por su cuenta. Cuando le pregunté qué habían ido a hacer a Sonora los fundadores del realismo visceral, Piel Divina me contestó que habían ido a buscar a Cesárea Tinajero. Tras vivir algunos años en Europa Lima volvió a México. Tal vez creyó que todo estaría olvidado, pero los asesinos se materializaron una noche, después de una reunión en la que Lima intentaba reagrupar a los real visceralistas, y éste tuvo que volver a huir¹³⁹ (BOLAÑO, 2009, p. 349).

¹³⁹Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 442): “Segundo ele, Lima estava fugindo de uma organização, ao menos foi o que acreditei entender a princípio, que pretendia matá-lo, daí que, ao se ver em Manágua, tinha resolvido não regressar. Como quer que fosse encarado, seu relato era

Fica esclarecido, de acordo com a citação, que o motivo do deslocamento é o medo que o personagem sente com a possibilidade de um assassinato – a causa do medo será vista no capítulo seguinte desta pesquisa. Assim, o movimento da fuga é simbólico, sem ela a narrativa não existiria, toda a dinâmica estaria comprometida. Quando o detetive (o leitor faz parte do processo) encontra Lima e Belano a narrativa se acaba, a máquina de produzir testemunhos para, a literatura se encerra. A busca por Cesárea, a busca por Belano e Lima significam a busca de leitores do passado e do presente. O leitor indaga o lugar de Belano e Lima ao mesmo tempo em que pensa o falso final da literatura, pois ela está em um eterno movimento.

O movimento do leitor é discutido com mais afinco nesta parte dos depoimentos. Os vinte e seis capítulos não abordam somente os protagonistas, mas o leitor e a relação com a literatura. Em alguns momentos a narrativa alude a textos como *Rayuela* ao colocar tipos de leitores, por exemplo, o *lector medio* e o *lector desesperado*:

Tomemos, por ejemplo, un lector medio, un tipo tranquilo, culto, de vida más o menos sana, maduro. Un hombre que compra libros y revistas de literatura. Bien, ahí está. Ese hombre puede leer aquello que se escribe para cuando estás sereno, para cuando estás calmado, pero también puede leer cualquier otra clase de literatura, con ojo crítico, sin complicidades absurdas o lamentables, con desapasionamiento. Eso es lo que yo creo. No quiero ofender a nadie. Ahora tomemos al lector desesperado, aquel a quien presumiblemente va dirigida la literatura de los desesperados. ¿Qué es lo que ven? Primero: se trata de un lector adolescente o de un adulto inmaduro, acobardado, con los nervios a flor de piel. Es el típico pendejo (perdonen la expresión) que se suicidaba después de leer el *Werther*¹⁴⁰ (BOLAÑO, 2009, p. 202).

inverossímil. Tudo havia começado, segundo Pele Divina, com uma viagem que Lima e seu amigo Belano fizeram ao norte, no começo de 1976. Depois dessa viagem, os dois começaram a fugir, primeiro pelo DF, juntos, depois pela Europa, já cada qual por sua conta. Quando perguntei o que os fundadores do realismo visceral tinham ido fazer em Sonora, Pele Divina respondeu que tinham ido procurar Cesárea Tinajero. Após viver alguns anos na Europa, Lima tinha voltado para o México. Vai ver que acreditou que tudo já estava esquecido, mas os assassinos se materializaram certa noite, depois de uma reunião em que Lima tentava reagrupar os realvisceralistas, e ele foi obrigado a fugir de novo”.

¹⁴⁰ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 219): “Tomemos, por exemplo, um leitor médio, um tipo tranquilo, culto, de vida mais ou menos sadia, maduro. Um homem que compra livros e revistas de literatura. Bem, aí está. Esse homem pode ler aquilo que se escreve para quando se está sereno, para quando se está calmo, mas também pode ler qualquer outra classe de literatura, com olhar crítico, sem complicitades absurdas ou lamentáveis, com desapasionamento. É o que eu acho. Não quero ofender ninguém. Agora pensemos no leitor desesperado, aquele a quem presumivelmente é dirigida a literatura dos desesperados. Quem é ele? Primeiro: é um leitor adolescente ou um adulto imaturo, acovardado, com os nervos à flor da pele. É o típico babaca (perdoem a expressão) que se suicidaria depois de ler *Werther*”.

O que se coloca nesse trecho é o preparo do leitor diante do literário. Todo texto tem o seu leitor, e todo leitor tem o texto que lhe cabe. Sendo assim, o receptor pode não estar apto, por diversos motivos, a ler qualquer texto literário. Questões como essa são plantadas no texto e a própria narrativa se encarrega de esclarecer. Por qual motivo um leitor pode não estar apto a ler um texto literário? Porque “*Hay una literatura para cuando estás aburrido. Abunda. Hay una literatura para cuando estás calmado. Ésta es la mejor literatura, creo yo (...). Y hay una literatura para cuando estás desesperado*”¹⁴¹ (BOLAÑO, 2009, p. 201). Logo, temos tipos de literatura e tipos de leitores.

Em conjunto com a obra e o leitor, a crítica também se mostra mutável. Se a literatura se movimenta, se o leitor se adapta ao movimento, a crítica literária não se mostra impassível ao deslocamento. A reflexão é relevante e, não poderia ser diferente, está presente na narrativa:

Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto. Luego los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompasándose a su singladura. Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediamente sola en la Inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia¹⁴² (BOLAÑO, 2009, p. 484).

A citação acima é de um crítico literário e pertence ao capítulo vinte e três. O capítulo em questão é um dos poucos que não investiga os protagonistas ausentes, o foco é colocar o pensamento de críticos literários e escritores acerca da literatura, ou

¹⁴¹ Tradução nossa: “Há uma literatura para quando está triste. Em abundância. Há uma literatura para quando está calmo. Esta é a melhor literatura, creio eu. E há uma literatura para quando está desesperado”.

¹⁴² Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 533): “Por algum tempo, a Crítica acompanha a Obra, depois a Crítica se desvanece e são os leitores que a acompanham. A viagem pode ser comprida ou curta. Depois os leitores morrem um a um, e a Obra segue sozinha, muito embora outra Crítica e outros Leitores pouco a pouco se ajustem à sua singradura. Depois a Crítica morre outra vez, os Leitores morrem outra vez, e sobre esse rastro de ossos a Obra segue sua viagem rumo à solidão. Aproximar-se dela, navegar em sua esteira é um sinal inequívoco de morte segura, mas outra Crítica e outros Leitores dela se aproximam, incansáveis e implacáveis, e o tempo e a velocidade os devoram. Finalmente a Obra viaja irremediavelmente sozinha na Imensidão. E um dia a Obra morre, como morrem todas as coisas, como se extinguirá o Sol e a Terra, o Sistema Solar e a Galáxia, e a mais recôndita memória dos homens. Tudo que começa como comédia acaba como tragédia”.

seja, é a ficcionalização da crítica no romance, é, também, o metaleitor observando a leitura que o crítico faz a respeito da literatura. Cada personagem finaliza a fala com frases intertextuais: “*Todo lo que empieza como comedia acaba como un responso vacío*¹⁴³” (BOLAÑO, 2009, p. 496) ou “*Todo lo que empieza como comedia acaba como un monólogo cómico, pero ya no nos reímos*¹⁴⁴” (p. 500).

No capítulo seguinte, vinte e quatro, a narrativa volta ao padrão com a personagem Clara Cabeza, secretária de Octavio Paz, relatando o encontro entre o chefe e Ulises Lima em uma praça mexicana. Paz, segundo Clara, disse lembrar do *real viceratismo* de Cesárea Tinajero, porém desconhecia o poeta Ulises Lima. O encontro entre os poetas é enigmático, andam em círculos, em lados opostos, e a conversa se dá por números, códigos que a secretária não entende, só observa. O que fica do encontro é um mistério.

A segunda parte termina com um relato de Amadeo. Belano e Lima perguntam se Amadeo sabe a localização de Cesárea e a resposta é a seguinte: “nos desertos de Sonora”, título da última parte do livro. Porém, antes de iniciarmos a análise a respeito desse episódio, é necessário ampliar a discussão acerca da literatura como matéria de escrita na obra de Bolaño. Para isso, na sequência, analisamos alguns fragmentos de *Llamadas telefónicas* que evidenciam o tema.

É válido ressaltar que a estrutura narrativa utilizada por Roberto Bolaño, com formas híbridas e entrelaçamento de vozes, não é inédita na literatura. Augusto Monterroso (1921-2003), por exemplo, escritor de Honduras, em sua obra *Lo demás es silencio* (1978) trabalha com o ensaio, testemunhos e aforismos. Bolaño segue a mesma linha testemunhal do hondurenho: personagens dando depoimentos da vivência que tiveram com um determinado personagem – no caso de Monterroso, todos falam de Eduardo Torres. A aproximação com Monterroso é simbólica, pois o autor escolhe o México como casa por um período, e Bolaño, por sua vez, utiliza uma frase do escritor hondurenho de epígrafe em *La literatura nazi América*.

2.3 CHAMADAS TELEFÔNICAS

¹⁴³ Tradução nossa: “Tudo que começa como comédia acaba como uma resposta vazia”.

¹⁴⁴ Tradução nossa: “Tudo que começa como comédia acaba como um monólogo cômico, mas já não rimos”

No primeiro capítulo vimos que algumas temáticas circundam a produção literária de Bolaño. Percebemos que a violência e a literatura são tônicas nas novelas do autor, assim também acontece nos contos. Nesta parte da pesquisa, analisaremos algumas passagens dos contos publicados no livro *Llamadas telefónicas* (1997) que ratificam o que foi dito anteriormente e complementam o conceito de híbrido literário em Bolaño, visto que estamos transitando em uma obra multifacetada que vai da crítica literária a escrita de um diário. *Llamadas telefónicas* é dividido em três partes, a primeira leva o título do livro, a segunda é intitulada como *Detectives* e a última *Vida de Anne Moore*.

O conto inicial do livro, *Sensini*, retrata o cotidiano do escritor e a batalha para sobreviver da escrita. O personagem Sensini é, como revelado por Bolaño em entrevistas, o escritor argentino Antonio Di Benedetto, com quem trocou correspondências e chamadas telefônicas. Neste caso, é válido ressaltar que “o que torna uma obra uma ficção não é ser a história inverídica – pode muito bem ser verídica, em parte ou no todo” (SONTAG, 2005, p. 62). O argumento do conto está centrado na arduosa tarefa de ser escritor e participar de diversos concursos literários para poder se manter, para resumir: como um escritor reconhecido como Sensini está participando de um concurso literário municipal de quinta categoria de um rincão espanhol. No conto, um escritor novato troca cartas com o famoso Sensini.

Há um movimento entre escritor e leitor no conto. A narrativa é escrita em primeira pessoa pelo escritor novato, que faz releituras da principal obra de Sensini, *Ugarte*, e compara com o texto enviado pelo escritor para concorrer no concurso – o conto de Sensini não ganhou o primeiro lugar, mas recebeu uma quantia em dinheiro e uma menção honrosa. No conto, observamos um escritor/leitor preocupado em entender a narrativa de Sensini: “*Todo lo que en Ugarte era frialdad, un pulso preciso de neurocirujano, en el libro de cuentos era calidez, paisajes que se alejaban del lector muy lentamente (y que a veces se alejaban con el lector), personajes valientes y a la deriva*¹⁴⁵” (BOLAÑO, 2010, p. 21), bem como aspectos da vida pessoal do escritor: “*vivía, no tardé en comprenderlo, en la pobreza, no una pobreza absoluta sino una de*

¹⁴⁵ Tradução nossa: “Tudo que em Ugarte era frieza, um pulso preciso de neurocirurgião, no livro de contos era afeto, paisagens que se distanciavam do leitor muito lentamente (e que às vezes se distanciavam com o leitor), personagens valentes e à deriva”.

*clase media baja, de clase media desafortunada y decente*¹⁴⁶ (p. 25). Portanto o escritor novato, além de leitor é um observador do cotidiano, e nos conta aspectos biográficos e técnicos da obra de outro escritor, mais uma vez a perspectiva híbrida presente. Ressaltamos que o leitor da narrativa tem a possibilidade de encontrar outro caminho (em relação ao escritor novato): ele não lê uma biografia ou uma crítica, é a leitura de um conto. Portanto, temos o metaleitor, o leitor de outra leitura, na figura do leitor da narrativa, pois esse tem o contato com a crítica literária ficcionalizada por meio do conto, logo o metaleitor age de acordo com o pensamento metalinguístico instituído pela obra em que o conhecimento técnico é matéria narrativa.

Novamente nos encontramos com a expressão “deriva”: “*personajes valientes y a la deriva*” (BOLAÑO, 2010, p. 21). *Llamadas telefónicas* (1997) é o livro que antecede *Los detectives salvajes* (1998), a leitura que o personagem faz da novela de Sensini é a mesma que fizemos de Ulises Lima e Arturo Belano, sendo assim a situação de estar à deriva faz parte do contexto narrativo de Roberto Bolaño. No conto em questão, os personagens regem suas vidas de acordo com concursos literários e se vão ou não ganhar algum prêmio, o que fundamenta a vida dos personagens é a incerteza. Com outras palavras, o crítico Bolaño encerra a questão: “*La literatura, al contrario que la muerte, vive en la intemperie, en la desprotección, lejos de los gobiernos y de las leyes, salvo la ley de la literatura que sólo los mejores entre los mejores son capaces de romper*¹⁴⁷” (BOLAÑO, 2011, p. 285).

O mesmo traço se aplica ao conto seguinte, *Henri Simon Leprince*. Mas, nesse caso, Henri é um escritor sem lugar. Os modelos literários da época – antes, durante e pós 2ª guerra mundial – não o reconhecem, é ignorado, ou seja, o tema é a incerteza, invisibilidade e o fracasso diante do mundo literário:

Por supuesto, es un escritor fracasado, es decir, sobrevive en la prensa canalla parisina y publica poemas (que los malos poetas juzgan malos y que los buenos poetas ni siquiera leen) y cuentos en revistas de provincias. Las editoriales —o los lectores de las editoriales, esa subcasta aborrecible—, sin que él sepa por qué, parecen odiarlo. Sus manuscritos siempre son rechazados. Es de mediana edad, es soltero, se ha acostumbrado al fracaso. A su manera, es un estoico. Lee a Stendhal con orgullo y con algo de desafío¹⁴⁸ (BOLAÑO, 2010, p. 34).

¹⁴⁶ Tradução nossa: “Vivia, não demorei em compreender, na pobreza, não uma pobreza absoluta, mas uma classe média baixa, de classe média desafortunada e decente”.

¹⁴⁷ Tradução nossa: “A literatura, ao contrário da morte, vive na intempérie, na desproteção, longe dos governos e das leis, salvo a lei da literatura que somente os melhores entre os melhores são capazes de romper”.

¹⁴⁸ Tradução de Eduardo Brandão (2012, p. 24): “Claro, é um escritor fracassado, isto é, sobrevive na imprensa canalha parisiense e publica poemas (que os maus poetas julgam ruins e que os bons poetas

No conto, uma vez mais o palco literário é discutido. Em resumo, oferecem a Leprince uma oportunidade em um jornal, a melhor oportunidade que teve, e ele a rejeita. Dado o fato, tudo se descaminha, entra em deriva. No entanto, Leprince passa a ser fundamental para os escritores de sua época: acoberta, auxilia fugas durante a guerra. O que está em cena é a estrutura da literatura, e a invisibilidade que a cerca: “*Nadie se toma la molestia de saber qué escribe el escritor que les ha salvado la vida*¹⁴⁹” (BOLAÑO, 2010, p. 37). Por trás de nomes conhecidos, há outros tantos desconhecidos que movimentam a arte: “*Leprince ha aceptado por fin su condición de mal escritor pero también ha comprendido y aceptado que los buenos escritores necesitan a los malos escritores aunque sólo sea como lectores o como escuderos*” (p. 39). A figura do escritor/leitor se repete, assim como em *Sensini*, e prova a condição de que a criação é uma marca, também, pertencente ao leitor, o leitor sem identidade, o leitor invisível, o leitor escritor ou o leitor Leprince.

Os próximos dois contos, *Enrique Martín* e *Una aventura literaria*, falam da relação entre escritores. Diferente dos primeiros textos analisados, os contos em questão discutem a cena literária, a vaidade que permeia o ambiente artístico em que cada escritor crê publicar a melhor obra da geração.

Em *Enrique Martín* algumas temáticas de Bolaño continuam. A figura do escritor-leitor é constante nesta parte do livro: “*Una noche apareció por mi casa. Llevaba bajo el brazo una carpeta llena de poemas y quería que los leyera*¹⁵⁰” (BOLAÑO, 2010, p. 43). Outro processo que se repete, no contexto da obra do escritor, é a citação de autores reais no ambiente ficcional:

Estuvimos hablando un rato más, sobre Sanguinetti y Frank O’Hara (Frank O’Hara aún me gusta, a Sanguinetti hace mucho que no lo leo), sobre la nueva revista que pensaba sacar y para la que no me pidió poemas y luego nos despedimos en la calle, cerca de mi casa¹⁵¹ (BOLAÑO, 2010, p. 43).

nem leem) e contos em revistas de província. As editoras — ou os pareceristas das editoras, essa subcasta execrável —, sem que ele saiba por quê, parecem odiá-lo. Seus manuscritos são sempre rejeitados. É de meia-idade, solteiro, acostumou-se ao fracasso. À sua maneira, é um estoico. Lê Stendhal com orgulho e com uma ponta de desafio”.

¹⁴⁹ Tradução nossa: “Ninguém fica preocupado de saber que escreve o escritor que salvou a sua vida”.

¹⁵⁰ Tradução nossa: “Uma noite apareceu em minha casa. Levava embaixo do braço uma pasta cheia de poemas e queria que os lesse”.

¹⁵¹ Tradução de Eduardo Brandão (2012, p. 32): “Conversamos mais um pouco, sobre Sanguinetti e Frank O’Hara (ainda gosto de Frank O’Hara, Sanguinetti faz tempo que não leio), sobre a nova revista que ele pensava lançar e para a qual não me pediu poemas, e depois nos despedimos na rua, perto de casa”.

O conto discute, em um primeiro momento, as aparências do universo literário. Um escritor deixou de falar com outro porque não foi publicado na revista que este comandava, ou na leitura de poemas de um colega escritor: “*comprendí que si le decía que eran malos nunca más lo volvería a ver*¹⁵²” (BOLAÑO, 2010, p. 43). Em um segundo momento, narra uma história com o personagem Henrique Martín, escritor, que após investigar extraterrestres, comete o suicídio. Antes da tragédia, deixa um pacote para o narrador do conto, que o abre na expectativa de entender o porquê da catástrofe e encontra poemas. O conto se encerra desta forma, a literatura no final de tudo. Em entrevista, Bolaño é taxativo ao afirmar que “*la literatura sólo sirve para la literatura*¹⁵³” (BRAITHWAIT, 2006, p. 92), ou seja, o texto literário como argumento consegue se fazer suficiente para manter uma narrativa.

No início desta pesquisa citamos o conto *Una aventura literaria* para discutir o leitor e a leitura. É necessário, novamente, trazer de volta a temática para avançar na discussão. Àquela altura, dissemos que a narrativa apresenta dois personagens intitulados de A e B, ambos são escritores. B lança um livro e nessa história ele critica um personagem que é A. No livro, A tem outro nome, mas o personagem criticado não se dá conta de que a crítica era direcionada a ele, sendo que o mesmo escreve artigos memoráveis em jornais e revistas elogiando o livro de B, “*A publica una reseña absolutamente elogiosa, entusiasta, que arrastra a los demás críticos y convierte el libro de B en un discreto éxito de ventas*¹⁵⁴” (p. 57).

A trama se desenvolve em tal contexto, B não acredita que A não tenha compreendido, ou seja, um leitor medíocre. Os leitores se deslocam com B para tentar descobrir os motivos que levam A a ser tão cordial. A intriga está na cordialidade e no fato de um leitor não encontrar evidências sobre si. Todos os elementos que compõem a cena literária assumem papéis, não só o poeta é um fingidor, o crítico-leitor também desempenha essa função. A suspeita se dá devido a uma leitura especializada:

El libro ha sido enviado a los críticos un jueves y el sábado aparece la reseña de A, por lo menos cinco folios, donde demuestra, además, que su lectura es profunda y razonable, una lectura lúcida, clarificadora incluso para el propio B, que observa aspectos de su libro que antes había pasado por alto¹⁵⁵ (BOLAÑO, 2010, p. 58).

¹⁵² Tradução nossa: “Compreendi que se dizia a ele que eram maus, nunca mais o voltaria a ver”.

¹⁵³ Tradução nossa: “A literatura só serve para a literatura”.

¹⁵⁴ Tradução nossa: “A publica uma resenha absolutamente elogiosa, entusiasta, que arrasta ao demais críticos e converte o livro de B em um discreto êxito de vendas”.

¹⁵⁵ Tradução de Eduardo Brandão (2012, p. 46): “O livro foi enviado aos críticos numa quinta-feira, e no sábado aparece a resenha de A, pelo menos cinco folhas, na qual demonstra, além do mais, que

Com base no pensamento formulado por Umberto Eco (2006, p. 14), podemos fazer as seguintes reflexões: Seria A um esboço de Leitor-Modelo? Seria B um leitor ideal já que procura nas entrelinhas da análise do colega alguma referência que o prejudique futuramente? Cria-se certo desconforto que sai do personagem B e tenciona o leitor B: “*O bien ensalza mi libro para que nadie lo identifique con el personaje de Medina Mena. O bien no se ha dado cuenta de nada y nuestro encuentro escritor-lector ha sido un encuentro feliz. Todas las posibilidades le parecen nefastas*¹⁵⁶” (BOLAÑO, 2010, p. 60). Com esse conto percebemos a figura, uma vez mais, do metaleitor, aquele leitor que lê a história de uma recepção, que neste caso sofre uma variação se compararmos com o conto *Sensini*, pois o leitor da narrativa está em contato indireto com a crítica, ou seja, lê uma interpretação da crítica, sabe o que é pelo conto, mas não tem acesso aos registros dela.

