



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

ATÉ ONDE A VISTA...
DESAPARECIMENTO, CATÁSTROFE E VITALIDADE DA OBRA DE ROBERTO
BOLAÑO

CAETANO SOUSA ROMÃO

Campinas

2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

CAETANO SOUSA ROMÃO

ATÉ ONDE A VISTA...

DESAPARECIMENTO, CATÁSTROFE E VITALIDADE DA OBRA DE ROBERTO
BOLAÑO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Junior.

Campinas
2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

R662a Romão, Caetano Sousa, 1997-
Até onde a vista desaparecimento, catástrofe e vitalidade na obra de
Roberto Bolaño / Caetano Sousa Romão. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Eduardo Sterzi de Carvalho Junior.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Bolaño, Roberto, 1953-2003 - Crítica e interpretação. 2. Pessoas
desaparecidas. 3. Arquivos. 4. Humor. I. Carvalho Júnior, Eduardo Sterzi de,
1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Hasta donde alcanza la vista desaparición, catástrofe y vitalidad
en la obra de Roberto Bolaño

Palavras-chave em inglês:

Bolaño, Roberto, 1953-2003 - Criticism and interpretation

Disappeared persons

Archives

Humor

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Eduardo Sterzi de Carvalho Junior [Orientador]

Marcos Piason Natali

Mariana Peceguini Ruggieri

Data de defesa: 06-10-2023

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: 0009-0005-4534-6288

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8981317601765811>



BANCA EXAMINADORA:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Mariana Peceguini Ruggieri

Marcos Piason Natali

**IEL/UNICAMP
2023**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Agradecimentos

À minha mãe, Lucília, que me apontou toda letra de ternura. À sua presença inacabável.

Ao meu pai, que me leu poesias e me deu picolés.

À minha irmã Luiza, a infância foi um camarim ao seu lado. Ainda é.

Ao meu irmão Francisco, que tem mãos construtivas e perto demais do chão.

À minha irmã Bethania, à língua que é só nossa.

À Ana, outra irmã ainda, vaga-lume convicta, inteligência luminosa.

À Natasha, nós dois somos um bando.

À Marina e à Helena, velhas comadres, conversas que nunca acabaram no meio do canavial.

Ao meu orientador Eduardo Sterzi, que acolheu e apostou neste trabalho.

À Mariana Ruggieri, o prazer do texto, os mestres que também são amigos.

Ao Marcos Natali, pois há aulas que se debruçam por uma vida inteira.

À Miriam Gárate, seu conhecimento generoso e instigante.

Ao Fábio, por saber que o humor é sábio.

A Diogo, João e Arthur, parceiros de copo e de lábia.

À Ga, que, entre leituras e cafés-da-manhã, faz a morada ser ainda mais morável.

Ao grupo de estudos Ouriço, pelas anedotas e muito mais.

À CAPES, pela bolsa de mestrado sem a qual este trabalho não teria sido possível.

À Estácio de Sá, era um trio elétrico, era fantasia: escola de samba na televisão.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiamento 001.

*Chega um tempo na vida
Em que a gente presta atenção
Vê que nem tudo no mundo
Carece de explicação*

Dominguinhos e Clodo Ferreira

Resumo

O presente trabalho lê o romance *Los detectives salvajes* (1998) do escritor chileno Roberto Bolaño à luz do problema do desaparecimento. Tal obra possui a característica fundamental de seus quatro personagens centrais desaparecerem sucessivamente durante o curso da narrativa. Assim, será investigada a natureza desses desaparecimentos e quais suas consequências no que diz respeito ao acabamento formal do livro. Sustentaremos que há um núcleo de indecidibilidade no tratamento dado por Bolaño a essa questão, ora acenando para uma visão positiva e investida de vitalidade, ora compreendendo tal fenômeno nos termos de uma violência que mortifica os sujeitos e fratura seu enlaçamento simbólico com o mundo. O trabalho percorrerá ideias como as de exílio, aventura, investigação, arquivo, spectralidade, sexo e humor, a fim de construir uma leitura que consiga lidar com as ambiguidades estabelecidas por Bolaño que se transbordam para além da noção de desaparecimento, englobando a própria noção de literatura.

Palavras-chave: Roberto Bolaño; desaparecimento; arquivo; deslocamento; humor.

Resumen

El presente trabajo analiza la novela *Los detectives salvajes* (1998) del escritor chileno Roberto Bolaño a la luz del problema de la desaparición. Esta obra posee la característica fundamental de que sus cuatro personajes centrales desaparecen sucesivamente durante el transcurso de la narrativa. Por lo tanto, se investigará la naturaleza de estas desapariciones y sus consecuencias en lo que respecta a la estructura formal del libro. Sostenemos que existe un núcleo de indecisión en el tratamiento que Bolaño da a esta cuestión, a veces señalando una visión positiva y llena de vitalidad, y otras veces comprendiendo este fenómeno en términos de una violencia que mortifica a los sujetos y fractura su conexión simbólica con el mundo. Este trabajo explorará ideas como el exilio, la aventura, la investigación, el archivo, la espectralidad, el sexo y el humor, con el fin de construir una lectura que pueda lidiar con las ambigüedades establecidas por Bolaño, que trascienden la noción misma de desaparición, abarcando incluso la noción de literatura.

Palabras clave: Roberto Bolaño; desaparición; archivo; desplazamiento; humor.

SUMÁRIO

Crônica para uma dissertação: o nascimento do chiclete	10
Apresentação	14
Simón	17
<p>O livro no chuveiro, o livro no varal. Falsa calma na tela de Rodrigo de Andrade. A cadeira vazia: abandonos e messianismos. Bolaño, um <i>vagabundeo essencial</i>. “Sul-americanos perdidos na Europa, perdidos no mundo”. O navegador no deserto. Heterotopia e a terra de ninguém. Deserto-potência. Ulisses e Rimbaud. Sonhei com uma moto roubada. A aventura. Arrancar o teto. Um orangotango em Paris. A “novela policial alternativa”. Os detetives menores. Pepe e o Mal. O poeta-torturador. De volta ao quarto.</p>	
Nel	54
<p>A epígrafe: enigmas e recados. Tumba, epitáfio e arquivo. O “não” de Malcolm Lowry. Profecia e violência. Lar-labirinto. Cosmopolitismo da perda. Mapa e destruição. O <i>bunker</i> de Cesárea Tinajero. Maquiladoras e feminicídios. Desaparecimento-morte: o corpo apartado de seu nome. Fantasmas. “<i>The time out of joint</i>”. Contagem e canto. A espectralidade da voz. Passar um trote. Amuleto/arquivo; invocar/ativar. Por um retrato falado. A nuca de Cesárea Tinajero. O anjo de costas e a quarta vala. Belano retratista. Direito à pose. Rostos interrompidos. A Frida não envelheceu. Vestir, bordar, o rosto.</p>	
Simonel	108
<p>Uma piada e também algo muito sério. A carta de amor. Voyeur e leitor. Gozar, fazer gozar. Erótico-ridículo, ridículo-erótico. Orgasmos cronometrados. <i>Pinche</i>, <i>Robert Bolaño</i>. Alunos de Parra. A Montanha-Russa. O segredo como técnica. Convulsões. Ler vs. Ver. Olhar desde sempre é ser visto. Fort-Da e o lençol. Chiste e sonho. Sion-Sintoma: a dor exige uma geografia. Riso e dor. Wells e o gás do riso. Do que (de quem) eles riem? Broma + Enfermedad = Broma. As piadas de patíbulo. Perder a graça. Charadas e a vista de rapina. O Fim da Piada.</p>	
Bibliografia	147

Crônica para uma dissertação: o nascimento do chiclete

Eu lembro quando meu pai comprou uma televisão. Foi uma noite de domingo, quente e rachada como costumavam ser as noites de domingo em Ribeirão. Barulho do carro estacionando. Meu pai reuniu toda a família no portão e abriu o porta-malas. A TV era cinza, 32 polegadas, o formato quadrado. Lembro que foi uma gritaria imensa.

Na verdade, já começo a mentir. Estávamos eu, meus três irmãos e minha mãe sentados na mesa jantando. Tudo me diz que era chuchu refogado, carne moída e feijão. Então vejo meu pai passar como uma aparição pela porta da cozinha. Aquele trambolho enorme nos braços. Uma algazarra de cadeira arrastando.

Mas a TV não era muito pesada? Ou, então, eu que era muito fraco na época, sem noção nenhuma das proporções? Meu pai não precisava de ajuda para carregar? Além disso, como ele abriu a porta? Ele não conseguiria segurar apenas com uma mão e catar as chaves com a outra. Ora, ele pode muito bem ter colocado ela no chão. Mas como é possível, se o que eu vejo é a porta abrindo e ele passando com ela nos braços. Lamento, mas acho que estou mentindo outra vez.

Seja como for, aquela surpresa não foi à toa. Era domingo de carnaval. O ano era 2007. Eu tinha dez anos em Ribeirão Preto. E nesse dia começou o que na família foi a tradição que durou muitos anos de varar as madrugadas assistindo aos desfiles de escolas-de-samba pela televisão. Durante o dia, minha mãe circulava na Folha Ilustrada os horários de cada escola e seus sambas-enredos. À noite, a gente tirava os colchões das camas e espalhava pela sala. Acontecia de dormir por ali mesmo, já no segundo ou terceiro desfile. Acontecia também de minha mãe acordar a gente no meio da madrugada com canecas de chocolate quente anunciando que já já seria o desfile da Mangueira ou da Beija-Flor. Acontecia, inclusive, de programar o telefone fixo para tocar no meio da madrugada caso todos tivessem pegado no sono.

Bem, aquele domingo eu lembro. Algo que carrego comigo até hoje e que de alguma maneira é definitivo no amor – e também nos avessos do amor – que tenho pela literatura. A primeira escola a desfilar seria a Estácio de Sá, que, após nove anos, havia retornado para o Grupo Especial – e que seria rebaixada novamente nesse mesmo ano, ficando na décima terceira colocação. A cobertura da Globo começava um bom tempo antes da escola entrar na avenida. Ao vivo, repórteres plantados em diferentes pontos da Sapucaí: nos portões, nos camarotes, ao pé dos carros, do lado da bateria. Dessa vez, os comentaristas falavam de algo

peculiar sobre o desfile da Estácio: o samba-enredo seria sobre chiclete. Uma releitura do mesmo desfile “O Ti Ti Ti do Sapoti” com que a escola se apresentou em 1987.

Não que eu possuísse grandes referências. Aliás, eu não possuía nenhuma. Mas aquilo produziu tal efeito em mim. Como era possível? Podia, então, se falar sobre chiclete? Ou melhor: o que se tem para falar sobre chiclete?

Não parou por aí. Assim que a escola pisou na avenida, a Comissão de Frente, formada por homens com penachos na cabeça, abria caminho para uma pirâmide asteca. Ao som do refrão “Que Ti Ti Ti é esse que vem da Sapucaí” eu via passar pelos meus olhos um carro com um leão enorme sustentando a Pedra do Sol. Outro com um palácio suntuoso e, nele, a monarquia portuguesa de Dom João. O carro seguinte era puxado por dragões chineses e estátuas da divindade Shiva. Pessoas sentadas com as pernas cruzadas, em posição de Lótus, faziam Buda sambar com as mãos. Seguia uma cabeça de Ganesha. Guerreiros de Terracota. Baianas sacerdotisas. Guerreiros-águias. Jaguares. Homens-de-lata. Ratos, ou algo parecido com ratos, dentro de barris. Até chegar na ala da Times Square, do Hair, dos Soldadinhos de Chumbo. “Isso virou tutti frutti”, a escola cantava até passar a última ala, em que sambavam pessoas vestidas de peças de dominó.

Essa foi minha primeira relação problemática com o sentido.

E prazerosa. Prazerosa, porque problemática. Sigo voltando a essa mesma noite, sigo mentindo essa mesma noite e a única coisa da qual tenho certeza é a de não ter entendido nada.

Em primeiro lugar: cadê o chiclete? Hoje, um pouco mais sagaz, é mais fácil perceber a narrativa que a escola harmonizava. Desde as origens da goma na Mesoamérica por meio do fruto Sapoti, sua adesão pela corte europeia via colonização e disseminação da planta pelo continente asiático até, posteriormente, os processos de industrialização que viriam transformá-la em produto fetiche do *american way of life*. Mas eu então com dez anos... O que eu parecia testemunhar era, na verdade, um grande sumiço. O personagem principal, o motivo de tudo aquilo ali, simplesmente desapareceu no meio daquela muvuca de plumas e luzes. Não havia nenhuma ala com alguém mascando chiclete, fazendo bolhas ou algo do gênero. Nenhuma ala para os sabores, embalagens, formatos. Nenhum Babalu, sequer. Como era possível tudo girar em torno de algo que não está?

Em segundo lugar: por que o chiclete? Era o que eu teimava. Justo eu, que sempre preferi balas. Um chiclete não teria tanta importância assim. Aliás, é algo que perde o gosto muito rápido. Sobra na boca. Passa-se horas com a massa borrachuda e insossa sem se dar conta. Aliás, ele pode ser muito inconveniente. Cuspido nos mictórios, prensado debaixo das

mesas, preso na sola dos sapatos, grudado nos cabelos. Professoras ralhavam que mascar chiclete era falta de educação. Chiclete sequer é comida: mastigar infinitamente algo que não se engole?

