



BRUNA TELLA GUERRA

**Ressignificação da *detective fiction* em
Los detectives salvajes, de Roberto Bolaño.**

**CAMPINAS
2013**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

BRUNA TELLA GUERRA

**Ressignificação da *detective fiction* em
Los detectives salvajes, de Roberto Bolaño.**

Orientador: Prof. Dr. Francisco Foot Hardman

Dissertação apresentada para o Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestra em Teoria e História Literária, na Área de Teoria e Crítica Literária.

**CAMPINAS
2013**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

G937r Guerra, Bruna Tella, 1987-
Ressignificação da detective fiction em Los detectives salvajes, de Roberto Bolaño / Bruna Tella Guerra. -- Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador : Francisco Foot Hardman.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Bolaño, Roberto, 1953-2003. Os detetives selvagens - Crítica e interpretação. 2. Literatura latino-americana. 3. Ficção policial. 4. Transtextualidade. I. Hardman, Francisco Foot, 1952-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Resignification of detective fiction in Roberto Bolano's Los detectives salvajes.

Palavras-chave em inglês:

Roberto Bolaño

The savage detectives

Latin American Literature

Detective fiction

Transtextuality

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Francisco Foot Hardman [Orientador]

Antonio Marcos da Silva Pereira

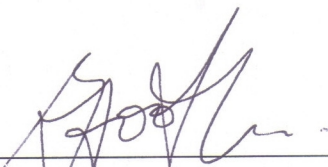
Maria Betânia Amoroso

Data da defesa: 20-06-2013.

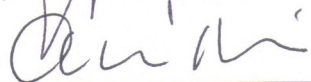
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

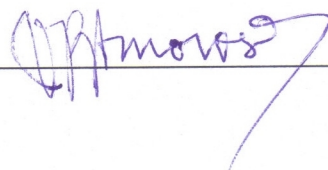
Francisco Foot Hardman



Antonio Marcos da Silva Pereira



Maria Betânia Amoroso



Miriam Viviana Garate



Rafael Eduardo Gutiérrez Giraldo



IEL/UNICAMP
2013

Aos meus pais, nascidos na década
de 1950, como Roberto Bolaño.

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço ao meu orientador, Francisco Foot Hardman, principal responsável por eu ter me tornado uma detetive selvagem. Também aos colegas dos seminários de orientação, que contribuíram, num instante preliminar, para o andamento desta dissertação. Não posso deixar de demonstrar minha satisfação com a minha banca de Qualificação, Rafael Eduardo Gutiérrez Giraldo e Maria Betânia Amoroso, figuras decisivas para o recorte temático que ganhou este texto, e com a banca da Defesa, Antônio Marcos da Silva Pereira e, outra vez, Maria Betânia Amoroso, pela disposição para leitura e crítica deste trabalho. Por fim, ao CNPq, pela ajuda financeira indispensável para a realização desta pesquisa.

Meu muito obrigada, ainda, àqueles que de forma indireta me ajudaram nesses anos de Mestrado: Junot Maia, meu irmão ideológico e companheiro inseparável; Edsel Teles, Arnaldo Castro e Caio Biondi, amigos que tornam minha vida mais leve; Esther Marinho, comentarista de mundo, como eu; Rafael Costa, o qual está presente por sua ausência, dolorosa; Alan Parma, pelas conversas e momentos agradáveis; Paulo Sérgio de Souza Jr., por todo o carinho e identificação; Carmen Almonacid, companheira bolañiana; Alexandre Martins, pelo apoio incondicional. Sou também eternamente grata pelo amor de minha família: dos meus pais, Roberto e Rosilis, dos meus irmãos, Camila e Filipe, e de minha sobrinha, Luísa, irritante fã de literatura infantil.

“PLAYBOY: *¿A qué personajes de la historia universal le hubiera gustado parecerse?*
BOLAÑO: *A Sherlock Holmes [...]*”

(*“Estrella Distante”*, Entrevista de Mónica Maristain)

Resumo

A síntese deste trabalho é a ressignificação da *detective fiction* em *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño. O ponto de partida são os vários textos do autor que têm a figura do detetive na intitulação, sendo esse apenas um dos vários aspectos que recorre na obra bolañiana. Entendendo que a enorme rede de relações que existe em seus textos é sugestiva de seu projeto literário, coerentemente será assumida uma visão transtextual para a análise da narrativa: através de textos críticos de Bolaño, de sua obra ficcional geral e do histórico da *detective fiction*, algumas interpretações serão traçadas para que se perceba de que forma novos sentidos deste gênero podem ser atribuídos a *Los detectives salvajes*. Para isso, será feita uma análise conjectural, num nível fragmentário, e nunca totalizante.

Abstract

The synthesis of this work is the resignification of the detective fiction in Roberto Bolaño's *Los detectives salvajes*. The starting point is the various texts of the author that have the figure of the detective in the entitlement, being this aspect only one of the many others that resort in bolañian work. Understanding that the huge network of relationships that exist in his texts is suggestive of his literary project, it will coherently be assumed a transtextual vision for analyzing the narrative: through Bolaño's critical texts, his general fiction and the history of the detective fiction, some interpretations shall be outlined for the perception of how new meanings of this genre can be attributed to *Los detectives salvajes*. To achieve this aim, it will be assumed a conjectural analysis, in a fragmentary level, and never totalising.

Sumário

Introdução.....	19
1. Palimpsesto bolañiano.....	23
1.1. Os títulos detetivescos de Roberto Bolaño.....	25
2. Pistas sobre o detetivesco em Bolaño: transtextualidade.....	33
3. A plasticidade da <i>detective fiction</i>.....	41
4. Referências literárias de Roberto Bolaño.....	57
5. Roberto Bolaño e ressignificação da <i>detective fiction</i>: uma análise conjectural de <i>Los detectives salvajes</i>.....	61
5.1. Estética da imprecisão, segredo como força-motriz e paradigma indiciário como método	61
5.2. Detetives.....	74
5.2.1. Arturo Belano e Ulises Lima, os detetives selvagens.....	75
5.2.2. Leitores e críticos, os detetives selvagens.....	88
5.2.3. Detetives e Literatura.....	91
5.2.4. Selvagens.....	92
5.3. O crime nas entrelinhas e a redenção em <i>Los detectives salvajes</i>	93
5.3.1. Espírito utópico como redenção.....	96
6. Considerações finais.....	107
Bibliografia.....	111

Introdução

O foco geral deste estudo é a obra de Roberto Bolaño (1953 - 2003). Para apresentar o autor, vale citar um texto autobiográfico feito para o Centro de Estudios Lationamericanos por razão do recebimento prêmio Rómulo Gallegos, no qual ele limita-se a falar sobre poucos detalhes de sua vida e a descrever sucintamente as sete obras narrativas que havia publicado até então¹.

A respeito do primeiro assunto, é apresentado o ano de seu nascimento, com o adendo de que seria também o ano da morte de Stalin e Dylan Thomas. Há também a menção aos oito dias de 1973 durante os quais teria ficado detido pelos militares golpistas chilenos, sendo que, em um deles, haveria sonhado que Stalin e Thomas embriagavam-se em um bar da Cidade do México.

Bolaño também menciona ter morado em três países (Chile, México e Espanha), sendo sua única nacionalidade a chilena. Afirma considerar-se latino-americano e também Europeu, já que vivia na Espanha havia mais de vinte anos. Diz também que exerceu quase todos os ofícios existentes, com raras exceções; que sua esposa chama-se Carolina e seu filho Lautaro², ambos catalães. Por fim, assume ser mais feliz lendo do que escrevendo.

Sobre as obras publicadas, Bolaño cita sete poemários, os quais não fazia questão que fossem conhecidos, um volume de contos e sete novelas, as quais descreve de forma bem simplista³:

En *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984, escrita en colaboración con Antoni García Porta), hablo de la violencia. En *La pista de hielo* (1993), hablo de la belleza, que dura poco y cuyo final suele ser desastroso. En *La literatura nazi en América* (1996), hablo de la miseria y de la soberanía de la práctica

1 “Preliminar. Autorretrato”. In: BOLAÑO, Roberto. Entre paréntesis. Barcelona: Editorial Anagrama, 2012.

2 Bolaño teve, mais tarde, outra filha, chamada Alexandra.

3 Além das obras publicadas ainda em vida pelo autor, muitas edições foram e continuam a ser compiladas e publicadas depois de sua morte, como *2666* e *Los sinsabores del verdadero policía*. Este estudo se utilizará dos dois tipos de texto.

literaria. En *Estrella distante* (1996), intento una aproximación, muy modesta, al mal absoluto. En *Los detectives salvajes* (1998), hablo de la aventura, que siempre es esperada. En *Amuleto* (1999), procuro entregar al lector la voz arrebatada de una uruguaya con vocación de griega. Omito mi tercera novela, *Monsieur Pain*, cuyo argumento es indecifrible. (BOLAÑO, 2012, p. 19-20).

Poderíamos, através desse texto chamado de "*Autorretrato*", depreender algumas importantes informações a respeito da obra bolañiana. Entre elas, o gosto do autor pela tênue barreira entre o sonho e o real, demonstrado pela descrição de um sonho enquanto falava objetivamente sobre um episódio de sua vida⁴. Além disso, a modéstia (possivelmente falsa, ou mesmo irônica) com que trata sua própria literatura, ao resumir em frases minimalistas seus textos nem um pouco simples e convencionais.

Uma importante percepção, porém, que pode ser tida a partir desse pequeno texto autobiográfico é o fato da literatura bolañiana não poder ser rotulada através de uma região geográfica específica, já que o autor afirma pertencer tanto à América Latina quanto ao continente Europeu. Devido a isso, Patricia Espinosa (2003) atribui a Bolaño um novo estatuto: de um latino-americano que tematiza a América Latina, embora fora dela, assumindo uma "*condición de lationamericanidad deslocalizada*" (p. 13).

Roberto Bolaño pode ser considerado o primeiro grande fenômeno literário latino-americano depois do conhecido *boom* da década de 1960⁵, uma vez que nos primeiros anos do século XXI apresentou uma marca histórica na venda de livros nos Estados Unidos, de acordo com Andrew Wylie, um importante agente literário. Por essa característica, chegou ao ponto de ser chamado de "Harry Potter intelectual"⁶, uma designação um tanto quanto degradante. Os Estados Unidos viveram, ainda, há pouco tempo, o que chamou-se de bolañomania, sendo que alguns de seus livros foram escolhidos, por diversas vezes, como um dos dez melhores do ano pelo *The New York Times*.

4 Constantemente as narrativas de Roberto Bolaño descrevem sonhos que os personagens tiveram, os quais causam uma certa ansiedade nos leitores devido a um possível sentido figurado que contribuiria com a interpretação geral do texto. Além disso, diversos textos do autor são baseados em episódios autobiográficos.

5 O *boom* da década de 1960 foi o momento em que a Literatura da América Latina passou a ser conhecida mundialmente. A estética e a temática de Roberto Bolaño são, porém, diferentes das do *boom*.

6 COLOMBO, Sylvia. "Harry Potter intelectual". Folha de São Paulo, 10 dez 2008.

O sucesso de vendas foi e continua sendo reproduzido na Europa e América Latina. No Brasil, muitas traduções feitas por Eduardo Brandão para a Companhia das Letras chegam constantemente às prateleiras de livrarias, representando, aqui também, um sucesso de vendas; além disso, o autor chileno ganha cada vez mais adeptos na academia, o que mostra que seus textos não representam somente um sucesso comercial. Sua apresentação aos brasileiros através da imprensa contou com um artigo pioneiro de Francisco Foot Hardman, em 2007, para *O Estado de São Paulo*, que nos mostrou a singularidade da literatura bolañiana, sugerindo que

o legado de sua obra vertiginosa e absolutamente incomum em número, variação, brilho e densidade surge como roteiro de pistas e sentidos inesgotáveis, a ser trilhado, agora lentamente, pelas atuais e futuras gerações de amantes sobreviventes do que ainda pode ser tomado como grande arte literária (HARDMAN, 2007)

Mais que um autor de *best-seller*, então, é inegável entender Roberto Bolaño como detentor de uma literatura importante, afinal, na contracorrente da simplicidade com que o chileno qualifica alguns de seus textos em “*Autorretrato*”, Hardman sugere que ela é densa e portadora de sentidos infindos. Como um pontapé inicial, ele propõe um novo desafio: o prosseguimento da apreciação e estudos das obras do autor pelas futuras gerações.

Aceitando a provocação, o atual estudo se dedicará a isso. Para isso, é importante entendermos melhor a densidade literária de Roberto Bolaño através de uma afirmação de Celina Manzoni:

Su proyecto de escritura, sustentado en la pasión de contar, propone una poética en la que confluyen y se cruzan con libertad, formas culturales que de manera tradicional han sido catalogadas y discriminadas por su condición, de “cultas” o de “populares”. Al mismo tiempo se propone preguntas que resuelve con originalidad y audacia: de qué manera la ficción puede contar con lo político, cómo narrar el horror, cómo construir una memoria y una escritura que trastornen los límites entre lo manifiesto y lo subyacente. Esta propuesta, que se adueña de tradiciones heterogéneas y las

refuncionaliza, se despliega con un ritmo arrollador, contradice imágenes estereotipadas y perturba espacios canónicos consagrados tanto por la academia como por algunas pautas del mercado ancladas en un macondismo repetido hasta la exasperación o en una cultura que en hombre de la masa se envuelve en la banalidad y la pobreza de ideas y de recursos (MANZONI, 2006, p. 14)

Conscientes dessas características, constituintes de toda a complexidade que ronda a literatura de Roberto Bolaño, e muito distantes de esgotar qualquer possibilidade de entendimento de sua obra, o foco específico ao qual nos dedicaremos nesse trabalho pode ser sintetizado em uma breve sentença: a ressignificação da *detective fiction*⁷ em *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño.

Para isso, será tomado como ponto de partida a inúmera quantidade de recorrências existentes na obra bolañiana como um todo, sendo que uma delas é a reincidência de títulos e intertítulos contendo a figura detetivesca. Tais recorrências, sendo excessivas, podem ser entendidas como uma estratégia narrativa (ou até mesmo um projeto estético) que sugere, por consequência, um olhar transtextual para os seus textos: a conjuntura de sua obra e a relação com obras de outros autores pode ser utilizada para gerar sentidos.

Tendo em vista, por fim, que o conceito de transtextualidade traz consigo a ideia de uma Literatura altamente palimpsestosa e em constante transformação, aliado ao fato dos textos bolañianos com títulos detetivescos pouco se parecerem à *detective fiction* arquetípica, será realizada, aqui, uma análise conjectural de *Los detectives salvajes* que possibilite compreender como esse texto de Roberto Bolaño, relacionado-se a outros, dá um novo sentido às histórias de detetive.

⁷ Cabe ressaltar que o termo *detective fiction* será prioritariamente grafado em língua inglesa porque para os estudos norte-americanos e britânicos – utilizados aqui para traçar o histórico das histórias de detetive –, ela representa um subgênero da *crime fiction*, enquanto em língua portuguesa e espanhola a *detective fiction* geralmente é nomeada genericamente de literatura policial. Como trataremos aqui especificamente das histórias de detetives, optou-se pelo primeiro termo.

1. Palimpsesto bolañiano

Ler a obra de Roberto Bolaño traz uma eterna sensação de *dèjà vu*.

Essa característica, porém, está longe de representar uma exclusividade sua. O sentimento de que há algo em um texto que já fora escrito pelo mesmo autor é previsível e representativo da Literatura como um todo, uma vez que cada escritor tem um determinado estilo que, salvo exceções, não será radicalmente mudado de um texto para outro; dessa forma, tudo aquilo que um autor escreve acaba por ter intersecções inevitáveis. Sobre isso, Ernesto Sabato (2006) afirma, referindo-se à obra de Jorge Luis Borges, que

Las obras sucesivas de un escritor son como las ciudades que se construyen sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas prolongan cierta inmortalidad, asegurada por leyendas antiguas, por hombres de la misma raza, por las mismas puestas de sol, por pasiones semejantes, por ojos y rostros que retornan. (p. 20)

Isso reafirma a questão de continuidade daquilo que um autor escreve, uma vez que a imagem da reconstrução de uma cidade em cima de ruínas representa a construção de algo novo com bases antigas. Ainda para Sabato (Ibidem), Borges parece intensificar isso, afirmando que *"Las causas eficientes de la obra borgiana son, desde el comienzo, las mismas"*, e completa: *"La influencia que Borges ha ido teniendo sobre Borges parece insuperable. ¿Estará destinado, de ahora en adelante, a plagiarse a si mismo?"* (p. 20), mostrando que os textos de Borges são, a rigor, reconstruções de sua obra anterior.

Confirmando essa percepção, em entrevista a Reina Roffé (1999), o argentino afirmou que tem pouquíssimas ideias, e por isso está sempre escrevendo o mesmo poema com pequenas variações, na esperança de consertar e melhorá-lo. Qualquer leitor atento e que tenha tido contato com uma quantidade razoável dos seus contos e poemas é capaz de notar essa característica palimpsestosa, uma vez que bibliotecas, livros, a questão do absoluto, as formas geométricas e os labirintos permeiam com frequência seus textos.

O que ocorre na literatura de Roberto Bolaño é semelhante a isso, e talvez de forma ainda mais escancarada, uma vez que além das temáticas e situações recorrentes,

seus textos apresentam personagens com o nome e históricos de vida iguais ou semelhantes, bem como localidades repetidas. Estabelecem-se, entre um texto e outro, *links* diretos, que tornam óbvio que o mesmo personagem, por exemplo ultrapassa as barreiras delimitadas pelo texto ao qual pertence, e torna-se representativo da obra geral do autor. Porém, vale reforçar: esse recurso literário não é inédito, nem mesmo nenhum autor está isento dele, apenas alguns autores fazem isso de forma mais consciente que outros, como Bolaño.

Um exemplo objetivo desse tipo de reconstrução lúcida sobre "ruínas literárias" é o personagem Quincas Borba, de Machado de Assis, que após aparecer em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* disposto a agir espertamente, ganha um folhetim só para si alguns anos mais tarde. António Lobo Antunes também, uma vez que parece perpetuar o tema da Guerra de Angola associado a dilemas pessoais, abordado inicialmente em *Memória de Elefante* e posteriormente em *Os cus de Judas*.

Parafraseando Ernesto Sabato, Roberto Bolaño também aparenta plagiar-se a si mesmo, e, mais que isso, parece corroborar a técnica de escrita de Borges: muitos de seus textos assemelham-se a prévias ou experimentos para posteriores escritas. Isso fica claro, por exemplo, com um personagem que é constante na obra bolañiana geral: o poeta Arturo Belano, um dos protagonistas de *Los detectives salvajes*, bem como personagem dos contos "*Fotos*" e "*Detectives*", das coletâneas *Putas asesinas* e *Llamadas telefónicas*, respectivamente. Além disso, uma seleção de textos de Bolaño, reunidos e editados por Ignacio Echevarría e de publicação póstuma, *El Secreto del Mal*, também traz Belano como foco em "*El Viejo de la Montaña*", "*Muerte de Ulises*" e "*Las Jornadas del Caos*". Em nota editorial (outra vez de Echevarría) do livro *2666*, é apresentada a possibilidade de Arturo Belano ser o narrador do texto. Ademais, em alguns contos e narrativas a abreviação "Arturo B." surge, sendo impossível não estabelecermos qualquer relação com o nome anterior.

Outro personagem que tem um destaque considerável na literatura bolañiana é Amalfitano. Este professor universitário é um dos personagens de *Los sinsabores del verdadero policía* e protagonista de "*La parte de Amalfitano*" do livro *2666*, no qual ainda desempenha um papel secundário em outras partes, sempre carregando coincidências em

seu histórico de vida que evidenciam ser o mesmo personagem nos diferentes textos; afinal, o que não é *Los sinsabores*... se não uma antecipação de 2666? Há várias temáticas e aspectos comuns nos dois livros. Desde Amalfitano e sua filha Rosa, até os assassinatos massivos de mulheres na fronteira entre México e Estados Unidos, próxima ao deserto de Sonora. Outro fator coincidente são os poetas Arcimboldi e Archimboldi, com nomes foneticamente tão semelhantes que torna-se difícil concebê-los como distintos.

Este último personagem, alvo de busca dos quatro críticos literários da primeira parte de 2666, é tido como um “poeta desaparecido”, assim como Cesárea Tinajero, uma poeta que também havia sumido em *Los detectives salvajes*.

Auxilio Lacoutoure, que autodenomina-se mãe da poesia mexicana, é uma das vozes a prestar depoimento na segunda parte de *Los detectives salvajes* e também narradora em primeira pessoa do livro *Amuleto*, trazendo neste uma ampliação do relato contido naquele.

Impossível não lembrarmos também das construções esquemáticas (ou enciclopédicas) feitas em *La literatura nazi en América*, semelhante ao que ocorre em *Los sinsabores del verdadero policía* na parte denominada “J.M.G. Arcimboldi”.

Temática recorrente e perene, que também contribui, de certa forma, para a coesão das obras de Bolaño, diz respeito aos personagens que apresentam ligação íntima com a Literatura: poetas, escritores, críticos literários, leitores, professores universitários.

Enfim, poderiam ser citadas outras inúmeras formas de repetição presentes na obra literária total de Roberto Bolaño, mas uma delas será aquela à qual nos atentaremos doravante: o aspecto detetivesco presente, sobretudo, nos títulos e intertítulos de seus textos.

1.1. Os títulos detetivescos de Roberto Bolaño

À primeira vista, a obra de Roberto Bolaño parece uma verdadeira dissidência de Sherlock Holmes; essa percepção ocorre porque na produção literária bolañiana, tanto na

poética quanto na prosaica (pertencentes, segundo o autor, a um mesmo projeto literário)⁸, há referências à literatura detetivesca, inclusive em títulos e intertítulos. O premiado e famigerado *Los detectives salvajes* é um dos exemplos, apresentando a imagem do detetive como intitulação do texto geral da narrativa e como intertítulo da segunda parte do livro. Outros exemplos da figura detetivesca pertencentes a coletâneas de textos e somente sob forma de intertítulos são o conto “*Detectives*” de *Llamadas telefónicas*, os poemas “*Los detectives*”, “*Los detectives perdidos*”, “*Los detectives helados*” de *Perros románticos*. Há também *Los sinsabores del verdadero policía*, narrativa de publicação póstuma, com a imagem policialesca em sua denominação.

As repetições que ocorrem na obra de Roberto Bolaño – neste estudo, os recidivantes títulos detetivescos –, são peças importantíssimas na compreensão de seu projeto literário, já que fazem parte do que, no campo da prosa, chamamos de estratégia narrativa:

As estratégias narrativas serão, pois, entendidas como procedimentos de incidência pragmática, accionados por esse sujeito (fictício) da enunciação que é o narrador, procedimentos que, condicionando directamente a construção da narrativa, se destinam a provocar junto do narratário efeitos precisos: da apreensão do peso relativo dos vários elementos diegéticos à constituição de pontuais reacções judiciais, da persuasão ideológica à demonstração de teses sociais, esses efeitos têm que ver directamente com o contexto periodológico em que eventualmente se situa a narrativa e com as suas dominantes temáticas, metodológicas e epistemológicas. Para atingir os objectivos que persegue, o narrador opera com códigos e signos técnico-narrativos, também eles susceptíveis de serem sugeridos por imposições periodológicas: uma certa organização do tempo, (...) o destaque conferido a certas personagens em prejuízo de outras, a orquestração de perspectivas narrativas, etc. (REIS & LOPES, 1996, p. 144)

8 BOLAÑO, Roberto. Entrevista feita por Dunia Gras MIRAVET. “Entrevista con Roberto Bolaño. Cuadernos Hispanoamericanos. (oct de 2000)

Sendo assim, a presença dos detetives nos títulos e intertítulos bolañianos, além de dar unidade à obra, pode ser uma pista para possíveis sentidos oferecidos por sua estratégia narrativa. Para a obtenção de tais sentidos, é necessário estabelecermos qual é o tipo de relação que os títulos detetivescos bolañianos estabelecem com seus conteúdos.