Eco (2006) trabalha com a ideia de leitor ideal, aquele leitor que preenche as lacunas-inferências deixadas no texto, logo o leitor-modelo é um criador. O conceito de Eco é delicado porque presume um leitor que não existe, pela impossibilidade de o leitor compreender o mundo de forma totalitária. Esse pensamento aparece no conto, “*quiénes son los lectores capaces de percibir la identidad de Álvaro Medina Mena?*¹⁵⁷” (BOLAÑO, 2010, p. 60). Nele temos um especialista (A) que analisa aspectos que para o autor (B) “había pasado por alto”. O personagem A é um leitor-modelo incompleto, pois não consegue captar todas as inferências deixadas no texto de B, ou finge não conseguir. O mesmo pode se dizer de B, que não lê aquilo que espera na resenha de A, que é inofensiva. O conto termina com o encontro de A e B. Os dois não se conheciam pessoalmente e em uma chamada telefônica marcaram um jantar, encontraram-se na casa de A com cordialidade que se torna híbrida ao unir o leitor, o autor e o crítico da narrativa.

No conto que dá título ao livro, *Llamadas telefónicas*, observa-se uma temática distinta. Em comparação com os outros contos vistos, em *Llamadas* não há uma discussão literária ou referências do universo narrativo. O conto narra, em terceira pessoa, a relação amorosa de longa data de B e X, e um assassinato. Em alguns

sua leitura é profunda e razoável, uma leitura lúcida, esclarecedora inclusive para o próprio B, que observa aspectos de seu livro que antes lhe haviam passado despercebidos”.

¹⁵⁶ Tradução nossa: “Ou engradece meu livro para que ninguém o identifique com o personagem de Medina Mena. Ou não se deu conta de nada e nosso encontro escritor-leitor foi um encontro feliz”.

¹⁵⁷ Tradução nossa: “Quem são os leitores capazes de perceber a identidade de Álvaro Medina Mena”.

momentos, os diálogos em primeira pessoa são reproduzidos pelo narrador extradiegético, ou aparecem de forma direta: “*Sólo lo hice una vez, dice B, pero entonces comprendí que X solía recibir ese tipo de llamadas. Y creía que era yo*¹⁵⁸” (BOLAÑO, 2010, p. 71).

A violência é uma constante na narrativa de Bolaño, como vimos em *Estrella distante*, contudo, não explorada, até então, no livro em questão. Outra particularidade é a reprodução coloquial da fala, uma característica vista na segunda parte de *Los detectives salvajes*, que desponta em *Llamadas*, um título bastante sugestivo que induz à informalidade. O assassinato é a marca da violência no conto e o assassino faz chamadas telefônicas regulares para X, porém não há fala nas ligações, permanece anônimo e logo desliga o telefone. As ligações anônimas geram uma preocupação, X imagina que é B o autor, contudo a explicação vem no último parágrafo do texto, é um ex-namorado de X, não mencionado antes, que realiza os telefonemas e assassina X.

O conto seguinte é um marcador de percurso na narrativa de Roberto Bolaño. *El Gusano* inaugura a segunda parte do livro e a imagem do detetive mesclada com a literatura. Arturo Belano é protagonista do conto, frequenta livrarias, cita escritores conhecidos, fala de cinema e é amigo de um assassino de aluguel e detetive: “*Todas las mañanas lo veía sentado en un banco de la Alameda mientras yo me metía en la Librería de Cristal a hojear libros*¹⁵⁹” (BOLAÑO, 2010, p. 75). Todos os elementos citados foram retomados em *Los detectives salvajes*. É válido ressaltar que o conto é um marco na narrativa do autor no sentido em que o deserto de Sonora é apresentado aos leitores de Bolaño.

Arturo Belano é colocado lado a lado com *el Gusano*, o assassino/detetive. São dois infratores em escalas diferentes, um rouba livros e o outro mata, “*si no tenía dinero, como sucedía a menudo, los solía robar indistintamente*¹⁶⁰” (BOLAÑO, 2010, p. 76). Contudo, existe uma coisa que os une: a arte cinematográfica. Arturo Belano, adolescente, cabulava aulas para frequentar cinemas:

La que más veces vi creo que era francesa. Trataba de dos chicas que viven solas en una casa de las afueras. Una era rubia y la otra pelirroja. A la rubia la ha dejado el novio y al mismo tiempo (al mismo tiempo del dolor, quiero

¹⁵⁸ Tradução nossa: “Só fiz uma vez, disse B, mas então compreendi que X costumava receber esse tipo de ligação. E acreditava que era eu”.

¹⁵⁹ Tradução nossa: “Todas as manhãs eu o vi sentado em banco da Alameda enquanto eu me metia na Livraria de Cristal a folhear livros”.

¹⁶⁰ Tradução nossa: “Se não tinha dinheiro, como acontecia frequentemente, roubava indistintamente”.

decir) tiene problemas de personalidad: cree que se está enamorando de su compañera. La pelirroja es más joven, es más inocente, es más irresponsable; es decir, es más feliz (aunque yo por entonces era joven, inocente e irresponsable y me creía profundamente desdichado). Un día, un fugitivo de la justicia entra subrepticamente en su casa y las secuestra¹⁶¹ (BOLAÑO, 2010, p. 76).

O elemento híbrido está presente novamente. Observa-se uma história dentro de outra história, o relato cinematográfico descrito no conto e o ficcional assumindo um protagonismo na narrativa. O relato é o cotidiano de Arturo Belano: visita livrarias, conversa com o *Gusano*, vai ao cinema. Nesse contexto o imprevisto surge: “*Una mañana, mientras buscaba un libro en la Librería del Sótano, vi que estaban filmando una película en el interior de la Alameda y me acerqué a curiosear. Reconocí de inmediato a Jacqueline Andere*¹⁶²” (BOLAÑO, 2010, p. 78). Interessante observar que o elemento cinema sai da tela e passa ser a realidade de Belano ao conhecer a atriz mexicana Jacqueline Andere, o mundo do cinema se funde ao do conto. Outra marca da fusão é o momento em que Belano pede um autógrafo para Andere em um livro de Camus e a atriz responde com esta fala: “*Como firmo, dijo, como Albert Camus o como Jacqueline Andere*¹⁶³?” (p. 79).

Com o encontro de Belano e Andere o cinema deixa de ser descrito, e passa ser narrado, sai de cena a atriz mexicana e, nesse momento, entra *el Gusano*. Não é descrito o nome do personagem, o que aparece é um apelido caricato – a tradução de *Gusano* ao português é tida como verme ou lagarto, um animal discreto que gosta do calor. Pouco se sabe do personagem, um homem que nasceu no norte do México, Sonora, em um povoado chamado *Villaviciosa* e possuía costumes diferentes:

No tardé en descubrir que iba siempre armado. Al principio pensé que tal vez fuera policía o que lo perseguía alguien, pero resultaba evidente que no era policía (o que al menos ya no lo era) y pocas veces he visto a nadie con una actitud más despreocupada con respecto a la gente: nunca miraba hacia atrás, nunca miraba hacia los lados, raras veces miraba el suelo. Cuando le

¹⁶¹ Tradução de Eduardo Brandão (2012, p. 61): “O que mais vezes vi creio que era francês. Falava de duas moças que viviam sozinhas numa casa de subúrbio. Uma era loura, a outra ruiva. A loura tinha sido abandonada pelo namorado e ao mesmo tempo (ao mesmo tempo que a dor, quero dizer) tem problemas de personalidade: acredita que está se apaixonando por sua companheira. A ruiva é mais moça, é mais inocente, é mais irresponsável; isto é, mais feliz (embora eu, na época, fosse moço, inocente e irresponsável, e me acreditasse profundamente infeliz). Um dia, um fugitivo da justiça entra subrepticamente em sua casa e as sequestra”.

¹⁶² Tradução nossa: “Em uma manhã, enquanto buscava um livro na livraria, vi que estavam filmando um filme no interior da Alameda e me aproximei por curiosidade. Reconheci de imediato a Jacqueline Andere”.

¹⁶³ Tradução nossa: “Como assino, disse, como Albert Camus ou como Jacqueline Andere”.

pregunté por qué iba armado el Gusano me contestó que por costumbre y yo le creí de inmediato¹⁶⁴ (BOLAÑO, 2010, p. 83).

Uma digressão, o deserto de Sonora será explorado em *Los detectives salvajes*, na terceira e última parte do livro. Com o conto em discussão, podemos perceber uma introdução do que virá na produção literária do escritor.

El Gusano passa a ser um personagem cinematográfico. É descrito com um grau enigmático: vestido sempre com a mesma roupa, sentado no mesmo lugar, com o mesmo olhar contemplativo, alheio ao mundo. A cena é alterada quando Belano percebe que *Gusano* está com febre. Belano, então, leva remédios e comida para *Gusano*, que fica em repouso em uma pensão. No delírio febril, *Gusano* começa a falar, cenas são empilhadas, uma atrás da outra, em um momento similar ao da revelação de *El Aleph*, o conto de Jorge Luis Borges:

Cuando ya me disponía a irme, él abrió los ojos y se puso a hablar de Villaviciosa. A su manera, fue pródigo en detalles. Dijo que el pueblo no tenía más de sesenta casas, dos cantinas, una tienda de comestibles. Dijo que las casas eran de adobe y que algunos patios estaban encementados. Dijo que de los patios escapaba un mal olor que a veces resultaba insoportable. Dijo que resultaba insoportable para el alma, incluso para la carencia de alma, incluso para la carencia de sentidos. Dijo que por eso algunos patios estaban encementados. Dijo que el pueblo tenía entre dos mil y tres mil años y que sus naturales trabajaban de asesinos y de vigilantes¹⁶⁵ (BOLAÑO, 2010, p. 85).

A referência ao cinematográfico fica ainda mais exposta quando *Gusano*, já recuperado e de volta à rotina, pede a Belano informações da atriz Jaqueline Andere. Com isso, temos um caminho inverso, agora o contexto do conto pede pelo universo do cinema.

A conclusão da narrativa aponta para outro diálogo com *Los detectives salvajes*. Cria-se uma amizade entre Belano e *Gusano* em que esse entrega presentes ao amigo: “*Una mañana me regaló una navaja. En el mango de hueso se podía leer*

¹⁶⁴ Tradução de Eduardo Brandão (2012, p. 67): “Não demorei a descobrir que andava sempre armado. A princípio pensei que talvez fosse da polícia ou que perseguia alguém, mas era evidente que não era da polícia (ou que pelo menos não era mais) e poucas vezes vi uma pessoa com uma atitude mais despreocupada com os outros: nunca olhava para trás, nunca olhava para os lados, raras vezes olhava para o chão. Quando perguntei por que andava armado, o Verme respondeu que por hábito e eu acreditei de imediato”.

¹⁶⁵ Tradução de Eduardo Brandão (2012, p. 69): “Quando eu já ia saindo, abriu os olhos e pôs-se a falar de Villaviciosa. À sua maneira, foi pródigo em detalhes. Disse que o vilarejo não tinha mais de sessenta casas, dois botecos, um armazém de secos e molhados. Disse que as casas eram de adobe e que alguns pátios eram acimentados. Disse que dos pátios escapava um mau cheiro que às vezes era insuportável. Disse que era insuportável para a alma, inclusive para a falta de alma, inclusive para a falta de sentidos. Disse que por isso alguns pátios eram acimentados. Disse que o vilarejo tinha entre dois e três mil anos e que os nativos trabalhavam como assassinos e seguranças”.

la palabra «Caborca» escrita en finas letras de alpaca¹⁶⁶” (BOLAÑO, 2010, p. 86). Como visto anteriormente, “Caborca” é a revista editada pela poeta Cesáreo Tinajero, que possui uma semelhança com *el Gusano*, os dois personagens são adeptos às fugas e desapareições.

A título de informação, não de análise, na coletânea póstuma de poemas *La universidad desconocida* (2007), de Bolaño, vemos o poema *El Gusano* que dialoga com o conto em questão, esclarece quem é o personagem. Mais uma vez, como é o caso de *Estrella Distante*, alguns temas e personagens vão se repetindo ao longo da obra do escritor, vejamos o poema:

El Gusano

Parecía un gusano blanco con su sombrero de paja
y su pistola automática debajo de la camisa
y no paraba de hablar solo o con cualquiera
acerca de un poblado que tenía
por lo menos dos mil o tres mil años
allá por el norte cerca de la frontera
con los Estados Unidos
un lugar que todavía existía
digamos cuarenta casas
dos cantinas
una tienda de comestibles
un pueblo de vigilantes y asesinos
como él mismo,
casas de adobe y patios encementados
donde los ojos no se despegaban
del horizonte
(de ese horizonte color carne
como la espalda de un moribundo) (BOLAÑO, 2007, p. 360).

Os dois contos que dão continuidade ao livro são *La nieve* e *Otro cuento ruso*. O primeiro conto narra a história de Rogelio Estrada, um chileno que vive na Rússia, e o envolvimento com a máfia russa - Rogelio trabalha para o criminoso Pavlov, assassino e traficante. Neste texto ocorre algo semelhante a *Estrella distante*, em que um nazista era produtor de literatura, o marginal é fascinado pela literatura, é um grande leitor:

Pavlov de espíritu inquieto, ocupado o con ganas de ocupar su ocio, sus «momentos de íntimo reposo» como él decía, en asuntos relacionados con la literatura y con las artes, porque Pavlov, cuesta creer, leía mucho, y claro, le gustaba hablar de lo que leía¹⁶⁷ (BOLAÑO, 2010, p. 98).

¹⁶⁶ Tradução nossa: “Em uma manhã me presenteou com uma navalha. No cabo de osso se podia ler a palavra Caborca, escrita em finas letras de metal branco”.

¹⁶⁷ Tradução de Eduardo Brandão (2012, p. 81): “Pavlov de espírito inquieto, ocupado ou com vontade de ocupar seu ócio, seus “momentos de íntimo repouso”, como ele dizia, em questões relacionadas

A literatura é o ponto em que outros conteúdos vertem. Um dos trabalhos de Rogelio consistia em conseguir mulheres atletas para o patrão. No entanto, o personagem se apaixona por uma delas e o literário está presente no relacionamento: “*Yo, con franqueza, sólo he leído a Bulgakov y lo leí por amor a Natalia, del resto no tengo ni idea, no soy hombre de lecturas, eso se nota*¹⁶⁸” (BOLAÑO, 2010, p. 98). A referência ao autor de *O mestre e a margarida* (1967), o russo Mikhail Bulgákov, é simbólico no quesito da memória, Rogelio só lembra da literatura pelo motivo do amor a Natalia. Portanto, o intertexto, aqui, é um recurso da memória:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição. (SAMOYULT, 2008, p. 47).

Já no conto “Otro cuento ruso” temos a arte como salvação. A temática da Segunda Guerra mundial surge e o nazismo é, outra vez, tema para o desenvolvimento da narrativa. Um sevilhano que foi recrutado para combater no *front* contra os russos teve sua cota de sangue e foi parar em um hospital das forças alemãs. Depois de recuperado, foi parar em um quartel nazista que foi tomado pelos russos. O fator comunicação entra em cena, os russos tentam conversar com o sevilhano sem sucesso e começam a torturá-lo.

Nesse contexto, o personagem grunhe uma palavra que o salva: “*Empezaron a tirar y a apretar su lengua. El dolor que sintió lo hizo lagrimear y dijo, o más bien gritó, la palabra coño. Con las tenazas dentro de la boca el exabrupto español se transformó y salió al espacio en la ululante palabra kunst*¹⁶⁹” (BOLAÑO, 2010, p. 108). Um soldado russo que sabia alemão entendeu que o sevilhano era um artista, pois “*kunst*” significa “arte” em alemão: “*La palabra arte. Lo que amansa las fieras*” (p. 108).

com a literatura e com as artes, porque Pavlov, custa crer, lia muito e, claro, gostava de falar sobre o que lia”.

¹⁶⁸ Tradução nossa: “Eu, com franqueza, só li a Bulgakov e o li por amor a Natalia, de resto não tenho ideia, nem sou homem de leituras, isso se percebe”.

¹⁶⁹ Tradução nossa: “Começaram a tirar e apertar sua língua. A dor que sentiu o fez lacrimejar e disse, ou gritou, a palavra vagina. Com instrumentos dentro da boca a palavra em espanhol se transformou e saiu a ululante palavra kunst”.

Porém, a palavra “coño”, em espanhol, significa o órgão genital feminino: “*La palabra coño, metamorfoseada en la palabra arte, le había salvado la vida*¹⁷⁰” (p. 108). Este conto reforça a ideia de que a arte está nos lugares mais imprevisíveis, e discute que a arte tem uma “identidade peregrina” (p. 105), além de colocar um tom de humor com o jogo de palavras.

Em *William Burns* temos o elemento da violência novamente. O relato de Burns está centrado em duas mulheres, com as quais ele se relacionava, e um homem chamado de Assassino, que perde o seu cachorro e vai buscá-lo na casa de Burns. As mulheres ficam assustadas ao ver que um homem está ali, falam que ele é assassino e Burns, por fim, o mata. Meses depois Burns aparece morto, o que causa um suspense, provando que o verdadeiro assassino não morreu, é o término do conto. Ricardo Piglia (2006, p. 44) ao analisar Kafka aborda o mecanismo da suspensão: “Seu estilo é uma arte da interrupção, a arte de narrar a interferência. É frequente que a própria escrita fique suspensa no ar”. A afirmativa pode ser pensada para Bolaño, pois utiliza a técnica no conto em questão.

Fechando a parte “*Detectives*”, com um conto homônimo, temos o retorno do personagem Belano. É um conto que funciona da mesma forma que a segunda parte de *Los detectives salvajes*, ou seja, são personagens que recordam em diálogo um momento que tiveram com Belano. O componente híbrido está presente na narrativa pelo fator biográfico, dados de Roberto Bolaño se misturam ao de Arturo Belano: “*Sí, Arturo, a los quince se fue a México y a los veinte volvió a Chile*¹⁷¹” (BOLAÑO, 2010, p. 128) ou “*Arturo Belano, de Los Ángeles, provincia de Bío-Bío? Y él te contestó sí, señor, yo soy*” (p. 129).

Arturo, assim como Bolaño, regressou ao Chile em 1973 para colaborar com Salvador Allende, acabou sendo preso. Quem conta a história são dois policiais que, na época, reconheceram Belano entre os presos, haviam sido colegas de escola. Belano se encontrava em uma situação difícil: “*Bueno, Belano estaba incomunicado, es decir, nadie le traía comida de fuera, no tenía jabón, ni cepillo de dientes, ni una manta para taparse por la noche*¹⁷²” (BOLAÑO, 2010, p. 132). Quem o salva é um dos policiais, que facilita uma fuga. Em *Detectives*, portanto, há o conto e o diálogo com elementos biográficos de um personagem que se funde com os relatos vividos do

¹⁷⁰ Tradução nossa: “A palavra vagina, metamorfoseada na palavra arte, salvou sua vida”.

¹⁷¹ Tradução nossa: “Sim, Arturo, aos quinze foi a México e aos vinte voltou ao Chile”.

¹⁷² Tradução nossa: “Bom, Belano estava incomunicável, quer dizer, ninguém trazia comida de fora, não tinha sabão, nem escova de dentes, nem uma manta para se cobrir a noite”.

próprio escritor. A respeito da questão, Bolaño comenta: “*Yo escribo, desde mi experiencia, tanto mi experiencia, digamos, personal como mi experiencia libresca o cultural, que con el tiempo se han fundido en una sola cosa*¹⁷³” (BRAITHWAIT, 2006, p. 76).

A última parte do livro, intitulada *Vida de Anne Moore*, tem personagens femininos como protagonistas, são cinco contos, e o primeiro é *Compañeros de Celda*. O conto é narrado em terceira pessoa e relata a relação entre o narrador personagem e Sofía. O ambiente é conhecido, mescla literatura, cinema, dados biográficos e relações sexuais. O título do conto se explica pelo fato dos personagens coincidirem no tempo de encarceramento, ambos foram presos em novembro de 1973, mas em locais diferentes, o narrador no Chile e Sofía na Espanha. A história se passa em Barcelona, embora narre alguns deslocamentos dos personagens por outras cidades espanholas.

O elemento pouco recorrente neste livro é a temática da droga. “*Sofía también se drogaba. Tomaba LSD y anfetaminas*¹⁷⁴” (BOLAÑO, 2010, p. 144), a personagem entra em decadência física, fica doente, e abandona todos os costumes - livros e filmes – menos as relações amorosas. Não se sabe o porquê da mudança da personagem, assim o leitor e narrador são cúmplices de um problema que não é deles, “*Sofía, por entonces, era un fantasma, aparecía sin hacer ruido, se encerraba en su cuarto o en el cuarto de baño y al cabo de unas horas volvía a desaparecer*¹⁷⁵” (p. 146). O narrador fica um ano sem contato com Sofía e, no reencontro, ela não o reconhece, sua mente vagava em outra frequência, continuava magra, não falava. No término do conto, o narrador assume o caráter inconclusivo de Sofía, “*Lo que ocurrió después es impreciso o tal vez yo prefiero que sea impreciso*¹⁷⁶” (p. 151). Continuam companheiros, porém em celas metafóricas.

No conto *Clara* é discutida as relações amorosas da personagem que carrega o mesmo nome do conto. Repete-se a ideia da trajetória infeliz da personagem feminina sendo narrada por um narrador personagem. A narrativa se interessa por mostrar as desventuras de Clara: um concurso de miss que não ganhou, um

¹⁷³ Tradução nossa: “Eu escrevo desde a minha experiência, tanto minha experiência pessoal como livresca ou cultural, que com o tempo se tornou uma coisa só”.

¹⁷⁴ Tradução nossa: “Sofía também se drogava. Tomava LSD e anfetaminas”.

¹⁷⁵ Tradução nossa: “Sofía, naquela ocasião, era um fantasma, aparecía sem fazer barulho, se trancava em seu quarto ou no banheiro e ao fim de umas horas voltava a desaparecer”.

¹⁷⁶ Tradução nossa: “O que aconteceu depois é impreciso, ou talvez eu prefiro que seja impreciso”.

casamento abusivo, outro casamento, uma traição, depressão e um câncer. Repete-se o envolvimento da personagem com a arte. Clara estudava música e pintura, lia literatura e gostava de alguns filmes.