Hoje, já longe daquela perplexidade, consigo olhar com mais generosidade para um chiclete. Consigo perceber sua potência metafórica. Consigo até mesmo entender como aquele desfile, que há mais de 15 anos vi atravessar a avenida, não deixava de se esticar e desdobrar ele mesmo à maneira de um chiclete. Chego a achar que o sentido, sua natureza, sua vitalidade, tem muito deles. Algo que se espicha e repuxa. Serve de liga. De vez em quando some o gosto. Tal qual as palavras, que, de tanto repeti-las, perdem momentaneamente seus sentidos.

Aquela noite me acenou como foi delicioso não entender. E, desde então, nutro uma teimosia que nasceu junto com aquela criança em frente à televisão: eu prefiro, eu amo aquilo que não entendo. As coisas que meu saber não dá conta permanecem em mim como uma coceira. Por isso, fui estudar Literatura. E por isso também tive muitos problemas com o estudo da Literatura. Há uma relutância em mim que, de um modo quase supersticioso, acredita que o entendimento é o avesso do amor. Então, por que fazer isso justo com a coisa que eu mais amava? Então, por que decidi estudar o livro que eu mais amo em um mestrado? É certo que algo dessa inconciliação absoluta foi caindo por terra. Hoje acredito que há mais modos de amar e entender do que supõe nossa ilustre Teoria. Mas, ainda assim, gosto sempre de salvar alguma coisa do entendimento.

Em 2019, durante uma reunião do grupo *Ouriço*, coordenado pelo professor Marcos Natali na USP, discutíamos a tese de doutorado de um dos membros do grupo e uma pergunta surgiu invariavelmente, insistentemente, durando quase o tempo inteiro do encontro: por que uma tese? por que uma dissertação? Aquele dia não cheguei a dar nenhum palpite. Na verdade, não tinha nenhum palpite. Por alguns anos, cuidei dessa pergunta. Levei-a para muitos lugares junto comigo. E por mais que não tenha algo tão convincente ainda, sequer para mim mesmo, arrisco dizer que uma tese, uma dissertação, tudo o que de alguma maneira se familiarize com isso, é uma declaração de amor. Por exemplo, lembro de detestar as aulas de Física no colégio, mas de ficar encantado ao ver o modo como o professor era apaixonado por ela. Algo está nisso. Gostaria que esta banca e os futuros leitores deste texto se sentissem muito bem-vindos e encarassem o que vem a seguir como um simples “eu amo”. Assim, intransitivo.

E, antes que me esqueça, já aviso que se trata de um texto sinuoso, onde o desaparecimento mesmo – aquele que seria o assunto principal da dissertação – pode vir, por vezes, a desaparecer. Foi o que escutei a partir das leituras, sempre tão generosas, pelas quais passou a dissertação. Que ela seja, então, como aquele desfile de escola de samba que se

desdobrou em sentidos improváveis diante dos meus olhos ignorantes. Que ela seja como um chiclete que se estica longamente e regressa de novo para si mesmo. E que vocês, leitores, se sintam à vontade para adormecer sobre essas páginas – como eu adormeci aquela noite – e acordar sem lembrar onde estão.

Apresentação

“Y entonces les dije: muchachos, ¿vale la pena?, ¿vale la pena?, ¿de verdad, vale la pena?, y el que estaba dormido dijo *simonel*.” (BOLAÑO, 2017, p. 554).

Assim se encerra o depoimento de Amadeu Salvatierra, o último dos 84 relatos que compõem a segunda parte do romance *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño. Essa pergunta insistente de Amadeu é dirigida a Arturo Belano e Ulises Lima, dois jovens poetas que vivem na Cidade do México na década de 1970, no momento em que ambos decidem buscar o paradeiro de Cesárea Tinajero, uma poeta vanguardista que desapareceu no deserto mexicano décadas antes. Valeria a pena? A pergunta em si já pressupõe uma série de adversidades que, como veremos, são muitas e devastadoras. Um dos jovens responde: *simonel*, neologismo formado a partir de formas coloquiais de dizer sim (*simón*) e não (*nel*) na capital do México.

Dizer *simonel* não é o mesmo que dizer “talvez”. Tampouco significa que “não” e “sim” sejam equivalentes e acabariam se anulando como em uma operação cuja soma final fosse zero. É uma justaposição na qual cada termo continua existindo apesar da contrapartida de seu antagonista. É por meio dessa aporia paradigmática representada pela gíria – algo que é e não é ao mesmo tempo; que nega na mesma medida em que afirma – que busco me aproximar e orientar minha leitura da obra de Roberto Bolaño. Isso porque a ambivalência se apresenta como um traço constitutivo na maneira como Bolaño aborda não apenas o tema do desaparecimento – que é a motivação principal deste trabalho –, mas também a Literatura e a prática estética como um todo.

Tomando como ponto de partida o romance *Los detectives salvajes*, a pesquisa se propôs a refletir sobre de que maneira, com quais consequências e mobilizando que sentidos, o problema do desaparecimento é colocado pelo escritor. Todo o livro se organiza a partir de uma elipse fundamental: seus quatro personagens centrais – Ulises Lima, Arturo Belano, Cesárea Tinajero e García Madero – não apenas desaparecem no desenvolvimento da trama, como três deles jamais ocupam a posição de narradores, dado bastante significativo em um romance marcadamente engendrado pela profusão de vozes narrativas distintas.

Inicialmente, a questão que mais me inquietava era precisar o caráter desses desaparecimentos. Isso porque as fronteiras entre o que há de voluntário e o que há de passividade nesse processo se encontram, por vezes, borradas: mistura-se o que dessas personagens é fuga e o que é busca; o que é aventura e o que violência; o que é aposta e o que

é renúncia; em suma, o que é uma forma desejante e viva de estar no mundo e o confronto com seus limites mutiladores.

Por um lado, é inevitável topar com o sentido político que o desaparecimento possui no imaginário e nas relações históricas latino-americanas nas quais os desaparecimentos forçados são práticas de extermínio recorrentes, de modo a produzir fraturas devastadoras na tessitura simbólica social e do enlaçamento entre sujeito e mundo. Nesse sentido, há toda uma dimensão do romance de Bolaño que evoca eventos traumáticos – o Massacre de Tlatelolco em 1968, o Golpe de Estado de Augusto Pinochet em 1973, por exemplo – que de alguma maneira instrumentalizam a captura e ocultamento de corpos de modo a negar o real dessas mortes e vetar a possibilidade de elaboração dessas perdas. A própria personagem de Cesárea Tinajero termina sendo assassinada e enterrada em uma vala junto com seus algozes, sendo essa falta de ritualização e inscrição da morte um dos traços que caracteriza de maneira mais dolorosa o desaparecimento enquanto dispositivo de aniquilação.

Por outro lado, também é possível vislumbrar como o romance apresenta uma outra dimensão desse fenômeno. O desaparecimento aparece intensamente vinculado a formas distintas de movimentação. Isto é, as razões pelas quais se produz a ausência de algum sujeito se dão na medida em que este está implicado em algum movimento vivo de dispersão, fazendo uso das invisibilidades e impermanências. Isso se nota, sobretudo, no deslocamento incessante de Arturo Belano e Ulises Lima por diversos países ao longo do livro em um jogo no qual o leitor sempre chega atrasado em relação ao último lugar onde eles estiveram, encontrando apenas uma testemunha com quem as protagonistas travaram algum tipo de relação anteriormente.

Partindo dessa dupla qualidade do desaparecimento em *Los detectives salvajes*, esta dissertação se dividirá em três capítulos. No primeiro, intitulado *Simón*, é investigada a *cinética* do desaparecimento, pensando o modo como essa inscrição da ausência está investida de uma positividade. Um desaparecimento-vivo. No intuito de precisar qual a natureza desses movimentos no livro, serão discutidas as noções de exílio e de perseguição – esta última relacionada aos tópicos presentes na literatura policial e sua reproposição estética na obra de Bolaño –, duas facetas distintas que acenam mutuamente na maneira como o desaparecimento se processa na narrativa.

Já no segundo capítulo, *Nel*, o desaparecimento é pensado em sua feição catastrófica, como produto de práticas de violência que almejam, efetuam e usufruem da destruição do outro. Frente a essa negatividade, a figura do fantasma/espectro será cara a este trabalho, investigando como a espectralidade – anacrônica, inacabada, demandante – é um traço

paradigmático do sujeito desaparecido, bem como um eixo que organiza o romance de Bolaño, na medida em que ele performa um *arquivo* que se organiza ante a hipótese de destruição.

Por fim, em *Simonel*, buscarei pensar como tais noções se articulam a fim de apontar a relação, à primeira vista improvável, entre desaparecimento e humor. Proponho então uma feição do desaparecimento mais investida de vitalidade, na qual o fenômeno parece sugerir o gozo feliz de quem assiste aos mímicos e passes de mágica, antes que aquela presente na devastação dos dispositivos necropolíticos de desaparecimento forçada e desmundialização do mundo. Nesta seara, também é possível notar como o humor está fortemente atrelado ao sexual, configurando uma espécie de relação desejante e erótica para com o ridículo.

Contudo, essa relação se complicará e irá sendo remodelada conforme a leitura se constrói, visto que o humor em Bolaño também irrompe frequentemente de maneira violenta, o que nos leva ao reconhecimento do quanto o riso pode ser instrumento da sujeição do outro e do jogo de exibição sádica. Em diversas vezes, é perceptível como o expediente cômico aparece na obra de Bolaño em situações a princípio impertinentes ao riso, seja por estarmos face a cena aterradora de barbárie ou por estarmos diante do absurdo e seus nada.

SIMÓN

Antes de mais nada, gostaria de me demorar sobre a capa da primeira edição brasileira de *Os detetives selvagens* (publicada pela editora Companhia das Letras em 2006),¹ composta a partir da obra *Sem título* (1994) do artista Rodrigo Andrade. Meu intuito é apontar como os elementos presentes nessa pintura já anunciam determinadas questões tematizadas no livro e que serão a motivação principal de minha leitura: a problemática acerca do desaparecimento. A esse gesto, porém, já poderia ser feita uma primeira objeção: alguém poderia argumentar que a tela de Andrade extrapola os limites da obra de Roberto Bolaño, que a pintura não chega a compor diretamente o território do romance, sendo ela fruto de um processo editorial que prescindiria da intencionalidade e participação do autor. De fato, a capa de um livro possui, por vezes, essa condição de exterioridade em relação à obra, quase um corpo estranho, uma casca a ser atravessada para se chegar ao que “realmente importa”. Contudo, é dentro da escritura mesma de *Los detectives salvajes* que encontro uma noção acerca do objeto livro que me servirá de licença para traçar essa leitura.

Ainda que a relação de Bolaño com a literatura e, por extensão, com o livro seja constantemente atravessada por uma ambivalência de afetos ou, ainda, por uma espécie de *indecidibilidad* – e essa questão será retomada mais adiante –, é possível notar a persistência de um olhar amoroso do autor para com esse objeto. No romance em questão, não cessam de irromper cenas em que os livros dramatizam a relação entre os personagens, mobilizam seus desejos e se oferecem como refúgios, companhias solidárias nos momentos mais terríveis. Penso, principalmente, em Auxilio Lacouture, personagem que, devido ao hábito de ler sentada na privada, conseguiu se esconder em um banheiro durante a invasão militar da UNAM em 1968. Ali, Auxilio resiste durante dias tendo como única provisão um livro de poemas.

Também é curioso observar como, no romance, os livros são frequentemente evocados menos por suas histórias ou poemas, por seu conteúdo propriamente dito, do que pela sua materialidade mesma. O livro é diversas vezes exposto em sua dimensão de uso, no que possui de tátil e não apenas legível: o livro que se carrega debaixo dos braços como uma extensão

¹ Ainda que, neste primeiro momento, seja referenciada a edição brasileira de *Los detectives salvajes*, ao longo do trabalho recorrerei ao texto original publicado em espanhol. Esta escolha inicial se dá na medida em que busco evocar minha primeira experiência com a escrita de Bolaño por meio da tradução de Eduardo Brandão publicada pela Companhia das Letras.

do corpo. O livro que provoca e acompanha a masturbação. O livro que generosamente se deixa rabiscar e ser sobrescrito. O livro que é furtado dos sebos e livrarias. O livro que gosta de conviver com o pó. Os livros que se acumulam pelo chão de um quarto, interditando a passagem e desenhando, assim, uma nova arquitetura. O livro que se leva para junto do banho e, por causa da água que respinga, tem suas páginas pouco a pouco desmanchadas (lê-lo assim é extingui-lo). Ou o livro posto para secar no varal, ficando sujeito a tantas intempéries e olhares de vizinhos (os mesmo vizinhos que espetam cacos de vidro nos muros).²

Por isso me pego a olhar o meu exemplar de *Os detetives selvagens*. Sinto seu peso, sua espessura. Recordo os usos que eu mesmo cheguei a fazer – já deitei minha cabeça sobre ele e adormeci, já pulei na água para salvá-lo quando ele caiu em um rio, emprestei-o, enfim, para um primeiro namorado tentando ensaiar um primeiro gesto de amor. Penso que essa minha demora nos contornos do livro serve como uma espécie de preparo, uma tomada de fôlego. Ao longo deste trabalho, estarei me confrontando a todo instante com a temática do desaparecimento, com esse susto constante de constatar que algo *já não está*. Voltar-me a essa concretude tão primária, me apegar a ela, parece-me uma tentativa de a contrapor a um processo no qual tudo está sob o risco iminente de desmaterialização: uma vontade de permanência, um *fazer ficar*.