*

Genette (2009) afirma que o título, como todos sabem, é o “nome” de um livro e serve para identificá-lo, podendo ser de dois tipos: 1) o remático, que designa de forma genérica ou formal o conteúdo do livro (como *Odes*, *Fábulas*, *Poemas*, bem como *Páginas*, *Escrito*, etc.), completando a seguinte frase: “*este livro é...*”; 2) o temático, que completa a seguinte frase: “*este livro fala de...*”, tomando como referência o conteúdo do texto que nomeia. Há os títulos temáticos literais, de referência objetiva, e existem também aqueles por sinédoque ou metonímia, por metáfora, por antífrase ou ironia, que requerem uma alta capacidade interpretativa. Essas duas tipologias de títulos, dentro de suas peculiaridades, servem para descrever o texto em alguma de suas características.

Há também aqueles títulos que internam os tomos, chamados de intertítulos. Eles não se encarregam da existência social do livro como os títulos gerais, mas apresentam uma lógica interna (se fazem parte de narrativas e epopeias), ou uma maior independência (se aparecem em coletâneas). O uso de intertítulos temáticos evidenciam uma atitude demonstrativa do autor a respeito de sua obra e teria um papel semelhante ao do título geral.

Fica claro, então, que a função assumida pelos títulos ou intertítulos de um texto necessariamente apresenta uma ligação com seu conteúdo. Ao pensarmos nos textos bolañianos que utilizam a palavra *detective* ou *policia* como intitulação, seria plausível primeiramente entendê-los como temáticos literais, imaginando que os enredos assemelhariam-se às aventuras de Sherlock Holmes, já que tradicionalmente um detetive deveria estar em uma história detetivesca. Entretanto, os títulos em questão fogem à

literalidade e atingem um nível figurado, uma vez que, aparentemente, distanciam-se das ficções detetivescas. Como prova disso, basta conhecermos seus enredos.

*

Los detectives salvajes é uma das mais conhecidas narrativas do chileno Roberto Bolaño e estruturalmente dividida em três partes.

A primeira, “*Mexicanos perdidos en México (1975)*”, é constituída por alguns dias de anotações do diário de Juan García Madero, um estudante de direito que é convidado a participar de um grupo de poetas denominado real visceralismo. Arturo Belano e Ulises Lima encabeçam o grupo e tratam de forma peculiar a literatura: relacionando-a com sexualidade, vinculações políticas, entre outras coisas. A narração nessas páginas de diário foca um círculo de jovens da Cidade do México no ano de 1974. Nessa trama é mostrada a preocupação de Belano e Lima em encontrar a mãe do real visceralismo, uma mulher chamada Cesárea Tinajero, que teria deixado somente um poema denominado “*Sión*”. A ânsia pela busca por tal mulher faz com que, no último dia do ano de 1975, a dupla Ulises e Arturo, acompanhada da menina Lupe (esta, fugindo de Alberto, uma espécie de gigolô) e de Juan García Madero, saia em direção ao norte do DF.

A terceira parte se ocupará da narração dessa viagem. Denominada “*Los desiertos de Sonora (1976)*”, é o prosseguimento da primeira e apresenta os desdobramentos da procura por Cesárea Tinajero e o encontro com ela em uma casa simples próxima ao deserto fronteiriço de Estados Unidos e México. Os relatos findam no dia 15 de fevereiro de 1976, com um jogo de adivinhação.

A segunda e mais longa parte é a denominada “*Los detectives salvajes (1976-1996)*”. Apresenta 96 depoimentos que, como o próprio título anuncia, abarcam exatos vinte anos e são feitos em diversos países, tais como México, Estados Unidos, Espanha, França e Inglaterra. Aparentemente todos os depoentes acabam por ao menos tangenciar alguma experiência tida com Arturo Belano ou Ulises Lima, e vários assuntos são abordados.

Los sinsabores del verdadero policía é uma narrativa inacabada, de publicação póstuma, porém com um trabalho sério de revisão por parte de Bolaño, segundo uma nota editorial de Carolina López, viúva do autor. Acredita-se que tenha sido escrita desde a década de 1980 até os últimos dias de Bolaño. Sua edição final contém 5 partes (na tentativa de manter a ordem que teria imaginado Bolaño). “*La caída del muro de Berlín*”, “*Amalfitano e Padilla*”, “*Rosa Amalfitano*”, “*J. M. G. Arcimboldi*”, “*Asesinos de Sonora*”.

É impossível não fazer uma relação direta entre a narrativa em questão e 2666. Há muitos pontos em comum, desde o personagem Amalfitano, sua filha Rosa, um autor (Arcimboldi) de nome foneticamente próximo ao tão procurado escritor de 2666 (Archimboldi), o deserto de Sonora como espaço de assassinatos e crimes.

A estrutura pouco ortodoxa é evidente em *Los sinsabores del verdadero policía* (seguindo a tendência da literatura bolañiana como um todo). Na primeira parte são contadas as ações, a vida pessoal e profissional de Amalfitano em Barcelona, antes de ser demitido e ir trabalhar na *Universidad de Sonora*. Em meados da narrativa, existe uma sistematização das informações, através de perguntas como: “*¿Como afectó a los Carrera la partida de Amalfitano?*”, “*¿Como afectó a Jordi Carrera la partida de Rosa Amalfitano?*”, “*¿Como afectó a Padilla la partida de Amalfitano?*”, “*¿Como afectó, finalmente, al poeta Pere Girau la partida de Amalfitano?*” e suas devidas respostas.

As outras partes não deixam de apresentar características semelhantes. A segunda, por exemplo, que narra (entre outras coisas) o contato de Amalfitano com Padilla, principalmente através de cartas, traz em determinado instante anotações sobre uma aula de literatura contemporânea que acaba seccionando poetas de acordo com categorias curiosas e pouco técnicas, como “*El más atacado de los niervos*”, “*El mejor compañero de borrachera*”, “*El más indolente*”, entre outras. A quarta é composta de inteira sistematização, através da construção biográfica de Arcimboldi enquanto escritor, por meio

dos seguintes capítulos: “*Obras de J. M. G. Arcimboldi (Carcasonne, 1925)*”, “*Dos novelas de Arcimboldi leídas en 5 días*”, “*Una novela de Arcimboldi leída en 4 días*”, “*Dos novelas de Arcimboldi leídas en 3 días*”, “*Dos novelas de Arcimboldi leídas en 7 días*”, “*Amistades de Arcimboldi*”, “*Relaciones epistolares de Arcimboldi*”, “*Aficiones e aprendizajes*”, “*Enemigos jurados de Arcimboldi*”. Todos os capítulos são tematicamente desenvolvidos de acordo com os respectivos títulos, sendo que aqueles que fazem referência às novelas carregam o resumo destas.

A terceira parte aprofunda-se na vida de Rosa Amalfitano, e, a última, traz diversos textos que voltam a abordar temas antes desenvolvidos (como a chegada de Amalfitano no México, cartas trocadas com Padilla), bem como certas situações vividas por um sujeito chamado Pancho Monje e sua perseguição e observação da vida de Amalfitano.

Os capítulos são desordenados, apesar de apresentarem uma coesão tremenda proporcionada pelas temáticas, mas, principalmente, pela figura de Amalfitano, que acaba por ser um personagem de suma importância dentro da obra. As sistematizações de informações parecem ser anotações didáticas que contribuem com a construção ficcional de Roberto Bolaño.

*

A série de três poemas chamados “*Los detectives*”, “*Los detectives perdidos*”, “*Los detectives helados*”, contidos na coletânea *Los perros románticos*, pode ser descrita em sua conjuntura, na ligação que eles apresentam entre si, ou mais que isso, na referência a outros textos da prosa de Roberto Bolaño. Sem a intenção de reduzir interpretações e possibilidades, é possível descrever algumas imagens dos poemas.

No primeiro deles, “*Los detectives*”, há um sonho com 1) detetives perdidos em uma cidade escura, os quais gemem, sentem-se nauseados e realizam fugas; 2) detetives desesperados; 3) buscas policiais e os interrogatórios que de nada valem; 4) um detetive voltando à cena do crime, numa noite interminável; 5) um detetive em um dormitório com sangue seco.

No segundo poema, “*Los detectives perdidos*”, há 1) detetives perdidos em uma cidade escura; 2) detetives que observam as próprias mãos com os destinos manchados pelo próprio sangue.

Já no terceiro poema, “*Los detectives helados*”, 1) detetives gelados, latino-americanos, tentando manter os olhos abertos durante o sonho; 2) crimes horríveis; 3) pessoas cuidadosas não querendo pisar nas poças de sangue, mas captam com um olhar toda a cena do crime; 4) detetives perdidos no espelho convexo dos Arnolfini.

Aparentemente, os detetives presentes nos poemas não são aqueles que imaginamos ao lembrarmos de literaturas detetivescas. Parecem ser pessoas assustadas pelo horror de seu próprio tempo. Poças de sangue, cenas criminais, cidades escuras: todas essas expressões representam um contexto de violência, e sobretudo, do mal na sociedade.

*

O conto “*Detectives*”, pertencente à coletânea *Llamadas telefônicas* é constituído de um diálogo entre dois homens, policiais que teriam trabalhado durante o golpe militar no Chile, sendo que um deles está dirigindo um automóvel. O que eles buscam parece ser a essência do chileno, as características de sua personalidade.

O assunto inicial é a preferência dos chilenos por armas brancas, sendo que um deles diz que isso se deve ao fato do Chile ser banhado pelo Oceano Pacífico. Em seguida afirma-se que os chilenos parecem estar preparados somente para o sofrimento, e que, assim como o povo latino-americano, não representam um povo “duro”, mas muito maleável. Os dois policiais também discutem a respeito da existência de assombração, sendo que um deles assume temer e acreditar nesse tipo de fenômeno.

É iniciada, por fim, a discussão sobre se no Chile haveriam *hombres*, ou melhor, pessoas corajosas. Essa questão chegará ao fato de muitos cidadãos terem morrido em 1973, ano do Golpe do Chile; os dois homens recordam-se, então, de um “campo de concentração” no qual trabalhavam, e conseqüentemente de Arturo Belano, um preso político que estava sob comando de sua *comisaría* e que havia sido colega de escola dos

dois. A dupla descreve, então, as covardias cometidas contra os presos políticos, sobretudo a tortura física e psicológica. Falam também sobre as atitudes de Belano e toda a sua complexidade nas afirmações e atitudes, do fato de não reconhecer-se.

O caráter chileno ambíguo e covarde parece ser comprovado, então, com o final, em que um dos dois homens diz que sentiu vontade de atirar em Arturo, mas não o fez. O outro diz que obviamente não, já que não fazem esse tipo de coisa.

*

Conhecer o enredo de cada um dos textos bolañianos que é intitulado com a figura detetivesca serve para percebermos que nunca existem detetives ou uma estrutura daquilo que conhecemos como *detective fiction* arquetípica. Os detetives desses títulos não apresentam, então, referentes tradicionais dentro das obras, o que nos leva a entendê-los num sentido figurado.

Cabe ressaltar que grande parte dos textos bolañianos apresenta títulos “misteriosos”, sem ligação literal com seu conteúdo, sugestionando sentidos figurados. Um dos maiores exemplos é *2666*, número que não faz referência direta a nada daquilo que compõe o conteúdo da narrativa. Pelo contrário, a menção a um número aproximado ocorrerá em outro texto, *Los detectives salvajes*, reforçando a sensação de *déjà vu* trazida pela obra bolañiana como um todo.

Se, entretanto, as recorrências que ocorrem na obra de Roberto Bolaño são representativas de uma estratégia narrativa capaz de gerar sentidos metafóricos, o que está por trás dos títulos detetivescos? Qual o sentido figurado por detrás dessas escolhas? Como Roberto Bolaño ressignifica a *detective fiction*?

2. Pistas sobre o detetivesco em Bolaño: transtextualidade

As primeiras pistas para compreendermos de que forma Roberto Bolaño faz ressignificar a *detective fiction* devem ser trilhadas pelo histórico desse tipo de literatura, bem como pelos textos críticos do autor. A primeira estratégia servirá para entendermos quais são os códigos e regras que regem a *detective fiction* arquetípica, servindo, dessa forma como parâmetro para o entendimento de sua reconfiguração na obra bolañiana. A segunda apontará as influências literárias de Bolaño através de seus textos críticos sobre alguns autores e livros, sobretudo aqueles que têm ou tiveram, em algum momento, uma afinidade com a questão policial.

Essas pistas contribuirão para que seja assumida uma visão transtextual ao lermos a obra de Roberto Bolaño, a qual já está sugerida em seu projeto literário de hiperbólicas recorrências, possibilitando a consideração de diversos textos relacionado-se entre si para alcançar sentidos.

*

Gerard Genette define a transtextualidade como toda transcendência textual de um texto (num âmbito técnico e objetivo), e, para respaldar essa definição, utiliza a figura dos palimpsestos no título de seu principal estudo sobre o assunto: *Palimpsests: Literature in Second Degree* (1997). Tais objetos, pergaminhos ou outros tipos de materiais utilizados para a escrita (antes do papel), possibilitavam um novo uso ao serem raspados, sem, contudo, apagar por completo aquilo que havia sido antes escrito. Esses rastros, vestígios e a simultânea presença de um texto em outro são, no sentido figurado, a transtextualidade (GENETTE, 1997).

Para Genette, o que garantiria a literariedade da literatura seria justamente seu caráter palimpsestuoso, ou seja, os *links* textuais de um texto com outro(s), a relação de perpétua transfusão entre eles. Seria, então, essa característica o objeto da poética, e não o

texto considerado em sua singularidade, lembrando que a transtextualidade não reside somente na estrutura, mas também na funcionalidade (Ibidem).

De forma didática, o autor de *Palimpsests* estabelece cinco tipos de relações transtextuais: 1) intertextualidade; 2) paratextualidade; 3) metatextualidade; 4) hipertextualidade; 5) arquitextualidade. Tal ordem contempla, de forma crescente, o grau de abstração e implicação de cada uma delas, sendo importante lembrar que é equivocado pensá-las de maneiras completamente isoladas (Ibidem).

A intertextualidade, para Gerard Genette, seria algo diferente daquilo que outros teóricos definem, uma vez que apresenta um sentido restritivo: em suma, poderia ser definida como a relação de co-presença entre dois ou mais textos. Essa ligação ocorreria através da citação (com aspas, com ou sem referências); pela prática do plágio (que é um empréstimo literal não declarado) ou por meio da alusão (enunciação cujo significado total proporciona a percepção de sua relação com outro(s) texto(s), oferecendo pistas que tornem esse mecanismo claro, ainda que implicitamente ou hipoteticamente). Para Genette, ainda, os estudos sobre influência, de Harold Bloom⁹, fariam sobre esse tipo específico de interferência: a intertextualidade (Ibidem).

Em segundo lugar, há a paratextualidade, relação pouco explícita e, de certa forma, distante do texto propriamente dito, estabelecida pela presença de paratextos: títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, posfácios, epígrafes, notas de rodapé, capas de livro, entre muitos outros sinais acessórios, sejam eles alográficos ou autográficos. Normalmente entendidos como secundários, podem trazer à tona importantíssimos questionamentos. Como exemplo, Genette utiliza-se do caso de *Ulysses*, que antes de ser publicado teria sido estruturado em capítulos com nomes de um episódio da *Odisséia*, as quais não apareceram quando o livro foi lançado. Sem que a crítica pudesse esquecer-se disso, tais sinais (ainda que ausentes) continuaram a estabelecer sentidos por muito tempo (Ibidem).

Outro tipo de relação é metatextualidade: união entre um texto e outro, representando a relação crítica por excelência, já que pode ser chamada simplesmente de “comentário”. Nesse caso, comenta-se um texto anterior, sem que ele seja necessariamente

9 Confira: BLOOM, Harold. *The anxiety of influence*. New York: Oxford, 1996.

nomeado. Como exemplo, é citada a obra *A fenomenologia do espírito*, que evocaria *Neveu de Rameau*, de Diderot (Ibidem).

O quarto tipo de ligação transtextual seria a hipertextualidade, na qual um texto B (hipertexto) une-se a um texto A (hipotexto), não através do comentário, mas pela derivação de um texto pré-existente. Esse tipo de relação pode ocorrer como transformação simples, falando a respeito de uma obra anterior e estabelecendo certas diferenças, ou através da imitação, em que há um processo maior de meditação em comparação ao que ocorre em um tipo comum de transformação (Ibidem).

Para demarcar as diferenças entre os dois tipos de hipertextualidade, Genette utiliza o provérbio francês: “*Le temps est un grand maître*” (O tempo é um grande mestre). Para transformá-lo, bastaria modificar um de seus elementos em um aspecto apenas formal, como eliminar uma letra: “*Le temps est un gran maître*”. Assim, o sentido seria mantido, e a forma da frase teria uma leve alteração. Por vezes, a alteração de uma letra pode também modificar o sentido da frase, como Balzac fez em *Un Début dans la vie*: “*Le temps est un grand maigre*” (O tempo é um grande magro). Em contrapartida, a imitação age de forma diferente, uma vez que exige maior reflexão. Apesar de referir-se às principais características de um texto anterior, acaba por afastar-se mais do texto original do que a própria transformação. Um exemplo seria “*Paris n’a pas été bâti en un jour*” (Paris não foi construída em um dia), retirada do mesmo texto de Balzac, e que, mantendo a mesma ideia do provérbio já citado, acaba por proporcionar uma reflexão sobre o tempo (Ibidem).

Por fim, o último tipo de transtextualidade é a chamada arquitextualidade. É muito abstrato, “silencioso” e tem natureza taxonômica, envolvendo os outros tipos de relação transtextual, através de uma perspectiva que considera os tipos de discurso, os modos de enunciação e os gêneros literários. Esse tipo de relação, no entanto, mostra-se discutível e flutuante. Para tomarmos como exemplo, basta considerarmos que um dos elementos que compõem a arquitextualidade é a identificação do gênero ao qual pertence um texto, que normalmente vem indicado em elementos paratextuais, como títulos e subtítulos, apontando que um livro contém poemas, contos ou é um romance, por exemplo. Algumas pessoas, entretanto, podem recusar-se a aceitar esse tipo de definição, transferindo

ao leitor, à crítica ou ao público o papel de fazê-la, não sendo o próprio texto capaz de definir-se (Ibidem).

Vale repetir que não é cabível considerar todas essas relações transtextuais de forma completamente isolada, absoluta, sem qualquer reciprocidade ou contato, uma vez que o que ocorre é justamente o oposto.

For example, generic architextuality is, historically, almost always constituted by way of imitation (Virgil imitates Homer, Mateo Aleman's *Guzman* imitates de anonymous *Lazarillo*), hence by way of hypertextuality. The architextual apputernance of a given work is frequently announced by way of paratextual clues. These is themselves often initiate a metatext ("this book is a novel"), and the paratext, whether prefatory or other, contains many more forms of commentary. The hypertext, too, often acts as a commentary: a travesty such as Paul Scarron's *Virgile travesti* is in its way a critique of the *Aeneid*, and Marcel Proust says (and demonstrates) that a pastiche is a "criticism in action". The critical metatext can be conceived of, but is hardly ever practiced, without the often considerable use of a quotational intertext as support. The hypertext tends to avoid this practice, but not entirely, for it makes use of textual allusions (Scarron sometimes invokes Virgil) or of paratextual ones (the title *Ulysses*). Above all, hypertextuality, as a category of works, is in itself generic, or, more precisely, *transgeneric* architext: I mean a category of texts which wholly encompasses certain canonical (though minor) genres as pastiche, parody, travesty and which also touches upon other genres – probably all genres. Like all generic categories, hypertextuality is most often revealed by means of paratextual sign that has contractual force: *Virgile travesti* is an explicit contract which, at very least, alerts the reader to the probable existence of a relationship between this novel and the *Odyssey*, and so on. (1997, p. 7-8)

Sendo assim, ainda que seja completamente quimérico imaginar as categorias de relações transtextuais ocorrendo separadamente, bem como pensar em um único texto literário sem qualquer tipo de relação transtextual, pode-se afirmar que um texto é menos ou mais transtextual que outro. Nesse sentido, é possível entender que a obra de Roberto Bolaño, em geral, é altamente transtextual.

Em ensaio denominado “*A Utopia Literária*”, Gerard Genette desenvolve a ideia da transtextualidade através do exemplo de Jorge Luis Borges, que em seu conto “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” traz a ideia de que todas as obras são, na realidade, uma só. Nesse conto, aparentemente o próprio Borges é o narrador e conta um caso de que, conversando certa noite com Bioy Casares, repara num espelho no fundo de um corredor e constata que esse tipo de objeto tem algo de monstruoso. Para dar consistência à ideia, Casares resolve citar uma frase de um heresiarca de Uqbar, o qual teria dito que a cópula e os espelhos são coisas abomináveis porque multiplicam a quantidade de pessoas. Borges, então, pergunta qual seria a origem de tal sentença, e o amigo responde que estaria na *The Anglo-American Cyclopaedia*. Ao buscarem pelo verbete, não o encontram. No dia seguinte, Bioy faz uma ligação desde Buenos Aires, afirmando que o texto estaria do volume XXVI da Enciclopédia, o que, de fato, se confirma, apesar de o livro trazer na capa a marcação alfabética Tor-Ups. Não estando (obviamente) previsto, o último artigo denominado Uqbar vinha “anexado” nas últimas quatro páginas (somente da edição de Bioy), e a seção que falava sobre idioma e literatura era breve: “*anotaba que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön*” (BORGES, 2009, p.17). Algum tempo depois, Borges surpreende-se com um livro nomeado *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. Xi. Hlaer to Jangr.*, deixado por um amigo falecido. As dúvidas sobre quem teria inventado tal localidade tornam-se muitas, sem respostas. No entanto, Borges nos conta as principais características desse “planeta” contidos na enciclopédia herdada. Uma delas seria a crença de que o sujeito do conhecimento é eterno e único, refletido também em suas concepções literárias: para a população de Tlön não há o conceito de plágio, uma vez que todos os livros teriam sido escritos por um único autor, atemporal e anônimo. Sendo assim, a multiplicidade de sujeitos representaria algo negativo a esse povo.

Seguindo esse pensamento, em “*La Flor de Coleridge*”, Borges apresenta a ideia de Paul Valéry, que teria dito por volta de 1938 que

“La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la

historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor” (VALÉRY apud BORGES, 2011, p. 131)

Sendo assim, uma obra não pertenceria ao autor, não exerceria a função de exprimi-lo. Ela seria do domínio público, vivendo somente “de suas inumeráveis relações com as outras obras no espaço sem fronteiras da leitura” (GENETTE, 1972, p. 127). Borges mostra-se simpatizante dessa ideia, que também já havia sido abordada por Emerson, Shelley e metaforicamente por Coleridge, que pergunta-se: “*Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?*” (COLERIDGE apud BORGES, 2011, p.131).