A marcação do tempo narrativo é feita pelo elemento da beleza e do diálogo. Clara é linda quando o narrador a conhece, quando a reencontra já não era a mesma, “*había engordado y su rostro, pese al maquillaje, exhibía el estrago más que del tiempo de las frustraciones, cosa que me sorprendió pues yo en el fondo nunca creí que Clara aspirara a nada*¹⁷⁷” (BOLAÑO, 2010, p. 158). As chamadas telefônicas acontecem de tempo em tempo entre o narrador e Clara com o objetivo de mostrar a decadência da personagem.

Em relação aos contos anteriores, o conto *Clara* se diferencia pela manifestação de um sonho: a personagem sonha constantemente com ratos - “*Clara volvió a hablarme de las ratas que no la dejaban en paz*¹⁷⁸” (BOLAÑO, 2010, p. 157). Segundo Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 770), o rato simboliza a peste, a doença, e tal afirmação condiz com a trajetória da personagem: quando aparece o sonho com a imagem dos ratos alguma coisa negativa ocorrerá a ela. Sabemos que a personagem morre, e este não é o fim do conto: “*Mantuvimos, eso sí, algunas conversaciones telefónicas antes de su muerte*¹⁷⁹” (p. 159). O desfecho da narrativa se dá pela desaparecimento de Clara, ela some, alcança a obscuridade, e não se tem notícia a respeito.

O conto sucessor possui outro nome feminino: *Joanna Silvestri*. Desta vez é a personagem que conta a história de um momento da própria vida. O relato tem uma semelhança estrutural e semântica se comparado a segunda parte de *Los detectives salvajes*, pois dialoga com um detetive que está em busca de informações a respeito de outra pessoa. O relato detetivesco fica em segundo plano; o que prevalece é a história da protagonista: “*Aquí estoy yo, Joanna Silvestri, de treintaisiete años, actriz porno*¹⁸⁰” (BOLAÑO, 2010, p. 163). Traço marcante é parágrafo único que constitui o conto, assim as cenas vão se sobrepondo de maneira semelhante a um filme de ação, em um *take* único.

¹⁷⁷ Tradução nossa: “Havia engordado e seu rosto, mesmo com maquiagem, exibia o estrago do tempo das frustrações, coisa que surpreendeu, pois no fundo eu nunca acreditei que Clara desejara a algo”.

¹⁷⁸ Tradução nossa: “Clara voltou a me falar dos ratos que não a deixavam em paz”.

¹⁷⁹ Tradução nossa: “Mantivemos, isso sim, algumas conversações telefônicas antes de sua morte”.

¹⁸⁰ Tradução nossa: “Aqui estou, Joanna Silvestri, de trinta e sete anos, atriz pornô”.

O elemento cinematográfico passa a ter uma constância em *Llamadas telefónicas*. A atriz conta os bastidores da indústria pornográfica, descreve cenas em que atua e conta a relação que teve com uma antiga estrela do cinema pornô:

Gran cambio que se estaba produciendo en la industria, afirmó, más bien era una mezcla de cosas en apariencia diversas, el dinero, dijo, la irrupción en el negocio de gentes provenientes de otros sectores, la enfermedad, la urgencia de ofrecer un producto diferente aunque igual, y entonces ellos se pusieron a hablar de dinero y del salto que muchas estrellas porno estaban dando por aquellos días al celuloide normal, pero yo ya no los escuchaba, me puse a pensar en lo que dijeron de la enfermedad y en Jack Holmes, el que había sido hasta hacía unos años la gran estrella porno de California¹⁸¹ (BOLAÑO, 2010, p. 166).

De modo resumido, Joanna conta o seu encontro e as relações que teve com o ex-ator Jack Holmes. O livro e o leitor, outra constante no livro, surgem com esse personagem: “*Me gusta ver la tele, Joannie, y leer novelas de misterio. ¿De miedo? No, de misterio, dijo, de detectives, a ser posible aquellas en donde al final el héroe muere*¹⁸²” (BOLAÑO, 2010, p. 172). A fala de Holmes lembra ao leitor, que todo relato de Joanna se dá pela intervenção de um detetive que busca um homem chamado R.P. English, um antigo câmera que gravou alguns filmes em que Joanna participou.

Surge mais um elemento para dar sustentação à hipótese de que Bolaño segue uma linha narrativa em obras distintas. Como visto em *Estrella Distante*, o aviador Wieder some por algum tempo, adquire outras identidades e levanta-se, por meio de pistas, a possibilidade de que trabalhou como câmera em produções do cinema pornográfico. No conto em questão o detetive pergunta se Joanna reconhece R. P. English em uma fotografia, mas ela não tem certeza, pois a foto era de uma pessoa jovem, e o câmera que conheceu já estava em outra idade. É preciso resgatar a imagem do detetive, que segundo Piglia (2004, p. 45) “está ali para interpretar algo que ocorreu, que deixou certos sinais, e ele pode desempenhar essa função porque está fora de qualquer instituição. O detetive não pertence ao mundo do crime nem ao mundo da lei”. Em Bolaño o detetive está no entre-lugar, a serviço da literatura, é a composição da literatura.

¹⁸¹ Tradução de Eduardo Brandão (2012, p. 144): “Grande mudança que estava se produzindo na indústria, afirmou, era antes um misto de coisas aparentemente diversas, o dinheiro, disse, a irrupção no negócio de gente proveniente de outros setores, a doença, a urgência de oferecer um produto diferente apesar de igual, e então eles começaram a falar de dinheiro e do pulo que muitos astros e estrelas pornô estavam dando naqueles dias para o celuloide normal, mas eu já não os ouvia, pus-me a pensar sobre o que disseram da doença e em Jack Holmes, que havia sido até alguns anos antes o grande astro pornô da Califórnia”.

¹⁸² Tradução nossa: “Gosto de ver televisão, Joannie, e ler história de mistério. De medo? Não, de mistério, disse, de detetives, de preferência aquelas em que ao fim o herói morre”.

O último conto, e o mais extenso, do livro é *Vida de Anne Moore*. Como de costume, a vida da mulher, Anne Moore, é contada de acordo com os relacionamentos amorosos que ocorreram durante um período. Neste conto as enfermidades assolam a personagem, como em contos anteriores, e aparece, mais uma vez, em contexto secundário a literatura: “*finalmente dejó de pintar y comenzó a estudiar Literatura*”¹⁸³ (BOLAÑO, 2010, p. 185). O que se destaca na construção da personagem Anne é o caráter de estar em movimento. Em ocasiões a personagem está em diferentes cidades americanas ou mexicanas, em outras aparece se deslocando por cidades espanholas. Cada cidade revela uma história amorosa.

A constituição de *Vida de Anne Moore* é semelhante ao de *Los detectives salvajes*, pois é uma narrativa de deslocamentos em que cada ambiente rende algo para contar. Em resumo, a personagem sofreu violência doméstica, envolveu-se com o narcotráfico, ficou doente, prostituiu-se uma vez. Quem nos conta a história é um ex-amante de Anne, e o motivo é revelado “*Yo preferí pensar que de alguna manera ella y yo habíamos recorrido el mismo mapa, las mismas guerras floridas, una educación sentimental común*”¹⁸⁴ (BOLAÑO, 2010, p. 203). Nesses últimos contos do livro percebemos um narrador que se relacionou com todas as mulheres que descreve - a exceção é *Joanna Silvestri*, o único texto em que a voz é feminina – no mesmo contexto de passagem, de transitoriedade.

Mas, o elemento novo deste conto é a escrita de Anne Moore: ela escreve diários, e quem os lê é o narrador:

En total, treinta y cuatro cuadernos de algo menos de cien hojas escritos por las dos caras con una caligrafía pequeña y rápida y en donde no escaseaban los dibujos, los planos (planos de qué, le pregunté al verlos por primera vez: planos de casas ideales, planos de ciudades imaginarias o de barrios imaginarios, planos de los caminos que debía seguir una mujer y que ella no había seguido), las citas¹⁸⁵ (BOLAÑO, 2010, p. 204).

A escrita do conto foi possível pelo fato de o narrador ter acessado o material de Anne, durante várias noites ele aparecia na casa dela somente para ler os escritos.

¹⁸³ Tradução nossa: “Finalmente deixou de pintar e começou a estudar Literatura”.

¹⁸⁴ Tradução nossa: “Eu preferi pensar que de alguma maneira ela e eu percorríamos o mesmo mapa, as mesmas guerras floridas, uma educação sentimental comum”.

¹⁸⁵ Tradução de Eduardo Brandão (2012, p. 178): “Ao todo, trinta e quatro cadernos de pouco menos de cem folhas escritas nas duas faces com uma caligrafia pequena e rápida e em que não escasseavam os desenhos, os projetos (projetos de quê, perguntei a ela ao vê-los pela primeira vez: projetos de casas ideais, projetos de cidades imaginárias ou de bairros imaginários, projetos dos caminhos que uma mulher devia seguir e que ela não havia seguido), os encontros”.

Nesse conto, percebemos outro deslocamento: o narrador que se torna leitor. O leitor que indaga conceitos ou o leitor que percebe os caminhos da narrativa:

Uno de los primeros cuadernos estaba dedicado íntegramente a hablar de Susan y las palabras horror o amor fraterno no alcanzan a describirlo. Dos cuadernos estaban escritos tras el suicidio de Tony y eran una interpelación y una disquisición sobre la juventud, el amor, la muerte, los paisajes ya borrosos de Taiwán y de Filipinas (en donde no estuvo con Tony), las calles y los cines de Seattle, los atardeceres privilegiados de México¹⁸⁶ (BOLAÑO, 2010, p. 205).

Vida de Anne Moore termina com a falta de informação. O narrador não tem notícias a respeito de Anne, portanto, se isso ocorre, a máquina narrativa cessa por falta de movimento.

Com os contos de *Llamadas telefónicas* percebemos que a temática do literário é uma constante na produção de Roberto Bolaño, assim como a violência, discutida em *Estrella distante*. Outro ponto é a versatilidade temática, desse modo os temas tratados tornam-se diversos: a pintura, a máfia, as enfermidades, as relações amorosas e o cinema. É possível afirmar que são temas se hibridizam com o fazer literário, com a metalinguagem. O fator estrutural dos contos é, também, simbólico, pois coloca o leitor diante de algumas encruzilhadas que se assemelham a pequenos *puzzles*: o que está sendo lido é um conto ou é um testemunho (no caso de *Joanna Silvestri*); é um conto ou uma minibiografia (no caso de *Vida de Anne Moore*). As formas possuem a característica do híbrido textual. Desta maneira, o híbrido passa a ser uma referência na obra de Bolaño. Destacamos o fato do leitor que está entregue a esta trama de temas e formas.

Encerramos, também, o segundo capítulo desta pesquisa. Com ele continuamos a análise do romance norteador de nosso estudo, *Los detectives salvajes*, e conhecemos a crítica literária ficcionalizada e realizada por leitores que, igualmente, estão ficcionalizados, com isso intitulamos aos leitores desses como metaleitores. Com o pensamento de que a literatura também faz parte da ficção, ampliamos com mais exemplos, desta vez de *Llamadas telefónicas*, sendo justamente

¹⁸⁶ Tradução de Eduardo Brandão (2012, p. 178): “Um dos primeiros cadernos era dedicado integralmente a falar de Susan e as palavras de horror ou amor fraterno não bastam para descrevê-lo. Dois cadernos foram escritos depois do suicídio de Tony e eram uma interpelação e uma disquisição sobre a juventude, o amor, a morte, as paisagens já borradas de Taiwan e das Filipinas (onde não esteve com Tony), as ruas e os cinemas de Seattle, os entardeceres privilegiados do México”.

essa a temática que se desdobra na narrativa, e muito caracteriza o estilo literário de Roberto Bolaño.

3. LITERATURA EM PERIGO

¿Para que sirve un escritor sino para destruir la literatura?
(CORTÁZAR, *Rayuela*, cap. 98)

Nesta última parte da pesquisa buscamos compreender a parte final de *Los detectives salvajes*. Para tanto, apresentamos o conceito que Ricardo Piglia (2006) dá à figura do detetive para entender o título da obra de Roberto Bolaño. Esclarecemos alguns conceitos teóricos que envolvem a teoria do leitor e expomos alguns exemplos literários em que o recurso da metalinguagem é utilizado. Além disso, trabalhamos com a última parte da narrativa citada e com a obra *La literatura nazi en América* para continuar o diálogo com o metaleitor e como Bolaño encara a literatura em sua produção literária.

3.1. O DETETIVE LITERÁRIO

“A poética da busca se faz uma poética da destruição” (ARRIGUCCI, 2003, p. 25), a metáfora da obra que se volta sobre si, ou a do escorpião enlacrado, discutida por Arrigucci Jr. na obra de Cortázar, traça um caminho na terceira, e última, parte de *Los detectives salvajes*. Sabemos quem são os personagens detetives e sabemos a busca de cada um, no entanto há um projeto de fuga que ao mesmo tempo se assemelha ao apagamento ou a destruição de uma obra que discutiremos neste capítulo da pesquisa. Antes de abordar o tópico da destruição, é necessário discutir a imagem do detetive, ou melhor, do detetive leitor.

Ricardo Piglia, em *O Último leitor* (2006), preocupa-se em apontar as várias facetas que um leitor pode assumir no universo literário contemporâneo. Sendo assim, as reflexões do autor contribuem com o nosso debate, em especial as denominações de leitor e a relação com o gênero policial.

Piglia (2006), no primeiro capítulo do livro, explica que cada gênero literário possui um tipo de leitor. Logo, o crítico cita exemplos de leitores que podemos verificar na narrativa de Bolaño:

O leitor viciado, o que não consegue deixar de ler, e o leitor insone, o que está sempre desperto, são representações extremas do que significa ler um texto, personificações narrativas da complexa presença do leitor na literatura.

Eu os chamaria de leitores puros; para eles a leitura não é apenas uma prática, mas uma forma de vida (PIGLIA, 2006, p. 21).

Realizando um paralelo, o leitor viciado é a imagem de Belano e Lima, a leitura para eles faz parte da experiência vital. Podemos traçar outro dado comparativo com o clássico de Miguel de Cervantes (1547-1616), *Dom Quixote* (1605), que, ao contrário, vivia o material lido, enquanto os protagonistas de Bolaño colocam a leitura e a literatura no patamar da necessidade: ler está no mesmo nível que comer. Contudo a experiência de leitura chega a caminhos tortuosos. O leitor viciado assume a literatura como uma droga. E nesse sentido, Piglia (2006, p. 21) comenta: “Existe uma ampla relação entre droga e escrita, mas poucos rastros de uma possível relação entre droga e leitura, exceto em certos romances (...) em que a leitura se transforma numa dependência que distorce a realidade, numa doença e num mal”.

A busca dos personagens de *Los detectives* por Cesárea Tinajero distorce a lógica (ou o pensamento cartesiano): busca-se, como dito anteriormente, Cesárea, a poeta de um único poema, sem saber se ela está viva ou morta e se o único poema é a sua obra completa. Os protagonistas percorrem a esmo o deserto mexicano atrás de pistas da escritora, sem esquecer os dois homens que os seguem para matá-los, ou seja, a destruição também está no encaixo da obra. O vício pela literatura, que distorce os sentidos, é a máquina propulsora para que o movimento do texto e dos personagens não pare.

Piglia segue dissecando a figura do leitor com citações a Macedonio Fernández, autor argentino que no início do século vinte discutia o leitor em sua literatura: “Para poder definir o leitor, diria Macedonio, primeiro é preciso saber encontrá-lo. Ou seja, nomeá-lo, individualizá-lo, contar sua história. A literatura faz (...) com que o leitor passe a ser parte integrante de uma narração específica” (PIGLIA, 2006, p. 25). O ponto crucial em Bolaño é a narração de todo o processo descrito por Piglia, é uma narrativa que descreve a história de leitores. Não estamos tratando, somente, de um leitor borgeano, enciclopédico, encerrado na biblioteca, mas de um leitor que vai à rua, que comete crimes, que usa drogas. Portanto o leitor produzido por Bolaño é aquele que transita por espaços diversos, construindo uma hibridez, ou seja, tornando-se um leitor híbrido de espaços que se apropria e circula entre dois polos como esclarece o teórico argentino: “a leitura constrói um espaço entre o imaginário e o real, desmonta a clássica oposição binária entre ilusão e realidade. Não

existe nada simultaneamente mais real e mais ilusório do que o ato de ler” (PIGLIA, 2006, p. 29).

Posteriormente, no capítulo *Leitores imaginários*, Piglia trabalha com o início do gênero policial e o leitor que o cerca. Para isso, o autor inicia a discussão com Edgar Allan Poe e o famoso relato *Os assassinatos na rua Morgue*. Comenta Piglia:

Com efeito, a cena inicial do gênero (no primeiro relato policial, "Os assassinatos na rua Morgue", de Poe, escrito em 1841) se passa numa livraria da rua Montmartre, onde o narrador conhece por acaso Auguste Dupin. Os dois estão na livraria "ambos procurando um volume raro e notável". Não sabemos que livro é esse (...), mas sabemos o papel que desempenha: "Ele nos pôs em "estreita comunhão", diz. O gênero policial nasce nesse encontro (PIGLIA, 2006, p. 74).

Ainda segundo ele, nasce, também, um tipo específico de leitor: aquele que age como um detetive privado, que não realiza uma leitura “no sentido alegórico (Sherlock Holmes lê pegadas no assoalho), mas ao ato de ler palavras impressas e decifrar signos escritos num papel” (PIGLIA, 2006, p. 74). Para o teórico, a invenção do detetive Dupin, por Poe, significa a chave do gênero policial pelo poder de leitura do personagem. Como observado, o encontro se dá em uma livraria, um ambiente de leitores e escritores em que ler é um traço distintivo, aquele que lê tem uma visão diferenciada do mundo. Neste sentido,

Dupin é a personificação do grande raciocinador. A leitura não é, aqui, a causa da doença, ou seu signo; antes, assume a forma de uma diferença, de um traço distintivo; parece mais um efeito da estranheza do que sua origem (PIGLIA, 2006, p. 74).

Em *Los detectives salvajes* temos o mesmo acontecimento em dois momentos: Lima e Belano buscam uma literatura na parte do diário, e o detetive de detetives que busca o rastro de uma literatura na parte dos depoimentos. Todavia, o modo de operar de Lima e Belano não está embasado na lucidez extrema, ao passo que o detetive de detetives, à maneira de Dupin, segue como um raciocinador.

Piglia se detém na figura de Dupin, ao explorar dois pontos. O primeiro ponto aborda a questão do gênero policial em que a chave do gênero é o próprio detetive porque é o personagem que vê o que ninguém mais vê: “Ou melhor, aquele que sabe ler o que é necessário interpretar, o grande leitor que decifra o que não é possível controlar” (PIGLIA, 2006, p. 79). A outra observação que o crítico faz diz respeito à origem de Dupin, que surge no “espaço da massa e da multidão anônima” (p. 79). Em

outras palavras, o detetive é aquele que nasce de uma cultura de massas e assume o protagonismo, conforme pondera Piglia:

Em resumo, a chave do gênero é a construção de uma figura literária nova, que vimos nascer e que veremos transformar-se: Dupin, o detetive particular, o grande leitor, o homem culto que entra no mundo do crime. A pré-história da figura clássica do intelectual, seu antecessor, e ao mesmo tempo aquele que define sua história paralela, invisível. Em Dupin, na figura nova do detetive particular, surge, condensada e ficcionalizada, a história da passagem do homem de letras para a do intelectual comprometido. Em muitos sentidos, o detetive permite que se proponha um debate sobre o erudito e se liga à discussão clássica entre autonomia e compromisso. Explicando melhor, o detetive propõe a tensão e a passagem entre o homem de letras e o homem de ação (PIGLIA, 2006, p. 83).

Em Bolaño essa passagem entre o homem de letras e o homem de ação não existe, pois já foi concluída. Quem consegue selar a transição, segundo Piglia, é o autor Raymond Chandler com o livro *O longo adeus* (1953). O escritor destaca algumas passagens de Chandler em que um motorista negro, a narrativa se passa em 1952, cita versos de T.S. Eliot de memória e o detetive, Marlowe, reconhece o poema e, ainda, o comenta. No que tange à citação do motorista, Piglia explica:

A citação tem alguma pertinência porque o romance reconstrói um ambiente literário: escritores, editores e autores de best-sellers, e sobretudo um típico escritor fracassado ao estilo norte-americano — ou seja, famoso, milionário, cínico —, Roger Wade (um bêbado que não escreve mais e nem fala de literatura, um escritor popular que evidentemente não tem a legitimidade de Eliot), e a essa altura do texto se insinua que os empregados (e os detetives particulares) se interessam mais pela boa literatura e sabem mais sobre ela que os escritores (PIGLIA, 2006, p. 85).

Portanto, o detetive se torna o centro de uma mediação, o ponto receptivo e remetente das ações da narrativa que tratam, também, do aspecto metaliterário. Destacamos que em *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, avança nesse cenário policial, pois o detetive busca o literário, enquanto em *O longo adeus*, o detetive está imerso num contexto clássico do crime, isto é, busca-se o culpado, quem merece ser punido.

A discussão de Piglia a respeito do gênero policial e suas mudanças é bastante objetiva. O autor discorre, basicamente, sobre o nascimento de um novo leitor, e um novo tipo de público, por isso ele recorre a Edgar Allan Poe e Raymond Chandler, que representam o surgimento e a mudança no gênero:

Marlowe, o detetive, revela-se secretamente como um conhecedor de literatura. Mais explícito do que Dupin, inclusive. E isso acontece no final,

quando ele está a ponto de ceder (Chandler revela assim sua ironia e seu ceticismo). Em todo caso, aparece uma coisa que percorre a história do gênero: a tensão entre a cultura de massas e a alta cultura. O detetive é aquele que media esses dois registros. (Na realidade, poderíamos dizer que o gênero foi inventado como uma maneira de mediar a alta cultura e a cultura de massas.) (PIGLIA, 2006, p. 95).

O trajeto teórico realizado por Piglia nos ajudará a compreender alguns momentos da última parte de *Los detectives salvajes*, pois o ambiente descrito por Bolaño pertence à hibridez temática da alta cultura e a cultura de massas, como por exemplo em uma cena em que García Madero discute versos alexandrinos enquanto Lupe, a prostituta, faz indagações a respeito das gírias utilizadas nas ruas. Isso nos coloca diante da seguinte situação: a hibridez de culturas com Bolaño já está fundida, o que representa uma nova linha no gênero policial, visto que não existe mais a tensão colocada pelo teórico argentino.