² Para além de *Los detectives salvajes*, poderiam ser mencionados diversos exemplos dessa relação afetuosa de Bolaño com os livros em outras de suas obras, dentre as quais gostaria de destacar os poemas “Lee a los viejos poetas” e “Biblioteca”, ambos endereçados a seu filho Lautaro Bolaño, do livro *La Universidad Desconocida* (2019). Enquanto no primeiro Bolaño se dirige diretamente ao filho, aconselhando “*Lee a los viejos poetas / y cuida sus libros*” (BOLAÑO, 2019, p. 454), no segundo, seus interlocutores são os próprios livros: “*Y cuida de mi hijo / En los años venideros*” (BOLAÑO, 2019, p. 455). O pedido que faz a cada um deles é delicadamente o mesmo: leitor e livro se amparam mutuamente não apenas na forma de uma pedagogia, mas de um cuidado familiar.



A respeito da obra de Rodrigo Andrade, é bastante significativo como o uso de poucos elementos resulta em uma composição tão complexa e inquietante. Vazando contra um fundo predominantemente esverdeado, é colocada em primeiro plano a imagem de uma cadeira vazia. O mesmo vermelho utilizado para traçar essa cadeira risca ao fundo uma linha na vertical que se ramifica em duas; ao lado direito da cadeira, uma forma retangular também em vermelho. Já na contracapa, há uma sobreposição de cores sem que elas cheguem a delinear uma figura específica: contra a monotonia do fundo verde, uma mancha preta e maciça parece querer se alastrar, interrompendo sua expansão na região acima da cadeira.

Vale assinalar um aspecto da pintura que em uma primeira mirada chama bastante atenção: o jogo de temperaturas provocado pelo uso dessas cores. A presença vibrante do vermelho entra em choque com a frieza do fundo verde, produzindo uma espécie de perturbação na composição geral da obra. Conforme aponta o crítico Adriano Pedrosa, para quem as pinturas de Andrade são “enganosamente simples”, um olhar que se detenha com mais afinco em suas telas logo perceberá que “há algo de incômodo em toda essa aparente simplicidade” (PEDROSA, 2005).

Atentando para a dimensão técnica das pinturas de Rodrigo Andrade, o crítico identifica como o uso de espátulas e rodos de silkscreen na aplicação das tintas produz uma variação nas espessuras das peles de tinta, dando a impressão de terem sido feitas, em suas palavras, “de uma tacada só”. Esse aspecto processual estaria aberto, portanto, a um imprevisto constitutivo, que se percebe principalmente no modo como ocorre um “vazamento da tinta [...] para além da forma geométrica” (PEDROSA, 2005). Ainda que Pedrosa esteja

se referindo a uma fase posterior da produção de Rodrigo Andrade, a qual se caracteriza por uma dissonância em relação a uma certa tradição da pintura abstrata geométrica, é possível aproveitar suas reflexões aqui, sobretudo, na medida em que o crítico reconhece no estilo do pintor uma escamoteação da mão do artista. Isto é, Andrade instauraria “vestígios gestuais” em suas telas. O pintor, seu corpo e seu movimento se deixariam ver na extensão da tela, ainda que já de todo ausentes.

Nesse sentido, a tela *Sem título* na edição de *Os detetives selvagens* torna-se bastante emblemática: o que antes foi apresentado como um estatuto técnico-processual – a inscrição do vestígio – é transposto agora para a imagem de uma cadeira vazia. Esta, sem dúvida, estabelece-se como uma imagem comovente, justamente pelo que possui de silencioso e despovoado, o fracasso de sua função na ausência do corpo. Por um lado, poderíamos abrir um amplo campo de discussão acerca dos significados históricos e culturais desse móvel aparentemente tão trivial: a cadeira como lugar do ócio, do ofício, como signo de poder, de hospitalidade, de disciplina, da coerção civilizatória (“não sentará no chão”), da tortura e, no limite, da própria morte (como no caso da cadeira elétrica). Contudo, prefiro me ater a um sentido mais reduzido, situacional e até mesmo mecânico que ela comporta.

Espécie de oportunidade, uma cadeira vazia nos propõe uma interrupção, a suspensão de nossa movência. É possível dizer, portanto, que ela sempre é rondada pelo tempo da espera, pela expectativa de ser provisoriamente habitada. Do mesmo modo, também é possível vislumbrar o oposto: tal objeto como que sinalizando o gesto daquele que se levantou ou do que não pôde se sentar. A cadeira de Rodrigo Andrade se dispõe bem ao centro dessas duas forças antagônicas: a que acena para o que se foi, a que anuncia aquele que vem. De todo modo, seja como potência ou dissipação de sua função, tal imagem circunscreve uma ausência fundamental; seu assento vago alude diretamente àquele que, por alguma razão, nos falta. Essa falta parece sugerir, em uma primeira olhada, algum tipo de movimentação implícita, porém, remota: lá.

Como é amplamente comentado pelos críticos de Roberto Bolaño, a dinâmica entre deslocamento e estaticidade, e entre presença e ausência, é um dos propulsores narrativos de *Los detectives salvajes*.³ Nele, o leitor acompanha os itinerários de Arturo Belano e Ulises

³ Tenho em vista trabalhos como: “Representaciones de la experiencia migratoria en la literatura: *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, de Alma Durán-Merk (2010); *Os deslocamentos em Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*, de Sérgio Ricardo Santos Lopes (2020); “Roberto Bolaño: las lágrimas son el lugar de la esperanza”, de Leónidas T. Morales (2008); “Los detectives salvajes”, de Rodrigo Pinto (2002); “Espectros Mexicanos”, de Juan Antonio Masoliver Ródenas (2002); “Notas sobre *Los detectives salvajes*”, de María Antonieta Flores (2002).

Lima, poetas precursores de uma vanguarda intitulada real visceralismo, entre os anos de 1975 e 1996. Em um primeiro momento, a história se centra nas andanças das personagens pela Cidade do México e na busca que empreendem, posteriormente, até o deserto de Sonora, no norte mexicano, a fim de localizar o paradeiro de Cesárea Tinajero, poeta da vanguarda estridentista que desaparecera havia mais de cinquenta anos sem deixar muitos vestígios. Essa primeira parte, contudo, não é narrada por Belano nem por Lima, mas através dos diários do jovem García Madero, o mais recente integrante do grupo real visceralista, que em meio a um processo de descoberta da poesia, da sexualidade, da cidade e de diferentes personalidades do movimento acaba participando da busca por Cesárea de maneira imprevista.

Em seguida, o romance apresenta, de forma fragmentada e repleta de lacunas, as viagens de Belano e Lima por diversos países – França, Espanha, Israel, Libéria, para citar alguns – a partir do momento em que ambos abandonam o grupo real visceralista e desaparecem do México. Vale observar que ambos os personagens também nessa parte do livro não possuem voz narrativa própria: tudo o que o leitor sabe a respeito de suas trajetórias é mediado pelos depoimentos de outros personagens que travaram algum tipo de relação com eles ao longo dessas décadas.

Estamos, portanto, diante de um romance que problematiza os nexos de espaço e deslocamento em uma escala extremamente dilatada e descontínua. Laura Hosiasson sustenta que o signo do *vagabundeo* ocupa um lugar fundamental na literatura de Bolaño como um todo, visto que suas histórias apresentariam personagens “*que se desplazan permanentemente y sin rumbo fijo*” (HOSIASSON, 2011, p. 31). A autora focaliza, sobretudo, como essa itinerância incessante no nível temático provocaria efeito no próprio ato de narrar e na maneira de Bolaño conceber a linguagem. É notável como *Los detectives salvajes* explora diferentes modalidades e registros da língua espanhola através da voz de cada personagem, problematizando, assim, os nexos de identidade e pertença. O romance encena o trânsito de sujeitos de diferentes nacionalidades, por vezes, distantes de seus países de origem – uruguaios, mexicanos, chilenos, espanhóis atravessando o mundo e o corpo da narrativa: “*La lengua juega en ese viaje un papel esencial. [...] Las formas de extranjería, de exilio, de pertinencia y desarraigo lingüísticos se incorporan en ese vagabundeo fundamental y constitutivo*” (HOSIASSON, 2011 p. 32).

Como Hosiasson acena, outro modo de conceber essa andança errática é por meio da ideia de exílio, questão que ocupa centralidade em toda a obra de Bolaño. É sabido, por exemplo, que o chileno Arturo Belano é interpelado por essa condição, na medida em que se exilou no México após o golpe de Estado de Pinochet em 1974. O poeta já havia migrado

anteriormente com sua família para o país, porém, retorna ao Chile com o intuito de construir a revolução socialista cujas bases estariam possibilitadas com a posse da presidência por Salvador Allende. Diante da imensa truculência e perseguição política instaurada pela Ditadura Militar que se seguiu – o poeta inclusive passa alguns dias preso –, Belano se estabelece provisoriamente no México e, alguns anos depois, parte para a Europa. Também Ulises Lima torna-se uma espécie de exilado quando se vê impossibilitado de continuar no México – sabemos somente do meio para o final do romance que os protagonistas estão sendo perseguidos por uma máfia mexicana de prostituição – e vive alguns anos na Europa, no Oriente Médio e na América Central. Este último, contudo, retorna ao México definitivamente, ao contrário de Belano, que, até onde se sabe, foi avistado pela última na selva da Libéria.

Ainda que encarar esse deslocamento somente nos termos do exílio seja insuficiente para dar conta das distintas feições desses trânsitos – como será apontado, aí se imbricam as ideias de aventura, migração, errância, viagem, de modo que em uma mesma figura podem conviver tanto o foragido como o turista –,⁴ há passagens bem significativas do romance que expõem o que ele provoca em termos de experiência para as personagens. Sua descrição aponta para uma “*triste e irremediable condición de sudamericanos perdidos en Europa, perdidos en el mundo*” (BOLAÑO, 2017, p. 234), frase retirada do depoimento do personagem Roberto Rosas, poeta peruano que conheceu Ulises Lima enquanto vivia em Paris dividindo uma mansarda com mais oito latino-americanos sob duras condições. Aquilo que mais parece estar em jogo para essas personagens é um estado decisivo de impermanência, a impossibilidade de *ficar*, de interagir com os espaços nos termos de um habitar pleno e contíguo. Condição avulsa em relação ao lugar em que se situa, o exilado encontra-se frequentemente com seus vínculos de pertença suspensos: faltam-lhe as paisagens reconhecíveis ou a língua na forma e na dicção que soube primeiro utilizar – Roberto Rosas chega ao extremo da aversão pela língua francesa enquanto trabalha na tradução de um poema em condições tão adversas: “*entonces supe que ya no iba a poder seguir traduciendo ‘Sangre de satén’ o ‘Sangue de raso’, supe que si lo hacía iba a terminar asesinando a Bulteau en su estudio de la rue Teherán y luego huyendo de París como un desesperado*” (BOLAÑO, 2017, p. 234). Nesse caso, os espaços percorridos não possuem estatuto de moradas, mas tão

⁴ Nesse sentido, a terceira parte do livro é bastante sugestiva, pois, enquanto os quatro viajantes do Impala – Lima, Belano, Lupe e Madero – estão fugindo de mafiosos pelas estradas do deserto de Sonora, uma situação de bastante adrenalina e risco, convenhamos, as personagens também fazem pausas para comprar trajes de banho e irem à praia.

somente de refúgios; não são plenamente ocupados, mas apenas atravessados. *Los detectives salvajes* possui, assim, toda uma faceta ocupada em narrar a violência e a precariedade de recursos materiais e simbólicos que constituem a vida de sujeitos afastados de seus países de origem, apontando para o desgaste extremo do corpo e da saúde mental. Em Paris, por exemplo, Ulises vive em uma casa sem chuveiro e com uma infestação de sarna; Belano, em sua passagem pela costa francesa, se aloja em uma gruta diante da falta de opções de estadia; o trabalho, que se encontra dificultosamente, é na maior parte das vezes extenuante e mal remunerado, como o de Belano ao ser vigia de camping.

Nesse sentido, o universo do trabalho ocupa uma centralidade no livro, sendo diversas vezes aquilo que provoca ou orienta o movimento das personagens. A narrativa perfaz fluxos migratórios, tanto internos a um país quanto de escala intercontinental, nos quais as personagens se veem afastadas de seu espaço de origem já não por algum impeditivo propriamente político, mas devido à busca por trabalho. Este é o caso da uruguaia Auxilio Lacouture, que orbita o campus universitário da UNAM prestando pequenos serviços informais (faxineira de escritórios, secretária), ou então da inglesa Mary Watson, que ingressa em uma pequena caravana e viaja entre França e Espanha para trabalhar em colheitas de uva. Também há estudantes universitários que viajam como intercambistas, tais como Bárbara Patterson, estadunidense residente no México para sua pesquisa sobre Juan Rulfo, ou o grupo de mexicanos judeus estudantes de filosofia que vive em Tel-Aviv, formado por Norman Bolzman, Daniel Grossmann e Claudia. Mesmo Belano, vale lembrar, viaja até a Libéria com um pretexto profissional. Ali, o poeta aparece como fotógrafo correspondente de guerra.