A literatura, segundo esse raciocínio, teria uma importância superior ao nome de quem escreveu determinada obra. Obviamente, essa seria uma ideia excessiva da literatura, uma hipérbole da coisa escrita e, para Genette, a noção de que a literatura universal ignora as particularidades e temporalidades pode ser entendida como um mito, como uma ambição do pensamento. “O mito de Borges reúne esse moderno *tudo está para ser escrito* e o clássico *tudo está escrito* numa fórmula ainda mais ambiciosa, que seria aproximadamente: *tudo é Escrito*” (GENETTE, 1972, p. 124). Isso faria com que todos os homens fossem uma página de escritura.

Tudo isso acaba nos remetendo à questão de uma Literatura em contínua construção e transformação. Essa ideia é desenvolvida em “*Kafka y sus precursores*”, texto no qual Borges faz uma retrospectiva dos autores que influenciaram o autor tcheco, e, em ordem cronológica, encontra Zenon, Han Yu, Kiergaard, Browning, Bloy e Lord Dunsany. Curiosamente, todos parecem-se com Kafka, mas nem todos são semelhantes entre si (BORGES, 2011). Essa seleção, entretanto, seria pautada pelo tempo que vivemos e pelo olhar que estabelecemos sobre determinado texto.

O tempo das obras não é o tempo definido do ato de escrever mas o tempo indefinido da leitura e da memória. O sentido dos livros está na frente deles e não atrás, está em nós: um livro não é um sentido

acabado, uma revelação que devemos receber, é uma reserva de formas que esperam seu sentido, é ‘a iminência de uma revelação que não se produz’ e que cada um deve produzir por si mesmo. (GENETTE, op. Cit., p. 129)

A noção de transtextualidade acaba por representar a essência de que a Literatura é algo contínuo, composto por “retalhos” de diversos escritos. Vale entender a visão valeryana como uma metáfora da Literatura: todos os autores representam somente um pedaço, uma metonímia de toda ela. Além disso, não é possível considerarmos qualquer literatura completamente original. Todos os autores sofrem a angústia da influência, seja ela consciente ou não, e todo texto traz ecos de outros textos.

As ideias de Genette, Borges e Valéry permitem, então, um respaldo na consideração do histórico da *detective fiction* e dos textos críticos de Roberto Bolaño (carregando consigo suas influências literárias) como importantes pistas para a construção de sentidos que *Los detectives salvajes* – no caso deste estudo – espera receber.

3. A plasticidade da *detective fiction*

A ficção detetivesca, apesar de ter sido eternizada pela figura de Sherlock Holmes, tanto na literatura quanto no cinema, não é de definição tão simples. Isso se deve às inúmeras facetas que apresentou desde o seu surgimento até os dias de hoje. Antes de Holmes, há um histórico real que antecipou o que viria a ser conhecida como tradicional *detective fiction*.

Sobre esse aspecto, há dois pontos importantes a serem apresentados. O primeiro deles ocorreu entre os séculos XVIII e XIX, que foi a circulação dos *Newgate Calendars*, compilações de biografias de criminosos advindas da *London's Newgate Prison*. Nelas havia confissões de presos que relatavam seus crimes até, enfim, terem sido apreendidos e punidos pela polícia. Esses textos eram vendidos em panfletos baratos, e tinham função moralizante, levando à tona a eficiência do sistema penal. Essas histórias passaram, aos poucos, a serem lidas como entretenimento (WORTHINGTON, 2010).

O segundo ponto essencial deu-se na França, entre 1828 e 1829, quando Eugène François Vidocq publicou uma autobiografia – *Mémoires de Vidocq* – contando sua vida, na qual fora inicialmente um criminoso tornando-se, tempos depois, informante da polícia ainda na prisão. Em liberdade, fundou uma brigada de detetives de polícia chamada *Sûreté*, composta basicamente de ex-criminosos. Sua vida no crime era a que chamava mais atenção do público, em detrimento à sua vida dentro da lei, e isso fazia com que a leitura das memórias fosse semelhante ao que ocorria nos *Newgate Calendars*. Vidocq ofereceu inspiração para Edgar Allan Poe e Athur Conan Doyle, depois de Honoré de Balzac, Victor Hugo e Alexandre Dumas, para citar alguns exemplos (Ibidem).

O foco que a França dava para esses textos parecia deixar de lado a polícia e a moralização, focando-se mais nos criminosos e na violação da lei; já na Grã-Bretanha surgiu a *Newgate Novel*, baseada nos *Newgate Calendars*, que eram novelas publicadas nas décadas 1830 e 1840 e que, por sua vez, requeriam a figura do detetive e da justiça (Ibidem).

In the development of crime fiction the Newgate novels are important in a number of ways: they represent an increasing interest in the construction and motivation of the criminal; they have an element of detection or feature a detective figure; they bring crime firmly into mainstream fiction and so make possible the later genre of sensation fiction. (Ibidem, p. 19)

Desde os *Newgate Calendars* até as *Newgate novels*, há a noção da polícia pública investigando crimes e fazendo justiça. Aos poucos, entretanto, o detetive público passou a ser substituído pelo detetive amador ou privado, dando lugar às *sensation fictions*, que abordavam os crimes da esfera doméstica, pessoal, tais como adultério, bigamia, sedução, fraude, etc (Ibidem).

O pai da investigação desse tipo de crime é Edgar Allan Poe em sua trilogia que tem como personagem e investigador C. Auguste Dupin: “*The Murders in Rue Morgue*”, “*The Mystery of Marie Rogêt*” e “*The Purloined Letter*”. Embora a questão criminal não tenha sido inteiramente desenvolvida nesses contos, já que todos os mistérios revelavam-se pouco graves tendo em vista as *detective fictions* posteriores, foi com eles que inciou-se o método de dedução racional (Ibidem).

Em “*Murders in the Rue Morgue*”, por exemplo, Monsieur C. Auguste Dupin é descrito pelo narrador, seu amigo e comparsa, como um homem com uma habilidade analítica surpreendente, capaz de descobrir até mesmo os pensamentos de alguém através de relações lógicas. Nesse conto, Dupin e seu companheiro vivem em Paris e descobrem, através de um jornal, um assassinato duplo ocorrido na Rue Morgue: o de Madame L'Espanaye e de sua filha. Os jornais subsequentes às mortes trazem depoimentos de conhecidos das vítimas e de pessoas que estiveram na cena do crime logo após sua ocorrência, todos razoavelmente divergentes. Dupin, diante da crença na falta de estratégias da polícia para descobrir a autoria desse tipo de delito, uma vez que o deslumbramento diante do horror do crime desviava o foco das investigações, recebe autorização da polícia parisiense para investigar os fatos. Através de relações lógicas suscitadas pelos elementos da cena criminal e de conversações com o narrador de forma a expor suas suspeitas, Dupin

arma uma estratégia baseada em raciocínio objetivo e consegue desvendar o que havia acontecido: um orangotango era o assassino da mãe e da filha.

Tal sagacidade, capaz de revelar pensamentos e segredos criminais através de reflexões estratégicas e lógicas é uma das principais características da clássica literatura detetivesca. Corroborando essa característica, podemos citar a afirmação de Dupin em certo instante da história: “*Coincidences, in general, are great stumbling-blocks in the way of that class of thinkers who have been educated to know nothing of the theory of probabilities (...)*” (POE, <http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/PoeMurd.html>), abandonando qualquer crença metafísica ou não racional na realização da justiça ou na busca pela verdade.

*

Na Grã-Bretanha, no final do século XIX, surgiu, enfim, o padrão da *detective fiction* que ganhou notoriedade. Ocorreu mais especificamente na *Strand Magazine* através do detetive Sherlock Holmes, personagem de Arthur Conan Doyle. A primeira aparição de Holmes foi em *A Study in Scarlet* e demonstrou uma consolidação da técnica dedutiva iniciada por Dupin, além do valor dado ao código penal e à punição.

A apresentação de Sherlock Holmes é feita nessa obra por Watson, um médico que relata todas as mudanças de emprego pelas quais passou e que, tendo estabelecido-se finalmente em Londres, procura alguém para dividir um apartamento. Encontrando-se por engano com Stamford, um antigo conhecido, Watson é informado a respeito de um rapaz que também estaria interessado na divisão de despesas advindas do compartilhamento de um imóvel, e seu nome era Sherlock Holmes. Sua figura, porém, é ressaltada por Stamford em um dos diálogos iniciais:

“By Jove” I cried; “if he really wants someone to share the rooms and the expense, I am the very man for him. I should prefer have a partner to being alone.”

Young Stamford looked rather strangely at me over his wineglass. "You don't know Sherlock Holmes yet," he said; "perhaps you would not care for him as a constant companion."

"Why, what is there against him?"

"Oh, I didn't say there was anything against him. He is a little queer in his ideas – an enthusiastic in some branches of science. As far as I know he is a decent fellow enough."

"A medical student, I suppose," said I.

"No – I have no idea what he intends to go in for. I believe he is well up in anatomy, and he is a first class chemist, but as far as I know he has never taken out any systematic medical classes. His studies are very desultory and eccentric, but he has amassed a lot of out-of-the-way knowledge which would astonish his professors."

(CONAN DOYLE, 2007, p. 14-15)

A figura de Sherlock Holmes é a de uma pessoa misteriosa e atípica. Quando Watson finalmente conhece o tão estranho rapaz, este misteriosamente adivinha que o médico havia estado no Afeganistão antes de sua ida para Londres, deixando-o intrigado. Ambos passam a morar juntos, sem, contudo, o médico saber a profissão de Sherlock Holmes. O mistério acaba quando Watson lê um artigo em uma revista, o qual versava sobre o método dedutivo, e confessa a Holmes que acha aquilo um absurdo. O detetive afirma, então, ser o autor do texto, e explica:

"Yes; I have a turn both for observation and for deduction. The theories which I have expressed there, and which appear to you to be so chimerical, are really extremely practical – só practical that I depend upon them for my bread and cheese."

"And how?" I asked involuntarily.

"Well, I have a trade of my own. I suppose I am the only one in the world. I'm a consulting detective, if you can understand what that is. Here in London we have lots of government detectives and lots of private ones. When these fellows are at fault, they come to me, and I manage to put them on the right scent. They lay all the evidence before me, and I am generally able, by the help of my knowledge of the history of the crime, to set them straight. [...]" (Idem, ibidem, p. 23)

Holmes apresenta-se, então, como uma figura única no mundo, representante de uma forma de investigação impulsionada pelo raciocínio lógico, pelas provas empíricas (através dos experimentos científicos), e, enfim, aproximando-se das ciências exatas. Mais que isso, ele parece deter somente aquelas sabedorias úteis às suas investigações: em certo instante, Watson esquematiza uma lista daquilo que saberia Sherlock Holmes, concluindo que seus conhecimentos sobre literatura, filosofia e astronomia eram nulos, mas sobre química e literatura sensacionalista eram imensos, por exemplo.

O detetive não cansa de afirmar sua superioridade, e isso fica claro quando, após fazer uma explanação para Watson sobre como havia deduzido que o médico estivera no Afeganistão, ocorre o seguinte diálogo:

“It is simple enough as you explain it,” I said, smiling. “You remind me of Edgar Allan Poe’s Dupin. I had no idea that such individuals did exist outside os stories.”
Sherlock Holmes rose and lit his pipe. “No doubt you think that you are complimenting me in comparing me to Dupin,” he observed. “Now, in my opinion, Dupin was a very inferior fellow. That trick of his of breaking in on his really very showy and superficial. He had some analytical genius, no doubt; but he was by no means such a phenomenon as Poe appeared to imagine.” (Ibidem, p. 24)

Há, portanto, uma depreciação da figura de Dupin, seguida ainda por uma diminuição do personagem Lecoq, da ficção policial de Émile Gaboriau. Segundo Holmes, aquilo que o personagem de Poe resolveria em seis meses ou mais seria solucionado por ele em 24 horas. Por fim, a profissão do detetive encanta tanto a Watson que, a partir de então, torna-se companheiro e biógrafo do famoso Sherlock Holmes.

Dentre tantos estilos de literatura detetivesca escritos nos fins do século XIX, o romance detetivesco arquetípico foi consolidado, então, por Arthur Conan Doyle. As especificidades desse modelo de literatura estaria na “fórmula”, na estrutura, que contempla os seguintes elementos: uma vítima ou um mistério, apresentação do detetive, análise de pistas através de minuciosidades e entrevistas (contando com a ajuda de um colaborador).

São vários os suspeitos, que aos poucos são eliminados até que o criminoso seja encontrado (GONÇALVES & COLLEGE, 2005).

O modelo de Conan Doyle entendido como parâmetro da *detective fiction* deve-se, segundo Moretti (2000), a uma escolha social, tendo adquirido sucesso justamente pela forma como as pistas mostravam-se presentes. Diante de inúmeros livros de literatura policial-detetivesca, a sociedade finissecular oitocentista haveria preferido as histórias que apresentavam pistas necessárias para a resolução do mistério, visíveis e decodificáveis. Sendo assim, “[...] a sobrevivência literária explica-se em primeira instância com a morfologia: se ainda lemos Doyle hoje, e os outros não, é porque Doyle é melhor que eles no uso dos indícios (...)” (MORETTI, 2008, p. 120). Após a primeira década do século XX, praticamente todas as obras que não apresentavam as pistas dispostas de uma forma que agradasse ao público acabaram caindo no esquecimento, no *slaughterhouse of literature*¹⁰, conservando um modelo típico para o gênero, do qual as *detective stories* posteriores pudessem se diferenciar.

*

Para Lee Horsley (2010), a evolução de um gênero depende de dois fatores mútuos: continuidade e mudança, e que, sem dúvidas, Holmes é a primeira imagem da qual outros autores diferenciarão seus protagonistas.

Arthur Conan Doyle's detective is a global phenomenon: there are international societies dedicated to Sherlock Holmes, a Sherlock Holmes Museum in London, and he has been immortalized in plays, films, and on television. His “cases” have been subjected to analysis by literary critics and by amateur enthusiasts. He is the archetypal detective whose influence can still be seen in modern crime fiction and his representation in the culmination of the development of crime fiction genre over the nineteenth century. Doyle admitted his debt to earlier crime writers, speaking of Garbورياu's “neat dovetailing of plot” and Poe's “masterful detective, M. Dupin” (...);

10 Confira: MORETTI, Franco. The slaughterhouse of literature. In: *MLQ: Modern Language Quarterly*, Volume 61, Number 1, mar 2000, p. 207-227.

he knew the sensation fiction genre and it is reasonable to assume he was aware of *The Newgate Calendar* and the prolific criminography featured in the periodicals in which his own work was published. (...) Stamford was right: Sherlock Holmes is a “walking calendar of crime”, and his narratives are a literary mosaic of nineteenth-century criminography. Doyle's detective is both an end point in the development of crime fiction and a starting point: crime fiction in the twentieth and twenty-first centuries would not be the same without him. (WORTHINGTON, 2010, p. 26-27)

Horsley (2010) acredita, ainda, que os únicos protagonistas que rivalizariam com Holmes seriam aqueles criados por Dashiell Hammett e Raymond Chandler, representantes do que ficou conhecido como *hard-boiled genre*. Grande parte da produção literária desses autores aconteceu no entreguerras, apresentando ambientes urbanos, violentos e corruptos. O desenvolvimento dessa linhagem deve-se sobretudo à revista *Black Mask*, em 1920, seguida por diversas *pulp fictions* posteriores. Ao contrário da tradição britânica, representada pelo modelo clássico, este surgiu no Estados Unidos.

O estilo *hard-boiled* é o gênero que funda a tradição do detetive privado. Apesar das inúmeras ideologias divergentes atribuídas a ele, é possível afirmar que o *hard-boiled genre* é melhor entendido como um panorama político ambivalente, muitas vezes contraditório, uma vez que ao invés de compreender a morte como algo meramente ocasional e burocrático, como fazia a *detective fiction* britânica, ela será considerada aqui um negócio (econômico) brutal e bárbaro (PEPPER, 2010). As investigações detetivescas, em Hammett, têm o papel de relatar a corrupção e as fraudes existentes nos Estados Unidos.

Principal herdeiro de Hammett, Raymond Chandler fez com que o seu mais famoso detetive, Phillip Marlowe, também agisse nesse sentido. Às margens da legalidade, ele trabalha descobrindo as conexões entre criminalidade pública e privada (HORSLEY, 2010).

A credibilidade das instituições oficiais, devido a esse aspecto, é colocada sob suspeita em diversas situações. Em *The Big Sleep*, primeira novela detetivesca de Raymond Chandler, por exemplo, há diversos instantes em que Marlowe rejeita ou não considera

adequada a presença da polícia, uma vez que isso faria com que os crimes fossem resolvidos de maneira equivocada.

Os detetives de Hammett e Chandler entendem-se como pertencentes ao sistema, passíveis de erros e contradições, de forma que, também em *The Big Sleep*, Marlowe acaba por ser condescendente com um homicídio, contra o próprio marido, praticado pela filha do homem que o havia contratado, por respeito à frágil saúde do senhor:

What did it matter where you lay once you were dead? In a dirty sump or in a marble tower on top of a high hill? You were dead, you were sleeping the big sleep, you were not bothered by things like that. Oil and water were the same as wind and air to you. You just slept the big sleep, not caring about the nastiness of how you died or where you fell. Me, I was part of the nastiness now. Far more a part of it than Rusty Regan was. But the old man didn't have to be. He could lie quiet in his conpied bed, with his bloodless hands folded on the seet, waiting. His heart was a brief, uncertain murmur. His thoughts were as grey as ashes. And in a little while he too, like Rusty Regan, would be sleeping the big sleep. (CHANDLER, s.d., p. 163-164)

A dinâmica nessa linhagem detetivesca apresenta-se bem diferente das clássicas ficções de Sherlock Holmes. Nas *hard-boiled fictions*, o direcionamento da investigação parece mudar a todo instante, e nem todos estão dispostos a contribuir impunemente com a investigação (MALMGREN, 2010). Sendo assim, o raciocínio lógico é colocado em xeque como forma eficiente de investigação, como fica claro pela seguinte fala de Marlowe:

I'm not Sherlock Holmes or Philo Vance. I don't expect to go over ground the police have covered and pick up a broken pen point and build a case from it. If you think there is anybody in the detective business making a living doing that sort of thing, you don't know much about cops. (CHANDLER, op. Cit., p. 151)

Os desdobramentos advindos do *hard-boiled genre* são inúmeros, perdurando até os dias de hoje. Para citar um exemplo, poderíamos apontar as tão famosas novelas

policiais, em que o papel ora tido pelo detetive é substituído por uma instituição hierárquica. Alguns autores, seguindo o padrão de denúncia do sistema, acabam por mostrar a desonestidade das forças oficiais (HORSLEY, 2010).

*

Se as narrativas de Conan Doyle e Chandler são pautadas por perguntas, mistérios, e uma conseqüente ânsia por justiça (ainda que não seja exatamente a mais adequada perante a lei – no caso da *hard-boiled fiction* –, ao menos o protagonista age com boa intenção), há também aquelas que subvertem os questionamentos feitos pelos modelos narrativos já mostrados.

Nessas novelas subversivas, chamadas genericamente de *crime fictions* (MALMGREN, 2010) o foco deixaria de ser as investigações, ganhando notoriedade o criminoso e a transgressão. Nelas, geralmente a história é contada do ponto de vista do próprio criminoso, transferindo os questionamentos da *detective fiction* tradicional para um outro patamar. Um dos exemplos desse tipo de literatura é o livro *El túnel*, de Ernesto Sabato, considerada uma das primeiras histórias detetivescas latino-americanas.

El túnel tem como narrador Juan Pablo Castel, e é iniciada com a apresentação do narrador, também assassino: “*Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona*” (SABATO, 2001, p. 61). Já no primeiro parágrafo conhecemos um crime, sua vítima e seu assassino, evidenciando que o texto apresenta elementos da literatura detetivesca, apresentando uma estrutura que distancia-se com propriedade daquela tradicional de Conan Doyle (crime - investigações/detetive - desvendamento do crime). O crime já começa descoberto, assumindo o início e o final do processo da narrativa policial, restando o desfecho, ou seja, a revelação das razões do assassinato de María Iribarne.

Uma vez que o narrador é o próprio assassino, será através dele que descobriremos as pistas e as razões pelas quais sucedeu-se o assassinato, mas, levando em

conta sua participação no ato, todas suas afirmações são passíveis de questionamentos e dúvidas, ainda que diga o oposto: “*Trataré de relatar todo imparcialmente porque, aunque sufrí mucho por su culpa, no tengo la necia pretensión de ser perfecto*” (Ibidem, p. 64).

A origem do incômodo de Castel perante María se dá no *Salón de Primavera de 1946*, no qual ele expõe um quadro chamado *Maternidad*. No primeiro plano da tela estava uma mulher que olhava a brincadeira de seu filho, e, no segundo plano, acima e à esquerda, via-se através de uma janela uma cena pequena e emblemática: uma moça na praia, observando o mar, como se esperasse algo de maneira solitária. Todas as pessoas que olhavam a tela, não se atentavam a tal cena (essencial, segundo Castel), exceto uma única pessoa, María Iribarne, que ficou por instantes numa observação compenetrada do detalhe. O pintor julgou, então, que somente essa moça o havia compreendido.

Fascinado por esse fato, Castel passa a procurá-la pela galeria de arte onde havia a visto e pelas ruas de Buenos Aires. Quando ele finalmente a avista, começa a forjar encontros, mas sua timidez dificulta uma abordagem. Quando finalmente consegue conversar com ela, despretensiosamente, acaba por falar descontroladamente:

-Usted se sonroja porque me ha reconocido. Y usted cree que esto es una casualidad, pero no es una casualidad, nunca hay casualidades. He pensado en usted varios meses. Hoy la encontré por la calle y la seguí. Tengo algo importante que preguntarle, algo referente a la ventanita, ¿comprende?

[...]

-La recuerdo constantemente. (Ibidem, 2001, p. 77)

Curiosamente, Castel faz uma afirmação semelhante à de Dupin, de que não existem casualidades. Ou seja, o assassino assume uma posição empirista, sendo que, justamente após esse instante, começa uma relação passional com María, lembrando sempre o fato de ela dizer que se recorda constantemente daquele detalhe do quadro. Além disso, ao mesmo tempo que tenta seguir raciocínios lógicos, é surpreendido pela questão do inexplicável:

Me sentía bastante tonto: de ninguna manera era esa mi forma de ser. Hice un gran esfuerzo mental: ¿acaso yo no razonaba? Por el contrario, mi cerebro estaba constantemente razonando como una máquina de calcular, por ejemplo, en esta misma historia, ¿no me había pasado meses razonando y barajando hipótesis y clasificándolas? Y, en cierto modo, ¿no había encontrado a María al fin, gracias a mi capacidad lógica? Sentí que estaba cerca de la verdad, muy cerca, y tuve miedo de perderla: hice un enorme esfuerzo.

Grite:

-¡No es que no sepa razonar! Al contrario, razono siempre. Pero imagine usted un capitán que en cada instante fija matemáticamente su posición y sigue su ruta hacia el objetivo con un rigor implacable. Pero que *no sabe por qué va hacia ese objetivo*, ¿entiende?

[...]