É preciso discutir, do mesmo modo, a temática do deslocamento dos personagens em *Los detectives salvajes*, pois acarreta um questionamento sobre os trajetos da literatura, em outras palavras, a literatura recebe suas variações e segue um deslocamento proposto pelos autores e leitores. Voltemos a Leila Perrone-Moisés (2016) com as *Mutações da literatura no século XXI*, que discute perguntas provocadoras: “qual o fim da literatura?”, “para onde vai a literatura?”. A pesquisadora percorre um caminho teórico e literário para construir o argumento das mutações, por exemplo, cita Blanchot que, em 1959, dizia que a literatura vai em direção a ela mesma; cita também Rimbaud que, talvez, tenha sido o primeiro a anunciar, em 1879, o fim da literatura, e ao mesmo dizer que a poesia já não o interessava.

Referência para Leila, o russo Yuri Tynianov (1894 – 1943) é colocado por ela como o ponto inicial para discutir a palavra mutação na literatura, o que significa afirmar que a literatura em suas épocas possui determinadas alterações, uma vez que:

Para Tynianov, toda definição de literatura que busque seus traços essenciais se choca com “o fato literário vivo”. A evolução da literatura não é regular, mas ocorre por saltos, por deslocamento e não por desenvolvimento. Um gênero considerado não literário numa época passa a ser considerado literário em outra. Exemplo: a correspondência. Antes considerada como documento, no século XX a carta passa a ser considerada literatura. Tynianov observava o mesmo fenômeno de mutação, em sua época, com relação ao jornal e à revista. A arte encontra seus “novos fenômenos” na vida social (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 22).

Essa citação foi usada anteriormente, no primeiro capítulo, para elucidar a questão da mescla do diário na narrativa de Bolaño. Outro fator a observar é que a hibridização

de gêneros textuais na literatura não é recente, muito menos a discussão teórica do assunto. Observação relevante feita por Perrone-Moisés é sobre a cultura de massa. A pesquisadora compartilha do mesmo ponto de vista de Piglia no sentido em que “a mescla de referências à alta cultura e à cultura de massa tornou-se habitual” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 37).

Pensando em como a literatura está neste século ou qual o caminho que a rege, Perrone-Moisés coloca dois mecanismos, já citados aqui, como propulsores: a metaficção e a intertextualidade. Esses recursos, como se sabe, não são inovadores e a pesquisadora lembra de Cervantes, Sterne, Diderot e Machado de Assis, que praticaram o exercício da citação e da autorreferencialidade em seus textos. Hoje, nas obras deste século, muitos autores trabalham com tais estratégias narrativas, o que as torna práticas costumeiras. Assim a pesquisadora encontra uma resposta para a pergunta “para onde vai a literatura?”: “Por essa faculdade de proliferar à custa de si mesma, a literatura pode prosseguir indefinidamente” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.102). Arturo Belano e Ulises Lima, os protagonistas de *Los detectives salvajes*, vão discutir a ideia dos caminhos da literatura na última parte do romance, logo a reflexão de Perrone-Moisés ganhará uma exemplificação nesta pesquisa.

Por fim, a autora afirma ser impossível referir-se ao presente ou futuro, sem discorrer sobre o passado das construções narrativas. Assim sendo, pondera que:

As principais formas que a literatura contemporânea tem assumido são dependentes desse passado recente. Citação, reescritura, fragmentação, colagem, metaliteratura, todas remetem à história e às obras desse passado. A ironia, traço igualmente característico da ficção contemporânea, também não poderia ser percebida sem a existência do termo anterior a que ela alude. O resultado dessa situação é a melancolia, o sentimento de existir depois do fim, de ser uma literatura que não é de vanguarda, mas *tardía* (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.123).

Sabemos que os recursos narrativos utilizados por Bolaño não são inovadores, todavia Perrone-Moisés consegue captar a chamada melancolia existente nas narrativas deste século, embora a maior parte da narrativa de Roberto esteja centrada na virada de século, ainda assim participa de um momento de transição. Por exemplo, nas cenas finais de *Los detectives*, a melancolia descrita por Perrone-Moisés surge, causada pela deriva, pois a narrativa não acaba, ela segue, ironicamente, se reescrevendo: o término do terceiro capítulo é o início do segundo, morre Cesárea Tinajero e desaparecem Lima e Belano. É uma passagem de bastão de uma mesma história, é a literatura sendo reescrita.

A metáfora do escorpião encalacrado, criada por Davi Arrigucci Jr. (2003), é apropriada para entendermos que essa reescrita melancólica é “a abertura para uma discussão teórica em torno da própria construção ficcional; uma narrativa encaracolando-se sobre si mesma” (ARRIGUCCI, 2003, p. 264). A tese de Arrigucci Jr. caminha na direção em que a obra, no caso *Rayuela*, tem uma arquitetura projetada para a destruição da literatura. A destruição é, segundo o autor, também, metafórica e significa a chamada “poética de si mesma” (p. 262), ou seja, a metalinguagem consegue sustentar toda uma literatura. Bolaño parte desse princípio, e com ironia, avança na construção de uma poética de si falando de uma poética de si. É uma metalinguagem infinita e melancolicamente à deriva: “O leitor é instigado a participar de um fazer que se processa ao mesmo tempo que se reflete sobre o processo do fazer” (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 262) com a adição de que em Bolaño o leitor lê um processo de leitura de outro leitor. Para exemplificar a questão e tendo como base a discussão feita, a seguir entramos na análise da terceira e última parte de *Los detectives salvajes*.

3.2. O HÁPAX ESCONDIDO

Dada a construção da pesquisa, sabemos que a terceira parte é uma continuação do diário de García Madero. Para recordar, a primeira parte de *Los detectives salvajes* termina com a fuga dos personagens Ulises Lima, Arturo Belano, García Madero e Lupe na virada do ano de 1975 para 1976. O primeiro conteúdo do capítulo lembra ao leitor o processo de escrita do diário: “*Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible*¹⁸⁷” (BOLAÑO, 2009, p. 557), e o tempo do diário é o passado e o presente, ou seja, o tempo da história e o tempo da escrita.

Visto anteriormente em Piglia (2006), as narrativas recentes que têm como centro a figura do detetive propõem uma aproximação entre a cultura de massa e a alta cultura. A lembrança de García Madero, no diário, é um exemplo da associação entre as culturas citadas anteriormente, em que o elemento novo é como acontece a relação, em forma de distração, de jogo:

¹⁸⁷ Tradução nossa: “O que escrevo hoje em realidade escrevo amanhã, para mim será hoje e ontem, e de alguma maneira amanhã: um dia invisível”.

Salimos del DF. Para entretener a mis amigos les hice algunas preguntas delicadas, que también son problemas, enigmas (sobre todo en el México literario de hoy), incluso acertijos. Empecé con una fácil: ¿Qué es el verso libre?, dije. Mi voz resonó en el interior del coche como si hubiera hablado por un micrófono.

—El que no tiene un número fijo de sílabas —dijo Belano.

—¿Y qué más?

—El que no rima —dijo Lima.

—¿Y qué más?

—El que no tiene una colocación precisa de los acentos —insistió Lima.

—Bien. Ahora una más difícil. ¿Qué es un tetrástico?

—¿Qué? —dijo Lupe a mi lado.

—Un sistema métrico de cuatro versos —dijo Belano.

—¿Y una síncopa?

—Ah, jijos —dijo Lima.

—No lo sé —dijo Belano—. ¿Algo sincopado?

—Frio, frío. ¿Se rinden?

Lima fijó la vista en el espejo retrovisor. Belano me miró a mí durante un segundo, pero luego miró lo que había detrás de mí. Lupe también miró hacia atrás. Yo preferí no hacerlo.

—Una síncopa —dije—, es la supresión de uno o varios fonemas en el interior de una palabra. Ejemplo: Navidad por Natividad, Lar por Lugar. Bien. Sigamos¹⁸⁸ (BOLAÑO, 2009, p. 557).

O jogo proposto pelo personagem é uma metalinguagem para os leitores da narrativa. Sabemos o que é um “verso libre” ou uma “síncopa” pela descrição de um diálogo ocorrido. Mais uma vez o metaleitor, aquele que age no terreno do híbrido textual, é acionado. O leitor de leitores, ou o leitor de leituras é posto para discutir teoria literária em meio a uma fuga no deserto mexicano, é o metaliterário, como recurso narrativo, compondo um espaço no desenvolvimento da trama.

É preciso lembrar de como García Madero conheceu a Belano e Lima: em uma oficina de poesia que acontecia em uma universidade, e a amizade se deu porque García Madero sabia mais das formas poéticas que o professor. Na citação anterior temos o retorno ao acadêmico, que figura sempre no campo da escrita, de caráter metalinguístico que, por sinal, simboliza uma marca das narrativas contemporâneas de acordo com Leila Perrone-Moisés (2016). A ironia é que todos se intitulam como

¹⁸⁸ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 151): “Saímos do DF. Para divertir meus amigos, fiz a eles algumas perguntas delicadas, que também são problemas, enigmas (principalmente sobre o México literário) e até adivinhas. Comecei com uma fácil: o que é o verso livre? Minha voz ecoou dentro do carro como se eu houvesse falado num microfone. — O que não tem uma quantidade fixa de palavras — Belano disse. — Que mais? — O que não rima — Lima disse. — Que mais? — O que não tem uma colocação precisa dos acentos — Lima insistiu. — Muito bem. Agora uma mais difícil. O que é um tetrástico? — O quê? — Lupe indagou, ao meu lado. — Um sistema métrico de quatro versos — Belano disse. — E uma síncopa? — Ai, caralho — Lima disse. — Não sei — Belano disse. — Algo sincopado? — Frio, frio. Entregam os pontos? Lima fixou a vista no espelho retrovisor. Belano me fitou por um segundo, depois olhou para o que havia atrás de mim. Lupe também olhou para trás. Preferi não fazê-lo. — Uma síncopa — expliquei — é a supressão de um ou vários fonemas no interior de uma palavra. Exemplo: lar por lugar. Bem. Prossigamos”.

poetas, com exceção de Lupe, a prostituta, embora não saibam as ferramentas do ofício. García Madero, por exemplo, se pergunta que classe de poetas ou leitores são os seus amigos. A pergunta traz à tona o embate, o choque entre as culturas, ou a clássica discussão entre teoria e prática.

O jogo proposto por García Madero continua entre os personagens, no entanto é restrito para o leitor. O narrador vai instruindo o leitor, com a metalinguagem, sobre os questionamentos feitos no jogo, o leitor não é convidado a participar da ação, ele acompanha o narrador nos questionamentos feitos a Lima e Belano:

Lima y Belano dijeron algo que no entendí. Sus voces parecían flotar en el interior del Impala. Pues hay algo más, dije yo. Y se lo dije. Y luego les pregunté si sabían lo que era un gliconio (que es un verso de la métrica clásica que se puede definir como una tetrapodia logaédica cataléctica *in syllabam*), y un hemíer. (que, en la métrica griega, es el primer miembro del hexámet dactílico), o un fonosimbolismo (que es la significación autónoma que pueden asumir los elementos fónicos de una palabra o verso). Y Belano y Lima no supieron ni una sola respuesta, no digamos Lupe. Así que les pregunté si sabían lo que era una epanortosis, que es una figura lógica que consiste en volver sobre lo que ya se ha dicho para matizar lo afirmado o para atenuarlo o incluso para contradecirlo, y también les pregunté si sabían lo que era un pitiámbico (no lo sabían), y un mimiambo (no lo sabían), y un homeoteuton (no lo sabían), y una paragoge (sí lo sabían), y además pensaban que todos los poetas mexicanos y la mayoría de los latinoamericanos eran paragógicos, y entonces yo les pregunté si sabían qué era un hápax o hápax legómenon, y como no lo sabían se lo dije. El hápax era un tecnicismo empleado en lexicografía o en trabajos de crítica textual para indicar que una voz se ha registrado una sola vez en una lengua, en un autor o en un texto. Y eso nos dio qué pensar durante un rato¹⁸⁹ (BOLAÑO, 2009, p. 558).

Lima e Belano são leitores diferentes, não estão preocupados com a teoria literária, são anti-poetas, ao estilo de Nicanor Parra¹⁹⁰, e, anti-leitores. A literatura, para eles, não é uma máquina blindada e, sim, um evento do cotidiano. Por exemplo,

¹⁸⁹ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 613): “Lima e Belano disseram algo que não entendi. Suas vozes pareciam flutuar no interior do Impala. Tem mais, eu disse. E expliquei. Depois perguntei se sabiam o que era um glicônico (verso da métrica clássica que pode ser definido como uma tetrapodia logaédica cataléctica *in syllabam*) e um hemíepes (na métrica grega, é o primeiro membro o hexâmetro datílico) ou um fonossimbolismo (significação autônoma que podem assumir os elementos fônicos de uma palavra ou verso). Belano e Lima não souberam responder a nenhuma pergunta, para não falar de Lupe. Perguntei-lhes então se sabiam o que era uma epanortose, que é uma figura lógica que consiste em voltar sobre o que já se disse para matizar o afirmado, para atenuar ou até para contradizer, perguntei também se sabiam o que era um pitiámbico (não sabiam), um mimiambo (não sabiam), um homeoteuto (não sabiam), uma paragoge (isto sabiam), e além do mais achavam que todos os poetas mexicanos e que a maioria dos latino-americanos eram paragógicos, então eu lhes perguntei se sabiam o que era um hápax ou hápax legómenon, e como não sabiam eu disse o que era. O hápax era um tecnicismo empregado em lexicografia ou em trabalhos de crítica textual para indicar um vocábulo registrado uma só vez numa língua, num autor ou num texto. Isso nos deu o que pensar por um bom tempo”.

¹⁹⁰ Nicanor Parra Sandoval (1914-2018), poeta chileno cuja obra *Poemas y antipoemas* (1954) é a mais influente. Vencedor do prêmio Cervantes de 2011. Bolaño o considerava como mestre.

a imagem que a narrativa nos dá de Césarea Tinajero é a da unicidade: único poema, única revista, único registro. Sendo assim, a figura do hápax, mencionado acima, de Belano e Lima se encontra em Tinajero: os personagens querem encontrar essa voz e, talvez, por esse motivo, “*eso nos dió qué pensar durante un rato*”¹⁹¹ (BOLAÑO, 2009, p. 558), pois a busca pela poeta é, também, uma busca linguística.

García Madero segue com o diário e com o jogo metalinguístico, porém começa a citar exemplos para ilustrar as ferramentas da crítica literária: “—¿Y qué es una epanadiplosis? —Nadie me contestó—. Es una figura sintáctica que consiste en la repetición de una palabra al principio y al final de una frase, de un verso o de una serie de versos. Un ejemplo: *Verde que te quiero verde*, de García Lorca”¹⁹² (BOLAÑO, 2009, p. 560). Nesse jogo metalinguístico, temos o elemento híbrido que se estabelece entre a prosa e a poesia, temos ainda a presença do metaleitor, aquele que lê a leitura analítica dos personagens, ou seja, o leitor da narrativa lendo os versos de García Lorca, ao mesmo tempo em que o verso é analisado por uma leitura que o antecede, portanto para que se tenha o metaleitor é preciso da hibridez textual, principalmente, com a forma da crítica literária.

Outro exemplo da hibridez das culturas continua sendo o jogo de García Madero que, desta vez, inverte de polo, quem passa a controlá-lo é Lupe. Com isso a ideia da teoria é deixada de lado e o cotidiano assume o posto, um cotidiano muito específico para os personagens, como se pode observar:

Lupe se rió. Sus ojos de insecto me buscaron:
 —A ver, sabelotodo, ¿sabes tú qué es un prix?
 —Un toque de marihuana —dijo Belano sin volverse.
 —¿Y qué es muy carranza?
 —Alguien que es viejo —dijo Belano.
 —¿Y lurias?
 —Déjame que conteste yo —dije, pues todas las preguntas en realidad iban dirigidas a mí.
 —Bueno —dijo Belano.
 —No lo sé —dije tras pensar un rato.
 —¿Tú lo sabes? —dijo Lima.
 —Pues no —dijo Belano.
 —Loco —dijo Lima.
 —Eso es, loco. ¿Y jincho?
 Ninguno de los tres lo sabíamos.
 —Si es muy fácil. Jincho es indio —dijo Lupe riéndose—. ¿Y qué es la grandiosa?

¹⁹¹ Tradução nossa: “Isso nos deu que pensar durante um tempo”.

¹⁹² Tradução nossa: “— E o que é uma epanadiplose? — Ninguém me respondeu —. É uma figura sintática que consiste na repetição de uma palavra no princípio e ao final de uma frase, de um verso ou de uma série de versos. Um exemplo: “Verde que te quero verde”, de García Lorca”.

—La cárcel —dijo Lima¹⁹³ (BOLAÑO, 2009, p. 562).

No terreno do cotidiano o jogo não foi monopolizado por García Madero, que saiu como perdedor ao não saber determinadas gírias “callejeras”. O que se percebe é que o elemento híbrido avança em dois lados no jogo instaurado: na questão das culturas e no terreno textual. É preciso lembrar que o jogo se dá em movimento, é um entretenimento que acontece durante a busca por Tinajero e suscita as reflexões colocadas aqui.

Ao passo que o jogo acontece, há o deslocamento dos personagens pelo território mexicano: “*Luego estuvimos en Caborca. Si la revista de Cesárea se llamaba así, por algo sería, dijo Belano. Caborca es un pueblo pequeño, al noroeste de Hermosillo*¹⁹⁴” (BOLAÑO, 2009, p. 566). A característica das pistas tende a de seguir o fluxo do artístico ao cotidiano, pois se o nome Caborca existe no estado da arte é porque tem uma referência no cotidiano. Vale frisar que todas as localidades citadas na narrativa existem, nenhum de seus nomes é inventado, “*pasamos por pueblos llamados Aribabi, Huachinera, Bacerac y Bavispe antes de darnos cuenta de que nos hemos perdido*¹⁹⁵” (BOLAÑO, 2009, p. 568). A busca por Tinajero segue, aparentemente, sem planejamento, e os personagens percorrem o deserto sem rumo. O que se identifica no enredo elaborado é um método de procura, pois em cada localidade, Belano e Lima entram em bibliotecas ou arquivos públicos para verificar se existe alguma incidência do nome Tinajero em algum livro, notícia ou outro documento.

No desenrolar da narrativa, García Madero entra em cena novamente com um novo jogo, sempre com a justificativa de entreter os companheiros. Desta vez o jogo não é metalinguístico, mas imagético, ao modo do único poema de Tinajero:

Para entretener el viaje me puse a hacer dibujos que son enigmas que me enseñaron en la escuela hace siglos. Aunque aquí no hay charros. Aquí nadie

¹⁹³ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 618): “— Agora é sua vez, sabe-tudo: o que é um *prix*? — Um fino de marijuana — Belano respondeu sem se virar. — E o que é um *carranza*? — Um velho — Belano respondeu. — E *lurias*? — Essa eu respondo — eu disse, pois todas as perguntas na realidade eram dirigidas a mim. — E então? — Belano disse. — Não sei — respondi, depois de pensar um instante. — E você? Sabe? — Lima perguntou. — Não — Belano respondeu. — Doido — Lima disse. — Isso mesmo, louco. E *jincho*? Nenhum de nós três sabia. — É muito fácil. *Jincho* é índio — Lupe disse rindo. — E o que significa grandiosa? — A prisão — Lima disse”.

¹⁹⁴ Tradução nossa: “Logo estuvimos en Caborca. Se a revista de Cesárea se chamava assim, por algo seria, disse Belano. Caborca é um povoado pequeno, a noroeste de Hermosillo”.

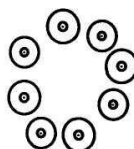
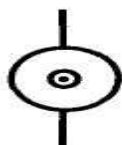
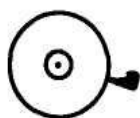
¹⁹⁵ Tradução nossa: “Passamos por povoados chamados de Arababi, Huachinera, Bacerac e Bavispe antes de nos dar conta que estávamos perdidos”.

usa sombrero charro. Aquí sólo hay desierto y pueblos que parecen espejismos y montes pelados.
—¿Qué es esto? —dije.



Lupe miró el dibujo como si no tuviera ganas de jugar y se quedó callada.
Belano y Lima tampoco lo sabían.
—¿Un verso elegíaco? —dijo Lima.
—No. Un mexicano visto desde arriba¹⁹⁶ (BOLAÑO, 2009, p. 574).

O processo narrativo, ao contrário do jogo anterior que era descrito por García Madero e, às vezes, representado por diálogo, agora se dá somente pela reprodução dos diálogos. Outro fator distinto é a participação do leitor, antes o leitor acompanhava o narrador (o propositor da atividade) no ato do jogo, agora ele participa do jogo, pois não sabe de antemão as respostas das indagações do personagem García Madero. A brincadeira é bastante simples, basta dizer o que cada imagem significa. Outras imagens aparecem de forma sequencial nas páginas 574, 575, 577 e algumas são:



Novamente, a primeira ocorrência imagética aconteceu com o poema de Cesárea Tinajero. O leitor precisa deslocar o eixo interpretativo para a linguagem não-verbal. Assim, ocorre o entrelaçamento de palavras, imagens e a busca pelo sentido, o que torna o terreno propício para o leitor híbrido atuar, aquele leitor que flutua entre linguagens. Notamos que os leitores personagens da narrativa, Lupe, Belano, Lima, García Madero, são, também, híbridos, pois momentos antes estavam analisando versos de Lorca e agora dialogam sobre as imagens de Madero.

¹⁹⁶ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 631): “Para nos distrair durante a viagem, resolvi desenhar enigmas que me ensinaram na escola há séculos. Só que aqui não há sombreiros. Aqui ninguém usa sombreiro. Aqui só há deserto e povoados que parecem miragens e morros pelados. — O que é isto? — perguntei. Lupe olhou o desenho como se não tivesse vontade de brincar e ficou calada. Belano e Lima também não sabiam. — Um verso elegíaco? — Lima perguntou. — Não. Um mexicano visto de cima — falei”.