Abordando a temática das migrações, o trabalho de Alma Durán-Merk, “Representaciones de la experiencia migratoria en la literatura”, sublinha a multiplicidade de vivências representadas no livro. Segundo o autor:

En términos de las representaciones que envuelven cruces de fronteras geográfico-políticas, Bolaño presenta una visión amplia de las experiencias migratorias sin caer en la nostalgia ni en la autocompasión, pero tampoco en la glorificación. Habiendo vivido mucho de lo que ficcionaliza, nos presenta las vivencias y cambios que los personajes experimentan durante todo tipo de movi­lidades: desde los viajes de placer y de educación hasta los forzados por motivos económicos y políticos; una amplia paleta de formas migratorias tanto legales como ilegales, desde migración de élite hasta reunificación familiar. (DURÁN-MERK, 2010, p. 27).

O crítico argumenta como a entrada desses sujeitos em outros entornos socioculturais pode se dar com maiores ou menores graus de conflito, de modo que a própria noção de identidade como algo fechado, unitário e estável pode se mostrar comprometida. Em suas palavras:

[...] en *Los detectives salvajes* es que estamos ante la disolución del determinante categórico de la territorialidad como sinónimo de identidad. Su narración no se encierra en la etnicidad para definirse, ni pretende mostrarnos caracteres con una identidad fosilizada. En otras palabras la sociedad globalizada, altamente móvil, se dirige hacia un nuevo sentido de pertenencia que va más allá de lo geográfico, hacia una neo nacionalidad que excede las marcas del estado-nación. (DURÁN-MERK, 2010, p. 28).

A trajetória de Ulises Lima é bastante reveladora de um processo simultâneo entre deslocamento físico e destituições de diversas ordens, visto que a personagem é algumas vezes interdita de circular em determinados espaços e direcionada para lugares tidos como avessos à cultura. Em sua passagem pela Áustria, o poeta acaba se envolvendo com a criminalidade, cometendo pequenos furtos, o que resulta em uma ordem de expulsão do país, impedindo-o de retornar para lá nos anos seguintes. Também sua estadia em Israel ocorre de maneira análoga. Estabelecendo-se na casa de alguns mexicanos judeus que já conhecia, entre eles Claudia, mulher comprometida pela qual era apaixonado, Lima vai provocando um crescente incômodo dos anfitriões a ponto de esses o intimarem a deixar a casa. “*¿Hemos condenado a Ulises al Desierto!*” (BOLAÑO, 2017, p. 293), diz um deles após se dar conta do ocorrido. Há uma ironia engenhosa na frase, visto que ela remete ao próprio herói de Homero: não apenas um exímio navegador, aqui apartado justamente do ambiente que lhe é mais vantajoso, mas também aquele que afirmou “ser ninguém” como meio extremo para sua sobrevivência.

Também é interessante observar a incidência do deserto no romance como local atrelado à experiência do exílio ou, ao menos, de uma auto retirada. É importante lembrar que esse também é o espaço para o qual Cesárea Tinajero se dirige décadas antes, dando as costas, ao que parece, à capital mexicana, às utopias vanguardistas e à poesia.

Por um lado, o conceito de heterotopia tal como é proposto por Michel Foucault nos auxilia a compreender o modo como o deserto se configura dentro (ou fora) de uma dada sociedade na medida em que se contrapõe a um funcionamento hegemônico dos espaços civis. Ao contrário das utopias, isto é, lugares imaginados que não possuem uma localização real e

efetiva, “a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 24). O pensador francês enumera e caracteriza diversos tipos de heterotopias, tais como o jardim, o cemitério, o prostíbulo, o internato, o barco, o teatro, o hospício, o museu, cujo traço comum seria o de instituir uma alteridade fundamental, contestar e suspender os lugares que habitamos e pelos quais transitamos normalmente e o modo como eles regulam nossos comportamentos e ações. Tais espaços heterotópicos também provocariam, cada um a seu modo, experiências singulares de tempo, aquilo que Foucault acaba definindo analogamente como heterocronias, ou seja, a distensão da experiência temporal por meio de reduções, acúmulos, alargamentos.

Pensar o deserto como heterotopia é atentar para seu caráter de margem e exceção; tomá-lo como um extramuros e, no limite, uma certa ameaça a todo projeto de civilização. Fala-se comumente do deserto como uma geografia repleta de nada. É árduo se situar ali; ele pouco oferece à nossa subsistência. O que possui de imensidão aparenta possuir, proporcionalmente, de infértil e inútil. Também é difícil percorrê-lo. É um espaço que não se decide e, por isso, engana. E existem também as miragens: a temperatura refratando a luz de tal modo que convida ao irreal, ao delírio. Recordo aqui o conto *Os dois reis e os dois labirintos*, de Jorge Luis Borges, que trata desse desnorreamento do (no) deserto, de uma referencialidade que é constantemente abolida. Nele, dois grandes reis se vangloriam de seus respectivos labirintos e submetem um ao outro a uma travessia por essas arquiteturas capciosas. Enquanto o labirinto do primeiro rei possui uma construção mirabolante, toda feita de bronze, cheia de “confusões” e “maravilhas”, o segundo labirinto coincide com o próprio deserto: “[...] que eu agora te mostre o meu, onde não há escadas a subir, nem portas a forçar, nem cansativas galerias a percorrer, nem muros para impedir a passagem”. Logo depois, “desamarrou-o e o abandonou no meio do deserto, onde ele morreu de fome e de sede” (BORGES, 2008, p. 123).

De maneira insólita, o conto de Borges conjuga edificação e inexistência: o deserto irrompe como um edifício (de) vazio. Isso o afasta, em certo sentido, da ideia de ruína. Enquanto esta se caracteriza pela deterioração gradual dos construtos humanos, pela evidência de um tempo remoto que lampeja no presente (um objeto que agonizantemente perece e sobrevive), o deserto prescinde inteiramente do gesto humano que intente erigir, erguer: uma inquietante horizontalidade, fala-se do deserto o quanto ele é desumano.

Bolaño, em sua conferência *Literatura y Exilio*, proferida em Viena no ano de 2000, para discutir a especificidade do exílio para ele enquanto escritor, recorda uma situação vivida

na Áustria por seu melhor amigo Mario Santiago Papasquiaro, que, como o próprio Bolaño afirmava, encontra-se ficcionalizado na figura de Ulises Lima:⁵

el ministerio del Interior austriaco o la policía austriaca o la Seguridad austriaca cursa una orden de expulsión y envía mediante esa orden a mi amigo Mario Santiago al limbo, a la tierra de nadie, que en inglés se dice *no man's land* que francamente queda mejor que en español, pues en español *tierra de nadie* significa exactamente eso, tierra yerma, tierra muerta, tierra donde no hay nada, mientras que en inglés se sobrentiende que sólo no hay hombres, pero animales o bichos o insectos sí hay, lo que hace más agradable, no quiero decir muy agradable, pero infinitamente más agradable que en la acepción española. (BOLAÑO, 2004, p. 41).

Bolaño recorre a esses deslizamentos semânticos entre a língua inglesa e a espanhola para privilegiar a expressão que melhor dê conta da negatividade absoluta que configuraria o espaço ao qual o exilado é destinado. A *terra de ninguém* evidencia a ausência tremenda de qualquer ser vivente em sua interioridade. Mais do que isso: a ausência de qualquer elemento discriminante, de modo que seu horizonte parece ser o da pura falta e repetição. Tal espaço irrompe como uma homogeneidade de vazios; quem por ali transite se verá ele mesmo implicado em um processo de desaparecimento: tornar-se ninguém. Assim, Roberto Bolaño “*se inclina a definir el exilio desde esta óptica: como un estado límbico, marginado por el poder, de duración indefinida, sin referirse a los datos concretos de los exilios que ha sufrido y de las numerosas contingencias que hacen a los exilios todos diferentes*” (FIGUEROA, 2003, p. 187).

Há ainda outro modo de colocar a questão. No ensaio “Desterrar o deserto”, Mariana Ruggieri se preocupa em compreender como os dois grandes romances de Bolaño (*Los detectives salvajes* e *2666*) oferecem imagens distintas de deserto, cada um remontando a uma genealogia discursivo-literária própria. Ou seja, menos do que uma geografia, uma topografia propriamente dita, os desertos em Bolaño se configurariam como espaços ficcionais que mobilizam e reformulam imaginários diversos, desde aquele presente nas narrativas

⁵ Ainda que sua obra tenha uma forte ancoragem em aspectos biográficos, de modo que o próprio Arturo Belano é colocado como uma espécie de alter ego do autor, a leitura que busco tecer não almeja verificar os pontos de correspondência ou afastamento entre a vida de Bolaño e a forma que ela assumiria no campo literário. Boa parte dos leitores tem se debruçado sobre a figura de Roberto Bolaño, que, de fato, possui uma trajetória de vida intrigante, construindo uma espécie de narrativa mítica em seu entorno, vasculhando sua biografia tão fragmentada a fim de lançar luz sobre seus textos. Considero, porém, essa perspectiva um tanto empobrecedora, pois destituiria o literário de sua capacidade inventiva e não enxergaria a instância autoral de maneira matizada e intercambiável. Meu interesse nessa passagem é menos aproximar a vivência de Mario Santiago e Ulises Lima, do que extrair as reflexões sobre as figurações do exílio e sua transposição em *Los detectives salvajes*.

veterotestamentárias, atrelado, portanto, à ideia de exílio, errância e promessa, até um deserto de feição moderna, resultado do fracasso e da devastação do projeto moderno de civilização – motivo poético encontrado na *west land* de T.S Eliot e da *terre gaste* de Chrétien de Troyes.

Segundo Ruggieri, “[n]a obra de Bolaño, há, principalmente, dois tipos de deserto: o deserto que se faz deserto e o deserto que é feito deserto” (RUGGIERI, 2015, p. 124). Essa sutil alteração no que concerne à agência e aos modos pelos quais o deserto se produz é bem significativa. Por um lado, é possível extrair uma concepção de *deserto-potência*, atentando para o fato “de que a ausência é também forma constituidora da geografia – o vento, o calor e o frio fazem das rochas, e dos livros, ruínas” (RUGGIERI, 2015, p. 124). Nesse caso, o deserto gesta um sentido de travessia, de vagar, sem que o indivíduo se renda a suas intempéries e adversidades:

O homem existe como lacuna nessa paisagem ou o homem pode existir apenas no confronto dessa paisagem, entranhando-se com aquilo que lhe é estranho, sem dominá-lo, mas resistindo também à dominação, pois deixar-se dominar seria optar pela morte e confiar na plenitude da transcendência. Vagar é, antes de tudo, querer ver ao mesmo tempo em que se quer salvar-se. É ao manter o circuito do deserto aberto, ao habitá-lo, esquecendo-se de que é um deserto (pois os desertos ou antecedem ou sucedem o homem), ainda que pesem os eventuais curtos, que talvez possa haver comunhão possível ou, eu preferiria dizer, comunidade possível. (RUGGIERI, 2015, p. 124).

Em uma perspectiva complementar à da autora, Rodrigo Lobo Damasceno também desloca a paisagem desértica do vocabulário da falta e do vazio, acenando para uma compreensão positiva desse espaço, de modo que a incursão de um sujeito ali poderia resultar em um processo pedagógico e formativo:

Cruzar o deserto a caminho do Norte, tornar-se um poeta selvagem “*en el solitario ir y venir de las fronteras*” – o que o deserto de Sonora parece representar, no imaginário do romance de Bolaño, não é o fim, mas o meio, a passagem. É este deserto, afinal, que os dois poetas perseguidos ao longo dos relatos do livro vão atravessar, logo em seguida sendo forçados a ter que deixar o México com essa espécie de *educação pelo deserto*. (DAMASCENO, 2019, p. 172).

Atentar para essa possibilidade aberta à qual o deserto se presta, seja como promessa de habitação ou como travessia educativa, descortina toda uma leitura de *Los detectives*

salvajes, na qual se reconhece uma forma desejante de viver a partir desses sucessivos abandonos efetuados pelas personagens. Nessas idas que não cessam, poderíamos entrever um espírito aventureiro no que ele possui de amor pelo que se desconhece e vontade de mundo.

A feição mais evidente desse impulso estaria nas relações explícitas e latentes que o romance mantém com o poema épico *Odisseia*. Conforme já foi apontado, um dos seus protagonistas possui o mesmo nome do herói de Homero. Ele, inclusive, chega a trabalhar em um navio durante sua passagem pela costa francesa:

Esa noche Lima durmió en el *Isobel* con nosotros. El día siguiente fue un mal día, amaneció nublado y pasamos la mañana y parte de la tarde preparando los aparejos del barco. A Lima le tocó limpiar la bodega. Allí abajo olía tan mal, una peste de pescado rancio que tumbaba al más plantado, que todos rehuíamos la faena, pero el mexicano no se arredró. (BOLAÑO, 2017, p. 266).