-Por lo pronto sé que es algo vinculado a la escena de la ventana: usted ha sido la única persona que le ha dado importancia. (Ibidem, p. 84-85)

Diante dos raciocínios lógicos de Castel na tentativa de encontrar explicações para suas impressões pessoais e subjetivas, percebemos a figura do detetive, mas em uma posição diferente da de Sherlock Holmes. Aqui, apesar da ânsia pela objetividade, a narrativa incorre em questões íntimas intensas, como a vivência do protagonista de uma paixão doentia. Castel descobre que María é casada, e passa a desconfiar que ela mantém casos com outros homens. Essa possibilidade da inverdade trará à tona outra característica tipicamente detetivesca no pintor: Castel, através de sentenças proferidas por María, tentará discernir o oculto, buscar pistas daquilo que está escondido por trás de suas palavras, numa feliz caracterização do sentimento do ciúme.

O sofrimento causado por essa situação transformará o assassino em um verdadeiro interrogador de sua futura vítima, fazendo inúmeras questões a respeito daquilo que ele julga estar escondido, omitido nas falas e atitudes de María. A vagueza nas respostas da moça e o crescimento do sofrimento do narrador o levarão a cometer o assassinato passional devido à desconfiança de que ela teria um relacionamento com seu primo Hunter. O mesmo a quem, em determinado episódio, Castel dá sua teoria a respeito das novelas policiais: de que o gênero está para o século XX como a novela de cavalaria

estava para o século XVI, então poderia ser feito nas novelas policiais o que Cervantes fez com as de cavalaria *Don Quijote*: uma sátira, e expõe em que consistiria isso se fosse de sua autoria:

-Sí, te digo que sí. Fijate: un hombre tiene madre, mujer e chico. Una noche matan misteriosamente a la madre. Las investigaciones de la policía no llegan a ningún resultado. Un tiempo después matan a la mujer; la misma cosa. Finalmente matan al chico. El hombre está enloquecido, pues quiere a todos, sobre todo al hijo. Desesperado, decide investigar los crímenes por su cuenta. Con los habituales métodos inductivos, deductivos, analíticos, sintéticos, etcétera, de esos genios de la novela policial, llega a la conclusión de que el asesino deberá cometer un cuarto asesinato, el día tal, a la hora tal, en el lugar tal. Su conclusión es que el asesino deberá matarlo ahora a él. En el día y hora calculados, el hombre va al lugar donde debe cometerse el cuarto asesinato y espera el asesino. Pero el asesino no llega. Revisa sus deducciones: podría haber calculado mal el lugar: no, el lugar está bien; podría haber calculado mal a la hora: no, la hora está bien. La conclusión es horrorosa: *el asesino debe estar ya en el lugar*. En otras palabras: *El asesino es él mismo*, que ha cometido los otros crímenes en estado de inconsciencia. El *detective* y el asesino son la misma persona. (Ibidem, p. 131-132)

Com isso, percebemos uma metalinguagem que torna plausível a análise feita anteriormente. Castel é o assassino e o detetive, não porque tenha cometido crimes inconscientemente, mas pela postura que tem diante dos fatos vividos. *El Túnel* proporciona um desvio do olhar perante aos elementos policiais e detetivescos tradicionais das narrativas.

Esse tipo de *detective fiction* nos interessa especialmente neste estudo porque apresenta um desvio de olhar a respeito do triângulo crime – investigações – solução oferecidos por aquelas narrativas pautadas pelo justiceiro detetive. A partir do momento em que ocorrem desvios da norma, surgem novas possibilidades interpretativas.

*

O exemplo de Ernesto Sábato é só uma amostra de que tratando-se de ficções detetivescas da América Latina, o desvio à norma parece ser abundante. Desde o pré-boom, tendo como representantes Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, até o pós-boom, com autores como Ricardo Piglia e Roberto Arlt.

Borges e Bioy Casares juntos escreveram *Seis Problemas para Don Isidoro Parodi* (1942), sob o pseudônimo de H. Bustos Domecq, uma história detetivesca que remete ao francês Vidocq. O texto apresenta seis casos policiais que são resolvidos através da ajuda de Parodi, que está encarcerado, aparentemente sem qualquer razão aparente. Ele não conhece as cenas dos crimes, mas é capaz de solucionar os casos mais abstratos possíveis através do que poderíamos chamar de intuição. Isidoro Parodi também sente dificuldades em conseguir provar sua inocência, já que isso não é de interesse de um dos membros da *comisaría* que lhe deve dinheiro. Essa obra é uma clara dissidência das histórias policiais de Conan Doyle, porém, assim como Ernesto Sábato em *El túnel*, trabalha mais com a subjetividade do que com a objetividade. Os contos detetivescos de Borges seguem também esse padrão.

Em “*La muerte y la brújula*”, por exemplo, conto protagonizado por Erik Lönnrot, aquele que acreditava ser um Auguste Dupin (um grande raciocinador, porém com o acréscimo de um espírito aventureiro e jogador), ocorrem investigações a respeito de um crime ocorrido no Hôtel du Nord, no dia de 3 de dezembro: o assassinato de Yarmolinsky, delegado de Podólsk, especialista em cultura judaica. Lönnrot e seu comparsa, comissário Treviranus, passam, então, a questionar as razões do acontecimento.

Enquanto Treviranus acreditava que aquele crime havia sido um engano, Lönnrot discorda, optando pelo método dedutivo de investigação:

-Posible, pero no interesante –respondió Lönnrot–. Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar. He aquí um rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón. (BORGES, 2009, p.155)

Temos, nesse conto, Lönnrot, um detetive que nega hipóteses baseadas na questão da sorte e do azar para dedicar-se a provas que julga “interessantes”. Ironicamente, a confiança tremenda em sua sagacidade e capacidade investigativa o leva a planejar o próprio fim.

Diferentemente dos comparsas da *detective fiction* tradicional, Treviranus e Lönnrot não contribuem um com o outro na busca pela verdade. Enquanto este, assim como Dupin e Castel, dava valor a relações lógicas e empíricas, aquele, que acreditava em suas intuições é quem estava certo o tempo todo. Em “*La muerte y la brújula*” a negação da subjetividade leva ao fim trágico do detetive.

*

A literatura detetivesca latino-americana do pós-boom teve uma influência maior do gênero *hard-boiled*, uma vez que várias obras norte-americanas tornaram-se *best-sellers* na América Latina, de forma que vários de nossos autores – Cortázar, García Márquez, Roa Bastos – acabaram tendo contato com esses textos (GIARDINELLI, 1991).

O padrão norte-americano, segundo Giardinelli (Ibidem), sofreu modificações na América Latina devido às diferenças nas estruturas sociais. Enquanto os detetives estadunidenses vivem em um mundo definido (contexto capitalista, busca pelo dinheiro, alienação da sociedade de consumo, preconceito racial), representando uma autossuficiência com relação ao mundo e trazendo o detetive como um herói,

En los personajes de la literatura policiaca latinoamericana – nuestra novela negra – la situación es diversa. Nuestras claves incluyen la búsqueda de culpables pero con intentos de explicación de las propias culpas; la búsqueda de una identidad referida a marcos históricos; el entorno político social empecinada y necesariamente presente. La violencia, en nuestro género, siempre está referida a la autoridad dictatorial o falsamente democrática, en el mejor de los casos. La interpretación – o la sugerencia – política es parte esencial del *thriller* latinoamericano. Y aunque pueda sonar desagradable para algunos, especialmente en América Latina, también en nuestra literatura afloran nuestros complejos, nuestras

dedichas como pueblos sometidos, subdesarrollados. (Ibidem, p. 590).

O fato de os mais recentes autores latino-americanos escreverem literatura detetivesca aos moldes *hard-boiled* estaria no componente histórico: seus países passaram por ditaduras militares e crimes contra os direitos humanos, de forma que a aceitação do poder policial (a lei) passou a ser colocada em xeque. A ordem a ser conservada pela polícia da América Latina é, quase sempre, injusta (Ibidem, 1991).

Seguindo o padrão da *detective fiction* norte-americana, que tenta falar por um viés verossímil, a literatura do pós-boom de nosso continente terá também essa tendência, mas modificada pelas nossas realidades. Giardinelli (Ibidem) afirma que "*el género ya no se aborda desde el punto de vista de una dudosa 'justicia', ni de la defensa de un igualmente sospechoso orden establecido. La actual literatura policial hispanoamericana es negra porque lo cuestiona todo*" (Ibidem, p. 593).

*

A *detective fiction*, enfim, sofreu inúmeras metamorfoses desde o seu surgimento até os dias de hoje. Começou tendo uma função moralizante e atingiu um patamar literário. Neste último, podemos enquadrar dois padrões – tradicional *detective fiction* e *hard-boiled genre* – em relação aos quais os outros textos detetivescos se diferenciam. Para entender de que maneira Roberto Bolaño ressignifica esses modelos, é necessário analisar o que deles permanece e aquilo que se modifica, seguindo aquilo que HORSLEY (2010) considera necessário na evolução de um gênero.

Para isso, alguns elementos devem ser levados em consideração: investigação (o que/ quem se busca); foco narrativo, narrador (participativo detetive, participativo comparsa, participativo criminoso ou observador), o que se investiga, quem investiga, resolução (existente, inexistente ou metafísica). São esses aspectos, aliados à consideração do caráter que a *detective fiction* assume na Literatura Latino-Americana que fornecerão subsídios para a análise que este estudo propõe.

4. Referências literárias de Roberto Bolaño

A coletânea de textos *Entre paréntesis* reúne grande parte daquilo que Roberto Bolaño escreveu para jornais e revistas, como resenhas, críticas literárias, e colunas periódicas; além de prólogos, textos de discursos e conferências, formando o que Ignacio Echevarría chamou na apresentação da edição de “*cartografía personal*”, tendo como referência as ideias de Ricardo Piglia (2001) sobre a produção crítica:

[...] En cuanto a la crítica, pienso que es una de las formas modernas de autobiografía. Alguién escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es la inversa del *Quijote*? El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma posfreudiana de la autobiografía. Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural. Y digo autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta. El sujeto de la crítica suele estar enmascarado por el método (a veces el sujeto es el método) pero siempre está presente, y reconstruir su historia y su lugar es el mejor modo de leer crítica. ¿Desde dónde se critica? ¿Desde qué concepción de la literatura? La crítica siempre habla de eso. (Ibidem, p. 13)

Os textos críticos de Bolaño mostram, então, a forma como ele lia certos livros e autores, bem como suas preferências literárias, as quais teriam contribuído com a construção de sua própria literatura, transparecendo sempre sua ideologia.

Percebe-se, nessas resenhas e críticas literárias, uma leitura intensa de autores latino-americanos e norte-americanos, sendo que, por várias vezes, são feitas remetências ao gênero detetivesco.

Em alguns instantes, o crime é associado ao trabalho do escritor ou à literatura como um todo. Bolaño afirma em “*La mejor banda*”, por exemplo, que se tivesse que formar um grupo para assaltar o mais vigiado banco da Europa ou da América, escolheria cinco poetas, quer eles apolíneos ou dionisíacos, mas poetas de verdade. Essa escolha ocorreria devido ao fato de não existir no mundo ninguém que encare com mais dignidade e lucidez o desastre. Por trás de toda a aparência de fragilidade do poeta, estaria sua valentia.

Outro exemplo é do "*Discurso de Caracas*", em que Bolaño sustenta, por diversas vezes, que a literatura é um ofício perigoso, remetendo "*directamente a Alfred Jarry, que tenía una pistola y le gustaba disparar (...)*" (BOLAÑO, 2012, p. 38). A literatura alcançaria, assim, um patamar parecido às ameaças provocadas por armas. Além disso, em "*Una novela de Turguéniev*", Bolaño conta que a história do livro *Rudin* o perseguiria por anos, tal qual um assassino em série ou uma pergunta.

Há, também, em seus textos críticos, referências elogiosas ou depreciativas sobre obras do gênero detetivesco ou semelhantes à *detective fiction*. Isso acaba por apresentar pistas a respeito da influência que esse gênero exerce em sua ficção.

No discurso "*Derivas de la pesada*", Roberto Bolaño contrasta a literatura argentina atual com a do período de Borges, sendo que tal análise assume o papel de metonímia da literatura latino-americana. Para Bolaño, a morte de Borges desestabiliza o campo literário argentino, substituindo a inteligência apolínea pelo desespero dionisíaco. Esse segundo viés seria representado por Osvaldo Soriano, Roberto Arlt e Osvaldo Lamborghini. Soriano, um escritor razoável, autor de novelas vagamente policiais e comerciais; Arlt, um autor de "*literatura de la pesada*", gangsteril; Lamborghini, cuja literatura poderia ser definida pela palavra "crueldade" e cujos livros cheiram a sangue. Segundo Bolaño, este último teria escolhido a profissão errada, uma vez que poderia ter sido um pistoleiro ou coveiro, "*oficios menos complicados que el de intentar destruir la literatura*" (Ibidem, p. 29). Isso mostra que a opinião de Bolaño a respeito da nova literatura argentina passa pelo juízo a respeito de suas qualidades detetivescas.

Em contrapartida, Roberto Bolaño escreve alguns artigos em que faz elogios a respeito de aspectos da *detective fiction* em alguns autores. Em um deles, chamado "*Sergio Pitol*", por exemplo, Bolaño louva um dos livros de Pitol denominado *El desfile del amor*" e o define como "*un vasto laberinto mexicano que se recompone incessantemente como novela policial y como imposibilidad histórica*" (Ibidem, p. 136). Curiosamente, essa definição poderia parcialmente servir para descrever *Los detectives salvajes*.

Há também um elogio ao personagem Hannibal Lecter no artigo "*Hannibal, de Thomas Harris*", que seria um grande personagem, com uma visão caótica sobre o

crime, mas cuja posição diante da dor e da brevidade da vida é magnífica, o que o transforma num herói.

Roberto Bolaño comenta, em “*Mosley*”, sobre o detetive preferido de Bill Clinton, Easy Rawlins, que na realidade não é um detetive, mas uma pessoa inteligente que, às vezes, resolve problemas, busca pessoas desaparecidas e cuida de assuntos que, em poucas páginas, tornam-se assuntos de vida ou morte. Acaba sempre se livrando dos problemas em que se envolve (Ibidem). Para o autor chileno, Walter Mosley “[h]a revitalizado dos géneros, el de la novela hard-boiled y el de la novela behaviorista norteamericana, con la visión desesperada y lúcida de Easy Rawlins” (Ibidem, p. 144). Outro elogio à novela negra ocorre em “*Rodrigo Rey Rosa en Mali, creo*”, em que afirma que Rosa, em sua última novela, fez uma distinta versão desse gênero textual.

O elogio à estrutura da *detective fiction* parece vir nos artigos “*La novela como puzzle*” e “*Horacio Castellanos Moya*”. No primeiro, Roberto Bolaño fala sobre o livro *Elogio de la pieza ausente*, que é uma novela policial, com um assassino em série, e que tem uma estrutura semelhante a um quebra-cabeças. No segundo, acaba citando alguns relatos de Castellanos Moya nos quais seria possível uma atitude conjectural, como nas novelas policiais, e que alcançam, por fim, um horror vagamente familiar.

Esses poucos textos citados podem ser representativos do formato que assume a *detective fiction* em *Los detectives salvajes* ou, de forma geral, na literatura bolañiana. Bolaño parece desprezar a descrição do crime ou da violência de forma “gratuita” ou explícita. Ele parece gostar desse tipo de texto quando acompanhado de personagens ou enredos bem desenvolvidos, dotados de criticidade, já que por diversas vezes refere-se positivamente à literatura do *hard-boiled genre*, por exemplo.

Dotados, então, de parte da *cartografía personal* de Roberto Bolaño, podemos partir para a análise proposta a este trabalho.

5. Roberto Bolaño e ressignificação da *detective fiction*: uma análise conjectural de *Los detectives salvajes*

5.1. Estética da imprecisão, segredo como força-motriz e paradigma indiciário como método

A literatura de Roberto Bolaño apresenta diversas formas de recorrências textuais, dando a impressão de que, ao lermos seus textos, vivemos vários *déjà vus*. Algo que reincide em suas narrativas, contos e poemas são títulos que fazem referências à *detective fiction*, seja pela palavra *detective*, seja pelo termo *policía*. Isso, porém, não garante ao leitor textos que tenham estruturas semelhantes à literatura detetivesca tradicional, tais quais as de Arthur Conan Doyle, nem mesmo às ficções *hard-boiled*, como aquelas de Raymond Chandler. Os títulos em questão, entretanto, acabam sugerindo que é possível lermos seus textos tomando como parâmetro as *detective stories* arquetípicas.

O atual estudo se ocupará em analisar a narrativa *Los detectives salvajes* sob esse viés. Essa escolha entre os outros títulos detetivescos de Roberto Bolaño justifica-se primeiramente pelo impacto pessoal causado durante sua leitura. Ele é um livro que foi capaz de me proporcionar algo semelhante à obsessão e a necessidade do eterno retorno. Por ser o segundo livro de Roberto Bolaño que li – o primeiro foi *2666* – foi ele o responsável por um dos primeiros *déjà vus* que a obra bolañiana me propiciou. Devido a isso, naturalmente passei a me colocar num papel investigativo ao ler diversos de seus textos, voltando constantemente a *Los detectives salvajes* para conferir se alguma das muitas informações inconclusas que estão espalhadas pelos livros de Bolaño finalmente se fechavam, sempre em vão. Um outro apelo pessoal causado pela narrativa em questão é que os personagens Arturo Belano e Ulises Lima são da mesma geração dos meus pais, nascidos, possivelmente, na mesma década. Apesar da distância física e de experiências que separa os últimos dos primeiros, suas condições de latino-americanos vivenciadores de

ditaduras militares na década de 1970 são semelhantes. Ler e estudar *Los detectives salvajes* parecia ser uma forma de conhecer um pouco mais meus progenitores.

Talvez por motivos semelhantes aos meus, *Los detectives salvajes* passou a adquirir um importante reconhecimento. A narrativa recebeu os prêmios *Jorge Herralde* e *Rómulo Gallegos*, de 1998 e 1999, respectivamente, ambos pela melhor novela do ano; além disso, foi muito bem recebida pela crítica, de forma que, para Pinto (2006), *Los detectives salvajes* é "*la obra más significativa y poderosa de la narrativa chilena de las ultimas décadas*" (p. 75), e para Echevarría (2006), a narrativa "*viene a ser, por decirlo de un modo estridente, el tipo de novela que Borges hubiera aceptado escribir (...)*" (p. 73). Essa visibilidade fez com que o livro se tornasse uma das mais conhecidas narrativas do chileno, além de ser uma amostra representativa da estética e das temáticas bolañianas.

Marks (2003) acredita que Bolaño seja um dos melhores romancistas de seu tempo, não tendo páreo algum com outros autores de língua espanhola. Apaixonadamente, afirma ser extremamente complicado escolher os aspectos mais relevantes da narrativa *Los detectives salvajes*, devido à sua multiplicidade de vieses:

Es absolutamente imposible resumir la infinita variedad de atractivos y los múltiples grados de lectura de esta enorme novela, enorme tanto en su longitud, como en las posibilidades de interpretación que presenta. Y el mayor problema de un crítico –o de un lector más o menos habitual– es éste: se trata de un libro tan bien escrito, tan especial, tan fuera de serie, que incluso sintetizar algunos de sus aspectos resaltantes, se convierte en una tarea bastante difícil. Porque, de alguna manera, hacerlo es limitar el potencial de una obra que es como un torrente, un diluvio, una marea que se impone enseguida por el puro valor de su irresistible fuerza. (p. 135)

Ainda para Marks (2003), *Los detectives salvajes*, como todo bom livro, oferece vários níveis de leitura: o primeiro deles seria a associação ao gênero policial, aludido pelo título; o segundo, a ligação às histórias de aventuras. Obviamente, este estudo parte do primeiro viés, apesar de a análise não excluir o segundo, como veremos mais adiante.

*

A narrativa *Los detectives salvajes* permite, então, uma variedade de leituras. Sobre ela, seu autor afirma: “*Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego*” (BOLAÑO, 2012, p. 327).

O sentimento de agonia ou possibilidade de jogo poderiam estar naquilo que Flores (2006) define como *estética de la imprecisión*, estilo representativo de *Los detectives salvajes*. Sua estética pode ser assim determinada uma vez que a narrativa é aberta e contada por vários pontos de vista diferentes. Ora é García Madero que, através de seu diário, nos expõe suas impressões a respeito de Ulises Lima, Arturo Belano e todo o círculo social que os rodeia (na primeira e terceira partes); ora são diversas vozes (na segunda parte) que, em sua maioria, relatam experiências tidas com Ulises e Arturo. Entre elas, vozes de sujeitos que já haviam sido conhecidos na parte inicial do livro.

A diversidade de pontos de vista faz com que não haja unanimidade alguma: as opiniões, os sentimentos e as experiências são plurais e divergentes, sendo que, em alguns instantes, um relato acaba por desmentir ou discordar de outro anterior. O fato é que o aspecto fragmentário nunca permite um conhecimento total de coisa alguma, oferecendo um clima dissoluto e de incertezas.

Ademais, a estrutura da narrativa coloca em jogo as noções tradicionais dos elementos narrativos. Afinal, quem protagoniza, de fato, a obra? O diário de García Madero e todos os relatos tangenciam um enredo que envolve dois personagens – Arturo e Ulises –, mas seus feitos e suas ações são sempre conhecidas através das experiências de outrem. Isso nos leva a questionar: seriam eles protagonistas ou os coadjuvantes de todos os relatos? Para Flores (2006), “*cada personaje que habla se convierte en héroe de su propio instante*” (p. 94).

Além disso, o gênero de *Los detectives salvajes* é indefinido. Seria um romance epistolar, de formação, uma novela? Talvez seja um pouco de cada um deles, o que resulta,

na realidade, em algo novo: um gênero híbrido. Sobre isso, Echevarría (2006) afirma que Bolaño "*tráfico concienzudamente con los valores propios tanto del relato breve como de la gran narración coral, sacando beneficio de uno y otra para conseguir un libro original y hermosísimo, divertido, conmovedor, importante*" (p.73).

E, por fim, como é possível definir o enredo da narrativa? É uma tarefa no mínimo trabalhosa descrever sucintamente sobre o que trata o livro: há diversos temas e espaços interseccionados, além de uma falta de linearidade, o que dificulta qualquer explicação. Uma certeza é que, apesar de existir a figura detetivesca no título de *Los detectives salvajes*, o enredo não se assemelha claramente à *detective fiction* de Conan Doyle e Chandler. Dessa maneira, torna-se impossível responder às questões normalmente colocadas pelas narrativas detetivescas tradicionais, cuja principal ação consiste em um investigador que deseja resolver um crime e levar o criminoso à justiça: 1) *Whodunnit?*; 2) *Who is guilty?* (PYRHÖNEN, 2010).

Através da estética da incerteza, evidenciada pela dificuldade em responder tais questionamentos, de definir o grau de importância dos personagens, o enredo e o gênero da narrativa em questão, que a filiação à literatura detetivesca pode começar a ser explorada na obra bolañiana.

*

É possível extraírmolos dos próprios textos de Roberto Bolaño indícios sobre o tipo de olhar a ser assumido ao tentarmos compreender a ressignificação das *detective stories* em *Los detectives salvajes*. Sepúlveda (2003), através da epígrafe e análise de *Monsieur Pain*, faz algumas deduções.