No que tange à compreensão das imagens, os personagens colocam interpretações possíveis para cada uma e García Madero, o autor, não aponta o certo ou o errado de cada leitura, e com essa estratégia o jogo transcende, pois não existe vencedor ou perdedor. Cada interpretação diz respeito ao mexicano estereotipado com o famoso “*sombrero*”, por exemplo, seguindo a ordem das imagens acima, um mexicano fumando cachimbo, um mexicano andando de bicicleta ou na corda bamba, oito mexicanos conversando ou dormindo, quatro mexicanos velando um cadáver. Dessa forma o leitor híbrido transita pelas diversas imagens e leituras que García Madero propõe em seu diário.

Podemos resumir os objetivos da viagem dos personagens em *Los detectives Salvajes* da seguinte forma: a fuga dos perseguidores de Lupe e a busca pela poeta Tinajero. Até o momento dos jogos de García Madero, a fuga era bem sucedida, enquanto que a busca pela poeta seguía vagarosa. Uma das pistas encontradas pelos detetives diz respeito a um antigo toureiro: “*dice que el tal Pepe Avellaneda viaja en compañía de una mujer llamada Cesárea Tinaja (sic), la cual es oriunda de la Ciudad de México*¹⁹⁷” (BOLAÑO, 2009, p. 571).

Os quatro personagens seguem percorrendo várias cidades em busca de informações no que concerne ao Avellaneda: “*Estuvimos buscando la tumba de Pepe Avellaneda, que murió por una cornada de toro o por ser demasiado bajito y torpe en el uso de la espada, una tumba con un epitafio escrito por Cesárea Tinajero*¹⁹⁸” (p. 582). Mas, as informações buscadas somente são encontradas depois de muita caminhada, quando se deparam com a lápide do toureiro com o seguinte epitáfio: “*«José Avellaneda Tinajero, matador de toros, Nogales 1903-Agua Prieta 1930»*. *¿Eso es todo?, oí que decía Belano. Eso es todo, le respondió la voz de Lima*” (p. 586). O nome de Avellaneda desperta algumas indagações nos personagens, dentre elas se Cesárea seria uma parente distante, uma prima desse homem. Na sequência da narrativa o nome do toureiro desaparece.

A partir disso, “*Esta mañana, mientras desayunábamos en un café de Nogales, vimos a Alberto al volante de su Camaro*¹⁹⁹” (BOLAÑO, 2009, p. 587), a narrativa

¹⁹⁷ Tradução nossa: “Disse que o tal Pepe Avellaneda viaja em companhia de uma mulher chamada Cesárea Tinaja (sic), a qual é oriunda de Ciudad de México”.

¹⁹⁸ Tradução nossa: “Estivemos buscando o túmulo de Pepe Avellaneda, que morreu devido a uma chifrada de touro, ou por ser baixinho e péssimo no uso da espada, um túmulo com um epitáfio escrito por Cesárea Tinajero”.

¹⁹⁹ Tradução nossa: “Esta manhã, enquanto tomávamos um café em Nogales, vimos Alberto no volante de seu Camaro”.

começa a se encaminhar para o final com a aparição de Alberto, o perseguidor, pois à medida que o personagem começa a rondar os espaços frequentados pelos outros personagens, pistas sobre Tinajero despontam: “*Cesárea Tinajero había sido maestra durante los años 1930-1936. Su primer destino fue El Cubo. Después estuvo de maestra en Hermosillo, en Pitiquito, en Bábaco y en Santa Teresa*²⁰⁰” (p. 592). Persiste, portanto, a temática da confluência entre a violência e o literário em Bolaño, que torna circundar a narrativa.

Assim, a cada aproximação do objeto que indica a violência, uma nova informação da poeta continua a se manifestar, outro exemplo: “*Según Lupe, Alberto ya sabe dónde estamos, en qué pensión vivimos, en qué coche viajamos y sólo espera el momento propicio para caernos por sorpresa*²⁰¹” (BOLAÑO, 2009, p. 592). Por outro lado, encontram a uma antiga colega de Tinajero que fornece algumas lembranças: “*Consiguió trabajo en la primera fábrica de conservas que hubo en Santa Teresa*²⁰²” (p. 594). A biografia de Cesárea se constrói a partir da lembrança dos outros, é a mesma técnica narrativa utilizada na segunda parte do romance, no entanto a busca de informações naquele momento era para localizar Lima e Belano.

Outro fator para discussão é o que esses detetives buscavam, não era somente a pessoa Cesárea, mas os seus escritos e leituras: “*Una vez le preguntó sobre qué escribía y Cesárea le contestó que sobre una griega. El nombre de la griega era Hipatía*²⁰³” (p. 594). Isto posto, os detetives vão convidando as pessoas a resgatar lembranças da vida de Tinajero, o que a poeta fazia, escrevia e lia, como o exemplo a seguir:

¿Pero leyó el cuaderno?, dijo Belano. Sí, lo había leído, básicamente consistía en anotaciones, algunas muy sensatas, otras totalmente fuera de lugar, sobre el sistema de educación mexicano. Cesárea odiaba a Vasconcelos, aunque en ocasiones ese odio parecía más bien amor. Había un plan para la alfabetización masiva, que la maestra apenas entendió pues el borrador era caótico, y listas consecutivas de lecturas para la infancia, adolescencia y juventud que se contradecían cuando no eran claramente antagónicas. Por ejemplo: en la primera lista de lecturas para la infancia se encontraban las *Fábulas* de La Fontaine y de Esopo. En la segunda lista desaparecía La Fontaine. En la tercera lista aparecía un libro popular sobre

²⁰⁰ Tradução nossa: “Cesárea Tinajero foi professora durante os anos de 1930-1936. Seu primeiro destino foi El Cubo. Depois esteve como professora em Hermosillo, em Pitiquito, em Bábaco e em Santa Teresa”.

²⁰¹ Tradução nossa: “Segundo Lupe, Alberto já sabe onde estamos, em que pensão vivemos, em que carro viajamos e só espera o momento certo para fazer uma surpresa”.

²⁰² Tradução nossa: “Consegui um trabalho na primeira fábrica de conservas que teve em Santa Teresa”.

²⁰³ Tradução nossa: “Uma vez perguntou a ela sobre o que escrevia e Cesárea respondeu que era sobre uma grega. O nome da grega era Hipatía”.

el gangsterismo en los Estados Unidos, lectura tal vez, sólo tal vez, indicada para los adolescentes, pero en ningún caso para los niños, que en la cuarta lista desaparecía a su vez en beneficio de una recopilación de cuentos medievales. En todas las listas se mantenía *La isla del tesoro* de Stevenson y *La edad de oro* de Martí, libros que a la maestra le parecían más indicados para la adolescencia²⁰⁴ (BOLAÑO, 2009, p. 597).

O que se destaca nos materiais de Cesárea é a literatura. Tinajero, como professora, não esqueceu da leitura dos clássicos literários e a relação com o ensino, nela se observa a preocupação com o livro e a faixa etária correspondente. Sempre atenta, Cesárea deixou um caderno de anotações com uma colega professora, cujo o material foi queimado pelo marido, restando apenas as reminiscências que observamos na citação anterior.

A colega professora de Cesárea, Flora Castañeda, descortina vários elementos biográficos da poeta. Segundo a personagem, Tinajero trabalhou como professora, como funcionária em uma fábrica de conservas e, por fim, num quiosque de ervas medicinais. Flora indica, também, um possível local em que os detetives podem encontrar Cesárea, um povoado chamado *Villaviciosa*. Na entrada do dia 31 de janeiro, García Madero relata o encontro com Cesárea Tinajero:

Hemos encontrado a Cesárea Tinajero. Alberto y el policía, a su vez, nos han encontrado a nosotros. Todo ha sido mucho más simple de lo que hubiera imaginado, pero yo nunca imaginé nada así. El pueblo de Villaviciosa es un pueblo de fantasmas. El pueblo de asesinos perdidos del norte de México²⁰⁵ (BOLAÑO, 2009, p. 601).

A ideia da literatura como um ofício perigoso se concretiza com a citação. As aproximações entre a poeta e o criminoso se fecham em um encontro, os protagonistas encontram o que buscam e o criminoso também. O cenário é o mesmo que aparece no conto *El Gusano*, discutido anteriormente e presente na obra *Llamadas Telefónicas* de Bolaño. O personagem Gusano é originário de *Villaviciosa*

²⁰⁴ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 655): “Mas a senhora leu o caderno? Belano perguntou. Sim, tinha lido, consistia basicamente em anotações, algumas muito sensatas, outras totalmente despropositadas, sobre o sistema educacional mexicano. Cesárea odiava Vasconcelos, mas às vezes esse ódio mais parecia amor. Havia um projeto para a educação em massa, que a professora mal entendeu porque o rascunho era caótico, e uma série de listas de leituras para a infância, a adolescência e a juventude, que se contradiziam, quando não eram nitidamente antagônicas. Por exemplo: na primeira lista de leituras para a infância havia as *Fábulas* de La Fontaine e de Esopo. Na segunda lista, desaparecia La Fontaine. Na terceira lista aparecia um livro popular sobre o gangsterismo nos Estados Unidos, leitura talvez, e somente talvez, indicada para os adolescentes”.

²⁰⁵ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 659): “Encontramos Cesárea Tinajero. Alberto e o polícia por sua vez nos encontraram. Tudo foi muito mais simples do que eu poderia imaginar, mas nunca imaginei nada assim. O povoado de Villaviciosa é um povoado de fantasmas. O povoado de assassinos perdidos no norte do México”.

e nunca se soube o porquê de ele andar armado; essa resposta vem em *Los detectives salvajes*: é um povoado de assassinos.

Ocorre também um diálogo entre as partes da narrativa ao citar o nome da revista literária de Cesárea, *Caborca*, que aparece na primeira parte. Porém, na última parte, o nome está relacionado a uma arma: “*una navaja de muelle, con el mango de cuerno y la palabra Caborca grabada en la hoja. Y cuando le preguntó a Cesárea para qué necesitaba un cuchillo, ésta le contestó que estaba amenazada de muerte y luego se rió*²⁰⁶” (BOLAÑO, 2009, p. 596). A morte, aliás, é um ponto comum que entrelaça os destinos dos personagens, o que faz com que o deslocamento territorial aconteça, é uma hipótese para explicar os deslocamentos de Belano, Lima e Cesárea na narrativa, em outras palavras a literatura só se desloca na iminência do perigo, da morte.

As últimas páginas de *Los detectives salvajes* mostram o encontro entre a vida e a morte, entre a literatura e o terror. O encontro com Cesárea é bastante simples: os personagens chegam em *Villaviciosa* e perguntam pela poeta e a encontram lavando roupa com algumas vizinhas. A primeira observação que García Madero faz diz respeito à aparência de Tinajero:

Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, dos troncos de roble, imprimían al restregado y enjuagado de la ropa. Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura. Iba descalza. Cuando la llamamos se volvió y nos enfrentó con naturalidad (...). Los ojos de Cesárea eran negros y parecían absorber todo el sol del patio. Miré a Lima, había dejado de sonreír. Belano parpadeaba como si un grano de arena le estorbara la visión²⁰⁷ (BOLAÑO, 2009, p. 602).

Cesárea levava uma vida simples no povoado, andava descalça, lavava roupa e não era nada poética segundo García Madero, talvez pela obesidade que a caracterizava. Outra observação é que os personagens conversam com Cesárea, vão até a casa da poeta, saem de carro juntos. Contudo, García Madero não registra os diálogos, está preocupado com Lupe, pois Alberto, o perseguidor, estava no encalço

²⁰⁶ Tradução nossa: “Uma navalha de metal, com cabo de chifre e a palavra Caborca gravada. E quando lhe perguntou a Cesárea para que precisava de uma faca, esta respondeu que estava ameaçada de morte e riu”.

²⁰⁷ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 660): “Cesárea não tinha nada de poética. Parecia uma pedra ou um elefante. Suas nádegas eram enormes e se mexiam ao ritmo que seus braços, dois troncos de carvalho, imprimiam ao esfregar e enxaguar a roupa. Seus cabelos chegavam praticamente até a cintura. Ela estava descalça. Quando a chamamos, ela se virou e nos encarou com naturalidade (...). Os olhos de Cesárea eram negros e pareciam absorver todo o sol do pátio. Olhei para Lima, ele havia parado de sorrir. Belano piscava como se um grão de areia lhe estorvasse a vista”.

para resgatar Lupe: “*del otro lado del coche se habían apeado Alberto y el policía y nos apuntaban con sus pistolas*²⁰⁸” (BOLAÑO, 2009, p. 603).

A sequência narrativa em que se conta o encontro dos criminosos com os poetas é cinematográfica: “*A través de la ventana vi a Belano que avanzaba fumando y con la otra mano en el bolsillo. Junto a él vi a Ulises Lima y un poco más atrás, balanceándose como un buque de guerra fantasma, vi la espalda acorazada de Cesárea Tinajero*²⁰⁹” (BOLAÑO, 2009, p. 603). O encontro terminou com o saldo de três mortes: Cesárea, Alberto – Belano o mata com uma facada – e seu amigo, segue a descrição do ocorrido segundo García Madero:

A veces pienso en la pelea como si fuera un sueño. Vuelvo a ver la espalda de Cesárea Tinajero como la popa de un buque que emerge de un naufragio de hace cientos de años. La vuelvo a ver arrojándose contra el policía y contra Ulises Lima. La veo recibiendo un balazo en el pecho. Finalmente la veo disparándole al policía o desviando la trayectoria del último disparo. La veo morir y siento el peso de su cuerpo. Después pienso. Pienso que tal vez Cesárea no tuvo nada que ver en la muerte del policía. Entonces pienso en Belano y en Lima, uno cavando una tumba para tres personas, el otro contemplando el trabajo con el brazo derecho vendado, y pienso entonces que fue Lima el que hirió al policía, que el policía se distrajo cuando Cesárea lo atacó y que Ulises aprovechó ese momento para desviar la trayectoria del arma y dirigirla contra el abdomen del policía²¹⁰ (BOLAÑO, 2009, p. 607).

A morte de Cesárea representa simbolicamente a morte de uma geração e a continuidade da outra, há uma história anterior que justifica os passos dos que ficaram. A morte de Cesárea para salvar Ulises Lima pode ser encarada dessa forma: a morte de uma literatura que sustenta, que dá base para outra geração de poetas, a morte como um rito de passagem de uma literatura que está em uma constante fuga, como

²⁰⁸ Tradução nossa: “Do outro lado do carro desceram Alberto e o polícia e nos apontavam suas pistolas”.

²⁰⁹ Tradução nossa: “Através da janela vi Belano que avançava fumando e com a outra mão no bolso. Junto a ele vi Ulises Lima e um pouco mais atrás, balançando como um navio de guerra fantasma, vi as costas ancoradas de Cesárea Tinajero”.

²¹⁰ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 663): “Às vezes penso na briga como se fosse um sonho. Volto a ver o dorso de Cesárea Tinajero como a popa de um navio que emerge de um naufrágio de cem anos atrás. Volto a vê-la arremetendo contra o polícia e contra Ulises Lima. Eu a vejo recebendo um tiro no peito. Finalmente a vejo disparando no polícia ou desviando a trajetória do último disparo. Eu a vejo morrer e sinto o peso de seu corpo. Depois penso. Penso que talvez Cesárea não tenha tido nada a ver com a morte do polícia. Penso em Belano e Lima, um cavando uma cova para três pessoas, o outro observando o trabalho com o braço direito enfaixado, e penso então que foi Lima quem feriu o polícia, que o polícia se distraiu quando Cesárea o atacou e que Ulises aproveitou esse momento para desviar a trajetória da arma e dirigi-la para o abdome do polícia.”

anuncia o narrador: “Oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte²¹¹” (BOLAÑO, 2009, p. 605).

A ideia de que a literatura é um ofício perigoso ao mesclar a morte, o crime, a delinquência ao literário se encerra em dois momentos: na fuga de todos e no enterro dos mortos,

Entonces Belano y Lima nos dijeron que era mejor que nos separáramos. Nos dejaban el Impala de Quim. Ellos se quedaban con el Camaro y con los cadáveres. Belano se rió por primera vez: un trato justo, dijo. ¿Ahora volverás al DF?, le preguntó a Lupe. No lo sé, dijo Lupe. Todo nos ha salido mal, perdona, dijo Belano. Creo que no se lo dijo a Lupe sino a mí. Pero ahora intentaremos arreglarlo, dijo Lima. También él se reía. Les pregunté qué pensaban hacer con Cesárea. Belano se encogió de hombros. No había más remedio que enterrarla junto con Alberto y el policía, dijo²¹² (BOLAÑO, 2009, p. 605).

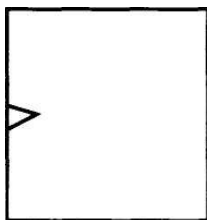
A imagem dos três corpos em uma vala é a alegoria de que a literatura suporta tudo, visto que em um mesmo espaço, que é a narrativa, o autor consegue experimentar temáticas e textos sem ferir o estatuto literário, portanto não se podendo desvencilhar a literatura do elemento híbrido, porque todas migram para um mesmo lugar com tendência ao desaparecimento, ao esquecimento.

Os leitores sabem o que acontece com Belano e Lima devido à segunda parte da narrativa, porém García Madero e Lupe são esquecidos, em razão do diário não continuar. A narrativa termina à deriva, depois de García Madero voltar a *Villaviciosa* com Lupe para resgatar os cadernos de Tinajero, um material que ele pensa em enviar à Cidade do México para Belano, porém desiste ao imaginar que a polícia estaria procurando por todos. Madero, também, não comenta os escritos da poeta e o diário termina com registros de deslocamento ao citar pequenas cidades mexicanas, “10 de febrero: Cucurpe, Tuape, Meresichic, Opodepe”, “11 de febrero: Carbó, El Oasis, Félix Gómez, El Cuatro, Trincheras, La Ciénega” (BOLAÑO, 2009, p. 608) e com a volta de um jogo imagético presente na página 609:

²¹¹ Tradução nossa: “Ouvi que Belano dizia que havíamos estragado tudo, que encontramos Cesárea somente para mata-la”.

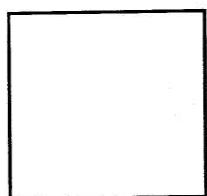
²¹² Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 664): “Então Belano e Lima nos disseram que era melhor nos separarmos. Eles nos deixavam o Impala de Quim. Ficaram com o Camaro e os cadáveres. Belano riu pela primeira vez: um trato justo, falou. Agora você vai voltar para o DF?, perguntou a Lupe. Não sei, Lupe respondeu. Saiu tudo errado, desculpe, Belano disse. Creio que não disse isso a Lupe, mas a mim. Mas agora vamos tentar consertar, Lima disse. Ele também ria. Perguntei o que pensavam fazer com Cesárea. Belano deu de ombros. Não tinha remédio, senão enterrá-la com Alberto e o polícia, disse”.

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una estrella.

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una sábana extendida.

¿Qué hay detrás de la ventana?²¹³



Assim termina *Los detectives salvajes* e o diário de García Madero, com uma questão em aberto para o leitor. O romance fraturado em que o leitor pode entrar por diversos pontos de fuga, encontrar múltiplos caminhos, dialogar com cada parte da narrativa, que foi construída de forma diferente, logo cada tipo textual se cruza com um sentido de unidade que faz parte de um projeto literário que caracteriza o romance.

A literatura que fica, portanto, não está à deriva, mas tão somente em fuga. Os deslocamentos de Belano e Lima, na segunda parte, são explicados pelas mortes cometidas, se em um primeiro momento os protagonistas buscam a Cesárea Tinajero,

²¹³ Tradução de Eduardo Brandão (2006, p. 667): “O que há detrás da janela? Uma estrela. O que há detrás da janela? Um lençol estendido. O que há detrás da janela?”

no segundo momento estão fugindo da poeta, distanciam-se de uma morte e de uma literatura para assumir uma literatura em fuga. O paradoxo da narrativa é que Cesárea publica somente um poema, que os detetives encontram, enquanto os novos poetas não mostram nenhuma composição. Resta saber se o detetive de detetives presente na segunda parte da trama conseguirá encontrar algum material. O jogo não cessa e a literatura está no limiar entre a busca e a fuga, o que de certa forma simboliza uma atualização da proposta de Arrigucci Jr. no que tange à poética da destruição, isto é, uma literatura que se volta à fuga, ou a proliferação indefinida de uma literatura de acordo com Perrone-Moisés.

Na sequência, discutimos alguns casos da literatura ocidental em que a metalinguagem e a exploração do leitor, por parte da obra ficcional, são acionadas no texto narrativo. Com isso, o nosso objetivo é evidenciar que o recurso não é inédito, e, portanto, não pertence somente a Bolaño. Também abordamos alguns teóricos da literatura que tecem comentários a respeito do leitor e como isso contribui para a discussão do metaleitor nesta tese.

3. 3. O LEITOR DE OUTROS TEMPOS E OUTRAS TEORIAS

Em questão de recursos narrativos, Roberto Bolaño não apresenta ineditismo, pois o artifício da metalinguagem, por exemplo, usado pelo autor, remonta a séculos anteriores. Sendo assim, faremos um breve recorrido em busca de alguns exemplos do metaleitor ou o leitor de leitores na literatura. Começemos com *Dom Quixote* (1605). Nessa obra, Cervantes narra uma história em que a base de sustentação da narrativa se dá pelo livro e pela leitura, em outras palavras, as aventuras de D. Quixote acontecem devido ao material que lê. O diálogo com os livros e autores é uma constante na narrativa, é o caso do exemplo que se segue:

- O autor desse livro também é grande amigo meu — respondeu o padre.
- Os versos dele, em sua própria boca, causam admiração a quem os ouve; e tamanha é a suavidade da voz com que os canta, que encanta. É um pouco longo nas églogas, mas nunca o bom foi muito. Guarde-se com os escolhidos. Mas que livro é esse que está perto dele?
- *A Galateia* de Miguel de Cervantes — disse o barbeiro.
- Há muitos anos que esse Cervantes é grande amigo meu, e sei que é mais versado em infortúnios que em versos. Seu livro tem alguma coisa de boa invenção: propõe algo mas não conclui nada. É preciso esperar a segunda

parte que promete: talvez com a emenda alcance de todo a misericórdia que agora lhe é negada. Enquanto isso, tende-o recluso em vossa casa, meu amigo (CERVANTES, 2012, p. 102).