Se, por um lado, a navegação – também o título atribuído ao único poema de Cesárea Tinajero – aparece como a expressão de um imaginário desbravador, do aventureiro que se lança ao desconhecido e às intempéries,⁶ o romance também se empenha em corroer as expectativas entusiasmadas e grandiloquentes sobre a empreitada. O trabalho de Ulises consistia em limpar o fétido porão do navio. Também Andrés Ramírez, um personagem que viaja clandestinamente no porão de um navio, tem uma experiência que é tudo, menos o que se poderia chamar de venturosa. Durante os dias que viaja da América para a Europa, Ramírez padece de uma forte doença, ficando à beira da morte.

Há outras conexões entre o romance e a epopeia, essas já de ordem estrutural. Como se sabe, o tempo que Odisseu levou fora de Ítaca totalizou vinte anos (dez na Guerra de Tróia e dez em seu regresso para casa). Esse é o mesmo tempo que passa durante a segunda parte do romance, na qual são narradas as andanças de Belano e Lima entre 1976 e 1996. Jordi Balada Campo (2015) chega a sugerir que todo o livro espelha a estrutura do poema épico, de modo que a primeira parte do diário de García Madero corresponderia à Telemaquia – cantos da *Odisseia* em que se descreve a iniciação e ingresso de Telêmaco na vida adulta – e a terceira

⁶ Ainda que a maneira como a navegação é tratada em *Los detectives salvajes* não aluda diretamente à dimensão histórica do tráfico negreiro, não poderia deixar de frisar como, a contrapelo dessa palavra e sua compreensão celebratória, se inscreve toda uma história de sequestros massivos, desaparecimentos de corpos e escravidão de pessoas, durante as empreitadas coloniais e a invasão dos territórios africano, americano e asiático. Assim, a navegação, na verdade, pode ser compreendida também como uma operação morticida, na qual navios funcionam como cárceres e tumbas, e o oceano como um imenso cemitério.

parte emularia o retorno de Ulisses ao lar. No caso de Bolaño, seria um retorno de ordem temporal e não espacial, saltando de 1996 de volta para 1976.

Já Raúl Rodríguez Freire,⁷ em “El viaje del último Ulises”, por meio de uma larga investigação das diferentes recepções da *Odisseia* e suas paródias/releituras ao longo dos séculos, sustenta que o romance dá continuidade a uma remodelação da figura tradicional do Ulisses homérico, desatrelando-o de uma certa economia do retorno e do amor ao lar. Segundo Freire, “[...] *el Ulises homérico no es un viajero aventurero sino uno de los más calmos y terrenales griegos, no es del mar, sino de la tierra, y es en ella, como anuncia el espectral Tiresias, donde morirá*” (FREIRE, 2012 p. 138). A associação frequente de Odisseu com a do sujeito aventureiro remonta à sua aparição no poema de Dante *A divina comédia*, com os versos do canto XXVI do Inferno, nos quais o herói é descrito como apaixonado pelo inexplorado: “*Dante cambió el rumbo del viajero más famoso de la historia literaria, suplementándole al amor por el terruño la pasión por lo inexplorado*” (FREIRE, 2012, p. 139). Assim, o crítico considera o romance de Bolaño como uma reescritura alegórica da epopeia homérica a partir dessas cadeias de transmissão e reformulação.

A percepção simbólica de Ulisses vinculado aos tópicos da aventura em detrimento da busca pela terra natal é agravada ainda mais com a interpretação construída por Jordi Balada Campo em *Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño*. Em sua hipótese, Campo recorre às leituras de Adorno e Horkheimer a propósito da *Odisseia*, visando a estabelecer os processos de vida e morte das narrativas míticas, ou seja, detectar aquilo que perdura e que se desmancha na medida em que uma dada época revisita tradições antecedentes. Os pensadores alemães encontrariam no referido herói os elementos bases para conceber uma ideia de sujeito cuja identidade é fechada em si mesma, postulando uma dicotomia entre humano e natureza pautada em mecanismos de poder e dominação. Ulisses é um herói astuto, que se vale da racionalidade e da técnica para enfrentar as adversidades com as quais é o tempo todo confrontado. Também é possível notar como em diversas passagens – em especial a conhecida cena do encontro com as sereias – se desenham relações de poder que dividem e distribuem ocupações distintas entre os personagens. Ulisses só pode usufruir do canto das sereias porque há os que trabalham remando o navio de ouvidos tapados. Dessa maneira, a divisão do trabalho aparece como um regime de ação que permite superar os perigos e não se render às forças da natureza:

⁷ A ausência de maiúsculas obedece aqui ao modo como o próprio autor assina seu nome.

La conclusión del análisis de Adorno y Horkheimer es que la aplicación de la racionalidad como medio de liberación implica por un lado la oposición del hombre y la naturaleza y por otro la obtención de poder y control y además el sometimiento de una parte de la sociedad. La racionalidad trae consigo la manipulación del otro, siendo este otro tanto la naturaleza como el resto de la humanidad. Esta manipulación determina el desarrollo de la civilización. (CAMPO, 2015, p. 92).

Se aqui somos confrontados com um Ulisses que representa o ímpeto civilizatório e uma subjetividade fechada, unitária, consciente de si mesmo, Jordi Balada Campo aponta que, com o advento da modernidade, essa forma modelar de sujeito colapsa. A partir de então, já não é mais possível conceber o mundo como uma categoria plenamente inteligível e o sujeito como algo unívoco:

por la ilustración y la modernidad en las que se basaba la comprensión del mundo, de la historia y del hombre mismo se han convertido en ruinas, de tal modo que el ser humano se ha encontrado perdido en un mundo fragmentado, incomprensible, inasible. Entre muchas expresiones, este hecho se ha materializado en la literatura en la sustitución de la figura del sujeto idéntico, fiable, consciente de sí mismo y de su entorno, por una subjetividad consciente de la contingencia del mundo y de sí misma, y que busca su lugar en el mundo sin tener para ello una brújula que le marque el norte. (CAMPO, 2015, p. 92).

Um dos exemplos mais sintomáticos dessa ruptura seria encontrado tanto na obra quanto na biografia do poeta francês Arthur Rimbaud. “Eu é um outro”, diz Rimbaud, atentando para o caráter contingente e alienado da própria subjetividade sobre si mesma. Sua poesia se empenha em dramatizar as mortes de um sujeito total, apresentando-o agora como algo fragmentado, algo que não é possível concatenar de forma coesa.

A hipótese de Campo, então, é que *Los detectives salvajes* constrói uma epopeia pós-moderna na qual Ulisses se transforma em Rimbaud. Não à toa, os nomes dos protagonistas do romance presentificam tais figuras (Arturo Belano é uma transfusão não apenas do nome de Roberto Bolaño, mas também do poeta simbolista). Além disso, o final do romance também evoca a biografia do poeta francês, que teria abdicado da escrita e da participação nos circuitos literários parisienses para tornar-se traficante de armas no norte africano. Belano é visto pela última vez, desaparecendo na selva da Libéria.

Bolaño, em uma das várias definições que viria a dar ao seu livro, qualifica-o como um romance no qual: “*hablo de la aventura, que siempre es inesperada*” (BOLAÑO, 2004, p. 20), privilegiando também essa dimensão de movimento em aberto, rumo ao desconhecido.

A esse respeito, Giorgio Agamben investiga o desenvolvimento histórico do conceito de aventura – desde a sua presença central nos poemas cavaleirescos medievais até seu paulatino declínio na modernidade –, enfatizando como na derivação etimológica da palavra há uma conexão tanto com a ideia de evento quanto com a ideia de estrangeiro:

Quer a derivação seja, como é provável, do termo latino clássico e cristão *adventus* (o advento de um príncipe ou do messias) ou, como propunha o velho Du Cange, de *eventus*, em todo caso, o termo designa o fato de que aconteça a um certo homem algo de misterioso ou maravilhoso, que pode ser tanto positivo quanto negativo. Significativa, nesse sentido, é a conexão com *advena* e *adventicius*, termos que designam o estrangeiro. (AGAMBEN, 2018, p. 28).

A *aventura* não marca senão alguma espécie de saída do sujeito em direção, inserido e acompanhado do mundo. É uma predisposição à ideia de acontecimento e a tudo o que nisso há de risco e fatalidade. Ser aventureiro é se submeter a uma relação com o tempo em que nada pode ser antecipado. Não há premeditação na aventura; do contrário, ela perderia justamente aquilo que mais a caracteriza.

Podemos vislumbrar, portanto, como boa parte de *Los detectives salvajes* parece engendrar uma paisagem a céu aberto que ilustra essas formas de deslocamento múltiplas e essa vontade de mundo própria da fenomenologia da aventura. Mas não só; da mesma forma que o romance possui essa ventilação, digamos, arejada, com vista para um horizonte amplo – tal como a linha do mar ou a linha do deserto – o livro também é determinado pelos cenários e atmosferas próprios da clausura.

Assim, não poderia deixar de indagar também o que está ao redor da cadeira na obra de Andrade; como os outros elementos da tela deixam pistas a respeito de sua localidade e engendram sua noção de espaço. Para isso, se faz necessário apontar para uma alteração sutil, mas decisiva, que a obra sofre no momento em que é utilizada como revestimento do livro: a pintura original perde parte das suas margens de cima e de baixo, recortando um pedaço da cadeira e das linhas vermelhas superiores. Além disso, a pintura, que antes era projetada de modo linear e planejado, passa a se organizar a partir de dobras e da tridimensionalidade (capa, lombada, orelha e contracapa), exigindo do olhar um manuseio concomitante que explore suas faces e seus avessos.



Chamo a atenção para esses detalhes, visto que eles provocam uma reconfiguração radical no que diz respeito à ambientação retratada na tela. Se, na pintura original, temos a impressão de essa cadeira estar a céu aberto – devido à falta de contornos no seu entorno e à semelhança que a figura ao fundo possui com uma árvore – na capa, os recortes sugerem antes estarmos diante de um local fechado, uma espécie de cômodo. Passamos de um espaço onde seus elementos pareciam estar em total exposição para uma atmosfera de certa clausura: a suposta árvore, perdendo boa parte de seu preenchimento, passa a figurar como um vértice que delimita as paredes e o pé direito de um aposento, sensação agravada mais ainda pelo retângulo vermelho semelhante a uma porta. Dessa maneira, a partir de uma mesma obra, convivem e coincidem as topografias do *dentro* e do *fora*.

Interessa assinalar como esse jogo entre o exposto e o recolhido adquire outras camadas de significação quando nos deparamos com o título do livro. Nele, é colocado em evidência a figura do detetive, cujo ofício consiste justamente em fazer ser revelado aquilo que está encoberto. Na própria etimologia da palavra – do latim *detectare*, formado pelo prefixo *de* (“fora”) e *tegere* (“cobrir com algo”) – está presente esse sentido de destelhamento: o detetive é aquele que retira o teto das coisas.

A simples menção a tal figura no título mobiliza de antemão uma série de expectativas a respeito do teor e enquadramento literário que o romance possuiria, fazendo com que ele se relacione, ainda que indiretamente, com uma tradição da narrativa policial. Trabalhos como o de Diego Trelles Paz (2017), Hector Vizcarra (2015) e Raquel Parrine (2012) são alguns exemplos de leituras que se propõem a investigar o modo como *Los detectives salvajes* se

relaciona com tal gênero, seja por meio de reverência, apropriação, reformulação ou subversão de suas estruturas narrativas clássicas e da figura hegemônica de detetive. Percorrer essa discussão é especialmente relevante à leitura aqui desenvolvida, pois há fortes pontos de articulação entre alguns tópicos da literatura policial e a temática do desaparecimento.

Neste primeiro capítulo, venho defendendo que uma das maneiras pelas quais a noção de desaparecimento se engendra em *Los detectives salvajes* é por meio do movimento; uma forma de desaparecimento-vivo com um agenciamento distinto daquele existente nos desaparecimentos forçados. A busca pelo paradeiro de Cesárea e suas obras completas pela parte dos poetas real visceralistas e, posteriormente, a investigação sobre a trajetória de Belano e Lima são os motores que lançam o corpo desses personagens em direção ao mundo. Assim, a perseguição do enigma e suas tentativas de decifração – ao lado do exílio, da viagem, da aventura, abordados anteriormente – lançam um outro olhar sobre as razões pelas quais se produziu o vazio de presença daqueles que nos faltam aqui e agora.

Além disso, há algo na própria maneira como se processa a narratividade na literatura policial que faz do desaparecimento um núcleo estruturante. Segundo Tzvetan Todorov, o romance policial se fundamentaria em uma *dupla articulação* de planos narrativos: “esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito” (TODOROV, 2006, p. 96). Uma delas – a história do crime – foi suprimida. A maneira como ele ocorreu se mostraria, até o final do romance, totalmente ausente aos olhos do leitor e dos personagens. Cabe justamente ao detetive, em um gesto retrospectivo, conseguir reconstruir essa cena e fazê-la vir à tona. Haveria, portanto, a convivência paralela dessas duas histórias, fazendo com que o caráter elíptico de uma seja justamente a força pela qual se desenvolve a outra; uma está hospedada secretamente na outra.