Monsieur Pain, apesar de não ter um título com a figura do detetive ou do policial, apresenta uma estrutura que remete à *detective fiction*: um caso urgente a ser resolvido, as investigações e a resolução.

A epígrafe é de Edgar Allan Poe e teria um caráter demonstrativo sobre a obra, uma vez que ele é considerado o pai da literatura detetivesca. Porém, o trecho escolhido é

de um conto chamado "*Mesmeric Revelation*", o qual apresenta um personagem convicto a respeito da imortalidade da alma, mas que não tem argumentos lógicos para justificar isso, nem respostas concretas sobre coisa alguma:

P: ¿Le aflige la idea de la muerte?

V: (Muy rápido.) ¡No..., no!

P: ¿Le desagrada esta perspectiva?

V: Si estuviera despierto me gustaría morir, pero ahora no tiene importancia. El estado mesmérico se avecina lo bastante a la muerte como para satisfacerme.

P: Me gustaría que se explicara, Mr. Vankirk.

V: Quisiera hacerlo, pero requiere más esfuerzo del que me siento capaz. Usted no me interroga correctamente.

P: Entonces, ¿qué debo preguntarle?

V: Debe comenzar por el principio.

P: ¡El principio! Pero ¿dónde está el principio?

(POE apud BOLAÑO, 2010, p. 09)

Sendo assim, diante de duas linhagens de contos oferecidas por Poe: 1) a dos contos fantásticos, nos quais os mistérios não são capturados pela razão humana, 2) a dos contos detetivescos, em que as descobertas contemplam a razão humana, Roberto Bolaño parece afiliar-se ao primeiro tipo.

Confirmando isso, a verdade, que é elemento essencial da narrativa policial passa a ser relativizada em *Monsieur Pain*, já que não há um consenso sobre o que é, de fato, o delito/ o crime. Todos podem representar um caso para alguém, e, por fim, o que o protagonista parece buscar é algo inapreensível: a poesia, representada metonimicamente por César Vallejo (SEPÚLVEDA, op. Cit.).

Outras obras acabam confirmando o viés de mistério assumido pela obra bolañiana. Um dos exemplos ocorre com o personagem Amalfitano, na narrativa *2666*. No México, ele vivencia certos episódios enigmáticos impossíveis de serem resolvidos em sua objetividade, distanciando-se do tipo de investigação e solução realizadas pelos tradicionais detetives.

Um deles acontece quando Amalfitano está desencanaixotando os livros que havia selecionado durante a mudança de Barcelona para Santa Teresa. O professor depara-se com

um chamado *Testamento geometrico*, de Rafael Dieste e, não lembrando-se de ter comprado tal livro, de ter estado na cidade da livraria na qual ele havia sido comercializado, muito menos de tê-lo colocado nas caixas de mudança, acaba por ficar intrigado, tomando uma aparentemente ilógica decisão: baseado nas ideias de Duchamp decide pendurar o livro de geometria no varal do quintal, para que ele sofresse as intempéries e aprendesse, enfim, quatro coisas sobre a vida. Não são reveladas o que são tais coisas. Nesse momento, a resolução de um problema descarta qualquer raciocínio lógico.

Outro episódio é o de “*la voz*”, uma voz que Amalfitano escuta e com a qual conversa. Juntos, acabam refletindo sobre a vida, sobre questões da existência, mas nada é concluído. Não se sabe se tal voz é a consciência de Amalfitano, uma vez que parece apresentar conflitos com a questão sexual (Amalfitano assume-se homossexual depois de adulto) ou uma vivência mística que ironizaria o realismo mágico, através de uma visão eurocêntrica da exotividade da América Latina, local onde questões inexplicáveis estariam passíveis de ocorrer. Essa última interpretação estaria em consonância com a apatia de Bolaño por alguns autores que compuseram o *boom* da Literatura hispano-americana na década de 1960.

O foco na subjetividade, naquilo que não é palpável nem lógico na resolução de problemas, mostra-se constante em toda a obra bolañiana. Tomemos como outro exemplo o conto “*Llamadas telefónicas*”, pertencente a uma coletânea homônima, que apesar de apresentar uma estrutura tradicional da narrativa detetivesca, soluciona o caso de forma subjetiva: B é completamente apaixonado por X, aquela com quem manteve um relacionamento durante a juventude e quem determinou seu fim. Anos mais tarde, o casal resolve reencontrar-se. Durante alguns dias, a convivência é boa, até que, novamente, X dá por encerrado o relacionamento dos dois. Durante um tempo, B mantém contato por telefone, o que não melhora a frieza de X, o que leva B a ligar para X e permanecer em silêncio. Tal atitude o leva, dias depois, a se tornar suspeito do assassinato da ex-namorada. Ninguém parece ter nenhuma informação sobre as possíveis razões e culpados. Ao dormir, B parece ter uma revelação: o assassino de X era alguém que lhe fazia chamadas telefônicas anônimas. Dias depois, através de uma notícia do irmão de X, descobre que

estava certo. Nesse conto, é necessário nos atentarmos para o fato de a revelação do assassino vir em sonho, uma forma subjetiva, e não através de provas empíricas. A subjetividade revela a verdade antes que se deem por encerradas as investigações policiais, alcançando satisfatório resultado.

Devido a tudo isso, as histórias detetivescas de Roberto Bolaño parecem tangenciar a vertente da *detective fiction* que Patricia Merivale e Susan Sweeney (1999) consideram *metaphysical detective stories*, aquelas que abdicam da objetividade e alcançam um patamar subjetivo. A pergunta teria um papel central nesse tipo de texto, uma vez que ao invés de afirmações e certezas, o que concluímos dessas ficções são questionamentos. O termo *metaphysical* seria justificado pela inefabilidade de tais histórias. Ou seja, apesar da manutenção de resquícios do que é tradicional, de forma a permitir ser encarada uma *detective story*, acaba por carregar dúvidas e incertezas.

Corroborando essa ideia, De Rosso (2006) acredita que a força-motriz das narrações de Roberto Bolaño é, basicamente, o segredo. Para ele, um leitor de histórias de detetive se encontraria, inclusive, numa situação de precariedade ao ler os textos "detetivescos" bolañianos, uma vez que eles negam-se a dar respostas. "*Por lo tanto, no se trata tanto de un enigma a develar, como en la novela policial, sino más bien de un secreto que el texto parece esconder*" (Ibidem, p. 137).

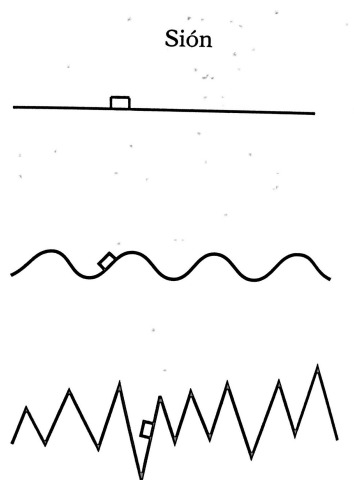
Pero el secreto es pensado como una instancia dinámica. Es decir, se trata de pensar al secreto no como lugar cerrado e inaccessible, sino como un lugar productivo. En Bolaño el secreto produce sentidos, se desplaza y, por eso mismo, tiene valor narrativo. Se trata de ver al secreto "entre": siempre en circulación, siempre en tránsito; no ubicar su origen o su fin, sino más bien el recorrido que media entre ambos. Se trata de pensar al secreto más allá de la develación que conscientemente puede uno o más personajes buscar en la trama, pensarlo como un factor constitutivo de la estructura narrativa. Nadie esconde nada, entonces, sencillamente el secreto funciona y nada se esconde detrás de él, porque nadie hay detrás de él. Ni personajes ni un sujeto-autor: se trata de pensar narraciones com "agujeros" que en su desplazamiento definen las formas de la ficción. Nada más alejado entonces, de las narraciones com "clave". Este secreto, entonces, puede o no ser evidente para los personajes,

pero es invariablemente el motor estructural de las narraciones de Bolaño. (DE ROSSO, 2006, p. 137).

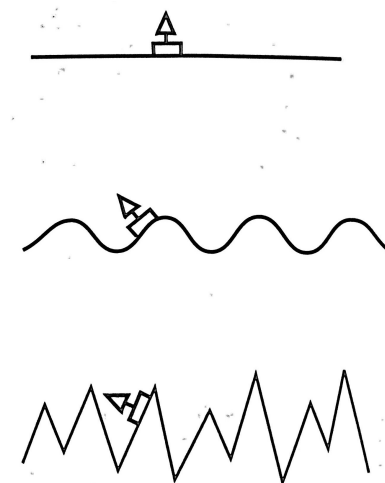
O segredo, enfim, não deve ser compreendido na literatura bolañiana como único e estanque, mas vário e móvel. As falas, os enredos ou os próprios textos apresentam uma aura enigmática.

*

Los detectives salvajes parece evidenciar o segredo como centro interpretativo através dos enigmas que a narrativa contém em seus elementos gráficos. Um deles é o único poema deixado por Cesárea Tinajero, denominado "*Sión*", e que não apresenta nenhum sentido fechado:



Em um dos trechos do depoimento de Amadeo Salvatierra, na segunda parte, é descrita uma conversa entre ele, Arturo Belano e Ulises Lima a respeito do significado do poema. Amadeo o considera um mistério, mas Ulises e Arturo apresentam uma solução simples: desenharam uma vela em cada um dos retângulos nas linhas representadas no desenho, configurando um barco.

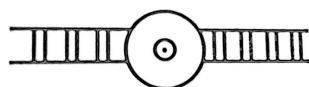


¿Qué tenemos ahora? ¿Un barco?, dije yo. Exacto, Amadeo, un barco. Y el título, *Sión*, en realidad esconde la palabra *Navegación*. Y eso és todo, Amadeo, sencillísimo, no hay más misterio, dijeron los muchachos y yo hubiera querido decirles que me sacaban un peso de encima, eso hubiera querido decirles, 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. (BOLAÑO, 2007, p. 400-401)

Na realidade, a solução encontrada é bem pouco esclarecedora. Ainda que sejam considerados os barcos em cima das linhas, o sentido permanece obscuro. Afinal, "navegação" pode ser a metáfora de diversos elementos na vida de uma pessoa ou de uma sociedade. Amadeo parece perceber isso quando tenta fazer uma objeção à interpretação de Arturo e Ulises, mas prefere ficar calado.

Na terceira parte do livro, há um momento em que García Madero começa a fazer desenhos enigmáticos para que os outros três personagens procurem adivinhar seus sentidos. São desenhos que representam o mexicano através do *sombrero charro* colocado em diversas situações, como no seguinte exemplo:

-¿Y ésta? -dije yo, mientras le mostraba el dibujo primero a Lima y después a los otros.



-Un mexicano subiendo la escalera -dijo Lupe. (Ibidem, p. 575)

Há uma sequência de aproximadamente catorze desenhos que seguem o mesmo padrão. Todos que estão viajando no carro procuram participar e contribuir com suas adivinhações.

Madero desenha, ainda, nos últimos dias de anotação em seu diário, outros enigmas. Nesse caso não há menção se eles foram feitos para alguém ou se têm um destinatário determinado. Primeiramente, desenha um retângulo com um detalhe no canto, e pergunta o que há atrás da janela, respondendo ele mesmo que trata-se de uma estrela. Num segundo momento, repete a pergunta anterior, mas somente um retângulo vazado a acompanha. Nesse caso, seria um lençol estendido atrás da janela. O último enigma e também derradeiro elemento do livro é a mesma pergunta feita para os dois desenhos anteriores, com um retângulo tracejado, porém nenhuma resposta é oferecida:



Na tentativa de interpretar os elementos gráficos de *Los detectives salvajes*, Martínez (2003) chega a criar hipóteses tomando como base o Modelo Cognitivo Idealizado (MCI) da linguística cognitiva, o qual revela que os modelos subjacentes de cognição se manifestam nos casos de prototipicidade. Ou seja, a partir de um protótipo, inferências e interpretações podem ser feitas.

Martínez (2003) considera, em sua análise, que pertencem à estética real visceralista não somente "*Sión*", representante do *corpus* total desse movimento poético,

mas também os enigmas feitos durante a viagem a Sonora. Isso porque a interpretação de todos eles passa pelo MCI. Por exemplo, as linhas de "*Sión*" proporcionam diversas tentativas de interpretação por parte de Arturo, Ulises e de Amadeo Salvatierra a partir de pequenas modificações feitas na imagem original. Entretanto, isso fica mais evidente na resolução dos enigmas do chapéu mexicano, já que somente após o primeiro ter sido revelado por Madero que seus companheiros passam a fazer inferências na sequência, partindo sempre do pressuposto de que os desenhos representavam mexicanos usando seu típico chapéu sendo observados de cima.

Dos três enigmas finais, correspondentes à janela, os dois primeiros têm as perguntas que os acompanham respondidas, exceto o último. Tal imagem parece desafiar os leitores, exigindo uma participação imaginativa e investigativa para que se chegue a alguma conclusão:

La conclusión a la que llego, luego de la revisión de las imágenes y sus interpretaciones es que, la poesía real visceralista es:

- a. Una poesía que prescinde de las palabras, pero, que compete a un procesamiento metafórico (márquico) de la cognición visual.
- b. Una poesía que debe ser "completada" por el receptor de acuerdo con sus propios conocimientos y marcos estereotipados previamente aprendidos.
- c. Una poesía que invicta a la flexibilización de los marcos previos y con ello al aprendizaje, internalización de marcos nuevos.
- d. Una poesía que efetivamente "debe ser hecha por todos" (MARTÍNEZ, 2003, p. 199).

Partindo dessa conclusão, a estética real visceralista, então, pode ser utilizada como parâmetro de análise da própria literatura de Roberto Bolaño. A estética da incerteza, composta tanto pela inefabilidade quanto pelo segredo, propõe um leitor conjectural, configurado como detetive (DE ROSSO, 2006), que infere significados e busca relações. Apesar do extremado desejo de objetividade analítica de Martínez (2003, op. Cit), poderíamos utilizar o MCI como indicador de uma possibilidade analítica enquanto leitores de *Los detectives salvajes*, ou seja, partindo da *detective fiction* arquetípica, percebermos suas divergências e convergências através de pequenos detalhes.

*

Essa postura que podemos assumir enquanto leitores de Bolaño estaria mais afim, porém, das ideias contidas em um conhecido texto de Carlo Ginzburg denominado “*Sinais: raízes de um paradigma indiciário*” (1990) que tenta mostrar como veio à tona, no final do século XIX, um novo modelo epistemológico (ou paradigma) no âmbito das ciências humanas: o paradigma indiciário (assim definido de forma abrangente).

Para isso, é utilizada a analogia entre as ideias de Giovanni Morelli, Freud e Sherlock Holmes. A primeira delas diz respeito a alguns artigos sobre pintura italiana publicados em uma revista alemã, no final do século XIX, de autoria de Morelli, sob o pseudônimo Ivan Lermolieff. Tais artigos versavam sobre a diferenciação entre obras de arte originais e copias feitas através da observação de pormenores, como unhas, dedos e orelhas. Seria através dos detalhes mais negligenciáveis que o artista deixaria transparecer sua individualidade (Ibidem).

Enrico Castelnovo, baseado nessas ideias, comparou o método morelliano ao famoso detetive de Conan Doyle, Sherlock Holmes, uma vez que este personagem buscava pistas através de minúcias e detalhes. Sendo assim, “[o] conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis” (Ibidem, p. 145).

Comprovadamente, o método de Morelli teve significativa influência sobre as ideias de Freud e a psicanálise médica. Num ensaio denominado “Moisés de Michelangelo” o pai da psicanálise teria declarado seu apreço pelas ideias divulgadas nos artigos de Morelli a respeito da pintura italiana. O que teria chamado sua atenção seria “a proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores” (Ibidem, p. 149). De fato, a psicanálise procura buscar sentidos naquilo que o ser humano não controla: o inconsciente.

Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais

precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli) (Ibidem, p. 150)

Coincidentemente, Freud, Morelli e Conan Doyle haviam tido contato com a medicina enquanto profissão, o que evidencia a associação a um paradigma indiciário baseado na semiótica médica. “Nas discussões sobre a 'incerteza' da medicina, já estavam formulados os futuros nós epistemológicos das ciências humanas” (Ibidem, p. 166). Tais incertezas foram suscitadas por Cabanis e poderiam ser resumidas em dois tópicos: 1) o fato de que em cada indivíduo uma doença assume características diferentes em relação a outro; 2) o conhecimento das doenças era indiciário, inatingível. Assumindo, assim, uma posição de que existem diferenças nas semelhanças (Ibidem).

O paradigma indiciário, que é um conhecimento científico do individual, assume uma oposição ao método de Galileu, que utiliza a generalização em detrimento do particular (e que rege as ciências da natureza). Esse paradigma deu evidência a um modelo epistemológico que vinha, atemporalmente, se desenvolvendo. Ginzburg (Ibidem) exemplifica isso com os seres humanos caçadores, nos primórdios da humanidade, que se valiam de indícios como pegadas e galhos quebrados para perceberem que um animal havia passado em determinado local. “O caçador teria sido o primeiro a 'narrar uma história' porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos” (Ibidem, p. 152). Além desse paradigma, denominado venatório, é citado também o divinatório, dos mesopotâmicos, voltado para o futuro, para o que poderia vir a acontecer.

Enfim, é importante ressaltar que historicamente surgiram várias disciplinas baseadas na decifração de diversos signos, excluindo, pois, a intervenção divina. Eis o paradigma semiótico ou indiciário, que nos faz ter a consciência de que “[s]e a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la” (Ibidem, p. 177).

*

Para analisarmos a obra de Roberto Bolaño, devemos considerar, então, a estética da incerteza, que é inicialmente nebulosa e acaba permitindo inúmeras possibilidades interpretativas para *Los detectives salvajes*. O segredo é um elemento essencial dessa estética, e a revelação deles conta com um leitor conjectural que utiliza o paradigma indiciário como método analítico.

Tudo isso pode servir de base para retornarmos à pergunta inicial do atual estudo: o que está por trás dos títulos detetivescos de Roberto Bolaño, ou mais especificamente, em *Los detectives salvajes*? Qual o sentido por detrás dessas escolhas? Como Roberto Bolaño ressignifica o gênero policial?

Parafraseando Carlo Ginzburg (1990), se as referências não são claras e se a trama é tecida por segredos, cabe aos leitores identificar indícios e detalhes que sejam capazes de responder a essas perguntas.

5.2. Detetives

O segredo mais escancarado da narrativa *Los detectives salvajes* é o próprio título. É ele o responsável por gerar dúvidas e incertezas devido à falta de clareza de seus referentes. Além disso, a afiliação de *Los detectives salvajes* à *detective fiction* deve-se, em grande parte, ao título. Se dependêssemos somente da estruturação narrativa, dificilmente essa possibilidade seria assumida, afinal, não há nenhum crime a ser desvendado e nenhum detetive propriamente dito. Por isso, não sabemos exatamente ao que ele faz referência.

Se os títulos chamados temáticos dizem respeito necessariamente ao conteúdo que nomeiam e não existe nenhum detetive literal na narrativa em questão, poderíamos concebê-lo no sentido figurado, de forma que muitas interpretações são passíveis de surgir. Essas várias possibilidades são reforçadas pela *estética de la imprecisión*, já que não é possível afirmar quase nada com absoluta certeza, mas apenas encontrar possibilidades e indícios.

Além disso, a tríade que compõe as ficções detetivescas de Conan Doyle e Raymond Chandler – crime/delito, investigação e solução/justiça –, parece estar embaralhada na Literatura de Roberto Bolaño. Se um detetive, por excelência, busca trazer à tona uma verdade escondida através de uma investigação, a atribuição de características detetivescas a alguns personagens de *Los detectives salvajes* deve, a princípio, surgir de possíveis investigações ou buscas realizadas por eles, sejam essas de qualquer natureza.

Afinal, quem seriam os detetives em *Los detectives salvajes*? Inferindo, então, pelo plural apresentado pelo título, que os “detetives” são duas ou mais pessoas, as possibilidades mais evidentes são as seguintes: 1) os personagens Arturo Belano e Ulises Lima agem como detetives, buscando Cesárea Tinajero, 2) nós, leitores, atuamos como detetives ao buscarmos uma ordenação do texto, ou, mais que isso, um sentido para toda a nebulosidade oferecida por ele. Para cada possibilidade de detetive, uma diferente investigação é travada.

5.2.1. Arturo Belano e Ulises Lima, os detetives selvagens

O início de *Los detectives salvajes* apresenta os primeiros dias do diário de Juan García Madero, que havia sido convidado a integrar um grupo poético chamado realismo visceral, e aceita, apesar de desconhecer sua consistência:

2 de noviembre

He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así.

3 de noviembre

No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral. (...) 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 Álamó, en la Facultad de Filosofía y Letras, y de esa manera conocí

a los real visceralistas o viscerrealistas e incluso vicerrealistas como a veces gustan llamarse. (BOLAÑO, 2007, p. 13)

A partir do momento que García Madero integra o grupo, começa a narrar o seu convívio com os real visceralistas, durando até dias após Arturo Belano e Ulises Lima tomarem um rumo diferente do seu no deserto de Sonora. Ele ocupa, na primeira e na última partes do livro, a posição de narrador, e, assim com Watson é de Sherlock Holmes, Madero é um entusiasta de Arturo e Ulises, ou melhor, do realismo visceral.

É uma possibilidade, pois, considerarmos que os detetives selvagens são os personagens reincidentes da obra: Arturo Belano e Ulises Lima, que têm suas investigações narradas pelo comparsa Juan García Madero, principalmente porque logo no início a dupla de detetives é apresentada como investigadora de alguma coisa:

De vez en cuando ellos se detenían y entraban en casas particulares y yo entonces me tenía que quedar en la calle esperándolos. Cuando les pregunté qué era lo que hacían me dijeron que llevaban a cabo una investigación (Ibidem, p. 32).

Inicialmente, só alguns indícios são dados a respeito do que é investigado, como quando Madero conta que Catalina O'Hara, diante de um sumiço de Ulises e Arturo, acreditava que eles “*andaban tras los papeles perdidos de Cesárea Tinajero, ocultos en hemerotecas y librerías del viejo DF*” (p. 91). Jacinto Requena e Rafael Barrios compartilhavam da mesma opinião: “*Deben de estar averiguando cosas de Cesárea Tinajero [...]*” (p. 113), muito embora ninguém mantivesse certeza alguma sobre isso. Curiosamente, Juan e outros real visceralistas desconheciam o que, de fato, Arturo e Ulises buscavam, assim como quando Watson começa a morar com Sherlock Holmes antes de vir a saber qual era, de fato, a profissão do detetive.

A investigação sobre a poeta Cesárea Tinajero, realizada por Arturo e Ulises, é confirmada na segunda parte do livro através dos relatos de Amadeo Salvatierra, dados em janeiro de 1976. Esses, inclusive, são os únicos que quebram a ordem cronológica dos outros depoimentos, já que na verdade são o mesmo relato, partido e misturado entre os

tantos outros que ali estão. Amadeo Salvatierra começa e termina a série de relatos, de forma a manter o espectro da busca por Tinaja pelos vinte anos que rondam os depoimentos.

Tal busca, a princípio de teor literário, parece esconder a procura por um senso naquela geração de jovens. Aquilo que Juan García Madero escreve em seu diário, bem como alguns depoimentos da segunda parte da narrativa, mostram vários indícios de que o real visceralismo existia enquanto grupo, entretanto era um movimento carente de sentido.