Não se discute o brilhantismo de Cervantes em se autoficcionalizar e realizar um *marketing* pessoal na própria narrativa. Estamos diante de um exemplo daquilo que anteriormente foi colocado como leitor de leitores, um leitor que lê uma narrativa em que se apresenta uma leitura crítica de outros livros, é o caso do padre avaliando – a imagem do crítico literário – qual livro seria queimado ou não. Isso significa que temos a atuação do metaleitor em *Dom Quixote*, e por consequência uma narrativa híbrida que transita pelo diálogo com os livros (a crítica), e as aventuras de Alonso Quijano (a ficção).

Caso semelhante acontece na literatura argentina com Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. A ficção invade a crítica literária no conto *El libro de arena*, de Borges (2003), ao discutir a monstruosidade que um livro carrega ao ser infinito, e a impossibilidade do leitor em dominar aquele objeto:

Prisionero del Libro, casi no me asomaba a la calle. Examiné con una lupa el gastado lomo y las tapas, y rechacé la posibilidad de algún artificio. Comprobé que las pequeñas ilustraciones distaban dos mil páginas una de otra. Las fui anotando en una libreta alfabética, que no tardé en llenar. Nunca se repitieron. De noche, en los escasos intervalos que me concedía el insomnio, soñaba con el libro²¹⁴ (BORGES, 2003, p. 136).

O metaleitor se apresenta para tentar entender a angústia e a derrocada de um outro leitor (o fictício) diante do material infinito e inesgotável que é a literatura representada pelo livro de areia – é, também, a imagem do crítico literário derrotado por não conseguir dominar a literatura. No conto *Continuidad de los parques*, de Cortázar (1966), vemos o leitor no ato da leitura:

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles²¹⁵ (CORTÁZAR, 1966, p. 9).

²¹⁴ Tradução nossa: “Prisioneiro do livro, quase não saía à rua. Examinei com uma lupa a lombada desgastada e as capas, e afastei a possibilidade de qualquer truque. Comprovei que as pequenas ilustrações distavam duas mil páginas uma da outra. Fui anotando-as num livreto alfabético, que não demorei a preencher. Nunca se repetiram. De noite, nos escassos intervalos que a insônia me concedia, sonhava com o livro”.

²¹⁵ Tradução nossa: “Começara a ler o romance dias antes. Abandonou-o por negócios urgentes, voltou à leitura quando regressava de trem à fazenda; deixava-se interessar lentamente pela trama, pelo desenho dos personagens. Essa tarde, depois de escrever uma carta ao caseiro e discutir com o

Cortázar ficcionaliza o leitor, o coloca como personagem, ou seja, o leitor e o ato da leitura estão inseridos no ambiente ficcional e o leitor real, ou o metaleitor, do conto penetra em uma narrativa da qual, também, faz parte.

O escritor português José Cardoso Pires (2011) no conto *Uma simples flor nos teus cabelos claros* narra o ato da leitura e os percalços que um leitor pode ter. O leitor da narrativa acompanha o processo, pois lê aquilo que o leitor lê, e sente os incômodos que o leitor ficcional sente:

«Estavam de mãos dadas, vizinhos do mar e, na verdade, quase sem o verem. Havia a memória das águas na pele cintilante da jovem ou no eco discreto das ondas através da névoa; ou ainda no rastro de uma vaga mais forte que se prolongava, terra adentro, e vinha morrer aos pés deles num distante fio de espuma. E isso era o mar, todo o oceano. Mar só presença. Traço de água a brilhar por instantes num rasgão do nevoeiro.

Paulo apertou mansamente a mão da companheira;

- Embora?

- Embora - respondeu ela.

E os dois, numa arrancada, correram pelo areal, saltando poças de água, alforrecas mortas e tudo o mais, até tombarem de cansaço.»

«Quim...»

«Outra vez?»

«Desculpa, era só para baixares o candeeiro. Que maçada, estou a ver que tenho de tomar outro comprimido.»

«Lê um bocado, experimenta» (PIRES, 2011, p. 147).

A escrita em itálico marca a leitura do personagem leitor, logo o metaleitor é interrompido quando o personagem também o é, no entanto, a interrupção da leitura é real para o personagem, e ficção para o metaleitor, pois o que se ficcionaliza é o próprio ato de ler, uma experiência de leitura.

Uma das propostas desta tese é mostrar, ao longo das análises, alguns posicionamentos de teóricos da recepção. Por isso nos pareceu coerente não trabalhar exaustivamente com uma obra teórica ou pesquisador, pelo fato de a teoria da recepção ser difusa, ambígua, controversa. Agora se faz necessário discutir alguns pontos teóricos, para que localizemos em que lugar se encontra o metaleitor presente

mordomo uma questão de uns aluguéis, voltou ao livro com a tranquilidade do gabinete que dava para o parque dos carvalhos”.

na crítica literária e avancemos em nossa contribuição para os estudos da recepção e do autor em questão.

Seguimos com o clássico teórico *O demônio da teoria: literatura e senso comum* em que Antoine Compagnon (2003) faz um apanhado de discussões a respeito do leitor, tendo como base uma abordagem histórica que colaborará com o nosso objetivo. Existe, para Compagnon, uma polêmica nos estudos literários no quesito de importância; quem é o mais importante, o autor, a obra ou o leitor? Por conseguinte, as indagações sobre o leitor permanecem estagnadas, concentradas em discussões inócuas.

Nesse contexto de debate, o teórico francês aborda alguns movimentos e a relações com o leitor:

Apesar da querela sobre a intenção do autor, o historicismo (remetendo a obra a seu contexto original) e o formalismo (pedindo a volta ao texto, em sua imanência) concordaram durante muito tempo em banir o leitor, cuja exclusão foi mais clara e expressamente formulada pelos *New Critics* americanos do entre guerras. Eles definiam a obra como uma unidade orgânica auto-suficiente, da qual convinha praticar uma leitura fechada (*close reading*) (COMPAGNON, 2003, p. 140).

Há divergência na leitura que faz Compagnon, pois Gumbrecht (2011), teórico da estética da recepção, afirma o contrário, que a Nova Crítica coloca o leitor em jogo na ciência da literatura em um primeiro momento, não a estética da recepção, ao determinar uma leitura correta, fechada, ideal de uma obra, logo não houve um banimento do leitor, e, sim, teóricos que foram impulsionados a pesquisar a questão a partir disso, ou seja, um leitor ideal, perfeito que obedece à expectativa do texto, que extrai todas as possibilidades que o texto oferece.

Um dos méritos de Compagnon é o de buscar a literatura ou o escritor para o ajudar no percurso teórico. Com base literária francesa, ele se utiliza do escritor Marcel Proust para fazer a ponte entre a teoria do leitor e a literatura, uma ponte escassa se pensarmos na estética de recepção. Compagnon verifica que em Proust: “A leitura tem a ver com empatia, projeção, identificação. Ela maltrata obrigatoriamente o livro, adapta-o às preocupações do leitor (...), o leitor aplica o que lê à sua própria situação” (COMPAGNON, 2003, p. 143), ou, indo adiante “O leitor é livre, maior, independente: seu objetivo é menos compreender o livro do que compreender a si mesmo através do livro” (p. 144). A leitura que o teórico faz de Proust antecede o pensamento crítico que vem depois do chamado *New Criticism*: a fenomenologia de e a estética da recepção.

No que tange ao pensamento fenomenológico, Compagnon trabalha com Roman Ingarden, e continua realizando paralelos com Proust. Compagnon destaca que para Ingarden e para Proust, “Não há leitura inocente, ou transparente: o leitor vai para o texto com suas próprias normas e valores” (COMPAGNON, 2003, p. 148), assim se questiona a passividade do leitor e como a obra o afeta.

W. Iser segue na mesma direção, de acordo com Compagnon, em conjecturar uma teoria do efeito, ou seja, qual o efeito que o sentido do texto literário causa no leitor. Com Iser se criou a ideia de que o leitor, no ato da leitura, constrói a obra ou nas palavras de Compagnon sobre o tema: “Pode-se dizer que o texto é um dispositivo potencial baseado no qual o leitor, por sua interação, constrói um objeto coerente, um todo” (COMPAGNON, 2003, p. 149), isso significa que o leitor traça um comparativo entre as visões de mundo que possui com o que lê, assim cria-se um duplo movimento em que obra e leitor percorrem juntos. Nestes termos:

O texto literário é caracterizado por sua incompletude e a literatura se realiza na leitura. A literatura tem, pois, uma existência dupla e heterogênea. Ela existe independente da leitura, nos textos e nas bibliotecas, em potencial, por assim dizer, mas ela se concretiza somente pela leitura. O objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor (COMPAGNON, 2003, p. 149).

Antoine Compagnon se interessa pela teoria do leitor e continua a discutir Iser. Chama a atenção o destaque que Compagnon dá ao chamado leitor ideal, que nasce neste momento, sendo aquele que cumprirá a todas as expectativas do texto, ou seja, um leitor impossível. Deste modo, para acabar tentar encerrar a questão, o teórico lança: “Guiado pelo leitor implícito, o papel do leitor real é ao mesmo tempo ativo e passivo. Assim, o leitor é percebido simultaneamente como estrutura textual (o leitor implícito) e como ato estruturado (a leitura real)” (COMPAGNON, 2003, p. 151). Está correta a leitura realizada de Iser, no entanto Compagnon ainda crê que o leitor de implícitos é ainda um leitor ideal: “No fundo, é ainda um leitor ideal: extremamente parecido com um crítico culto, familiarizado com os clássicos, mas curioso em relação aos modernos” (p. 154) e que a liberdade do leitor é vigiada pelo texto: “A liberdade concedida ao leitor está na verdade restrita aos pontos de indeterminação do texto, entre os lugares plenos que o autor determinou” (p. 155). O teórico ainda lembra de outras críticas que Iser recebeu: “foi atacado em particular por Stanley Fish, que lamentou que a pluralidade de sentido reconhecida no texto não seja infinita ou ainda

que a obra não esteja realmente aberta, mas entreaberta” (COMPAGNON, 2003, p. 156).

Na segunda edição da coletânea de textos *A literatura e o leitor* (2011), realizada por Luiz Costa Lima, há uma atualização teórica que Iser, no texto intitulado *O jogo do texto*, realiza e, de certa forma, rebate Compagnon e Fish: “Assim o significante fraturado – simultaneamente denotativo e figurativo – invoca alguma coisa que não é pré-dada pelo texto, mas engendrado por ele, que habilita o leitor a dotá-lo de uma forma tangível” (ISER, 2011, p. 110). Os pontos de indeterminação do texto são causados pelo significante fraturado, que só o é pela ação do leitor que escolhe o caminho entre o denotativo e o figurado. Assim o ato da leitura, de acordo com Iser, é um grande jogo entre leitor e texto e texto e leitor, acarretando a infinitas possibilidades. É sempre válido lembrar que “se a apreensão dos textos ficcionais é infinita, isso contudo não quer dizer que qualquer recepção seja válida” (STIERLE, 2001, p. 146). Em suma, é nesta seara que se encontra o leitor de textos híbridos e por consequência o metaleitor.

Não nos interessa aventar a importância que possui e, sim, abrir uma possibilidade de pensamento desse leitor presente na obra de Roberto Bolaño. Para reafirmar esse pensamento, a seguir buscamos fornecer mais exemplos para referendar nossas discussões, agora com a obra *La literatura nazi en América*, para elucidar a questão.

3.4 A LITERATURA QUE TUDO SUPORTA

Tendo como objetivo selar o pensamento de uma obra literária híbrida e de um metaleitor em Bolaño e encerrar, de modo circular, a pesquisa, entramos em *La literatura nazi en América* (1996). No primeiro capítulo desta pesquisa, enfatizamos que a obra *Estrella distante* advém do último capítulo da obra em questão, por isso o movimento circular do nosso estudo. O eixo de *Los detectives salvajes* foi concluído. No entanto o traçado do metaleitor com a temática do horror ainda permanece em aberto.

Para Carlos Walker (2011), *La literatura nazi en América* está inscrito como uma ficção biográfica, que possui como referência autores como Marcel Schwob com

Vies Imaginaires (1896) e Jorge Luis Borges com *Historia universal de la infamia* (1935):

Tanto Borges como Schwob dirigen su interés hacia relatos de vida compuestos a partir de momentos puntuales, ficciones biográficas que retratan una marginalidad que se expresa de diversos modos, sea a partir de escenas en apariencia insignificantes y que poco y nada dicen de la vida en cuestión, sea a través de distintos ejercicios criminales que avanzan sobre la amoralidad del personaje²¹⁶ (WALKER, 2011, p. 160).

La literatura nazi en América traz análises de trinta e um autores que publicam nas diversas localidades do continente americano. A obra é dividida em treze seções e cada uma trata de temáticas distintas, por exemplo: “Los poetas malditos”, “Letradas y viajeras”, “la hermandad aria”. Em um primeiro momento é possível afirmar que a estrutura narrativa de *La literatura nazi en América* segue a algumas operações comuns, tais como os títulos de capítulos que obedecem à seguinte sequência: nome, sobrenome, cidade de nascimento e ano, cidade de falecimento e ano, exemplo: “**EDELMIRA THOMPSON DE MENDILUCE. Buenos Aires, 1894 - Buenos Aires, 1993**” (BOLAÑO, 2005, p. 13). Outro fator a se observar é de que a narrativa falará de autores, de revistas literárias, editores e livros. Desse modo, o narrador está encarregado de fornecer aspectos biográficos que estejam ligados ao ambiente literário, como mostra o exemplo a seguir: “Fundó la editorial Candil Sureño en donde publicó más de cincuenta libros de poesía, muchos de los cuales están dedicados a ella, el «hada buena de las letras criollas²¹⁷»” (p. 14). Porém, outros aspectos biográficos são narrados e possuem ligação indireta com o universo da literatura:

En 1929, mientras el crac mundial obliga a Sebastián Mendiluce a retomar a la Argentina, Edelmira y sus hijos son presentados a Adolfo Hitler, quien cogerá a la pequeña Luz y dirá: «Es sin duda una niña maravillosa.» Se hacen fotos. El futuro Führer del Reich causa en la poetisa argentina una gran impresión²¹⁸ (BOLAÑO, 2005, p. 16).

²¹⁶ Tradução nossa: “Tanto Borges quanto Schwob dirigem seu interesse em direção aos relatos de vida compostos de momentos pontuais, ficções biográficas que retratam uma marginalidade que se expressa de diversos modos, seja a partir de cenas aparentemente insignificantes que pouco ou nada dizem da vida em questão, seja através de distintos exercícios criminais que avançam sobre a amoralidade do personagem”.

²¹⁷ Tradução nossa: “Fundou a editorial Candil Sureño em que publicou mais de cinquenta livros de poesia, muitos dos quais estão dedicados a ela, a ‘fada das letras crioulas’”.

²¹⁸ Tradução de Rosa Freire D’Aguiar (2019, p. 12): “Em 1929, enquanto o crash mundial obriga Sebastián Mendiluce a voltar para a Argentina, Edelmira e seus filhos são apresentados a Adolf Hitler, que pegará a pequena Luz no colo e dirá: “É sem dúvida uma menina maravilhosa”. Fazem fotos. O futuro Führer do Reich causa profunda impressão na poetisa argentina”.

No caso em questão, a personagem Edelmira Mendiluce tem um flerte com a ideologia nazista que se reflete no âmbito literário de modo que produz narrativas que contemplam as ideias de Hitler. O leitor saberá de tais informações pelos resumos produzidos pelo narrador-crítico da obra, como é o seguinte caso de um livro da própria Mendiluce:

El Nuevo Manantial, a mitad de camino entre la crónica de viaje y las memorias filosóficas, constituye una reflexión sobre el mundo contemporáneo, sobre el destino del continente europeo y el continente americano al tiempo que avizora y advierte sobre la amenaza que para la civilización cristiana representa el comunismo²¹⁹ (BOLAÑO, 2005, p. 17).

A respeito do exemplo acima, é preciso observar o caráter indefinido da obra citada pelo narrador, pois em se tratando de uma hibridização de gêneros textuais, não se tem uma definição textual do livro. Outro fator é a leitura que o narrador tem de uma determinada obra, ou seja, o leitor lê uma visão do crítico acerca da obra, é o metaleitor em atividade, é a leitura da leitura que discorreremos em capítulos anteriores e que aparecerá com mais frequência neste momento de análises. Tal padrão narrativo não se altera no decorrer da obra, com exceção do último capítulo, e que já abordamos na primeira parte desta pesquisa por ser o mote de *Estrella distante*. Do ponto de vista temático, *La literatura nazi en América* procura visualizar como o componente nazista está presente na obra e vida de cada autor mencionado.

A obra inicia com *Los Mendiluce*, dividindo-se em três tópicos: Edelmira Thompson de Mendiluce, Juan Mendiluce Thompson e Luz Mendiluce Thompson. O narrador conta, de forma individual, a história de cada um, que, nesse caso formam parte de uma importante família de Buenos Aires que movimenta o cenário literário da capital argentina. O fator determinante desta primeira parte é o modo hereditário de se transmitir um pensamento, assim a matriarca da família dissemina o pensamento nazi e o modo de se pensar uma literatura nazista para os filhos Juan e Luz.

É preciso resgatar o artifício metaficcional em que Bolaño se embrenha mais uma vez. A criação de uma ficção dentro de uma ficção é o recurso narrativo que fundamenta a obra em questão. Em *La literatura nazi en América* temos a ficcionalização da metalinguagem, ou seja, uma análise literária é ficcionalizada:

²¹⁹ Tradução de Rosa Freire D`Aguiar (2019, p. 13): “O novo manancial, um misto de crônica de viagem e memórias filosóficas, é uma reflexão sobre o mundo contemporâneo, sobre o destino do continente europeu e do continente americano, ao mesmo tempo que espreita e adverte sobre a ameaça que o comunismo representa para a civilização cristã”.

A los veinte años publica su primera novela, *Los Egoístas*, relato de misterio y de exaltación juvenil que transcurre entre Londres, París y Buenos Aires. Los hechos se desencadenan en torno a un suceso en apariencia intrascendente: un buen padre de familia de pronto le pide a gritos a su mujer que huya de la casa con los niños o que se encierren con llave en una habitación. Acto seguido él se encierra a su vez en el cuarto de baño. Al cabo de una hora la mujer sale de la habitación en donde se ha metido cumpliendo la orden del marido, va al cuarto de baño y encuentra a aquél muerto, con la navaja de afeitar en la mano y el cuello cortado. A partir de este suicidio, a primera vista claro e irrefutable, se desencadena una investigación llevada principalmente por un policía de Scotland Yard de aficiones espiritistas y por uno de los hijos del muerto. La investigación dura más de quince años y sirve de pretexto para el desfile de una galería de personajes tales como un joven camelot francés o un joven nazi alemán, a quienes el autor hace hablar profusamente y con quienes tiende a identificarse²²⁰ (BOLAÑO, 2005, p. 25).

O autor, que não existe, do livro, que também não existe, é Juan Mendiluce. O leitor visualiza uma análise de um livro de “mistério y exaltación juvenil” e o resumo do enredo de uma narrativa fictícia. A invenção que Bolaño propõe é bastante simples: tornar ficção todo tipo de texto, inclusive o da crítica literária.

Traço comum na escrita de Bolaño é o diálogo com escritores reais. Assim, neste ambiente em que se ficcionaliza o exercício da crítica, o personagem Juan Mendiluce utiliza de toda a máquina cultural que a família dispõe para discutir com o cânone literário argentino:

Letras Criollas y La Argentina Moderna le servirán de plataforma, así como los diferentes diarios de Buenos Aires que acogen entusiasmados o estupefactos sus diatribas contra Cortázar, a quien acusa de irreal y cruento, contra Borges, a quien acusa de escribir historias que «son caricaturas de caricaturas» y de crear personajes exhaustos de una literatura, la inglesa y la francesa, ya periclitada, «contada mil veces, gastada hasta la náusea»; sus ataques se hacen extensivos a Bioy Casares, Mujica Lainez, Ernesto Sábato (en quien ve la personificación del culto a la violencia y de la agresividad gratuita), Leopoldo Marechal y otros²²¹ (BOLAÑO, 2005, p. 27).

²²⁰ Tradução de Rosa Freire D'Aguiar (2019, p. 22): “Aos vinte anos publica seu primeiro romance, *Os egoístas*, relato de mistério e exaltação juvenil que se passa entre Londres, Paris e Buenos Aires. Os fatos se desenvolvem em torno de um acontecimento aparentemente sem transcendência: de repente, um bom pai de família pede à mulher, aos gritos, que fuja de casa com as crianças ou que se tranquem à chave num quarto. Ato contínuo, tranca-se no banheiro. Uma hora depois a mulher sai do quarto onde se enfiou obedecendo à ordem do marido, vai ao banheiro e o encontra morto, com a navalha de barbear na mão e o pescoço cortado. A partir desse suicídio, à primeira vista claro e irrefutável, desenrola-se uma investigação realizada sobretudo por um policial da Scotland Yard fanático por espiritismo e por um dos filhos do morto. A investigação dura mais de quinze anos e serve de pretexto para o desfile de uma galeria de personagens, tais como um jovem *camelot-du-roi* ou um jovem nazista alemão; o autor os faz falar em profusão e tende a se identificar com eles”.

²²¹ Tradução de Rosa Freire D'Aguiar (2019, p. 24): “*Letras Criollas e La Argentina Moderna* lhe servirão de plataforma, assim como diversos jornais de Buenos Aires que acolhem entusiasmados ou estarecidos suas diatribes contra Cortázar, a quem ele acusa de irreal e cruel, e contra Borges, a quem acusa de escrever histórias que “são caricaturas de caricaturas” e de criar personagens há muito esgotados numa literatura, a inglesa e a francesa, já periclitante, “contada mil vezes, gasta até a

A discussão que se estabelece é permeada de ironia em todos os casos apresentados, pois a obra de Mendiluce, que o narrador descreve, é a própria caricatura. Acusa Borges do ofício metalinguístico do qual o próprio Bolaño tenta levar à exaustão. Ainda temos um escritor com formação nazi acusando Bioy Casares e Sábato como cultuadores da violência e da agressividade gratuita, o que gera um traço de humor, pois, como se sabe, nenhuma dessas características diz respeito aos escritores mencionados.