No caso de *Los detectives salvajes*, Raquel Parrine (2012) demonstra como ocorre uma inversão dessa dupla articulação, visto que o elemento ativador das narrativas policiais, a aparição de um cadáver, está no final do livro, e não no começo, isto é, a morte de Cesárea Tinajero narrada na terceira parte do livro. Desse modo, ao focalizar todos os acontecimentos que se seguiram à morte da poeta, o romance “coloca em primeiro plano a narrativa desde a *culpabilidade do sobrevivente*, desde a perspectiva da tragédia e do luto” (PARRINE, 2012, p. 145).

Há ainda outro ponto a ser destacado na maneira como o fenômeno do desaparecimento comparece nas narrativas policiais. Este se faz presente na relação entre o detetive e seu método. Como se sabe, sua principal atribuição seria encontrar explicações ao que não possui solução aparente, ser capaz de reconhecer alguma forma de legibilidade

naquilo que parece ser pura circunstância e contingência: a disposição dos elementos em uma cena de crime, os trejeitos de cada suspeito, as pequenas contradições em suas falas. Os elementos mais mínimos, tais como a cinza de um cigarro, um fio de cabelo, uma caligrafia, tornam-se peças decisivas para elucidar um enigma. Atendo-se a essas minúcias e detalhes, o detetive perceberia no supérfluo uma matriz indicial da verdade. A noção de pista, tão determinante nesses textos, nos fala de um elemento vestigial capaz de carregar e remontar todo um contexto de acontecimentos que já se encontram ali.

Em uma forma modelar, o detetive é um tipo de sujeito que se mostra familiarizado com o fenômeno do desaparecimento ou até mesmo à vontade com ele, seja em seus métodos – a dedução como a capacidade de enxergar algo que não está mais –, seja em suas finalidades, nos motivos pelos quais é convocado a comparecer a um determinado cenário – precisar o paradeiro de pessoas, objetos, poemas desaparecidos.

Em se tratando de suas possíveis genealogias, boa parte da crítica credita a Edgar Allan Poe o estabelecimento das pedras basilares da literatura policial em sua acepção clássica e considera a publicação do conto “Os crimes da rua Morgue” (1841) o marco fundador do gênero ao lado de outros contos de sua autoria, como “O mistério de Marie Rogêt” (1842) e “A carta roubada” (1844). Hector Vizcarra, um dos autores que sustentam essa hipótese, chega a propor que já nos parágrafos iniciais de “Os crimes da rua morgue” é possível encontrar uma poética do gênero, visto que o conto elabora uma reflexão centrada nos funcionamentos dedutivo-analíticos da inteligência humana. Segundo Vizcarra, o que determinaria o desenvolvimento do gênero, a partir de então, seria a tensão entre a demonstração da suposta onipotência da inteligência de um indivíduo ante qualquer problema e a constatação da dificuldade de analisar seus próprios processos mentais de análise:

El cuento que configura la estructura de la narrativa de detección, “The Murders in the Rue Morgue”, de Edgar Allan Poe, contiene en sus primeras páginas una especie de poética del género que inaugura; su íncipit, “Las características de la inteligencia que suelen calificarse de analíticas son en sí mismas poco susceptibles de análisis”, da cuenta de la dificultad para desentrañar lo que, a primera vista, parece impenetrable, y en dicha frase está planteado, también, un desafío, mismo que será el soporte del pacto de lectura entre los textos policiales y sus lectores a lo largo de la historia literaria. (VIZCARRA, 2015, p. 72).

Essa aposta no primado da inteligência humana seria explicada por meio de suas próprias fundamentações sócio-históricas. As formações ideológicas da modernidade no

século XIX privilegiariam o racionalismo como o modo hegemônico de perceber e conceber o mundo. Dessa maneira, o detetive encarnaria paradigmaticamente um sistema de valores apoiado nos discursos do saber científico; valores esses pautados nos enunciados positivistas e sua compreensão da natureza e do universo social como se fossem uma estrutura decomponível em uma cadeia de causas e efeitos igualmente explicáveis e demonstráveis: “[...] *la literatura de detectives es producto, síntoma y quizá epítome narrativo de la modernidad – pues se sostiene en la promesa del hallazgo de la verdad por medio de la razón*” (VIZCARRA, 2015, p. 10).

Em “Os crimes da rua morgue”, essa configuração ideológica adquire contornos um tanto quanto alegóricos. No icônico conto, temos o assassinato brutal e aparentemente inexplicável de duas mulheres em um apartamento em Paris. O detetive August Dupin, personagem recorrente de Edgar Allan Poe, soluciona o crime que estarrecia a opinião pública e autoridades responsáveis pela investigação: um orangotango trazido da Polinésia por um marinheiro havia escapado de sua jaula e vagava pelas ruas da capital francesa. O detetive sequer precisa se aventurar muito para além de sua casa, fazendo apenas uma visita à cena do crime, de modo que somente a leitura das notícias de jornais já lhe fornece as informações necessárias para que ele resolva o quebra-cabeça. O mesmo procedimento se dá em “A carta roubada”, conto no qual Dupin descobre o paradeiro da referida carta fumando sentado em uma poltrona. É importante sublinhar a estaticidade, distanciamento e até mesmo frieza que caracteriza esse primeiro detetive e momento da literatura policial, pois, como apontaremos mais adiante, a segura distância entre o detetive e seus casos será cada vez mais rechaçada ao longo da história do gênero, sobretudo, a partir da década de 1920, com o *hard-boiled* norte-americano, no qual se nota uma crescente demanda de presença e esforço físico, estando o detetive sujeito a diversos perigos quando se vê no corpo a corpo com seus enigmas.

Ainda a propósito de “Os crimes da rua Morgue”: um orangotango solto em Paris. Não por acaso, o chamado conto inaugural da literatura policial se apoia no contraste entre a suposta selvageria e exotismo representados pelo primata e a ambientação na cidade europeia – pretense centro da civilização, pretensa cidade-luz. Aqui, pode-se ver encenado o embate entre duas linhas de forças, a racionalidade e a animalidade, no qual se desvela o ímpeto civilizatório que constitui o detetive: varrer para fora do campo social os comportamentos e indícios de selvageria. Mas é igualmente perceptível como, mesmo com a resolução do crime, não é possível uma assimilação completa do “culpado” nos termos da criminologia moderna. Tensionam-se as categorias jurídicas de dolo e autoria, pois, afinal, como lidar com um assassino que é um animal? Poderia um macaco planejar, confessar, se arrepender de um

crime?⁸ A razão detetivesca se explicita, portanto, como o gesto de subordinação e domesticação de corpo outro em uma operação que produz incessantes e insolúveis restos.

Até mesmo no interior do sujeito detetivesco, essa compartimentação se mostra artificiosa, pois, como nos lembra Hector Vizcarra, as fronteiras entre racionalidade e irracionalidade se encontram frequentemente borradas em tal figura. É o caso de Sherlock Holmes, que, se por um lado se enquadra nos modelos de comportamento e erudição de um *gentleman* inglês da época vitoriana,

[...] no obstante, presenta rasgos de irracionalidad. Además de su conocida misoginia y de sus prejuicios raciales (que, según las costumbres de la época, no son tan anormales), el detective es adicto a lo que conocemos hoy como drogas duras, cocaína y morfina; sus hábitos de caballero se transforman cuando frecuenta los barrios obreros, donde es considerado uno de los mejores boxeadores, pero, sobre todo, cuando procede a recabar indicios en el lugar del crimen, pues toma la actitud y la postura de un animal guiado por su instinto, a tal punto que llega a perder momentáneamente el habla (el sabueso como prosopopeya del detective). Así, gran parte del éxito de la saga de este personaje, y de muchos otros investigadores, radica en la tensión oculta entre el ímpetu de destruir y el de reconstruir, tanto en la secuencia de las tramas como en el ámbito interno del protagonista, ya sea éste un detective o un delincuente. (VIZCARRA, 2015, p. 33).

É igualmente notável como o detetive, apesar de toda sua genialidade, sempre chega atrasado à cena onde os crimes aconteceram, de modo que seu compromisso parece menos interessado em prevenir sua execução do que lidar com sua forma já manifesta e efetuada. É necessário, então, pensar sobre o que sustenta a ética detetivesca.

Em primeiro lugar, é evidente seu fundo coercitivo e punitivista. Diego Trelles Paz, ao buscar os antecedentes históricos da literatura policial, recorre às reflexões de Michel Foucault a respeito dos chamados *discursos do patíbulo*, textos impressos que circulavam durante o século XVIII narrando a vida e os crimes de sujeitos da época junto a uma confissão emitida por eles em seus últimos momentos de vida. Essa confissão, segundo os autores, era apócrifa, visto que os condenados não costumavam declarar arrependimento e inocência:

⁸ Note-se como o dito conto inaugural e paradigmático do gênero chega até mesmo a contrariar uma das “20 regras do romance policial” postuladas décadas depois por S. S. Van Dine (pseudônimo de Willard Huntington Wright), a qual afirma que os crimes não poderiam ser acidentais ou desmotivados. Disponível em: <https://www.ronizealine.com/2013/09/09/20-regras-escrever-romance-policial/>.

En *Vigilar y castigar*, Foucault advierte de la importancia de este fenómeno en el surgimiento de la literatura policial. En primer lugar, el autor señala cómo la probable fabricación de las confesiones, esos discursos ficticios de redención que luego se hacían circular “a título de ejemplo y de exhortación”, es necesaria para probar póstumamente la culpabilidad de los infractores y, a partir de ello, mantener un control represivo amparado en la infalibilidad del sistema para castigar cualquier insubordinación. (PAZ, 2017, p. 102).

No entanto, o efeito produzido por tais textos resultou, na verdade, no oposto ao esperado, visto que o condenado, aos olhos da população, se convertia em uma figura gloriosa e sacrificial:

en vez de generar repudio contra los criminales que encauzan el delito, produce su inesperada glorificación. [...] en *los discursos del patíbulo* brota de la manera insospechada como el reo, ya difunto y purificado, adquiere el rango de héroe en el imaginario popular. (PAZ, 2017, p. 103).

Paz propõe, então, que o surgimento da literatura policial se dê, posteriormente, como uma resposta a esse movimento de conversão do delinquente em herói ocasionado pelos *discursos do patíbulo*, a partir de uma remodelação ideológica da percepção do sujeito criminoso. Valendo-se da citação de Dennis Porter, a literatura policial seria marcada pelo *consolo e conformismo*, visto que:

Las novelas policiales ofrecen consuelo [...] no solo porque se encargan de identificar el bien y el mal y terminan castigando el último, sino además porque proponen un mundo de cantidades culturales fijas. Suprimen, así, de manera efectiva, la realidad histórica que parecen presentar y proponen soluciones para los problemas que presentan los valores culturales más preciados y, con frecuencia, anacrónicos. (PAZ, 2017, p. 106).

Para além dessa incumbência civilizatória e defensora de uma determinada ordem de poder, chama atenção a intimidade – e, por que não, certa fixação – com que os detetives comparecem às cenas onde foram realizados feitos de extrema brutalidade. Muitos dos detetives mais conhecidos da literatura, inclusive, não são profissionais e se dedicam a esse ofício por lazer, como é o caso de Holmes e mesmo de Dupin. São sujeitos portadores de uma sensibilidade que não é avessa às inscrições de violência que desfiguram e desmembram a matéria humana com as formas mais mirabolantes de crueldade. Diante de algo ao qual muitos

virariam o rosto ou tapariam os olhos, esses detetives aproximam suas lupas, examinam com verdadeiro afinco, deixando entrever algum tipo de investimento libidinal a partir dessa *vontade de ver*. Ver *ali* e ver *além*. Resta-nos questionar se, nessa atração intrigante com a materialização da barbárie, e mesmo em sua capacidade de projetar seu raciocínio na perspectiva de um criminoso visando reconstituir seus interesses, afetos e gestos, não haveria um componente perverso por trás da atividade detetivesca. A respeito de um possível voyeurismo mórbido na observação investigativa, Raquel Parrine (2012) mobiliza leituras do conto “A causa secreta” (1885), de Machado de Assis, a fim de apontar como, no jogo de perseguição, observação e interação entre o sujeito analítico e o sujeito sádico, ambos, de alguma maneira, terminam implicados em uma rede de espelhamentos e cumplicidades.

Se até aqui foram examinados alguns procedimentos e valores que estruturam determinada linhagem da narrativa policial, sobretudo, aquela existente em território europeu e norte-americano, é do maior interesse para este trabalho investigar como a produção literária latino-americana, especificamente a obra de Bolaño, se comporta frente a essa tradição, tendo em vista as especificidades de seu processo histórico. Seria o caso de esmiuçar aquilo que dessas obras se herda – e, como ensina Derrida, toda herança tem um princípio de seleção e exclusão, pois, do contrário, seria apenas uma imposição previamente determinada –; esmiuçar tanto aquilo que se apresenta como filiação possível como o que se desconstrói e rasura.