O próprio García Madero, por exemplo, decide integrar o grupo real visceralista sem qualquer conhecimento consistente sobre ele, e, ao entrar, despende pouco esforço tentado compreendê-lo. Um dos únicos momentos em que isso ocorre, no episódio que antecedeu o convite para ser um viscerrealista, ele procura entender a síntese do movimento, mas obtém respostas pouco esclarecedoras, até que, por fim, atinge uma passividade em relação a isso. Simplesmente aceita.

Sobre esse instante, Madero relata que Ulises e Arturo entraram certo dia no *taller de poesía* de Álamo com um certo tom beligerante. Eis que o dono da oficina começou a provocar os visitantes, acusando “*los real visceralistas de surrealistas de pacotilla y de falsos marxistas [...]*” (Ibidem, p. 15), o que causou um embate. Desafiado, Ulises Lima resolveu recitar um poema, o melhor que Madero já havia escutado. Depois disso, Arturo Belano fez um convite aos presentes naquela oficina, dizendo que estava procurando pessoas para publicar na revista que seu grupo poético publicaria. Madero, partidário dos real visceralistas desde o início e sem qualquer motivo consistente, segue os dois, então, para um bar na rua Bucarelli, onde conversam sobre poesia. A respeito desse episódio, García faz alguns comentários em seu diário:

En claro no saqué muchas cosas. 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 eso 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*, 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. (Ibidem, p. 17)

Percebemos, nesse trecho, que há dois tipos de real visceralismo, um da década de 1920 ou 1930, e outro de então, dos anos 1970, o qual se afastava ou divergia do original e que a apresentação que Belano faz do grupo continua a manter opaca a sua consistência. Entretanto, na segunda parte do livro ficamos sabendo que a ignorância dos líderes real visceralistas da década de 1970 ante a consistência do movimento real visceralista primário era igual ou semelhante ao entendimento de García Madero a respeito do grupo ao qual foi convidado a integrar.

Os relatos de Amadeo Salvatierra revelam esse desconhecimento. Ali, ficamos sabendo que, apesar de Arturo e Ulises pertencerem ao real visceralismo, um grupo poético com o mesmo nome do movimento de Tinaja, e de serem considerados seus líderes, mal conheciam ou tinham informações a respeito dele. O depoimento, dado em janeiro de 1976, tem um teor investigativo: Belano e Ulises procuram Amadeo pois desejavam saber quem tinha sido Cesárea Tinajero e o que havia escrito.

Yo les dije, ah, Cesárea Tinajero, ¿dónde oyeron hablar de ella, muchachos? Entonces uno de ellos me explicó que estaban haciendo un trabajo sobre los estridentistas y que habían entrevistado a Germán, Arqueles y Maples Arce, y que habían leído todas las revistas y libros de aquella época, y entre tantos nombres, nombres de hombres cabales y nombres huecos que ya no significan nada y que no son ni siquiera un mal recuerdo, encontraron el nombre de Cesárea. (...) nos extrañó, dijeron, parecía la única mujer, las

referencias eran abundantes, decían que era una buena poeta. (...) No hemos leído nada de ella, dijeron, en ninguna parte, y eso nos atrajo. (Ibidem, p. 162)

O comportamento de Arturo e Ulises frente à literatura de Cesárea, então, é de pesquisa: nada dela havia sido lido por eles, e é Amadeo o responsável por apresentar maiores informações e pistas sobre a poeta, confirmando que, de sua autoria, só restara o único poema "*Sión*".

Diante da revista *Caborca* e do poema "*Sión*", o próprio Amadeo, amigo pessoal de Cesárea, confessa que observava aquele poema por décadas, sem contudo compreendê-lo. Ele considerava que o texto era um poema porque Cesárea Tinajero havia dito isso, mas, para ele, nada significava. A dupla, no entanto, afirma veementemente que "[n]o hay misterio" (p. 398) naquele poema, acrescentando em cada linha que o compõe detalhes que formam um barco a velas, concluindo que seu título escondia a palavra "*navegación*".

Nesse instante, levando em consideração que os dois jovens assumem o papel de detetives, podemos considerá-los um tanto quanto insuficientes, já que diante do poema conseguem alcançar um único sentido possível (além de pouco esclarecedor) para os elementos gráficos em questão. Isso acaba por demonstrar uma limitação investigativa, uma precariedade interpretativa.

Sendo assim, o ponto que os real viscerrealistas da década de 1970 observavam para se afastar das décadas de 1920/1930 mostra-se opaco. Um grupo formado através de uma referência obscura só poderia ter uma consistência rarefeita, sendo esse o aspecto que define o grupo viscerrealista tardio. Essa característica de inconsistência é reforçada pela fragmentação e incompletude do próprio texto de *Los detectives salvajes*.

*

Reforçando toda a inconsistência que ronda o grupo real visceralista e seus líderes, diversos relatos apresentam opiniões divergentes a seu respeito. Enquanto parte dos

depoimentos atribui ao movimento e aos seus líderes fragilidade, uma certa estupidez ou mesmo despropósito, outros, sobretudo os colegas viscerrealistas, apresentam-se extremamente corporativistas, ainda que pareçam não saber exatamente o que defendem.

No relato de Laura Jáuregui, de janeiro de 1976, por exemplo, é narrada a fragilidade com que haveria ocorrido a formação do realismo visceral da década de 1970. Segundo ela, de forma despropositada e despretensiosa, a partir de e para o amor.

Y esta tarde [Arturo] me habló de Chile, no sé si porque quiso o porque se lo pregunté yo, aunque dijo más bien cosas incoherentes, y también habló de Guatemala y El Salvador, había estado en toda Latinoamérica, al menos en todos los países de la costa del Pacífico, y nos besamos por primera vez, y luego estuvimos juntos bastantes meses y nos pusimos a vivir juntos y después sucedió lo que sucedió, es decir nos separamos y yo volví a vivir en casa de mi madre y me matriculé en Biología (algún día espero se una buena bióloga, espero especializarme en biología genética) y a Arturo se le empezaron a ocurrir cosas raras. Fue entonces cuando nació el realismo visceral, al principio todos creímos que era una broma, pero luego nos dimos cuenta que no era una broma. Y cuando nos dimos cuenta que no era una broma, algunos, por inercia, creo yo, o por que de tan increíble parecía posible, o por amistad, para no perder de golpe a tus amigos, le seguimos la corriente y nos hicimos real visceralistas, pero en fondo nadie se lo tomaba en serio, muy en el fondo, quiero decir.

[...] De todas formas siempre estaba más o menos al tanto de lo que hacía Arturo, y yo pensaba: pero qué imbecilidades se le pasan por la cabeza a ese tipo, cómo puede creerse estas tonterías, y de pronto, una noche en que no podía dormir, se me ocurrió que todo era un mensaje para mí. Era una manera de decirme no me dejes, mira lo que soy capaz de hacer, quédate conmigo. [...] 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 (Ibidem, p. 148-149).

Apesar de confirmar a falta de clareza sustentada pelo ponto de referência poético que Arturo Belano e Ulises Lima possuíram para fundar seu movimento, esse depoimento traz consigo a manutenção da dúvida uma vez que representa uma fala

passional. No entanto, parece ser um indício de que a possível gênese do real visceralismo não teve bases concretas e claras.

De fato, a fragilidade do movimento mostra-se tamanha que o viscerrealismo demonstra ancorar-se somente nas figuras de Ulises e Arturo, de forma que seus outros membros sentem-se órfãos com a partida dos dois para a Europa logo após voltarem dos desertos de Sonora. Isso se evidencia em parte do depoimento de Jacinto Requena, em novembro de 1976:

Cuando se marcharon a Sonora intuí que el grupo estaba en vías de desaparecer. Vaya, como si la broma estuviera agotada. No me pareció una mala idea. [...] Una noche me llamó Rafael a casa y me dijo que habían vuelto, pero que se iban otra vez. De acuerdo, dije, el dinero es suyo, que hagan con él lo que quieran. Esta vez se van a Europa, me dijo Rafael. Perfecto, dije, es lo que deberíamos hacer todos. ¿Y el movimiento?, dijo Rafael. ¿Que movimiento?, dije yo [...]. El realismo visceral, cuál otro, dijo Rafael. ¿Qué pasa con el realismo visceral?, dije yo. Eso es lo que digo, dijo Rafael, qué va a pasar con el realismo visceral. [...] No podemos perder el rumbo, murmuró. (Ibidem, p. 185-186)

O fato de Rafael sentir-se aflito com a partida de Arturo Belano e Ulises Lima evidencia uma perda de referencial. Sem eles, o rumo (incerto) do grupo estaria comprometido e possivelmente cessaria.

Joaquín Font, em outubro de 1976, faz uma ponderação a respeito da dupla fundadora do real visceralismo tardio, mostrando que as próprias figuras de Ulises Lima e Arturo Belano eram representativas da incerteza:

Belano era romántico, a menudo cursi, un buen amigo de sus amigos, supongo, confío, aunque nadie sabía realmente qué era lo que pensaba, probablemente ni él. Ulises Lima, por el contrario, era mucho más radical y más cordial. (...) Belano era extravertido y Ulises introvertido. (Ibidem, p. 180-181)

Luis Rosado, em depoimento de julho de 1976, narra uma conversa tida com Piel Divina em que ocorre uma depreciação do movimento real visceralista, sugerindo que seus membros pouco sabiam ou entendiam de Literatura:

Le respondí que en verdad ya era demasiado tarde, más de las doce, y que debía acostarme pues al día siguiente iba a llegar a México el novelista francés J. M. G Arcimboldi y unos amigos y yo le íbamos a organizar un recorrido por lugares de interés de nuestra caótica capital. ¿Quién es Arcimboldi?, dijo Piel Divina. Ay, estos real visceralistas realmente son unos ignorantes. (Ibidem, p. 170)

Manuel Maples Arce, companheiro do movimento estridentista, ao qual Cesárea Tinajero teria anteriormente pertencido, parece compartilhar dessa opinião. Em agosto de 1976, ele conta certo episódio em que Arturo Belano deixara um questionário para que respondesse. Manuel, então, comenta que *“Las preguntas [eran] típicas de un joven entusiasta e ignorante”* (Ibidem, p. 177), e termina dizendo que os poetas da linhagem de Arturo *“eran huérfanos de vocación”* (Ibidem, p. 177), uma vez que o jovem em questão pouco se importara com alguns livros que havia oferecido de presente.

A respeito do corporativismo real visceralista, em março de 1979, Jacinto Requena relata uma outra conversa tida com Rafael, em que o informa que um garoto estava organizando uma antologia dos poetas mexicanos, mas que não seria incluída nenhuma espécie de real visceralista. Questionado por Rafael se nessa antologia teria algum poema seu, Requena nega com firmeza: *“[...] yo seguro que no. [...] Porque yo soy real visceralista, le dije, y si esse cabrón no mete a Ulises, pues que tampoco cuente conmigo”* (Ibidem, p. 275), atitude semelhante a Piel Divina, que ao ser informado por Luis Rosado que Ulises Lima não seria incluído na antologia, afirma: *“Entonces es mejor que yo tampoco aparezca [...]”* (Ibidem, p. 279).

Curiosamente também nunca conhecemos nenhum dos poemas dos real visceralistas, não sabemos exatamente do que se tratam, nem de que maneira ressignificam o real visceralismo do início do século XX (ainda que essa referência seja opaca). Somente algumas descrições e referências são feitas, sem qualquer rigor, como quando Joaquín Font

afirma em outubro de 1976 que Ulises Lima “*nunca escribía poemas, escribía versos que luego, com suerte, ensablaba em largos poemas extraños*” (p. 181).

Há muitos indícios, então, de que o movimento real visceralista é incerto, confuso ou até mesmo contraditório. Tais evidências são sustentadas pelas seguintes dúvidas: 1) Como um grupo poético poderia ter um desconhecimento da literatura, como afirma Luis Rosado? 2) De que maneira é sustentado um corporativismo em um grupo cujos líderes têm pensamentos os quais são difíceis de discernir?

A *estética de la imprecisión* opera na resposta da primeira questão, uma vez que a subjetividade dos relatos nos proporciona uma eterna dúvida a respeito do nível veracidade que carregam. A última, entretanto, parece aproximar Arturo e Ulises da figura do detetive arquetípico, no qual reside uma confiança cega, por representar a justiça, e o qual expõe bem pouco sua vida e problemas individuais.

Mais que isso, o real visceralismo tardio parece sustentar nas figuras de Ulises, Arturo e Cesárea aquilo que, segundo Freud (2011), a religião oferece ao ser humano. Em tese, a significação afetiva das doutrinas religiosas.

Para o psicanalista, o patrimônio de ideias religiosas ampara-se na necessidade de tornar suportável o desamparo humano. Diante dos perigos da natureza e do destino e dos danos ocasionados pela própria sociedade humana, o homem carece de proteção, e a figura protetora do pai de um indivíduo em sua infância é substituída pela figura dos deuses, ou de Deus, sobre o qual será incumbida a tarefa de recompensar todo o bem e punir todo o mal (Ibidem).

Ao procurar investigar o significado psicológico das ideias religiosas, o autor as define como proposições externas que comunicam ao indivíduo algo que ele não descobriu por conta própria. Esses enunciados são aceitos pela cultura de boa-fé, mas não podem ser comprovados com elementos empíricos (assim como a anatomia da asa de um pássaro para justificar sua possibilidade de voo), e se baseiam em três elementos: a) a credibilidade das ideias religiosas está no fato de nossos antepassados já acreditarem nela, b) as provas que temos a respeito de sua possível veracidade advém dessa época remota, c) é proibido questionar essa comprovação. Dessa maneira, percebemos que o elemento mais valioso de

uma cultura (que são as ideias religiosas) e que poderia significar o esclarecimento dos enigmas do mundo (e conseqüentemente aliviar o sofrimento da existência) tem uma comprovação inconsistente (Ibidem).

Essa fraqueza na construção da credibilidade baseia-se, então, no fato de todas as “comprovações” em sua veracidade residirem em algo passado, surgindo, assim, duas formas de fugir ao problema: a) *credo quia absurdum* (“creio porque é absurdo”), fundamentando-se na ideia de que as doutrinas religiosas estão alheias à razão, estando acima dela; b) filosofia do “como se”, que faz com que a falta de base de certas suposições de nossa atividade intelectual nos leve a acreditar em “ficções”; cremos nelas de forma falaciosa, enfim, agimos “como se” acreditássemos nelas. Sendo assim, Freud diz que as doutrinas religiosas devem ser entendidas em sua natureza psicológica como *ilusões*. Como a origem psíquica das ideias religiosas são apresentadas como proposições (como enunciados acerca daquilo que um indivíduo não chegou a nenhuma conclusão por conta própria), elas não têm origem na experiência ou em resultados finais de reflexões, são ilusões (Ibidem).

O grupo real visceralista sustenta-se, então, por um ideário ilusório à semelhança da representação da religião para Freud: diante do desamparo, ele parece projetar em Arturo e Belano, e estes últimos em Cesárea, a imagem de Deus. Esses “deuses” seriam os responsáveis por esclarecer enigmas existenciais, além disso, não são colocadas em xeque por seus adoradores e sobre eles incide o que chamamos de fé. E onde há fé, não há empirismo, que é a característica essencial da *detective fiction* tradicional.

A fé dos real visceralistas estaria pautada, então, na esperança de compreensão do próprio movimento, trazendo consigo uma autodefinição. A ilusão proporcionada pela religião àqueles que creem seria, então, parecida com a ilusão proporcionada pelos deleites da poesia, ou, nesse caso, pelo movimento poético.

*

A parte final de *Los detectives salvajes*, que tematiza a busca física por Cesárea Tinajero nos desertos de Sonora, traz uma sequência de relatos feitas por Juan García Madero que assemelha-se aos episódios de experiência vividos nas histórias de detetive do *hard-boiled genre* e que acaba trazendo a manutenção da *estética de la imprecisión*. Tal perseguição é suscitada por um dos depoimentos finais de Amadeo Salvatierra, em que é revelado qual teria sido o destino final tomado por Cesárea Tinajero:

Nos vimos de casualidad una tarde a salida del cine [...], y en algún momento recuerdo que le pregunté a Cesárea qué era de su vida y que ella me dijo que se iba del DF. [...] ¿Qué va a ser de tu revista?, le dije. ¿Qué va a ser del realismo visceral? Ella se rió cuando pregunté aquello [...]. Y entonces se me ocurrió preguntar hacia dónde se iba. [...] Pero me lo dijo: a Sonora, a su tierra, y me lo dijo con la misma naturalidad con que otros dan la hora o los buenos días. ¿Pero por qué, Cesárea, le dije? No te das cuenta que si te marchas ahora vas a tirar por la borda tu carrera literaria? [...] Tú eres una estridentista de cuerpo y alma. Tu 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 conocía y dijo que hacía una semana había dejado el trabajo y que además ella nunca había sido estridentista sino real viscerrealista. Y yo también, dije o grité, todos los mexicanos somos más real visceralistas que estridentistas, pero qué importa, pero qué importa, el estridentismo y el realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y adónde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad, Cesárea, le dije, a la pinche modernidad. (BOLAÑO, 2007, p. 459-461).

Esse diálogo entre Amadeo e Cesárea conserva ainda mais dúvidas a respeito da consistência do movimento real visceralista, afinal, não é esclarecido por que os mexicanos seriam mais viscerrealistas que estridentistas, nem mesmo qual é o tipo de modernidade que pretende-se alcançar.

Arturo e Ulises, ainda interessados em desvendar o real visceralismo, prometem para Amadeo, que encontrarão Cesárea Tinajero, “*por México, por Latinoamérica, por el Tercer Mundo*” (Ibidem, p. 553). Encorajam-se e partem para uma busca física por ela no

norte do DF, na virada do ano de 1975 para 1976. São acompanhados nessa empreitada por García Madero e Lupe. Esta, fugindo de Alberto, uma espécie de rufião.

Trava-se, então, uma dupla perseguição: 1) a de Alberto (acompanhado de um policial) pelos real visceralistas, 2) a dos real visceralistas por Cesárea Tinajero. Em determinado instante, as perseguições alcançam, finalmente e ao mesmo tempo, seu objetivo. “*Hemos encontrado a Cesárea Tinajero. Alberto y el policía, a su vez, nos han encontrado a nosotros*” (Ibidem, p. 601), diz Juan García Madero, no dia 31 de janeiro de 1976. O que sucede nesse trecho do diário é um episódio digno da literatura *hard-boiled*, devido à *hollywoodiana* e violenta cena de ação:

Esto es lo que pasó. Belano abrió la puerta de su lado y se bajó. Lima abrió la puerta de su lado y se bajó. Cesárea Tinajero nos miró a Lupe y a mí y nos dijo que no nos moviéramos. Que pasara lo que pasara no nos bajáramos. No empleó esas palabras, pero eso fue lo que quiso decir. Lo sé porque fue la primera y la última vez que me habló. No te muevas, dijo, y luego abrió la puerta de su lado y se bajó.

A través de la ventana vi a Belano que avanzaba fumando y con la otra mano en el bolsillo. Junto a él vi Ulises Lima y un poco más atrás, balanceándose como un buque de guerra fantasma, vi la espalda acorazada de Cesárea Tinajero. Lo que sucedió a continuación fue confuso. Supongo que Alberto los insultó y les pidió que le entregaran a Lupe, supongo que Belano le dijo que la fuera a buscar, que era toda suya. Tal vez en ese momento Cesárea dijo que nos iban a matar. El policía se rió y dijo que no, que sólo querían la putita. Belano se encogió de hombros. Lima miraba el suelo. Entonces Alberto dirigió su mirada de halcón hacia el Impala y nos buscó infructuosamente. Supongo que el sol que se ponía evitaba, con sus reflejos, que el padrote nos viera con claridad. Con la mano que sujetaba el cigarrillo Belano nos señaló. Lupe tembló como si la brasa del cigarrillo fuera un sol en miniatura. Ahí están, buey, son todos tuyos. De acuerdo, voy a ver cómo está mi mujer, dijo Alberto. El cuerpo de Lupe se pegó a mi cuerpo y aunque su cuerpo y mi cuerpo eran elásticos todo empezó a crujir. Su antiguo chulo sólo alcanzó a dar dos pasos. Al pasar junto a Belano éste se arrojó encima.

Con una mano retuvo el brazo de Alberto que cargaba la pistola, la otra salió disparada del bolsillo empuñando el cuchillo por el suelo, Belano ya había conseguido enterrarle el cuchillo en el pecho.

Recuerdo que el policía abrió la boca, muy grande, como si de pronto todo el oxígeno hubiera desaparecido del desierto, como si no creyera que unos estudiantes se les estuvieran resistiendo. Luego vi a Ulises Lima abalanzarse sobre él. Sentí un disparo y me agaché. Cuando volví a asomar la cabeza del asiento trasero vi al policía u a Lima que daban vueltas por el suelo hasta quedar detenidos en el borde del camino, el policía encima de Ulises, la pistola en la mano del policía apuntando a la cabeza de Ulises, y vi a Cesárea Tinajero que apenas podía correr pero que corría, derrumbándose sobre ellos, y oí dos balazos más y bajé del coche. Me costó apartar el cuerpo de Cesárea de los cuerpos del policía y de mi amigo.

Los tres estaban manchados de sangre, pero sólo Cesárea estaba muerta. (...)

Oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte. (Ibidem, p. 603-605)

Percebemos nesse episódio uma estreita ligação entre o crime e o sistema social, umas das características essenciais da *detective story* denominada *hard-boiled*. Ou seja, a perseguição de Lupe por Alberto pode ser representativa do machismo ou da mercantilização de pessoas. Curiosamente, Alberto age com o aval de um policial: da polícia. Nesse caso, as forças oficiais são colocadas em jogo, assim como acontece nas histórias de Raymond Chandler, em que tais instituições são corruptas e pouco eficazes.

Isso se confirma quando García Madero propõe que a polícia seja chamada para resolver o caso de Lupe:

-No seas pendejo, García Madero, ese tal Alberto tiene amigos policías, si no cómo crees que organiza sus redes de prostitución. Todas las putas del DF están controladas por la policía.

-Hombre, Quim, me cuesta creerlo –le dije– tal vez hay agentes que reciben su mordida para hacer la vista gorda, pero que todos...

-El negocio de la prostitución en el DF y en todo México lo controla la policía, entérate de una vez –dijo Quim. Y al cabo de un rato añadió–: En esto estamos solos. (Ibidem, p. 97)

Além disso, os assassinatos ocorrem impunemente, tendo como agravantes a localidade em que acontecem: no deserto entre México e Estados Unidos, “terra de

ninguém”, do ilícito e da impunidade, local este que serve como pano de fundo dos assassinatos de mulheres que aparecem por diversas vezes na literatura bolañiana, sobretudo na narrativa 2666. Tais crimes fazem referência, inclusive, a um grave problema social mexicano: os assassinatos que ocorrem em Ciudad Juárez.

Os detetives Arturo Belano e Ulises Lima encontram-se, ainda, em uma situação de impotência diante do ocorrido. Assim como em *The Big Sleep*, em que a verdade jamais chega a ser revelada ao contratante do detetive Marlowe, em *Los detectives salvajes*, os seguidores de Cesárea Tinajero jamais compreenderão e saberão a verdade sobre sua mestra.