La literatura nazi en América tem uma associação entre o discurso metalinguístico e a máquina de produzir narrativas. No último nome da família Mendiluce, o narrador mescla acontecimentos de âmbito literário da vida de Luz Mendiluce como a publicação de livros: “*En 1953 (...) publica el poemario Tangos de Buenos Aires, en donde, además de una versión corregida y aumentada de Con Hitler fui feliz*²²²” (BOLAÑO, 2005, p. 32), e aborda uma questão pessoal que não está ligada diretamente ao universo literário que a circunda, o que não é comum no processo narrativo da obra. Portanto há um híbrido textual resultado de uma crítica literária *fake*, de biografia literária e uma história que se aproxima ao conto, assim compartilhamos da mesma leitura de Karim Benmiloud (2011, p. 120-121):

Si nos atenemos a la composición fragmentada del libro, *La literatura nazi en América* es un texto polifónico y profundamente híbrido: a la vez diccionario de autores, recopilación de crónicas literarias, arbitrario de escritores, bitácora de viajes y lecturas, libro de posibles prólogos, compendio de notas necrológicas que podrían haberse publicado en algún periódico, galería de retratos²²³.

A história de Luz Mendiluce se constrói a partir de um amor não correspondido em decorrência de visões ideológicas divergentes, sexualidade e idade: “*Claudia le expone con claridad y franqueza los impedimentos para una futura y más estrecha relación entre ambas: ella no es lesbiana, la diferencia de edades es sustancial (...) y finalmente sus ideas políticas son contrapuestas cuando no claramente*

náusea”; seus ataques se estendem a Bioy Casares, Mujica Lainez, Ernesto Sábato (em quem enxerga a personificação do culto à violência e da agressividade gratuita), Leopoldo Marechal e outros”.

²²² Tradução nossa: “Em 1953 publica o poemário *Tangos de Buenos Aires*, em que, ademais de uma versão corrigida e aumentada de *Con Hitler fui feliz*”.

²²³ Tradução nossa: “Se nos atermos à composição fragmentada do livro, *A literatura nazista na América* é um texto polifônico e profundamente híbrido: pode ser um dicionário de autores, recompilação de crônicas literárias arbitrárias de escritores, caderneta de viagens e leituras, livro de possíveis prólogos, compêndio de notas necrológicas que poderiam ser publicados em algum jornal”.

*antagónicas*²²⁴ (BOLAÑO, 2005, p. 36). Por insistência de Luz e da poesia, nasce entre elas uma amizade em que dialogam todos os dias por telefone, uma vez que vivem em lugares diferentes, leem poemas e discutem planos, ou seja, a literatura as une. Contudo, em 1976, ocorre o golpe militar argentino:

En septiembre de 1976, henchida de amor, Luz coge el Alfa Romeo y sale literalmente volando para Rosario. Quiere decirle a Claudia que ella está dispuesta a cambiar, que de hecho ya está cambiando. Al llegar a casa de Claudia encuentra a los padres de ésta sumidos en la desesperación. Un grupo de desconocidos ha secuestrado a la joven poeta. Luz remueve cielo y tierra, recurre a sus amistades, a las amistades de su madre, de su hermano mayor y de Juan, sin resultado. Los amigos de Claudia dicen que la tienen los militares. Luz se niega a creer nada y espera. Al cabo de dos meses aparece su cadáver en un basurero de la zona norte de la ciudad. Al día siguiente Luz regresa a Buenos Aires en su Alfa Romeo. A mitad de camino se estrella contra una gasolinera. La explosión es considerable²²⁵ (BOLAÑO, 2005, p. 37).

Ao mesmo tempo que se visualizava o entendimento pela via da poesia entre as personagens, Bolaño é categórico ao colocar que, na literatura, o terror pode ser agregado como elemento modificador na construção da narrativa. Isso significa que o sistema literário consegue suportar qualquer combinação, é um sistema híbrido por excelência que comunga, em um mesmo contexto, da produção poética (exercício da crítica) e com um assassinato cruel de uma escritora cujo corpo aparece dois meses depois em um lixeiro (exercício da literatura).

Acabada a parte da família Mendiluce, novos personagens são acrescentados no compêndio literário falso de Roberto Bolaño. O narrador resenhista vai esboçando novos perfis em que a biografia se intercala com a obra literária. É o caso de Jesús Fernández-Gómez, um herói móvel, que nasce na Colômbia e participa, ao lado do ditador Francisco Franco (1892-1975), da guerra civil espanhola (1936-1939). O narrador cita dois livros publicados pelo colombiano, um deles é “*especie de novela autobiográfica de unas 180 páginas*”²²⁶ (BOLAÑO, 2005, p. 47), que, nesse caso,

²²⁴ Tradução nossa: “Cláudia lhe expõe com clareza e franqueza os impedimentos para uma futura e mais estrita relação entre ambas: ela não é lésbica, a diferença de idade é substancial e, finalmente, suas ideias políticas são contrapostas quando não, claramente, antagônicas”.

²²⁵ Tradução de Rosa Freire D’Aguiar (2019, p. 34): Em setembro de 1976, transbordante de amor, Luz pega o Alfa Romeo e sai literalmente voando para Rosário. Quer dizer a Claudia que está disposta a mudar, que na verdade já está mudando. Ao chegar à casa de Claudia encontra os pais dela mergulhados no desespero. Um grupo de desconhecidos sequestrou a jovem poetisa. Luz move céus e terra, recorre às suas amizades, às amizades da mãe, do irmão mais velho e de Juan, em vão. Os amigos de Claudia dizem que os militares é que estão com ela. Luz se nega a crer e espera. Dois meses depois o cadáver é encontrado num lixão na zona norte da cidade. No dia seguinte Luz retorna a Buenos Aires em seu Alfa Romeo. No meio do caminho se espatifa contra um posto de gasolina. A explosão é considerável.

²²⁶ Tradução nossa: “Espécie de novela autobiográfica de umas 180 páginas”.

desperta atenção a indeterminação do crítico quanto à não exatidão classificatória do livro marcada pela palavra “especie”, pois se trata de um híbrido narrativo que faz um recorte de um período biográfico com “*sus aventuras en España durante la Guerra Civil y en Rusia como voluntario de la División 250, la famosa División Azul Española*”²²⁷ (p. 47). Assim o conteúdo que foi resenhado é híbrido e o material escrito pelo narrador também o é.

O outro livro de Jesús Fernández-Gómez é analisado e, reiteradamente, pelo fato da metalinguagem, o conceito da metaleitura se destaca. Desta vez o narrador não vacila diante do gênero textual e faz uma análise dos poemas que compõe o livro *Cosmogonía del Nuevo Orden*:

Empecemos por este último. Los tres mil versos que componen el poema están fechados entre Copenhague y Zaragoza, a lo largo de los años 1933 y 1938. El poema, de intención épica, narra dos historias que constantemente se intercalan y yuxtaponen: la de un guerrero germano que debe matar a un dragón y la de un estudiante americano que debe demostrar en un medio hostil su valía. El guerrero germano sueña una noche que ha matado al dragón y que sobre el reino que éste subyugaba se impondrá un nuevo orden. El estudiante americano sueña que debe matar a alguien, que obedece la orden que le ordena matar, que consigue un arma, que se introduce en la habitación de la víctima y que en ésta sólo encuentra una «cascada de espejos que lo ciegan para siempre». El guerrero germano, tras el sueño, se dirige confiado a la lucha en donde morirá. El estudiante americano, ciego, vagará hasta su muerte por las calles de una ciudad fría, reconfortado paradójicamente por el brillo que provocó su ceguera²²⁸ (BOLAÑO, 2005, p. 47).

O mecanismo metalinguístico é evidente, cujos aspectos principais destacamos da seguinte maneira: os poemas possuem uma intenção épica, narra duas histórias e o narrador cita a obra original, fenômeno que é não é recorrente em *La literatura nazi en América*, “*cascada de espejos que lo ciegan para siempre*”. Sendo assim, o metaleitor atua ao ler a leitura feita do narrador com relação aos poemas de Fernández-Gómez, e ao ler a versão original de um verso inexistente em um livro real

²²⁷ Tradução nossa: “Suas aventuras na Espanha durante a Guerra Civil e na Rússia como voluntário da divisão 250, a famosa Divisão Azul Espanhola”.

²²⁸ Tradução de Rosa Freire D’Aguiar (2019, p. 42): “Comecemos pelo último. Os 3 mil versos que compõem o poema estão datados entre Copenhague e Saragoça, ao longo dos anos 1933 e 1938. O poema, de intenção épica, narra duas histórias que constantemente se intercalam e justapõem: a de um guerreiro germânico que deve matar um dragão e a de um estudante americano que precisa demonstrar sua coragem num meio hostil. O guerreiro germânico sonha uma noite que matou o dragão e que uma nova ordem se imporá sobre o reino que ele subjugava. O estudante americano sonha que deve matar alguém, que obedece à ordem que o ordena matar, que consegue uma arma, se introduz no quarto da vítima e neste só encontra uma “cascata de espelhos que o cegam para sempre”. O guerreiro germânico, depois do sonho, se dirige confiante para a luta onde perecerá. O estudante americano, cego, vagará até a morte pelas ruas de uma cidade fria, paradoxalmente reconfortado pelo brilho provocado por sua cegueira”.

que não é de poemas. Portanto a metaleitura acontece em dois planos, o primeiro é a leitura que o crítico tem do material do poeta, o segundo plano é a exposição do que o crítico lê e fundamenta a análise textual que o metaleitor tem em mãos.

Ressaltamos que todos os capítulos dispõem de características em comum. Roberto Bolaño tem a preocupação de não amontoar em sequência os autores de seu manual literário. Há uma lógica envolvida em cada personagem que possibilita pensar na totalidade da obra. Por exemplo, todos os personagens dialogam com as ideias nazistas, alguns livros publicados pelos autores saem das editoras dos Mendiluce. Há uma preocupação temporal quando se busca, por exemplo, os autores precursores dessa literatura do horror e no que diz respeito à biografia de cada personagem, o narrador opta por pontuar detalhes insignificantes ou negativos da vida de cada um, o que não é convencional no gênero.

Como em toda a literatura, há os que fundamentam o gênero. Bolaño procura mostrar a gênese da literatura nazista – antes mesmo de Hitler tomar o poder – com os personagens autores “*Silvio Salvático (Buenos Aires, 1901-1994)*” e “*Luiz Fotaine da Souza (Rio de Janeiro – 1900– 1977)*”. A respeito da obra de Salvático o narrador esclarece as orientações teóricas que permeiam a literatura do argentino:

Entre sus propuestas juveniles se cuenta la reinstauración de la Inquisición, los castigos corporales públicos, la guerra permanente ya sea contra los chilenos o contra los paraguayos o bolivianos como una forma de gimnasia nacional, la poligamia masculina, el exterminio de los indios para evitar una mayor contaminación de la raza argentina, el recorte de los derechos de los ciudadanos de origen judío, la emigración masiva procedente de los países escandinavos para aclarar progresivamente la epidermis nacional oscurecida después de años de promiscuidad hispano-indígena²²⁹ (BOLAÑO, 2005, p. 57).

Por esse recorte, percebemos o porquê desse o autor estar entre os precursores da literatura nazista na América, pois prega o extermínio de indígenas, guerras, sanções de direito aos judeus e outras atrocidades. Se Bolaño aponta os precursores, há, também, os sucessores do movimento em que o autor joga, em alguns casos, com o aspecto temporal, pois alguns biografados possuem a data de falecimento posterior a data de publicação do livro (1996) tal como “*Willy Scurholz, Chile, 1956 – Uganda,*

²²⁹ Tradução de Rosa Freire D`Aguiar (2019, p. 50): “Entre suas propostas juvenis se incluem a restauração da Inquisição, os castigos corporais públicos, a guerra permanente seja contra os chilenos, seja contra os paraguaios ou bolivianos como uma forma de ginástica nacional, a poligamia masculina, o extermínio dos índios para evitar uma contaminação maior da raça argentina, a redução dos direitos dos cidadãos de origem judaica, a emigração maciça procedente dos países escandinavos para clarear progressivamente a epiderme nacional escurecida depois de anos de promiscuidade hispano-indígena”.

2029” (BOLAÑO, 2005, p. 102). Destacamos o caráter enciclopédico que o narrador usa ao descrever os horrores pregados por cada escritor, sem se posicionar, permanecendo neutro e distante dos acontecimentos, com a exceção do último relato do livro, trabalhado no primeiro capítulo desta pesquisa.

No que se refere ao personagem-autor Luiz Fontaine da Souza, que com o personagem Amado Couto – que será analisado adiante – são os brasileiros que figuram na narrativa, o narrador-crítico faz o recorte de algumas obras, cita uma doença mental do escritor e justifica o aparecimento de Souza na lista nazi-literária ao abordar a mestiçagem:

En 1930 se publica la *Refutación de Montesquieu* (620 páginas) y en 1932, *Refutación de Rousseau* (605 páginas). En 1935 pasa cuatro meses internado en una clínica para enfermos mentales de Petrópolis. En 1937 ve la luz *La Cuestión Judía en Europa seguida de un Memorándum sobre la Cuestión Brasileña*, libro voluminoso como todos los suyos (552 páginas), en donde expone los peligros que aguardan al Brasil (desorden, promiscuidad, criminalidad) si el mestizaje se generaliza²³⁰ (BOLAÑO, 2005, p. 59).

Cabe lembrar que, nos períodos referidos na citação, o Brasil vivia a era de Getúlio Vargas (1882-1954), na qual havia o grupo Integralista, liderado pelo jornalista Plínio Salgado (1895-1975), inclinado aos ideais do fascismo italiano.

A ficcionalização da crítica passa a ser tendência narrativa de *La literatura nazi*, portanto biografia e relatos da obra se hibridizam. É neste terreno profícuo que temos o metaleitor trabalhando, pois ele só existe, neste caso, pelo exercício da crítica, mesmo sendo ficcional, uma vez que uma leitura a antecede, portanto o metaleitor não parte do sentido original – da primeira leitura – e, sim, do secundário, vejamos o seguinte exemplo:

Con una escritura quebrada, ajena al fino estilo, a la agudeza y a la economía verbal de la precedente, *Atardecer en Porto Alegre* narra desde varios puntos de vista de un mismo personaje, el profesor de literatura portuguesa, un atardecer interminable, y sin embargo velocísimo, en la meridional ciudad brasileña, mientras simultáneamente en Novo Hamburgo (y de ahí el subtítulo *Apocalipsis en Novo Hamburgo*) los criados, la familia y posteriormente la policía se enfrentan al cadáver de la rica heredera analfabeta hallada en su habitación, *bajo* la gran cama de baldaquino, cosida a puñaladas. La novela,

²³⁰ Tradução de Rosa Freire D`Aguiar (2019, p. 52): “Em 1930 publica a *Refutação a Montesquieu* (620 páginas) e, em 1932, a *Refutação a Rousseau* (605 páginas). Em 1935 passa quatro meses internado numa clínica para doentes mentais em Petrópolis. Em 1937 vem à luz *A questão judaica na Europa seguida de um memorando sobre a questão brasileira*, livro volumoso como todos os seus (552 páginas) em que expõe os perigos que espreitam o Brasil (desordem, promiscuidade, criminalidade) se a mestiçagem se generalizar”.

por imperativos familiares, no se publicará hasta bien entrada la década de los sesenta²³¹ (BOLAÑO, 2005, p. 61).

Na citação acima percebemos que o exercício da crítica literária se faz presente com determinadas nomenclaturas (escrita quebrada, economia verbal etc.) e com a leitura resumida que o crítico faz em um relato em que se mostra o pessoal e o artístico. Logo, o metaleitor adquire uma leitura formada, e a partir dela criará uma outra leitura, assim se inicia o processo do leitor de leituras.

O outro personagem brasileiro que figura na narrativa, Amado Couto, propaga violência no âmbito biográfico e bibliográfico. Couto sequestrava, torturava e via a morte de pessoas durante a ditadura militar, apesar disso “*él seguía pensando en la literatura y más precisamente en lo que necesitaba la literatura brasileña*”²³² (BOLAÑO, 2005, p. 126).

É um caso semelhante ao de outro personagem de Bolaño, Carlos Wieder de *Estrella distante* ou Ramírez Hoffman de *La literatura nazi*, em que as maiores atrocidades comungam com a arte, igualam-se. Além disso, há um diálogo com escritores brasileiros, no qual o narrador aponta que Couto cita Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Osman Lins como uma vanguarda a não ser seguida, os primeiros por serem chatos e o segundo, ilegível, o que gera uma preocupação no escritor: “*¿entonces por qué publicaban a Osman Lins y no sus cuentos?*”²³³ (p. 126). O desejo de ser publicado e a comparação com Lins mostra o caráter irônico da obra, o que em alguns momentos da história beira ao absurdo. É o caso da ideia de sequestrar Rubem Fonseca: “*Un día pensó, mientras esperaba con el coche en un descampado, que no sería mala idea secuestrar y hacerle algo a Fonseca. Se lo dijo a sus jefes y éstos lo escucharon. Pero la idea no se llevó a cabo*”²³⁴ (p. 126).

²³¹ Tradução de Rosa Freire D`Aguiar (2019, p. 53): “Com uma escrita fragmentada, alheia ao estilo fino, à argúcia e à economia verbal do precedente, *Crepúsculo em Porto Alegre* narra os vários pontos de vista de um mesmo personagem, o professor de literatura portuguesa, em relação a um crepúsculo interminável, e no entanto velocíssimo, na cidade meridional brasileira, enquanto simultaneamente em Novo Hamburgo (daí o subtítulo *Apocalipse em Novo Hamburgo*) os criados, a família e posteriormente a polícia se deparam com o cadáver da rica herdeira analfabeta encontrada em seu quarto, *debaixo* da grande cama de baldaquim, retalhada a punhaladas. O romance, por imperativos familiares, só será publicado quando já ia bem avançada a década de 1960”.

²³² Tradução nossa: “Ele seguia pensando na literatura e mais precisamente no que necessitava a literatura brasileira”.

²³³ Tradução nossa: “Então por que publicavam Osman Lins e não seus contos?”.

²³⁴ Tradução nossa: “Um dia pensou, enquanto esperava com o carro em um campo aberto, que não seria uma má ideia sequestrar e fazer algo a Fonseca. Disse isso a seus chefes e estes o escutaram. Mas a ideia não se concretizou”.

Observamos que em alguns momentos de *La literatura nazi en América* ocorre uma metalinguagem semelhante à de *Los detectives salvajes*, em que o narrador começa explicar e exemplificar determinados jargões da crítica literária e avança na noção do *projective verse*, de Charles Olson, na qual a poesia é um campo energético aberto. Tal conceito carece de mais explicações e o narrador ironiza o fato:

En cualquier caso y someramente: el *non projective verse* es la versificación tradicional, la poesía íntima, «cerrada», en donde siempre nos será posible ver alguna de las mezquindades del ciudadano poeta, tocándose el ombligo o los huevos o fanfarroneando de sus alegrías y desgracias; por el contrario, el *projective verse*, que en ocasiones ejemplifican los trabajos de Ezra Pound y William Carlos Williams es la poesía «abierta», la poesía de «energía desplazada», la poesía cuya técnica de escritura se corresponde con la «composición por campos». En una palabra, y para perdernos exactamente por donde Olson se perdió, el *projective verse* es lo contrario del *non projective verse*²³⁵ (BOLAÑO, 2005, p. 152).

Em outro caso, não só a crítica literária é ficcionalizada, a imagem do crítico também é lembrada, despertando um fenômeno curioso. O leitor da narrativa lendo a leitura do narrador crítico é um processo recorrente. No entanto, o narrador-crítico como metaleitor não é comum. É a tentativa de Bolaño ao levar determinados artifícios ao extremo: “*Algún crítico ha querido ver en ellos una semejanza con el mapa del tesoro de la infancia perdida. Algún otro sugirió malignamente que se trataba de cartas de enterramientos clandestinos*”²³⁶ (BOLAÑO, 2005, p. 104). Isso significa que o narrador realiza leituras teóricas para conhecer melhor a obra de cada escritor biografado, embora a visão que possui já esteja contaminada por outros textos. Destacamos, também, que raramente o narrador reproduz as falas dos personagens escritores, e evita expor o texto original ou a fala do biografado, como se isso desestabilizasse o seu trabalho como crítico, afinal, para Bolaño a crítica literária faz parte da literatura, consegue se suportar e é arte, caso contrário não se tornaria ficção.

La literatura nazi en América tem uma estrutura, como visto, planejada, em virtude de o autor se preocupar em retratar, tendo como base os personagens escritores, alguns problemas morais que a literatura pode ter. Para se chegar a tal

²³⁵ Tradução de Rosa Freire D’Aguiar (2019, p. 136): “Seja como for, e em resumo: o *non projective verse* é a versificação tradicional, a poesia íntima, “fechada”, em que sempre poderemos ver alguma das mesquinharias do cidadão-poeta, coçando o próprio umbigo ou os colhões ou fanfarroneando suas alegrias e desgraças; inversamente, o *projective verse*, que ocasionalmente se exemplifica nos trabalhos de Ezra Pound e William Carlos Williams, é a poesia “aberta”, a poesia da “energia deslocada”, a poesia cuja técnica de redação corresponde à “composição por campos”. Numa palavra, e para nos perdemos exatamente onde Olson se perdeu, o *projective verse* é o contrário do *non projective verse*”.

²³⁶ Tradução nossa: “Algum crítico quer ver neles uma semelhança com o mapa do tesouro perdido da infância. Algum outro sugeriu malignamente que se tratava de enterramentos clandestinos”.

pensamento, podemos pensar na criação de um escritor haitiano com inúmeros heterônimos: Max Mirebalais, Alias Max Kasimir, Max Von Hauptmann, Max le Gueule, Jacques Artibonito que segundo o narrador “*probablemente se llamaba Max Mirebalais aunque a ciencia cierta su nombre real no se sabrá nunca*²³⁷” (BOLAÑO, 2005, p. 137). O que nos faz pensar na situação de Max são as suas aspirações e o que o motiva entrar para o mundo literário:

Su espíritu perseverante lo hizo acceder, al cabo de dos años, al puesto de ayudante del redactor de notas de sociedad en *El Monitor* de Puerto Príncipe en donde paseó su deslumbramiento y perplejidad por las fiestas y saraos de las mejores casas de la capital. No cabe duda de que desde el primer momento quiso formar parte de ese mundo. Pronto comprendió que sólo existían dos maneras de acceder a él: mediante la violencia abierta, que no venía al caso pues era un hombre apacible y nervioso al que repugnaba hasta la vista de la sangre, o mediante la literatura, que es una forma de violencia soterrada y que concede respetabilidad y en ciertos países jóvenes y sensibles es uno de los disfraces de la escala social²³⁸ (BOLAÑO, 2005, p. 137).