No intuito de mapear e sistematizar a produção literária policial em países como Argentina, México e Chile, Diego Trelles Paz defende a tese de que, em tais territórios, surgiria uma *novela policial alternativa* cujo exemplo paradigmático seria *Los detectives salvajes*. A razão dessa nomenclatura se daria na medida em que diversos textos ali publicados apresentariam desvios e inversões das fórmulas convencionais presentes tanto na novela-problema de tradição inglesa quanto no policial-duro norte-americano. Segundo o autor, esse processo de deformação do gênero seria desencadeado pela não compatibilidade entre os princípios ideológicos preconizados pelos textos policiais clássicos e a realidade encontrada em países às margens do norte global. O prestígio do qual a figura de detetive usufruiria, bem como a crença na lei e na moralidade representadas por ele, se encontrariam corroídos no contexto latino-americano, pois, afinal, no processo histórico desses países, estamos frequentemente confrontados com a indistinção entre as instâncias que praticam e as que investigam os crimes:

Existe, pues, una profunda inconsistencia entre la imprevisible, caótica y, a menudo, represiva realidad de los países tercermundistas, y esa representación artificial, estilizada y sin ninguna aspiración realista de la sociedad occidental que presentan las novelas policíacas clásicas, cuyo manifiesto desinterés por profundizar en los desarreglos y conflictos sociales va de la mano con su cerrada defensa de un orden estamental [...]. (PAZ, 2017, p. 22).

Paz sugere, ainda, que no horizonte de recepção dessas obras poderia haver uma certa repulsa e temor por parte dos leitores diante da possibilidade de serem identificados eles mesmos com os criminosos aos olhos desse detetive-lei em vigor:

Así, pues, mientras en estas novelas la función del detective es la de neutralizar y castigar la amenaza que supone el criminal para el orden social, en el contexto de las sociedades latinoamericanas en donde no hay mayor confianza en la ley, no sólo la figura del detective es una suerte de ente lequía, sino que su equivalente, el policía ciudadano, inspira temor o un profundo rechazo entre la lectoría local que teme identificarse con el sospechoso. (PAZ, 2017, p. 23).

A esse respeito, penso especialmente no conto “O homem da multidão”, de Poe, no qual um narrador que se anuncia como um grande leitor das profundezas da mente humana passa horas observando os transeuntes que se perdem instantaneamente nas multidões dos grandes centros urbanos:

De início, minha observação assumiu um feitiço abstrato e generalizante. Olhava os transeuntes em massa e os encarava sob o aspecto de suas relações gregárias. Logo, no entanto, desci aos pormenores e comecei a observar, com minucioso interesse, as inúmeras variedades de silhueta, traje, ar, porte, semblante e expressão fisionômica. (POE, 2017, p. 243).

Certo dia, surge diante dele um sujeito que se mostra completamente estranho e impenetrável às suas análises. Junto à incapacidade de assimilação desse outro, lhe vem a certeza de que tal sujeito é um facínora; algo na sua gestualidade e na sua *fisionomia* justificariam essa impressão peremptória: “Lembro-me bem de que meu primeiro pensamento, ao vê-lo, foi o de que, tivesse-o conhecido Retzsch, e não haveria de querer outro modelo para as suas encarnações pictóricas do Demônio” (POE, 2017, p. 245).

Durante horas, o narrador o segue por becos e ruas sem que nada ocorra. Nenhum ato hediondo, nenhum crime. Apenas a perseguição vazia da qual, ao fim, o narrador sai derrotado: “‘Esse velho’ – disse comigo, por fim – ‘é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o homem da multidão. Será escusado segui-lo: nada mais saberei a seu respeito ou a respeito de seus atos’.” (POE, 2017, p. 249). Ou seja, o narrador não encontra nenhuma prova, mas, ainda assim, tem a convicção de que se encontra diante de um vil criminoso.

Se na crítica corrente do conto encontramos uma chave de leitura que costuma o inserir nos motivos da *flânerie*, da deriva pelo corpo da cidade moderna, da morte da experiência ou mesmo do confronto com o enigma absoluto que não se deixa ler, ao transpormos “O homem da multidão” para outras realidades, como a do Brasil contemporâneo, tornam-se evidentes os pontos cegos dessas leituras. E se, ao invés de colarmos nosso olhar ao do inquisidor e sua certeza, que em nenhum momento é negociada, o redimensionarmos para a perspectiva do acochado? Em outros contextos, sabe-se como a atividade de policiamento e suposto exercício da justiça está apoiada em dispositivos racistas e necropolíticos que fabricam um rosto, uma fisionomia específica para encarnar a vileza e toda a inclinação criminal. No Brasil de 2023, de onde escrevo, e em outros incontáveis Brasis, acompanhamos diariamente os mecanismos paranoicos e assassinos de agentes de Estado que, tal qual o narrador de Poe, enquadram, em ambos os sentidos da palavra, incriminam, condenam e executam de antemão sujeitos inocentes, sobretudo, das populações negras, indígenas e periféricas, sujeitos que já não somem em meio à massa amorfa da multidão, mas cujos corpos são desaparecidos em mangues, brejos, matagais e lixões.

A *novela policial alternativa* como é proposta por Diego Trelles Paz se estabeleceria, assim, como um antigênero – e vale assinalar como todo gênero circunscreve um espaço normativo que abarca, inclusive, aquilo mesmo que o nega e dele se difere – a explorar as falências da figura hegemônica de detetive. Rodolfo Walsh e Jorge Luís Borges, ambos argentinos, são dois nomes que cumpre destacar na medida em que não apenas produzem obras consideradas precursoras dos principais traços desse antigênero – no caso de Walsh, uma faceta que se imbrica com sua literatura de não-ficção – como também se empenham em tecer suas próprias genealogias acerca da narrativa policial.

Borges, em uma polêmica resenha do livro *Le Roman Policier*, do crítico francês Roger Caillois, é peremptório ao atribuir a origem do gênero aos contos de Poe e “refuta a hipótese central do livro de Caillois, para quem a origem do gênero poderia ser localizada em textos anteriores aos contos ‘Os crimes da rue Morgue’, ‘A carta roubada’ e ‘O mistério de

Marie Rogêt” (MOLINA; GOLDONI, 2011 p. 231). Contudo, ainda que o escritor estabeleça sua predileção pela vertente policial de cunho analítico, seus próprios contos apresentam linhas de fuga para com preceitos fundamentais dessa linhagem. Há, em primeiro lugar, um forte traço humorístico e satírico na construção de seus detetives, como é o caso de Isidro Parodi, que resolve seus casos sem se mover, não por um virtuosismo cômodo, mas por estar preso injustamente. Além disso, Paz identifica dois mecanismos fundamentais em suas narrativas que tensionam as regras gerais do gênero:

1) la alteración del desenlace esperado por los lectores habituales de las novelas policiales cuando el enigma parecía ya resuelto; y 2) la transgresión de lo familiar y, con ello, el triunfo de la oscuridad y extrañeza sobre la razón y la justicia. Borges subvierte las normas del género radicalizando la lógica abstracta y multiplicando las posibilidades de la resolución de los enigmas como en un juego infinito de espejos. (PAZ, 2017, p. 47).

Talvez o maior exemplo destes mecanismos se encontre no conto “A morte e a bússola” (1942), no qual um detetive logra decifrar o mistério por trás de uma série de assassinatos, sem saber, contudo, que ao solucioná-los ele se tornaria ironicamente a próxima vítima. Em detrimento do consolo e conformismo mencionados anteriormente, o conto oferece um final indigesto, escancarando o descompasso entre a elucidação do mistério e a aplicação da justiça, procedimento caro a Bolaño, como veremos posteriormente.

Rodolfo Walsh, por sua vez, confronta a perspectiva borgeana, publicando em 1954 o ensaio “Dois mil e quinhentos anos de literatura policial”. Nele, Walsh repropõe a história do gênero percorrendo textos fundantes da literatura ocidental – como a Bíblia, a *Eneida*, as fábulas de Esopo e *Dom Quixote* –, apontando como eles já apresentariam dispersamente os elementos característicos desse tipo narrativo. Nessa chave de leitura, o escritor considera o personagem bíblico Daniel, nos capítulos 13 e 14 do *Livro de Daniel*, “o primeiro ‘detetive’ da história, com muitos pontos comuns com os modernos heróis do romance policial”, visto que os episódios narrados nessa passagem possuiriam alguns de seus elementos determinantes: “a acareação das testemunhas, a clássica armadilha para descobrir o delinquente e a interpretação de indícios materiais” (WALSH, 2011, p. 222).

Ainda que, em um primeiro momento de sua carreira, Walsh tenha se voltado para a escrita de textos policiais de ficção, tais como os contos de *Variaciones en rojo* (1953), o autor viria a se tornar um exímio escritor de textos de investigação jornalística com um forte engajamento na denúncia das injustiças sociais no contexto argentino. Em *Operación*

Masacre (1957), por exemplo, o autor se vale de alguns procedimentos caros à literatura policial – como a criação de uma atmosfera de suspense e a organização narrativa em discursos testemunhais – para narrar o fuzilamento clandestino de um grupo de civis em um terreno baldio no ano de 1956. Segundo Diego Trelles Paz, para além da ancoragem intensa dos seus textos no campo da realidade política e social, muitas vezes abordados de maneira marginal nos romances policiais, Walsh desmontaria um dos pilares dessa tradição no que diz respeito às consequências da revelação do enigma. Enquanto, nos textos clássicos do gênero, a descoberta do culpado coincide com sua punição e um suposto exercício da justiça, os textos de não-ficção do argentino, ao final, não surtem esse tipo de efeito devido à arbitrariedade e à corrupção do sistema e das autoridades judiciais.

É possível notar alguns pontos de convergência entre a concepção de Walsh e as proposições de Roberto Bolaño acerca das genealogias do policial, principalmente quando ambos reconhecem sua presença ao longo de séculos e séculos da literatura ocidental. A perspectiva deste último assume, porém, uma radicalidade ainda maior quando, em uma entrevista concedida a Pedro Donoso, é indagado sobre a existência de uma “poesia policial” e quais os seus possíveis precursores. Por um lado, Bolaño também reverencia Edgar Allan Poe e os diversos autores em prosa que se originariam desde a sua literatura, como Conan Doyle, Ellroy e Borges. Contudo, do mesmo modo que o chileno descreve esse panorama, já deixa entrever um certo ceticismo sobre as razões dessa nomenclatura: “*pero en realidad lo hacemos por comodidad, la comodidad de lo etiquetado*” (DONOSO, 2003 *apud* PINHEIRO, 2016, p. 101). Isso porque sua concepção do que se costuma chamar policial “*recorre toda la literatura, desde sus orígenes, y no es otra cosa que la búsqueda de la imagen del enigma y la posibilidad subsiguiente de descifrar ese enigma. La poesía religiosa es policiaca, la poesía metafísica, la poesía simbolista*”, concluindo, então, que “*En realidad lo policiaco, como especificidad, no existe*” (DONOSO, 2003 *apud* PINHEIRO, 2016, p. 100).

Portanto, em detrimento de uma noção essencialista acerca do policial, Bolaño privilegia um sentido de *movimentação*, uma forma de perseguição que regeria a linguagem poética em seus contextos mais diversos, algo que Edgar Allan Poe, em seu ensaio “Filosofia da composição” – texto em que discute o processo de escrita de seu poema “O corvo”, apresentando procedimentos composicionais passíveis de serem transpostos também para o campo da prosa –, já sugeria quando nos falava sobre estruturar a narrativa como um *ritmo* em torno do segredo, para além de qualquer outro tipo de expediente retórico. As figurações de detetives em Bolaño, portanto, vão se encontrar fortemente condicionadas por um senso

de mobilidade, já não sendo possível uma investigação apoiada somente na atividade mental e na reconstrução virtual dos enigmas.

No poema *Los detectives perdidos*, por exemplo, é o barulho de seus passos e gemidos que indicam a presença do detetive, e não sua imagem, sua corporeidade. Todo o poema se tensiona no pressentimento daquilo que avança e, no entanto, não se deixa ver (estaria o detetive tão implicado pelo enigma que é convocado a solucionar que ele mesmo se converteria em uma figura enigmática?).

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 (BOLAÑO, 2019, p. 359).

Descrevendo menos uma viagem ou trajetória, visto que estas presumem algum tipo de variação do espaço e do próprio sujeito ao cabo de sua empreitada, o movimento desses detetives parece ser mais determinado pelo gesto e pela temporalidade da *ronda*, naquilo que ela possui de monótono e vicioso: orbitar um mesmo motivo, um mesmo objeto, um mesmo enigma, sem que se produza algum tipo de experiência ou revelação.

É o caso também do poema *Los detectives*, no qual, a despeito do velho clichê de que o criminoso sempre volta à cena do crime, é o detetive quem retorna ao mesmo local, seguindo “*una y otra vez*” o mesmo rastro. Aqui, a cena do crime se comporta como o centro de gravidade fixando os detetives em uma relação desesperada de irresolução.

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
 (BOLAÑO, 2019, p. 412).

No caso de *Los detectives salvajes*, somente o título já oferece uma construção bastante provocadora. Bolaño coloca em alinhamento duas categorias até então apresentadas como antagônicas e inconciliáveis. Se, antes, o *selvagem* era apresentado como o corpo abjeto, essa nova figura detetivesca parece conjugar em si posturas avessas ao humanismo racionalista sobre o qual se apoiava anteriormente. O detetive selvagem parece nos falar de outras normatividades corporais que, por sua vez, não descartam saberes provenientes de matrizes epistemológicas que não aquelas centradas exclusivamente na razão.