O encontro com Tinaja é o primeiro passo para a desconstrução de um mito. Demasiadamente humana, ela é descrita como uma lavadeira, gorda, repleta de humanidade. Por fim, sua morte parece perpetuar o caráter ilusório que une o real visceralismo, já que não restam mais esperanças ao grupo de definir-se definitivamente.

5.2.2. Leitores e críticos, os detetives selvagens

Um segredo que permeia o texto de *Los detectives salvajes* e que pode nos levar a inferências a respeito de quem representa a figura do detetive na narrativa, é o fato de não sabermos quem é (são) o(s) interlocutor(es) da segunda parte do texto.

Tendo em vista que o depoimento é uma das formas utilizadas pelos detetives da literatura detetivesca tradicional, mas principalmente pela *hard-boiled*, para alcançar a verdade através do testemunho e finalmente resolver os mistérios que rondam um crime, é de total relevância desvendarmos, conjecturalmente, quem ouve os relatos.

Dezenas de depoimentos são dados, sem que, de fato, o(s) interlocutor(es) seja(m) mencionado. Em nenhum instante aparece(m) sua(s) voz(es), mas através de algumas pistas textuais nota-se que, de fato, alguém questiona os depoentes, como fica claro pelo início da fala de Joaquín Vásquez Amaral: "*No, no no, por supuesto no. Ese muchacho Belano era una persona amabilísima, muy culto, nada agresivo.*" (BOLAÑO,

2007, p. 203). Além disso, o interlocutor é, na maioria das vezes, plural, ou seja, há mais de uma pessoa, como é possível notar pelo uso de alguns vocativos, pronomes ou verbos: "*Y entonces ellos, en vez de lanzarse avorazados sobre el archovador a revolver entre los papeles, aquí está lo curioso, señores, se mantuvieron impeterritos (...)*" [grifos nossos] (Ibidem, p. 201), "*¿Ustedes saben dónde está Liberia? Sí, en la costa oeste da África, entre Sierra Leona y Costa del Marfil, aproximadamente (...)*" [grifos nossos] (Ibidem, p. 531).

Há pertinência em considerar a hipótese de que os interlocutores são sempre os mesmos, uma vez que os depoimentos são dados com coincidência de datas e proximidade de locais. Os relatos de Amadeo Salvatierra parecem ser demonstrativos de tal unidade, pois iniciam e terminam a série de depoimentos, além de serem os únicos que quebram a ordem cronológica estabelecida (já que são fragmentos de uma mesma fala datada de fevereiro de 1976).

Poderíamos entender que os interlocutores são García Madero e Lupe, procurando pela dupla Ulises e Arturo, mas o primeiro depoimento data de janeiro de 1976, período no qual os quatro personagens viajavam pelo norte mexicano. No entanto, uma das possibilidades cabíveis é entender que os interlocutores somos nós, os próprios leitores, que ávidos por sabermos o destino tido pela dupla real visceralista após partir para o norte mexicano, investigamos todos aqueles que possam ter tido qualquer contato com ela. Sendo assim, as vozes que depõem nos interpelam diretamente, ou somos nós mesmos que interpelamos tais vozes.

Isso já está assumido desde o momento em que foi tomado o paradigma indiciário como método de leitura, já que tentamos encontrar um sentido obscuro no texto, “encaixar as peças” e atinar para uma relação entre literatura detetivesca arquetípica e o texto em questão através de pequenos indícios. O texto nos oferece isso claramente ao deixar em aberto a resposta do enigma final de *Los detectives salvajes*. Afinal, o elemento gráfico representa uma chave de leitura para a obra.

Roberto Bolaño aparentemente concordaria com essa hipótese, uma vez que a contracapa da edição da Editora Anagrama de *Los sinsabores del verdadero policía* traz uma citação sua (sem referência), que teria dito que *el verdadero policía* daquela narrativa é

o leitor tentando ordenar incansavelmente a trama. Esse tipo de leitura é perfeitamente possível para a obra bolañiana no geral, apontando para o próprio projeto estético transtextual: Bolaño constrói um mundo ficcional com personagens e espaços que ultrapassam os limites dos próprios textos, e seus leitores procuram encontrar sentidos e relações (em vão), as pistas são inconclusas, as histórias não se fecham, não conhecemos por completo nada que nos é apresentado, e, diante de tantas informações, nomes e ações, muitas pistas “escapam por entre nossos dedos”. A precisão lógica de Auguste Dupin é, então, praticamente descartada.

Ricardo Piglia (1991), acredita que a ficção constrói enigmas através de materiais ideológicos e políticos, e caberia ao crítico a função de decifrar enigmas, ainda que eles inexistam. Isso aproximaria a crítica literária às histórias de detetive, desenvolvendo ideia consoante ao que já foi dito a respeito do leitor como detetive:

En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria. O una utilización magistral por Edgar Poe da las posibilidades narrativas de la crítica. La representación paranoica del escritor como delincuente que borra sus huellas y cifra sus crímenes perseguido por el crítico, descifrador de enigmas. La primera escena del género en *Los crímenes de la rue Morgue* sucede en una librería donde Dupin y el narrador coinciden en la busca del mismo texto inhallable y extraño. Dupin es un gran lector, un hombre de las letras, el modelo del crítico literario trasladado al mundo del delito. Dupin trabaja con el complot, la sospecha, la doble vida, la conspiración, el secreto: todas las representaciones alucinantes y persecutorias que el escritor se hace del mundo literario con sus rivales y sus cómplices, sus sociedad secretas y sus espías, con sus envidias, sus enemistades y sus robos. (Ibidem, p. 15)

Se a literatura de Bolaño, é, então, baseada no segredo, e se seus textos oferecem amostras de que seus personagens, espaços e ações ultrapassam as barreiras do texto em que se encontram, fica evidente a incompletude, e seus os leitores são suscitados a atuar como críticos literários, e, conseqüentemente, como detetives, já que suspeitam e perseguem uma possível verdade.

A atuação do leitor como detetive é também uma das características essenciais da *detective fiction* tradicional, em que o leitor é capaz de provar sua sagacidade tentando desvendar o mistério antes mesmo que o detetive o fizesse, só que ao contrário do que ocorre nesse tipo de literatura, em *Los detectives salvajes* o quebra-cabeça jamais se esgota.

O texto de *Los detectives salvajes* parece atuar como uma matriosca: a nebulosidade parece atuar e repetir-se em diversos níveis. Por exemplo, assim como Arturo e Ulises somente conhecem o poema “*Sión*” de Cesárea, que é portador de um enigma crônico, nós, leitores, nunca conhecemos nenhum poema dos real visceralistas. A sua consistência, para nós, é tão obscura quanto para os seus próprios membros, o que nos leva a agir da mesma forma: tentando encontrar uma unidade e compreender melhor o movimento.

5.2.3. Detetives e Literatura

Associar a imagem e a atitude do detetive a questões literárias, assim como ocorre em *Los detectives salvajes*, parece ser constante na obra de Bolaño. No caso de *Los sinsabores del verdadero policía*, mais uma vez, o título da narrativa foge à literalidade, já que também não há uma estrutura, nem um enredo, semelhantes à narrativa detetivesca, suscitando um questionamento semelhante ao que fizemos em *Los detectives salvajes*: o que/ quem representa o policialesco na narrativa?

Uma das possibilidades é entender que um detetive é Amalfitano, e já que ele é um personagem que ultrapassa as barreiras do texto em questão, sendo também personagem de 2666, é possível pensarmos no sentido detetivesco do personagem como um todo, e não só em *Los sinsabores*...

Apesar de ele estar longe de ser um Holmes, é um professor universitário, chileno, que em certo momento sofre demissão da *Universidad de Barcelona* e muda-se para o México, onde começa a trabalhar na *Universidad de Santa Teresa*. A profissão de professor universitário, associada normalmente à de pesquisador, é uma das características

desse personagem que poderia assemelhar-se ao detetivesco, uma vez que a pesquisa acadêmica segue pistas, faz inferências e estabelece conclusões a respeito de seus objetos de estudo. O intelectual latino-americano, porém, é resvalado à margem através da figura de Amalfitano: mandado para o México, região marginal do globo (como toda a América Latina), para uma cidade fronteiriça entre México e Estados Unidos, local no qual, segundo um personagem de “*La parte de Fate*”, de 2666, renderia um relato policial de primeira magnitude.

A imagem detetivesca do professor universitário, ocorre também em “*La parte de los críticos*” (da narrativa 2666), na qual quatro professores universitários, além de serem especialistas em um escritor chamado Archimboldi e atuarem fazendo pesquisas sobre ele, acabam por realizar buscas físicas, já que trata-se de um escritor “desaparecido”, e que nunca é encontrado por eles. As buscas são frustradas e as pistas, inconclusas, tal qual a pesquisa em Literatura, que nunca oferece soluções definitivas, mas age de forma conjectural – como fica abundantemente evidente neste texto. Curiosamente, a busca por Archimboldi nos remete àquela travada por Cesárea Tinajero em *Los detectives salvajes*.

Esses breves exemplos dos textos bolañianos nos ajudam a confirmar que é possível entendermos os pesquisadores e entusiastas da Literatura como uma possibilidade de ressignificação do detetive arquetípico, o que acaba nos remetendo diretamente a associação constante que Roberto Bolaño faz da Literatura e do aspecto detetivesco.

5.2.4. Selvagens

O adjetivo “selvagens” no título de *Los detectives salvajes* é outro segredo por ser desvendado. Ele pode significar uma outra aproximação da narrativa à literatura detetivesca do estilo *hard-boiled*, ou duro. Ricardo Piglia (2001) define as novelas desse tipo como selvagens, primitivas, sem lógica e irracionais, contrapondo-se à clássica *detective fiction*, que contém detetives estáticos, preferindo a resolução racional dos problemas. Isso seria confirmado, inclusive, pelo fato dos detetives de *Los detectives*

salvajes, sejam eles quem forem, privilegiarem a experiência em detrimento ao raciocínio lógico. Afinal, é inegável que a narrativa em questão é pautada, basicamente, por vivências, experiências e viagens.

Além disso, a palavra "selvagens" pode carregar consigo o sentido de "latino-americanos", ironizando a imagem do exotismo da América Latina trazido através do ideário europeu daquilo que é selvagem. Essa visão estaria em consonância com Fontana (2005), que afirma que é uma

[...] galeria de espelhos deformantes que permitiram ao europeu afirmar sua pretensa superioridade sobre o selvagem, o primitivo e o oriental é a base na qual se fundamenta a concepção da história de 'sua' civilização e 'seu' progresso e com a qual explicam seus êxitos. (FONTANA, 2005, p. 148-149).

Uma das formas de delimitar essa diferença foi no início do século XVII, em que Giovan Battista Della Porta “contrapõe o selvagem, definido como rústico, 'inculto e melancólico', ao 'cidadão', que é 'aprazível e humano, doce e sociável” (FONTANA, 2005, p. 107)

Os detetives selvagens seriam, então, o oposto dos detetives civilizados. Estes representados, sobretudo, por aqueles detetives do estilo tradicional e do *hard-boiled genre*, sendo que os primeiros são capazes de resolver enigmas e oferecer uma solução aos crimes, estabelecendo uma moralidade; os segundos apresentam soluções para os crimes, sem, contudo, moralizar, mas trazendo à tona o sistema como ele é. Já os detetives latino-americanos de Roberto Bolaño nada solucionam, nada moralizam, e só parecem oferecer mais dúvidas, abrindo cada vez mais possibilidades de interpretação, tornando o processo interpretativo selvagem, confuso, inconclusivo.

5.3. O crime nas entrelinhas e a redenção em *Los detectives salvajes*

Em “*The Simple Art of Murder*” (1950), Raymond Chandler disserta sobre a tentativa de realismo que toda obra de ficção, de certa forma, ambiciona, sendo que esse critério poderia ser utilizado também para fazer referência às *detective stories*. Sobre isso, comenta que Alan Hodge e Robert Graves, em seu *The Long Week-End*, teriam considerado Dashiell Hammett um autor de *detective story* de “primeira classe”; e para essa conclusão, a hipótese que Chandler apresenta é de que Hammett teria sido o responsável por levar sentido ao crime, tal qual na vida real, eliminando a exaustiva concatenação de pistas insignificantes como ocorria nas histórias de Sherlock Holmes, por exemplo; além disso, ele teria criado cenas em suas *detective stories* que pareciam nunca antes terem sido escritas, sendo que essas características realistas se opunham às clássicas históricas detetivescas. Mais que isso,

The realist in murder writes of a world in which gangsters can rule nations and almost rule cities, in which hotels and apartment houses and celebrated restaurants are owned by men who made their money out of brothels, in which a screen star can be the fingerman for a mob, and the nice man down the hall is a boss of the numbers racket; a world where a judge with a cellar full of bootleg liquor can send a man to jail for having a pint in his pocket, where the mayor of your town may have condoned murder as an instrument of moneymaking, where no man can walk down a dark street in safety because law and order are things we talk about but refrain from practising; a world where you may witness a hold-up in broad daylight and see who did it, but you will fade quickly back into the crowd rather than tell anyone, because the hold-up men may have friends with long guns, or the police may not like your testimony, and in any case the shyster for the defense will be allowed to abuse and vilify you in open court, before a jury of selected morons, without any but the most perfunctory interference from a political judge.

It is not a very fragrant world, but it is the world you live in, and certain writers with tough minds and a cool spirit of detachment can make very interesting and even amusing patterns out of it. It is not funny that a man should be killed, but it is sometimes funny that he should be killed for so little, and that his death should be the coin of what we call civilization. All this still is not quite enough. (CHANDLER,

Diante da violência presente na sociedade, o detetive da *detective fiction* teria a qualidade de redentor, de herói, já que, segundo Chandler, toda forma de arte, de alguma forma, possuiria essa característica (Ibidem). Se o conceito de “redenção” passa pelos sentidos religiosos de “salvação” ou “libertação”, alcançadas através do pagamento de um preço, a redenção nas *detective stories* arquetípicas aparentemente é a justiça trazida pela resolução do crime feita pelo detetive. Mas, numa narrativa que pretende-se detetivesca e na qual não se procura um criminoso específico, como *Los detectives salvajes*, qual é a redenção trazida pelo detetive? Ou melhor, onde estaria a redenção em *Los detectives salvajes*?

Se os detetives bolañianos configuram-se como partícipes de processos literários, sejam eles os personagens que perseguem uma poeta, sejam os leitores que agem conjecturalmente, a própria Literatura pode ser considerada uma possibilidade de redenção. Entretanto, definir a Literatura como redentora é um tanto quanto vago, afinal, ela redimirá o quê? Quem/ O que será salvo ou resgatado?

Tal qual o realismo de Chandler, em que o crime e a justiça têm relação com o contexto social, as entrelinhas de *Los detectives salvajes*, trazendo a conjuntura social no qual o enredo está inserido, poderiam oferecer essa resposta. Por trás de um grupo de poetas de consistência duvidosa, a geração de Ulises Lima e Arturo Belano é testemunha, no México, daquilo que poderia ser entendido como um importante crime coletivo: o massacre de Tlatelolco, DF. Mais que isso, ela vivencia as ditaduras militares que assolaram os países da América Latina e os movimentos que ocorreram por volta de 1968 no mundo.

Sendo assim, se há intenção de redenção, ela poderia estar justamente no contexto de violência e revolução da narrativa. O crime, que em *Los detectives salvajes* não atua como pretexto para a atuação dos detetives, parece ter um importante papel como pano de fundo da narrativa, reverberando nas ações aparentemente enigmáticas de seus personagens.

5.3.1. Espírito utópico como redenção

Em *Los detectives salvajes*, um depoimento-chave que faz o link necessário com o contexto histórico dos real visceralistas é o de Auxilio Lacoutoure, que se autodenomina “*la madre de la poesía mexicana*”. É através dela que é contado um crime social que significa um episódio marcante para a geração de jovens de 1968 e para a História mexicana: o massacre de Tlatelolco, DF.

Esse relato, datado de dezembro de 1976, tem especial relevância porque é estendido em uma narrativa própria, denominada *Amuleto*, e pode-se dizer que ele traz, ao mesmo tempo, dois importantes elementos: 1) o crime social que encontra-se nas entrelinhas de *Los detectives salvajes*; 2) a intenção de redenção através daquilo que é denominado *espírito utópico* – talvez um dos únicos momentos em que isso é explicitado na narrativa –, configurado na imagem do intelectual.

O conceito de *espírito utópico* passa pela metamorfose do termo *utopia*, a qual tem necessária importância na compreensão do sentido que o relato de Auxilio ganha em *Amuleto*, e, por conseguinte, em *Los detectives salvajes*.

As utopias e seus desdobramentos têm como principal referência a obra de Thomas Morus, publicada em 1516, durante o período renascentista. Em sua *Utopia*, Morus coloca como narrador Rafael Hitlodeu, que, num primeiro momento, descreve as injustiças e atrocidades da sociedade inglesa de seu tempo, contendo uma crítica ferrenha a ela; essa descrição é seguida do detalhamento da ilha de Utopia: um local isolado e feliz, que teria o modelo político e social exemplar, se opondo às injustiças do país britânico. Sendo assim, é evidente que o texto toma como base o momento histórico e político em que a Inglaterra se encontrava, refletindo as problemáticas da época num sentido de modificá-las.

Ainda que possamos considerar que a origem das utopias tenha sido no início do século XVI, é corrente o uso do termo nesse início de século XXI. Mas, se as utopias são datadas e são o espelho de questões históricas bem delimitadas, o que proporciona a sua

sobrevivência? Consoante às modificações históricas, a palavra e o projeto criados por Thomas Morus devem sua sobrevivência nos dias de hoje à metamorfose de sentidos que foi adquirindo com o decorrer do tempo. Pelo menos podemos pensar dessa forma dentro do contexto contemporâneo da literatura de Roberto Bolaño, no qual é possível falarmos de utopia, mas não daquela intrinsecamente relacionada ao Renascimento: ela adquire um novo estatuto.

Na obra do chileno é impossível ignorarmos a presença da História e da questão utópica. Entretanto, diante do sentido banalizado da palavra *utopia*, que teve seu sentido reduzido por “quimera” nos dias de hoje, vale demarcar qual é o sentido que ela assume em diferentes textos. Obviamente a obra de Roberto Bolaño não trata de questões impossíveis, inatingíveis e nem mesmo quiméricas. Sua utopia é outra, e, para que possamos ter uma compreensão a esse respeito, cabe um sucinto histórico das modificações desse termo.

Quarta (2006) nos mostra um caminho investigativo que oferece pistas de que a *Utopia* de Thomas Morus seria um “Elogio da Sabedoria” aos moldes do *Elogio da Loucura* de seu amigo Erasmo. O crítico teoriza que Morus pareceu passar por diversas reflexões e modificações do nome de sua ilha para que chegasse a uma decisão final. Foram descartados os termos Abraxa e Nusquama para que se cunhasse este neologismo: Utopia. Só esse termo parecia demonstrar da melhor forma a complexa realidade da ilha feliz. O termo *utopia* estaria numa localidade transitória entre os termos ou-topia (não lugar) e eu-topia (bom lugar), sendo que o primeiro representaria um pólo negativo, por significar “nenhum lugar” e o segundo representaria um pólo positivo, significando um lugar bom. Dessa maneira, uma sociedade complexa não poderia ser definida nem por um nem por outro termo, porque cada um desses pólos representariam uma univocidade de sentido (ou ruim, ou bom). *Utopia* seria, então, o termo errante e oscilante, complexo como a obra moreana, sustentado ainda pelo “‘u’ inicial [que] pode assumir um duplo significado: pode ser de fato interpretado não só como transliteração da negação ‘ou’ (não), mas também como aférese do prefixo (de significado invariavelmente positivo) ‘eu’ (bem, bom)” (Ibidem, p. 49).

Sendo assim, é possível perceber uma intencionalidade na escolha do nome da ilha feliz de Thomas Morus, e, por meio dela, uma característica essencial das utopias modernas: a tensão realizadora, encontrada na oscilação daquilo que é negativo para aquilo que é positivo, ou seja, a ou-topia como ponto de partida e a eu-topia como ponto de chegada. Isso representaria o empenho do que pode vir a ser,

A consciência utópica é, por definição, uma *consciência aberta*, enquanto não apenas se estende sobre o futuro (sobre o “não ainda”), ou seja, sobre o que de bom os novos tempos trazem, mas se atenta também àquilo que de bom o presente contém, buscando o melhor onde quer que ele se encontre. Esta projeção sobre o “agora” e sobre o “alguers” escapa aos detratores da utopia quando acusam os utopistas de projetarem “sociedades fechadas” e de sacrificar o presente ao futuro. (Ibidem, p. 52)

Nesse sentido, o âmago da utopia como um “vir a ser” num sentido positivo estaria já na escolha do próprio termo, em sua polissemia intencional.

Colombo (2006) nos aponta, ainda, diversas formas de compreensão da utopia. Para ele, o arquétipo utópico da ilha descrita por Rafael ditaria as estruturas constitutivas de uma sociedade justa, organizada de acordo com a liberdade, a igualdade, a soberania popular, a comunhão dos bens o trabalho, os afetos, a prosperidade, o bem estar, a paz e a felicidade. Diante desse arquétipo e vivendo sua realidade, a sociedade tenderia em direção à justiça, pois envolveria os cidadãos num vínculo ético, num porvir. Esse porvir representaria um compromisso do homem em atuar no sentido de construir uma sociedade justa. Para chegar a esse ponto, Colombo (Ibidem) contrapõe as ideias 1) da utopia histórica e 2) da utopia filosófico-literária.

Esta última diz respeito aos autores de projetos de utopias, como Morus, Platão, Campanella e Fourier, aos seus projetos excogitados, pensados, que apesar de oferecerem boas ideias são difíceis de serem colocadas em prática, uma vez que respondem de forma esfumada à tensão da história. A utopia histórica, em contrapartida, teria origem na crítica de Marx e Engels, no *Manifesto do partido comunista*, que mostraria um movimento no cerne da própria sociedade, colocado em ação por ela própria, se afastando, portanto, de

um projeto pensado por alguém para essa sociedade. Essa diferença de pensamento representaria o ponto crucial de desvio na forma de se pensar a utopia, apesar de existirem barreiras transponíveis entre essas duas linhas de pensamento.

Sendo assim, percebemos uma modificação básica da palavra *utopia*, que parte daquela que diz respeito ao nome da ilha de Thomas Morus, dos projetos pensados e fechados: a utopia histórico-filosófica, e vai em direção de uma acepção subversiva ou reformadora: a utopia histórica que

Passou enfim a exprimir aquela que pode dizer-se a *mente utópica* ou a utopacidade da mente humana, em maior ou menor medida, certamente, mas essencial e “essenciante”; passou, de um intenso projeto que pervade a história, a significar também o *projeto do espírito humano*, a sua criatividade e capacidade de inovação, e portanto a sua *tensão sobre o futuro*. *O espírito de utopia*. (Ibidem., p.64)

Essa teoria mostra uma ideia positiva sobre a história, trazendo consigo uma linha utópica que “*riprende dunque l'idea del 'non luogo', della società che non esiste ancora; certo, ma la si sta costruendo. E la sua costruzione non si adempirà mai, nel senso non sarà mai compiuta, perfetta*” (Idem, 2009, p. 59). É esse sentido que está presente em *Los detectives salvajes*, na figura de Auxilio.