De acordo com a citação, a literatura é vista como uma forma de violência, ao mesmo tempo que possui uma máscara de respeitabilidade, usada para ascender socialmente. Com isso posto, quebra-se o estigma de que o escritor é decente e a literatura não é um ofício ocupado por canalhas. Não importando o tempo, o espaço, os personagens, os autores ou crítico, a literatura está contaminada por diversos horrores, e é exatamente isso que movimenta a obra *La literatura nazi en América*. No caso específico de Max, o sucesso veio por ele ser um excelente plagiador, que nunca foi descoberto, mas tão somente pelo fato de que ninguém conhecia os autores plagiados, afinal se tratava de um país recém iniciado, com poucas livrarias.

Podemos perceber que Roberto Bolaño em *Entre parêntesis* (2011) pratica o exercício da crítica literária de maneira oposta ao narrador-crítico de *La literatura nazi*. Como vimos, Bolaño coloca uma visão pessoal naquilo que lê: é o leitor comentando aspectos que lhe chamaram a atenção, “*el libro de Wilcock me devolvió la alegría*²³⁹”

²³⁷ Tradução nossa: “Provavelmente se chamava Max Mirabalais ainda que a ciência certa de seu nome real não se saberá jamais”.

²³⁸ Tradução de Rosa Freire D`Aguiar (2019, p. 123): “Seu espírito perseverante levou-o, dois anos depois, ao cargo de redator adjunto de notas das colunas sociais no *El Monitor* de Porto Príncipe, onde passeou seu deslumbramento e sua perplexidade pelas festas e pelos saraus das melhores residências da capital. Não há dúvida de que desde o primeiro momento quis fazer parte desse mundo. Logo compreendeu que só havia duas maneiras de ter acesso a ele: mediante a violência aberta, que não vinha ao caso pois era um homem sossegado e nervoso que tinha engulhos só de ver sangue, ou mediante a literatura, que é uma forma de violência dissimulada, confere respeitabilidade e, em certos países jovens e sensíveis, é um dos disfarces da ascensão social”.

²³⁹ Tradução nossa: “O livro de Wilcock me devolveu a alegria”.

(BOLAÑO, 2011, p. 151). Assim, cria-se um distanciamento formal com crítica fictícia que é contida na obra e nos personagens escritores, ignorando o posicionamento do narrador. No entanto existe a preocupação de seguir um modelo e o final de *La literatura nazi en América* não acaba com a história de um personagem, mas com um epílogo – como acontece em *Entre parêntesis* – intitulado “epílogo para monstros” contendo todas as referências bibliográficas possíveis dos personagens citados ao longo do livro e outras referências para quem deseja se aprofundar no tema, é um catálogo apócrifo dividido em “algunos personajes”, “algunas editoriales” e “algunos libros”.

O “*epílogo para monstros*” funciona como uma biblioteca para Roberto Bolaño, pois como destaca Carlos Walker (2013):

La bibliografía es así punto de convergencia de las páginas que la anteceden y es también punto de fuga que se desplaza hacia el resto de la obra de Bolaño. Las novelas, los libros de poesías, los cuentos que hacen parte de las sagas literarias presentes en *La literatura nazi en América*, se transforman en biblioteca, y este gesto lleva a dirigir la mirada a las prolongaciones que este nuevo anaquel ejerce sobre la obra en construcción²⁴⁰ (WALKER, 2013, p. 165).

Walker aponta o fato de que muitos personagens e cenários futuros de outras obras de Bolaño surgem desse epílogo. Um exemplo é o cenário de *Villaviciosa*, o povoado de assassinos, já discutido nesta pesquisa, pois aparece no emblemático conto *El Gusano* (1997) e em *Los detectives salvajes* (1998), sendo o local em que encontram a poeta Cesárea Tinajero. Em *La literatura nazi en América* (1996), *Villaviciosa* é apresentada desta maneira: “*Alfredo de María, México D. F., 1962-Villaviciosa, 2022. Escritor de cienciaficción. Durante dos interminables años, vecino de Gustavo Borda en Los Ángeles. Desapareció en Villaviciosa, un pueblo de asesinos del Estado de Sonora*²⁴¹” (BOLAÑO, 2005, p. 228).

O epílogo é uma espécie de banco de dados literário, pois o autor se serve dele para, também, utilizar personagens, a ver o seguinte caso:

Eugenio Entrescu, Bacau, Rumania, 1905-Kishinev, Ucrania, 1944. General rumano. Durante la Segunda Guerra Mundial se distinguió en la toma de Odessa, el sitio de Sebastopol, la batalla de Stalingrado. Su miembro viril,

²⁴⁰ Tradução nossa: A bibliografia é, assim, um ponto de convergência das páginas que a antecedem é também um ponto de fuga que se movimenta para o resto da obra de Bolaño. Os romances, os livros de poesia, os contos que fazem parte das sagas literárias presentes em *A literatura nazista na América*, transformam-se em biblioteca, e este gesto leva a direcionar o olhar para as prolongações que esta nova estante exerce sobre a obra em construção.

²⁴¹ Tradução nossa: “Escritor de ficção científica. Durante intermináveis anos, vizinho de Gustavo Borda em Los Ángeles. Desapareceu em Villaviciosa, um povoado de assassinos do Estado de Sonora”.

erecto, media exactamente 30 cm, dos más que el del actor porno Dan Carmine. Fue jefe de la 20 División, de la 14 División y del 3 Cuerpo de Infantería. Sus soldados lo crucificaron en una aldea cercana a Kishinev²⁴² (BOLAÑO, 2005, p. 226).

O general Entrescu é um personagem em que sua história foi ampliada na obra póstuma *2666*, e segue exatamente o mote exposto acima. Emir R. Monegal (1980) explica que em Borges há o artifício da *mise-en-abyme*, fenômeno recorrente em Bolaño, em que “a perspectiva infinita de textos que remetem a textos que remetem a textos” (MONEGAL, 1980, p. 42).

Dessa forma encerramos a análise de *La literatura nazi en América*. Como investigado, a obra é um laboratório de recursos e temas que Bolaño utilizará em futuras obras. O recurso da metalinguagem se faz presente ao discutir livros e a literatura, estratégia que possibilita a criação do metaleitor, recurso que se confirma em *Estrella distante* e em *Los detectives salvajes*. Quanto a temática, Bolaño consegue fazer com que a literatura dialogue, com harmonia, com questões delicadas para a humanidade, como o nazismo, tema que se repete em outras produções do escritor.

Concluimos, também, o capítulo final desta pesquisa. Esperamos que com ele tenhamos ampliado e melhor exemplificado a construção do metaleitor nas narrativas de Roberto Bolaño. Além de discutir o gênero policial, ao analisarmos a palavra detetive, observamos alguns questionamentos que a teoria do leitor proporciona. Esses conceitos se relacionam e fundamentam a exploração de *Los detectives salvajes*, obra em que a literatura, representada pela poeta Cesárea Tinajero, está em perigo, é assassinada e torna-se nada. Machado de Assis (1839-1908) em *Esaú e Jacó* (1904) realiza um exercício metalinguístico que dialoga com o autor aqui estudado: “Há estados da alma em que a matéria da narração é nada, o gosto de a fazer e de a ouvir é que é tudo” (ASSIS, 1978, p. 118). Com isso, uma das mensagens possíveis de Bolaño com a morte de Cesárea é: não importa a matéria a ser narrada, o que realmente importa é o fato a ser contado.

²⁴² Tradução de Rosa Freire D'Aguiar (2019, p. 201): Eugenio Entrescu (Bacau, Romênia, 1905 — Kishinev, Ucrânia, 1944). General romeno. Durante a Segunda Guerra Mundial se distinguiu na tomada de Odessa, no cerco a Sebastopol, na batalha de Stalingrado. Seu membro viril, ereto, media exatamente trinta centímetros, dois a mais que o do ator pornô Dan Carmine. Foi chefe da 20a Divisão, da 14a Divisão e do 3º Corpo de Infantaria. Seus soldados o crucificaram numa aldeia perto de Kishinev.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos objetivos desta pesquisa foi a construção, no decorrer dos capítulos, de uma discussão acerca do metaleitor. Portanto se faz imprescindível compilar algumas passagens para que se possa observar o desenvolvimento do conceito. Pontuamos que o estudo transitou no eixo de *Los detectives salvajes*, pois cada parte analisada da narrativa significou um avanço em termos conceituais envolvendo o leitor.

Expomos, logo no primeiro capítulo, uma seção intitulada “escritura híbrida” com a intenção de expor como o crítico Bolaño visualiza a questão do híbrido textual em narrativas de outros escritores. O resultado é satisfatório do ponto de vista em que Bolaño partilha do mesmo conceito de gênero e híbrido textual do teórico russo M. Bakhtin, ao citar exemplos de gêneros textuais e como eles se mesclam em uma narrativa. Logo, podemos observar que a crítica literária produzida por Bolaño é um espelho do que é a narrativa do escritor Bolaño, ou seja, o que o crítico analisa também faz parte do que o escritor utiliza em sua obra, é o que acontece, como verificamos ao longo da pesquisa, com a questão da hibridização textual.

Esclarecida a questão do híbrido textual, outro ponto colocado no primeiro capítulo nos parece fundamental: o conceito da metalinguagem. Para esse resgate, citamos Roland Barthes (2007), que em *Literatura e Metalinguagem*, primeiro capítulo de *Crítica e Verdade*, esboça o trajeto da metaliteratura, localizando o início do manejo com a linguagem-objeto e acompanhando seu desenrolar ao longo do tempo:

Durante séculos nossos escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (a própria palavra é recente) como uma linguagem, submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca refletia sobre si mesma [...] nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava mas não se falava. Mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura (BARTHES, 2007, p. 26-27).

Em *Los detectives salvajes*, conseguimos captar instantes em que o autor joga com o artifício metalinguístico citado por Barthes. Um exemplo colocado foi o do personagem García Madero explicando termos especializados da crítica literária em um texto ficcional, ou seja, o leitor conhece a crítica sem estar/ler uma. A metalinguagem está associada ao conceito do metaleitor, por isso é interessante

reforçar tanto o híbrido textual quanto a metalinguagem neste momento, porque o metaleitor se sustenta na existência do elemento híbrido.

Desta maneira, colocamos alguns exemplos de *Los detectives salvajes*, dentre eles o caso do poeta Efrén Rebolledo, para introduzir a associação do híbrido textual e a metalinguagem. Bolaño, como vimos, faz em sua obra a referência a autores existentes, como é o caso de Rebolledo, escritor mexicano, e trabalha com os versos do poeta. Assim, percebemos que a narrativa proporciona um encontro da poesia com a crítica, pois os versos de Rebolledo são citados e analisados pelos personagens, como se fossem críticos literários. Observamos, também, que esse encontro de gêneros é colocado a partir de um outro gênero, o diário o qual está inserido no grande projeto da obra: o romance. Com esse exemplo iniciamos a construção do conceito de metaleitor em Roberto Bolaño, no entanto era preciso buscar mais exemplos e clareza no entendimento do conceito.

A obra de Bolaño é estratégica para nós pelo fato de os personagens das obras serem leitores de literatura. De certa forma, isso contribuiu para percebermos que estávamos diante de algumas possibilidades teóricas, pois a pesquisa gravita no universo de leitura de Ulises Lima e Arturo Belano, como encaram a literatura, a relação com os livros, os autores que leem etc. Lima e Belano conseguem subverter a imagem do leitor, colocando-o no patamar de ladrão, pois os personagens furtavam os livros. Isso significa uma desobediência que mostra estarmos diante de um leitor que foge à regra, ou seja, um anti-leitor modelo ou um marginal-leitor. Portanto, há em Bolaño uma disposição de esquadrihar uma literatura por meio da negação de estereótipos para obter a novidade, assim como o exemplo anterior, que nega o leitor encerrado na biblioteca, com os clássicos literários.

Assim a literatura de Bolaño ganha um traço que a qualifica com a ideia do inesperado. Em outras palavras, sabemos que o trabalho do autor reside na busca por modelos ditos não clássicos, no entanto não sabemos qual rompimento virá. Sendo assim o inesperado é o que move a literatura do escritor, por exemplo, a técnica da metaliteratura aparece com frequência, porém de forma imprevista. É o caso de *Estrella distante*, em que o leitor da narrativa se depara com uma descrição de um poema elaborado pela fumaça de um avião. Isso significa que estamos diante de uma leitura de um poema, descrito no céu, em uma narrativa, e quem o lê se integra nessa hibridez de formas e interage, com sua leitura, com a leitura do outro.

Outro exemplo acontece em *Los detectives salvajes* quando é apresentado o poema de Cesárea Tinajero. Lima e Belano ajudam a Amadeo Salvatierra a interpretar a única produção literária de Cesárea. Dessa vez surge a figura do metaleitor devido a análise crítica que os personagens realizam do poema, deixando uma brecha para que esse metaleitor realize uma leitura comum, que não é exposta na narrativa, ao trabalhar a palavra “Sión”, que em seu sentido mais lógico está associada ao conceito religioso de terra prometida. O metaleitor, portanto, trabalha com a interpretação de uma interpretação, não sendo somente um leitor de leituras, pois ele analisa a interpretação de uma leitura crítica exposta. Logo, o discurso metalinguístico alimenta a formação desse tipo de leitor, visto que a crítica contida no texto é essencial ao desenvolvimento da trama.

Processos semelhantes ocorrem nos contos de *Llamadas telefónicas* de Roberto Bolaño. Assim como os romances, os contos apresentam em sua totalidade um relacionamento com a temática da literatura. No conto *Sensini* conseguimos perceber a aliança entre o discurso biográfico e crítico, caracterizando a hibridez textual, na qual o metaleitor não lê uma crítica literária ou uma biografia, e, sim, um conto. Porém a narrativa se desenvolve a partir do discurso metalinguístico, pois o enredo, em sua grande parte, possui uma crítica literária ficcionalizada em que o metaleitor acompanha a narrativa tendo como referência a leitura crítica que um personagem faz da obra de um escritor, logo o metaleitor passa a conhecer os processos de escrita de uma composição literária.

O terceiro capítulo, com as idas e vindas de *Los detectives salvajes*, sela o diálogo com o leitor. Além do encontro entre poetas, a última parte dessa narrativa retoma um exemplo de metalinguagem exposto no primeiro capítulo em que o narrador do diário cita termos específicos da teoria da literatura como: “verso libre”, “síncopa”, “hápx”. No entanto o contexto em que é discutido tais assuntos é diferente, no primeiro capítulo tínhamos como plano de fundo a universidade e agora temos o deserto. Como vimos, a aridez da teoria literária é exposta em um jogo na narrativa, a metalinguagem é um jogo entre os personagens, a própria é ficcionalizada para que se crie a possibilidade do metaleitor, ou seja, como os personagens encaram/interpretam o elemento metalinguístico, e assim temos a leitura da leitura, ou o metaleitor. Relembramos que as obras que circundam a pesquisa – *Entre Paréntesis*, *Estrella distante*, *Llamadas telefónicas*, *La literatura nazi en América* – colaboraram para afirmar que o processo da hibridez textual, da metalinguagem e,

agora, do metaleitor não são ferramentas exclusivas de *Los detectives*, mas de toda uma obra.

Por fim, vimos o caso de *La literatura nazi en América* que se apoia no híbrido textual e na metalinguagem do início ao fim. A obra cria autores que de alguma forma possuem uma relação com as ideias nazistas e temos um narrador que apresenta tais autores, comentando aspectos biográficos e literários de cada um. Há um momento na obra em que o narrador expõe os versos de um poeta, momento raro na obra, e assim constatamos um fenômeno semelhante ao ocorrido quando Belano e Lima discutiam o poema de Cesárea Tinajero em que ocorre uma metaleitura, pois temos a leitura que o crítico tem do material do poeta e a exposição do que o crítico lê e fundamenta a análise textual que o metaleitor tem em mãos no ato de uma outra leitura.

Dessa maneira, encerramos o breve compilado que nos ajuda a entender o que queríamos quando apontamos o termo metaleitor, fundamentado pela obra de Roberto Bolaño. É importante mencionar que os leitores desta pesquisa serão, também, metaleitores, talvez, em grau diferente, pois este estudo é uma leitura crítica real de outra leitura crítica fictícia, assim teremos a interpretação das interpretações que já eram interpretações.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH. L. **Antibiografias? Novas experiências nos limites**. In: O futuro do Presente: Arquivo, gênero e discurso. Orgs: Eneida Maria de Souza, Eliana Da Conceição Tolentino, Anderson Bastos Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- ARRIGUCCI JR. D. **O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar**. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.
- ASSIS, M. **Esau e Jacó**. São Paulo: Editora Egéria, 1978.
- BAKHTIN. M. Estética da criação verbal. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **Teoria do Romance I: A estilística**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARTHES, R. **A preparação do romance vol. 1**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.
- _____. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1977.
- _____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- BATAILLE. G. **A Literatura e o mal**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BAUDELAIRE. C. **As flores do mal**. São Paulo. Ed. Martin Claret, 2006.
- BENMILOUD. K. **Transgresión genérica e ideológica en La literatura nazi en América**. In: Roberto Bolaño, la experiencia del abismo. Santiago de Chile: Lastarria, 2011.
- BERNARDO. G. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro. Ed. Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BERND. Z. **Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana**. Porto Alegre. Ed. Universidade/UFRGS, 1998.
- BORGES. J. L. **El libro de arena**. Madrid. Alianza Editorial, 2003.
- BRAITHWAITE, A. **Bolaño por sí mismo, entrevistas escogidas**. Santiago: Universidad Diego Portales, 2006.

CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARLSON. M. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CERVANTES SAAVEDRA, M. **Dom Quixote de la Mancha**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. RJ: José. Olympio, 1998.

COMPAGNON. A. **O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2003.

_____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COSTA. J. M. S. **Estética do Fracasso: o projeto literário de Bolaño**. 2017. 231f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

DELEUZE. G. GUATTARI. F. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1997. v.2.

ECO. U. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras. 2006.

_____. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUMBRECHT, H, U. **Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação**. In: Literatura e o leitor: textos da estética da recepção. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2011.

ISER. W. **O jogo do texto**. In: Literatura e o leitor: textos da estética da recepção. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2011.

JAUSS. H, R; ISER. W; STIERLE. K; GUMBRECHT. H, U. **A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOUBE. V. **A Leitura**. Tradução Brigitte Hervor.- São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KLEIN, N, A. **Doutrina do Choque: a ascensão do capitalismo de desastre**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008.

KLINGER, D. **Literatura e ética: da forma para a força**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.

LUDMER, J. **Aqui América latina: uma especulação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MONEGAL, E, R. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MOREIRA, D.S. **O diário, um gênero da margem**. Revista Terceira Margem, Rio de Janeiro, v.23, n.29. 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/15353/13583>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

NITRINI, S. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, L. A. **O labirinto sem minotauro: Roberto Bolaño e a narrativa policial na contemporaneidade**. 2016. 256 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

OLMOS, A, C. **Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño**. Organização Antonio Marcos Pereira, Gustavo Silveira Ribeiro. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

PARRA, N. **Parranda larga**. Santiago de Chile: Alfaguara, 2012.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **A criação do texto literário**. In: Flores na escrivantina. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PESSOA, F. **Poesias**. Lisboa: Ática, 1995.

PIGLIA, R. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

PIRES, J, C. **Jogos de azar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

RAVETTI, G. **Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

REIS, C; LOPES, A.C. **Dicionário de narratologia**. São Paulo: Editora Almedina, 2002.

SARTRE. J. **Que é a literatura**. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Árica. 3ª Ed, 2004.

SANTIAGO. S. **Aos sábados pela manhã. Sobre autores e livros. Aos sábados, pela manhã: sobre autores & livros**; organização Frederico Coelho. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013.

_____. **O entre-lugar do discurso latino-americano**. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Tothschild, 2008.

SONTAG, S. **Questão de ênfase**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STIERLE. K. **Que significa a recepção dos textos ficcionais?** In: *Literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2011.

WALKER. C. Horror y colección em Roberto Bolaño. **Kamchatka**, Valência, v.1, n.1, p. 115-177, abril. 2013.

ZILBERMAN. R. **O leitor, de Machado de Assis a Jorge Luís Borges**. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v. 3, n. 3 (1996).

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

OBRAS DE ROBERTO BOLAÑO

BOLAÑO. R. **2666**. Barcelona. Ed. Anagrama, 2009.

_____. **A literatura nazista na América**. Trad: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

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

_____. **Cuentos**. Barcelona. Ed. Anagrama, 2009.

_____. **Entre Paréntesis**. Barcelona. Ed. Anagrama, 2011.

_____. **Estrella Distante**. Barcelona. Ed. Anagrama, 2011.

_____. **Estrela distante**. Trad. Jorge Fallorca. Lisboa: Editorial Teorema, 2006.

_____. **La Literatura Nazi en América**. Barcelona. Ed. Seix Barral, 2005.

_____. **La Universidad Desconocida**. Barcelona. Ed. Anagrama, .

_____. **Los Detectives salvajes**. Barcelona. Ed. Anagrama, 2009.

_____. **Los Sinsabores del Verdadero Policía**. Barcelona. Ed. Anagrama, 2011.

_____. **Noturno do Chile**. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.

_____. **Os detetives selvagens**. Trad: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO

COHEN, R. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ECO, U. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GLISSANT, E. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFRJ, 2005.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOLDBERG, R. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ISER, W. **Rutas de la interpretación**. México: FCE, 2005.

PIGLIA, R. **Formas Breves**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

QUIROGA, H. **Decálogo do perfeito contista**. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 1999.

YUNES, E. **Tecendo um leitor: uma rede de fios cruzados**. – Curitiba: Aymarâ, 2009.

ZUMTHOR, P. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.