*

O relato de Auxilio Lacoutoure em *Los detectives salvajes* traz de forma sucinta a narrativa *Amuleto*, de Roberto Bolaño, tornando-se justificável compreender os mesmos ímpetus nos dois textos. Auxilio Lacoutoure é uma poeta uruguaia que se autodenomina a mãe da poesia mexicana, a narração tem como coluna cervical sua vida durante mais de dez dias, em setembro de 1968, no banheiro público da UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), local onde permaneceu quando o exército mexicano invadiu a universidade na tentativa de conter as manifestações de estudantes.

O mote dessa narrativa, então, é a *resistência*. É nessa atitude que podemos detectar aquilo que Colombo (2005) chamou de *espírito utópico*, uma característica existencialista que estaria presente em todos os seres humanos, numa tensão positiva sobre o futuro. Diante da situação histórica que serve de *background* para a narrativa de Auxilio Lacoutoure, dos movimentos estudantis diante da onda de ditaduras na América Latina, nada mais óbvio que considerarmos o ato de resistir como característica essencial da questão utópica nos dois textos. Utopia essa que se aproxima das ditas utopias românticas, de final aberto (SALIBA, 2003), que não buscam mais modelos fechados de sociedade à procura da perfeição, mas que trazem uma tensão realizadora sobre o futuro que parte de uma ou-topia em direção a uma eu-topia.

Auxilio Lacoutoure, durante a narrativa toda de *Amuleto*, diz para si mesma que resista, que permaneça, que será importante: “*Auxilio Lacoutoure, ciudadana del Uruguay, lationamericana, poeta e viajera, resiste*” (BOLAÑO, 2009, p. 35). A resistência está também na questão da memória: “*Luego me desperté. Pensé: yo soy el recuerdo*” (Ibidem, p. 146), e o fato de ser a representante da memória faz com que afirme essa posição o tempo todo, numa atitude ética, num porvir positivo:

Yo no puedo olvidar nada. Dicen que ése es mi problema.
Yo soy la madre de los poetas de México. Yo soy la única que
aguantó en Universidad en 1968, cuando los granaderos y el
Ejército entraron. Yo me quedé sola en la Facultad, encerrada en un
baño, sin comer durante más de diez días, durante más de quince
días, del 18 de septiembre al 30 de septiembre, ya no lo recuerdo.
(Ibidem, p. 144)

A narrativa abrange fatos ocorridos antes ou depois de 1968, ou até mesmo que não ocorreram. Uma vez que Auxilio relata uma situação limite, sua temporalidade é confusa e suas informações são contraditórias. Em certo momento afirma:

El año de 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56.
Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 u en el año 75 y
76. Como si me hubiera muerto y contemplara los años desde una
perspectiva inédita. Quiero decir: me puse a pensar en mi pasado

como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto y adormilado en un solo huevo tibio (...) (Ibidem, p. 35)

Além desse caos com relação ao tempo, a narradora conta situações compostas por ações completas e detalhadas que envolvem pessoas que sequer conheceu. A contradição reside, então, no fato de ora afirmar não ter conhecido certas pessoas, e ora contar situações vividas junto a elas. Isso nos mostra uma clara simbologia e os artifícios de um ser humano, diante de uma situação limite, para corroborar com o mote dessa narrativa: a *resistência*, impulsionada pelo existencialista *espírito utópico*.

Essa resistência parece representar também a necessidade do latino-americano de pensar a respeito de sua História. Esse ato de resistir está intrinsecamente ligado ao ato de conservar a memória e construir a História, uma vez que em muitos instantes Auxilio se coloca como a única que poderia testemunhar aquele combate, como a portadora única da memória do evento, e em um dos muitos delírios que tem, a mãe dos poetas mexicanos “vivencia” o que chamou de “parto da História”:

Iba hacia el quirófano. Iba hacia el parto de la Historia. (...) Pero la vaga certidumbre seguía allí, mientras mi camilla corría por el pasillo (...) rumbo a un quirófano que se dilataba en el tiempo mientras la Historia anunciaba a gritos destemplados su Parto (...). ¿De verdad no voy a tener un hijo? ¿No estoy embarazada?, les preguntaba. Y los médicos me miraban y decían no, señora, sólo la llevamos para que asista al parto de la Historia. ¿Pero por qué tanta prisa, doctor?, ¡me estoy mareando!, les decía. Y los médicos respondían con el mismo sonsonete con que se responde a quien agoniza: porque el parto de la Historia no puede esperar, porque si llegamos tarde usted ya no verá nada, sólo las ruinas y el humo, el paisaje vacío, y volverá a estar sola para siempre aunque salga cada noche a emborracharse con sus amigos poetas. (Ibidem, p. 128-129)

Nesse instante percebemos a necessidade do *espírito utópico* de Auxilio. Afinal, diante da História da América Latina e todas as suas atrocidades, a reflexão a seu respeito mostra-se essencial. Presenciar o “parto” dessa História, seu nascimento por intermédio da reação, da resistência, apresenta-se importante no sentido de buscar um

porvir bem-aventurado, uma sociedade de justiça. Em determinado instante, a narradora de *Amuleto* afirma que “*nuestra historia está llena de encuentros que nunca sucedieron*” (Ibidem, p. 58). Dessa forma, existe uma procura incessante pelo preenchimento de lacunas da História latino-americana, e sempre num sentido positivo, desde a resistência, dos delírios repletos de símbolos de Auxilio Lacoutoure, até a ficção que toma como pano de fundo um fato histórico e representativo da História mexicana e latino-americana.

Essa positividade tem o seu ápice, na narrativa, com a epifania final, em que Auxilio parece estar em transe e relata uma multidão de jovens que caminha cantando uma canção de guerra e de amor, revelando, então, a já dita tensão positiva realizadora, o *espírito de utopia* dos cidadãos latino-americanos. E finaliza: “*Y esse canto es nuestro amuleto*” (Ibidem, p. 154), revelando, por fim, a carga afirmativa de uma geração que rumo à sociedade de justiça.

O *espírito de utopia* está presente na imagem de Auxilio, uma poeta, que pode representar o poder de redenção trazido pela escritura, ou pela Literatura: a partir dela, resiste-se: “*Pensé: porque escribí, resistí*” (BOLAÑO, 2007, p. 198). De certa forma, não só o testemunho de Auxilio, mas todos os inúmeros depoimentos da segunda parte de *Los detectives salvajes* podem representar, indiretamente, a resistência à opressão em que aquelas vozes estavam vivendo.

A utopacidade de Auxilio Lacoutoure é um oásis de positividade em meio a um deserto de desorientação¹¹, ou seja, é um dos poucos momentos de *Los detectives salvajes* em que é possível perceber de forma explícita uma intencionalidade de resistência, apesar de ser um discurso frágil e difuso.

Uma outra postura pode ser percebida nos três poemas de *Perros románticos* que carregam a figura detetivesca em seus títulos, “*Los detectives*”, “*Los detectives perdidos*” e “*Los detectives helados*”, e que fazem referência ao contexto histórico já apresentado. Neles, há uma frustração do intelectual diante das atrocidades vivenciadas por aqueles que viveram nas décadas de 1960 e 1970:

11 Essa é uma paráfrase da epígrafe de 2666: “*Un oasis de horror en medio a un desierto de aburrimiento*”, de Charles Baudelaire, em *Les Fleurs du Mal*.

LOS DETECTIVES

Soñé con detectives perdidos en la ciudad oscura.
oí sus gemidos, sus náuseas, la delicadeza
de sus fugas.

Soñé con dos pintores que aún no tenían
40 años cuando Colón
descubrió América.

(Uno clásico, intemporal, el otro
moderno siempre,
como la mierda.)

Soñé con una huella luminosa,
la senda de las serpientes
recorrida una y otra vez
por detectives
absolutamente desesperados.

Soñé con un caso difícil,
vi los pasillos llenos de policías,
vi los cuestionarios que nadie resuelve,
los archivos ignominiosos,
y luego vi al detective
volver al lugar del crimen
solo y tranquilo
como en las peores pesadillas,
lo vi sentarse en el suelo y fumar
en un dormitorio con sangre seca
mientras las agujas del reloj
viajaban encogidas por la noche
interminable.

LOS DETECTIVES PERDIDOS

Los detectives perdidos en la ciudad oscura.

Oí sus gemidos.

Oí sus pasos en el Teatro de la Juventud.

Una voz que avanza como una flecha.

Sombra de cafés y parques
frecuentados en la adolescencia.

Los detectives que observan
sus manos abiertas,
el destino manchado con la propia sangre.

Y tú no puedes ni siquiera recordar
en dónde estuvo la herida,
los rostros que una vez amaste,
la mujer que te salvó la vida.

LOS DETECTIVES HELADOS

Soñé con detectives helados, detectives latinoamericanos
que intentaban mantener los ojos abiertos
en medio del sueño.

Soñé con crímenes horribles
y con tipos cuidadosos
que procuraban no pisar los charcos de sangre
y al mismo tiempo abarcar con una sola mirada
el escenario del crimen.

Soñé con detectives perdidos
en el espejo convexo de los Arnolfini:
nuestra época, nuestras perspectivas,
nuestros modelos del Espanto.

(BOLAÑO, 2010b, 32-35)

Em todos os poemas há a presença da figura do detetive, que, como nos outros títulos detetivescos bolañianos, assume um nível metafórico. Considerando a ligação intrínseca entre as obras de Roberto Bolaño, pode-se projetar nesses detetives a figura de literatos ou daqueles que têm alguma relação com a arte e que buscam sentidos e explicações para aquilo que vivenciam, assim como os detetives de *Los detectives salvajes*, que têm uma necessária ligação com a Literatura e que tentam encontrar sentidos para suas próprias escolhas.

Diferentemente, porém, da epifania tida por Auxilio no final de seu depoimento, em que os latino-americanos assumiriam uma só voz, os detetives dos três poemas anteriores e de *Los detectives salvajes*, que seriam os herdeiros da mãe da poesia mexicana, não conseguem orientar-se. Isso parece estar claro pelo contexto, que traz consigo a imagem do horror, representado nos poemas pelo sangue seco na cena do crime, pelos destinos dos detetives manchados com seu próprio sangue, pelas poças de sangue, por crimes horríveis, pelo pesadelo, pela noite interminável. Os detetives descritos nos poemas são caracterizados como perdidos, desesperados, bem como Arturo Belano, Ulises Lima e nós, leitores, que parecemos não ter uma orientação muito certa no contexto das obras.

Todas essas imagens detetivescas oferecem, quiçá, uma possibilidade de compreensão das questões políticas e sociais por que passou o povo latino-americano na segunda metade do século XX, o que nos remete diretamente ao relato de Auxilio

Lacoutoure. A questão do crime, da insolubilidade, dos questionários que não servem para nada, dos detetives perdidos, nesse sentido, mostrariam a situação do intelectual da América Latina diante da realidade vivida em regimes ditatoriais e opressores.

Sobre esse aspecto, vale citar o famoso “*Discurso de Caracas*”, de Roberto Bolaño, no qual ele pondera a milícia (política) e a Literatura, o que acaba por definir a sua própria escritura. Se tudo que escreveu foi uma carta de amor e despedida a sua geração, ele acaba atuando como redentor ou frustrador dessas pessoas:

[...] recuerdo aquella página del *Quijote*, en donde se discute sobre los méritos de la milicia y de la poesía, y supongo que en el fondo lo que se está discutiendo es sobre el grado del peligro, que también es hablar sobre la virtud que entraña la naturaleza de ambos oficios. Y Cervantes, que fue soldado, hace ganar a la milicia, hace ganar al soldado ante el honroso oficio de poeta, y si leemos bien esas páginas [...] percibiremos en ellas un fuerte aroma de melancolía, porque Cervantes hace ganar a su propia juventud, al fantasma de su juventud perdida, ante la realidad de su ejercicio de la prosa y de la poesía, hasta entonces tan adverso. Y esto me viene a la cabeza porque en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero en la realidad no era. [...] y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia, murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados. Y es ése el resorte que mueve a Cervantes a elegir la milicia en descrédito de la poesía. (BOLAÑO, 2012, p. 37-38)

6. Considerações finais

Em um artigo denominado “*Violência e Forma em Hegel e Adorno*”, Jaime Ginzburg (2012) compara um trecho da *Estética* de Hegel e de um fragmento da *Teoria Estética* de Theodor Adorno; aproximação que acaba mostrando um caso condizente às formas artísticas e suas divergências no que se refere ao entendimento do papel histórico da violência.

Para Hegel, em sua teorização sobre os gêneros literários, o gênero épico carregaria consigo a questão da unidade da forma, ou seja, todos os elementos da épica seriam justificáveis dentro de sua totalidade. O herói épico teria a qualidade de representante nacional e seus atos violentos seriam plausíveis, já que “enquanto realiza suas ações, cumpre um destino” (GINZBURG, 2012, p. 79). Não se encaixaria, nesse caso, um questionamento moral a respeito da violência (Ibidem).

Já para Adorno, o conceito de forma deve ser repensado no contexto do pós-guerra, pois a partir de então deve dar conta tanto da tradição de estudo da disciplina quanto do contexto ao qual pertence o autor. Adorno também considera que a forma é uma maneira de mediação entre as partes de um texto e com o todo (Ibidem).

Essa concepção, que envolve um componente de complementaridade e um componente metonímico, elabora a noção de unidade interna da obra de arte de um modo tenso: as partes se relacionam entre si e se relacionam com o todo, e a cada movimento constitutivo há uma seleção, uma renúncia, isto é, as relações estabelecidas não são sintéticas, mas são parciais, limitadas. Trata-se de uma concepção fragmentária da obra de arte, em que o movimento de constituição de significado é também um movimento de exclusão de parte de uma possibilidade do significado, uma recusa, e portanto uma perda – definindo assim, uma condição melancólica. (Ibidem, p. 84)

A melancolia da forma seria a má infinitude, a impossibilidade de conclusão do sentido. Há relação entre os fragmentos da obra de arte, mas não é estabelecida nenhuma totalidade decisiva. Sendo assim, ao contrário do gênero épico descrito por Hegel, que

realiza uma síntese, a obra de arte para Adorno pediria uma “expressão de horror”, de forma que não realiza uma síntese (Ibidem).

Como, segundo Ginzburg (Ibidem), há uma relação intrínseca entre percepção do contexto e a concepção estética, a obra de arte do contexto pós-guerra representaria uma precariedade na atribuição de sentido para a experiência vivida.

A análise da resignificação da *detective fiction* de *Los detectives salvajes* feita nesse estudo parece assumir a perspectiva da *Teoria Estética*, de Adorno, uma vez que a forma do texto nos aponta para a questão fragmentária: é possível estabelecer sentidos através da relação entre partes do livro, entretanto nenhuma conclusão chega a ser estabelecida. As relações entre as histórias detetivescas arquetípicas e a narrativa bolañiana ocorre, então, não em sua estrutura total, mas através de fragmentos, incorrendo na melancolia da forma.

Complementando isso, Espinosa (2003) afirma, sobre o aspecto difuso de *Los detectives salvajes*:

Es esta una escritura que violenta la unicidad. Bolaño parece escribir fragmentos de un texto único y desconocido. El juego es: el fragmento que pervierte a la obra, que la desea. Llegar al fragmentarismo es, llegar al desastre, como territorio de lo que nunca podrá ser totalizado o visto en virtud del conjunto. Trozos sin límite externo, unidos ya no al deseo de la caída sino a la caída puesta en funcionamiento. (p. 22-23)

Os personagens de *Los detectives salvajes* e o movimento real visceralista são exemplos da inconclusão, da não-totalidade da obra de arte, uma vez que não são oferecidos dados suficientes para que a compreendamos totalmente. Seus próprios integrantes parecem não entendê-lo muito bem, uma vez que as referências para a construção do real visceralismo tardio não são devidamente claras para os viscerrealistas, nem mesmo para nós, leitores. Quando os críticos ou leitores assumem o interrogatório na segunda parte do livro, também não é óbvio aonde pretende-se chegar.

Essa característica na forma do texto bolañiano pode ser justificada pelo contexto em que está inserida: um período de enormes tensões no campo dos direitos

humanos mundiais, inclusive na América Latina. Quando Roberto Bolaño ressignifica, então, a *detective fiction* em *Los detectives salvajes*, desconstrói um gênero de estrutura fixa, como a epopéia, e proporciona uma estética fragmentária porque relacionada ao contexto de violência no qual o enredo se desenrola.

É devido, inclusive, a esse aspecto que a premiada narrativa acaba aproximando-se mais do *hard-boiled genre* do que da *detective fiction* tradicional, uma vez que aquele tipo de texto, apesar de ainda apresentar uma estrutura razoavelmente fixa, indiretamente acaba por criticar o sistema e valorizar mais a experiência em detrimento ao simples raciocínio lógico.

Ao construir uma obra que tem uma hiperbólica transtextualidade e fragmentação, Roberto Bolaño acaba envolvendo o leitor ou os críticos de seus textos numa enorme rede de sentidos e relações que esperanças uma totalidade. Sendo esta impossível, parece haver a percepção de que todos nós estamos envolvidos e participando do mal e da violência presentes na sociedade. A literatura poderia, então, atuar como possibilidade de redenção, mas não de uma forma consciente, e sim num sentido de conservação da memória e o testemunho de uma geração de jovens.

Bibliografia

BLOOM, Harold. **The anxiety of influence**. New York: Oxford, 1996.

BOLAÑO, Roberto. **2666**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.

—. **Amuleto**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

—, entrevista feita por Dunia Gras MIRAVET. “Entrevista con Roberto Bolaño. **Cuadernos Hispanoamericanos**. (oct de 2000).

—. **Entre paréntesis**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2012.

—. **Llamadas telefónicas**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010a.

—. **Los detectives salvajes**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.

—. **Los perros románticos**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010b.

—. **Los sinsabores del verdadero policía**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.

—. **Monsieur Pain**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010c

.
BORGES, Jorge Luis, entrevista feita por Reina ROFFÉ. “Entrevista a Jorge Luis Borges.” **Cuadernos Hispanoamericanos**. (mar de 1999).

—. **Ficciones**. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

—. **Inquisiciones / Otras inquisiciones**. Barcelona: Editorial Sudamericana, S. A., 2011.

CHANDLER, Raymond. **The Big Sleep and Other Novels**. London: Penguin Books, s/d.

—. **The Simple Art of Murder**. Disponível em:
<http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html>

COLLEGE, GONÇALVES &. “De "Pulp Fiction" a Metaficción Literaria: Las Transformaciones Del Personaje Detectivesco en la Narrativa Policial Brasileña.” **Chasqui**, Nov de 2005: 78-91.

COLOMBO, Arrigo. Formas da utopia. As muitas formas e a tensão única em direção à sociedade. In: **Revista MORUS** – Utopia e Renascimento, n. 3, 2006. p. 55-67.

—. La nuova linea dell'utopia. In: **Revista MORUS** – Utopia e Renascimento, n. 6, 2009. p. 55-59.

COLOMBO, SYLVIA. Harry Potter intelectual. **Folha de São Paulo**, Dez 2008.

CONAN DOYLE, Arthur. **Sherlock Holmes: The Complete Stories**. London: Wordworth Editions Limited, 2007.

DE ROSSO, Ezequiel. Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial. In: MANZONI, Celina (Org.). **Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia**. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

ECHEVARRÍA, Ignacio. Sobre la juventud y outras estafas. In: MANZONI, Celina (Org.). **Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia**. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

ESPINOSA, Patricia (Org.). **Territorios em fuga: estudios criticos sobre la obra de Roberto Bolaño**. Chile: Frasis Editores, 2003.

—. Estudio preliminar. In: ESPINOSA, Patricia (Org.). **Territorios em fuga: estudios criticos sobre la obra de Roberto Bolaño**. Chile: Frasis Editores, 2003.

FLORES, María Antonieta. Notas sobre Los detectives salvajes. In: MANZONI, Celina (Org.). **Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia**. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

FONTANA, Josep. **A Europa diante do espelho**. Bauru, SP: Edusc, 2005.

GENETTE, Gerard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

—. **Palimpsests: literature in second degree**. Tradução: Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

—. **Paratextos Editoriais**. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GIARDINELLI, Mempo. La novela policial y detectivesca em América Latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte com la literatura lationamericana. In: KAHN; CORRAL (Orgs.) **Los novelistas como críticos**. México: Ediciones del Norte – Fondo de Cultura Económica, tomo II, 1991.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de Violência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

HARDMAN, Francisco Foot. O detetive selvagem. **O Estado de São Paulo**, 2007. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,o-detetive-selvagem,26507,0.htm>

HORSLEY, Lee. From Sherlock Holmes to the Present. In: RZEPKA, C. & HORSLEY, L. (Orgs.). **A Companion to Crime Fiction**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

MALMGREN, Carl. The Pursuit of Cime: Characters in Crime Fiction. In: RZEPKA, C. & HORSLEY, L. (Orgs.). **A Companion to Crime Fiction**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

MARKS, Camilo. Roberto Bolaño, el esplendor narrativo finisecular. In: ESPINOSA, Patricia (Org.). **Territorios em fuga: estudios criticos sobre la obra de Roberto Bolaño**. Chile: Frasis Editores, 2003.

MARTÍNEZ, Ricardo. Mas allá de la última ventana. Los “marcos” de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva. In: ESPINOSA, Patricia (Org.). **Territorios em fuga: estudios criticos sobre la obra de Roberto Bolaño**. Chile: Frasis Editores, 2003.

MANZONI, Celina (Org.). **Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia**. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

MERIVALE, Patricia; SWEENEY, Susan. **Detecting texts: the metaphysical detective story from Poe to Postmodernism**. Philadelphia: Univesity of Pennsylvania Press, 199.

MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

—. “Conjectures on world literature.” **New Left Review**, Jan-Feb de 2000.

—. The slaughterhouse of literature. In: **MLQ: Modern Language Quarterly**, Volume 61, Number 1, mar 2000, p. 207-227.

PEPPER, Andrew. The “Hard-boiled” Genre. In: RZEPKA, C. & HORSLEY, L. (Orgs.). **A Companion to Crime Fiction**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica y ficción**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

PINTO, Rodrigo. Los detectives salvajes. In: MANZONI, Celina (Org.). **Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia**. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

POE, Edgar Allan. The Murders in the Rue Morgue. Electronic Text Center, University of Virginia Library. Disponível em: <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/PoeMurd.html>.

PYRHÖNEN, Heta. Criticism and Theory. In: RZEPKA, C. & HORSLEY, L. (Orgs.). **A Companion to Crime Fiction**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

QUARTA, Cosimo. Utopia: gênese de uma palavra-chave. In: **Revista MORUS** – Utopia e Renascimento, n. 3, 2006. p. 35-53.

REIS & LOPES. **Dicionário de narratologia**. São Paulo: Almedina, 1996.

RZEPKA, C. & HORSLEY, L. (Orgs.). **A Companion to Crime Fiction**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

SABATO, Ernesto. **El Tunel**. Madrid: Catedra, 2001.

—. **Uno y el universo**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SEPÚLVEDA, Magda. La narrativa policial como un género de la modernidad: La pista de Bolaño. In: ESPINOSA, Patricia (Org.). **Territorios em fuga: estudos criticos sobre la obra de Roberto Bolaño**. Chile: Frasis Editores, 2003.

WORTHINGTON, Heather. From *The Newgate Calendar* to Sherlock Holmes. In: RZEPKA, C. & HORSLEY, L. (Orgs.). **A Companion to Crime Fiction**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.