Nesse sentido, vale observar, sobretudo, como a aparição da palavra detetive em títulos de suas obras, seja poética ou em prosa, encontra-se frequentemente marcada por um processo acentuado de adjetivação. São detetives *selvagens*, detetives *gelados*, detetives *perdidos* e, até mesmo, detetive *dos ratos*. Há também *Los sinsabores del verdadero policía*, nome de uma obra de Bolaño publicada postumamente. Nesta última, além de atrelar o detetive/policial a uma certa condição amargurada, o título deixa subentendido que nem todos os assim chamados serão autênticos, estimulando no leitor um estado constante de suspeita para com os próprios detetives. Desse modo, é como se diante do conjunto geral abarcado por tal palavra, o que tende a neutralizar suas diferenças e restos, Bolaño se empenhasse em especificar formas desviantes de tal figura, colocando em exposição uma série de detetives *menores*.

Mas em que consistiriam essas formas minoritárias de detecção? Qual seria seu campo de interesse e atuação? Quais suas ferramentas, armas, saberes? Certamente, as respostas são tão variadas quanto suas qualificações. Os detetives surgem nesses livros tanto no encalço de um poema desaparecido quanto tentando localizar um torturador de Estado. Podem ser ora um poeta no deserto ora um rato nos canos de esgoto. Contudo, aquilo que se apresenta como uma tônica geral é a relação angustiada que apresentam quando se endereçam para seus enigmas. Impotentes e melancólicos, tais detetives se veem atormentados por algo que não são capazes de conhecer em sua inteireza. Ou pior, debruçam-se sobre casos que, mesmo quando resolvidos, não provocam nenhum tipo de alento, perdurando, assim, uma sensação de estranheza e inconclusão. Não esquecer, por exemplo, que *Los detectives salvajes* termina com um desenho de uma charada sem nenhuma resposta; e que, quando as personagens finalmente encontram Cesárea Tinajero, esta é assassinada logo em seguida. O anticlímax súbito faz com que qualquer epifania esperada no *eureka* – “eu encontrei” – ceda lugar a um sentimento de vazio e frustração.

É no conto “Pepe, el policía de las ratas” presente no livro *El gaucho insufrible* (2003), que podemos encontrar uma das feições mais depuradas desse(s) detetive(s) menor(es).

Ambientado em um mundo subterrâneo – uma infrarrealidade –, o conto é narrado por Pepe, um rato policial que passa os dias na vigília de túneis e canais de esgoto. Vale destacar que esse é o único narrador-animal que encontramos em toda a obra de Bolaño. A emulação de uma subjetividade animal como o centro de uma história de investigação não apenas deixa entrever uma inclinação paródica para com o gênero policial, mas também desmonta os binarismos constitutivos da literatura policial apontada anteriormente. Isso porque os ratos, ao contrário da sociedade humana, se apresentam como um modelo de agrupamento social extremamente organizado e *quase* que inteiramente destituído de inclinações malélicas. Pepe descreve a rotina de seu povoado, que, entre as ameaças de predadores e desastres como enchentes e desmoronamentos de terra, vive em uma aparente ordem e harmonia. Todos partilham igualmente o trabalho nas escavações, dormem conjuntamente em buracos. A comunidade funciona: “*Vivimos en colectividad y la colectividad sólo necesita el trabajo diario, la ocupación constante de cada uno de sus miembros en un fin que escapa a los afanes individuales y que, sin embargo, es lo único que garantiza nuestro existir en tanto que individuos*” (BOLAÑO, 2003, p. 31).

Por outro lado, afora a falta de acontecimentos excepcionais, Pepe relata que a sensibilidade artística é considerada algo um tanto quanto incomum, ou mesmo incompreendido pelos membros da sociedade. Ele é, inclusive, descendente de Josefina, uma rata cantora a quem ninguém lograva entender:

[...] pero todos la querían o fingían quererla y ella era feliz así o fingía serlo. [...] Nunca he entendido la música, un arte que nosotros no practicamos o que practicamos muy de vez en cuando. En realidad, no practicamos y por lo tanto no entendemos casi ningún arte. A veces surge una rata que pinta, pongamos por caso, o una rata que escribe poemas y le da por recitarlos. Por regla general no nos burlamos de ellos. Más bien al contrario, los compadecemos, pues sabemos que sus vidas están abocadas a la soledad. ¿Por qué a la soledad? Pues porque en nuestro pueblo el arte y la contemplación de la obra de arte es un ejercicio que no podemos practicar, por lo que las excepciones, los diferentes, escasean, y si, por ejemplo, surge un poeta o un vulgar declamador, lo más probable es que el próximo poeta o declamador no nazca hasta la generación siguiente, por lo que el poeta se ve privado acaso del único que podría apreciar su esfuerzo. (BOLAÑO, 2003, p. 30).

Certo dia, uma rata chamada Elisa desaparece sem nenhuma explicação. Pepe decide procurá-la em uma *alcantarilla muerta*, uma parte de esgoto abandonada que nenhum rato

costumava frequentar; um esgoto dentro de um esgoto.⁹ Contra a suspeita inicial dos policiais de que algum predador poderia tê-la capturado, Pepe encontra ali seu corpo já morto com fortes marcas de violação. Mas não só. Não muito longe, o detetive também encontra o esqueleto de um filhote de rato que, pelo estágio avançado de decomposição, já estaria morto há alguns meses.

Pouco tempo depois, surgem ainda outras duas vítimas. Também encontradas em *alcantarillas muertas*. Apesar de o laudo do rato-forense ser inconclusivo e de as autoridades tentarem abafar a situação, Pepe logo chega à conclusão de que esse crime não poderia ter sido cometido por nenhum ser que não fosse um rato. Afinal, se fosse um predador, as vítimas teriam servido de alimento. Além disso, as marcas de violência no corpo se assemelham às marcas que um rato faria. Intriga-lhe, assim, o caráter aparentemente sem finalidade do crime; a manifestação de uma violência de ordem não utilitária. Contudo, a possibilidade de que esses crimes estejam sendo cometidos por um membro da mesma espécie soa tão absurda que ninguém dá crédito à hipótese de Pepe: “*las ratas no matan ratas*” (BOLAÑO, 2003, p. 40) é a máxima repetida duas vezes ao longo do conto. Ela teria fundamentações genéticas, ecológicas e oriundas do contrato social existente entre os membros da comunidade. Ao refutar as evidências trazidas por Pepe, com o intuito de evitar um pânico civil, o comissário é categórico:

Quiero decir, dijo el comisario mirando al forense como si buscara su aprobación, y dándole a sus palabras una entonación profunda y dulce, que la vida, sobre todo si es breve, como desgraciadamente es nuestra vida, debe tender hacia el orden, no hacia el desorden, y menos aún hacia un desorden imaginario. (BOLAÑO, 2003, p. 41).

Contra todos esses determinismos, Pepe termina encontrando o assassino. Sua descoberta se dá de modo espontâneo, sem um processo de concatenação das provas e refinamento dedutivo. Um dia, escuta a conversa banal de dois indivíduos em um cano e a partir daí *sabe* que um deles é o culpado. Era de fato um rato, um seu semelhante. Antes de

⁹ De tão inhóspitas, essas *alcantarillas muertas* se convertem em lugares mitificados, repletos de lendas e boatos, a circular no imaginário da comunidade: “*Hay incluso policías que duermen en las alcantarillas muertas. Yo nunca he conocido a ninguno, pero los viejos suelen contar historias en la que un policía, un policía de otros tiempos, ciertamente, si tenía sueño, se echaba a dormir en una alcantarilla muerta. ¿Cuánto hay de verdad y cuánto de broma en estas historias? Lo ignoro. Hoy por hoy ningún policía se atreve a dormir allí. Las alcantarillas muertas son lugares que por una causa o por otra han sido olvidados*” (BOLAÑO, 2003, p. 33).

morrer, pois ambos terminam atracados em uma disputa mortal, o culpado assume a autoria dos crimes. Uma confissão hermética, na qual Hector, o assassino, fala, sobretudo, do medo:

Tienes más miedo que yo, dijo, y mira que yo tengo mucho miedo. No lo creo, dije, tú no tienes miedo, tú estás enfermo, tú eres un bastardo de depredador y escarabajo. Héctor se rió. Claro que tienes miedo, dijo. Mucho más miedo del que tenía tu tía Josefina. ¿Has oído hablar de Josefina?, dije. He oído hablar, dijo. ¿Quién no ha oído hablar de ella? Mi tía no tenía miedo, dije, era una pobre loca, una pobre soñadora, pero no tenía miedo. [...] Te equivocas: se moría de miedo, dijo mirando distraídamente hacia los lados, como si estuviéramos rodeados de presencias fantasmales y requiriera sin énfasis su aquiescencia. Quienes la escuchaban estaban muertos de miedo, aunque no lo sabían. Pero Josefina estaba más que muerta: cada día moría en el centro del miedo y resucitaba en el miedo. (BOLAÑO, 2003, p. 45).

Pepe recorre à terminologia clínica para justificar os atos hediondos de Hector (“*tu estás enfermo*”), chegando a levantar a possibilidade de curá-lo: “*Eres joven, le dije. Tal vez haya una forma de curarte. Nosotros no matamos a nuestros congéneres*” (BOLAÑO, 2003, p. 46); um gesto detetivesco típico, ao buscar o conforto no equacionável, no cientificamente embasado. O assassino rapidamente responde: “*¿Y quién te curará a ti, Pepe?, me preguntó. ¿Qué médicos curarán a tus jefes?*”, criando uma inversão nos nexos entre o que é sanidade e o que é doença.

Porém, aquilo que aparece como o elemento mais intrigante durante a confissão de Hector é a alusão um tanto quanto desconexa a Josefina, a mais notória das cantoras em um povoado onde estas eram raras. Falando do medo como condição comum a ambos, Hector de alguma maneira busca se equiparar a Josefina. Ela mesma também era considerada “*una pobre loca*” pelo próprio sobrinho. Os dois se constituíram, assim, desde o lugar da anomalia e da transgressão. Tanto o crime quanto o canto se apresentam no conto como formas desviantes do automatismo e assujeitamento característicos daquele grupo. Vale lembrar que a concepção de si como um ente individual não era algo próprio daquele lugar.

O que parece estar em questão aqui, portanto, é uma aproximação assombrosa que Bolaño não cansa de praticar nos seus textos entre a prática estética, a emergência da subjetividade – e, por consequência, a inscrição do desejo no sujeito – e o Mal, sendo este compreendido como as formas que almejam, efetuam e usufruem da aniquilação dos índices de alteridade.

A literatura de Bolaño explora de maneira programática as afinidades, convivências e, por vezes, a indistinção entre o campo da arte e os mecanismos de perversidade e violência. Os exemplos são diversos. Em *La pista de hielo*, uma cantora de voz sublime que vive em um *camping* é a mesma pessoa que depreda constantemente o banheiro do lugar cobrindo-o com fezes. Em *2666*, críticos literários europeus considerados extremamente eruditos espancam covardemente um taxista paquistanês. Na novela *Noturno do Chile*, um badalado casarão da elite chilena onde ocorriam saraus e festas tinha escondida no porão uma câmara de tortura de presos políticos da ditadura de Pinochet. Heimito Kunst, personagem neonazista de *Los Detectives Salvajes*, tem um sobrenome cujo significado em alemão é “arte”. Toda a antologia-ficção *La literatura nazi en América* se dedica a traçar o perfil de escritores de projetos estéticos extravagantes e pífios que compactuam com o ideário eugenista e fascista. Em *Amuleto*, um cafetão cruel libera um prisioneiro porque se mostra sensível e enredado pela habilidade narrativa de um dos personagens. Também em alguns contos de *Llamadas telefónicas* se percebe essa aproximação. Em “Outro conto russo”, um espanhol que orquestrava o coral do exército nazista tem sua língua mutilada durante uma sessão de tortura e pronuncia a ofensa de baixo calão *coño*, mas é ironicamente compreendido como *kunst* (arte). Ou, ainda, o conto “Neva”, no qual um mafioso russo convoca reuniões com seus sicários ora para designar assassinatos ora para discutir os problemas e desafios da literatura russa.

Portanto, a despeito de toda uma ingenuidade presente no senso comum – e até mesmo em alguns arcabouços teóricos – de que a literatura e a arte de maneira geral teriam sempre uma função edificante e humanizadora, Bolaño se empenha tal qual um detetive em apresentar provas da cumplicidade existente entre os mais refinados documentos da cultura e os dispositivos de destruição e supressão do outro. O campo artístico se revela ele mesmo como uma espécie de cena do crime.

Frente a essa dispersão generalizada do Mal em todas as esferas do social, a questão se transpõe então para os modos de precisar a natureza da violência e as condições propícias para sua emergência; um trabalho sempre frustrado e impotente a abater as personagens de Bolaño. Pepe, por exemplo, ao descobrir que, sim, um rato poderia matar outro rato, emite um diagnóstico pessimista no qual toda a ideia de comunidade seria rondada sempre por essa possibilidade e, por causa disso, tenderia à desapareição:

Nuestra capacidad de adaptación al medio, nuestra naturaleza laboriosa, nuestra larga marcha colectiva en pos de una felicidad que en el fondo sabíamos inexistente,

pero que nos servía de pretexto, de escenografía y telón para nuestras heroicidades cotidianas, estaban condenadas a desaparecer, lo que equivalía a que nosotros, como pueblo, también estábamos condenados a desaparecer. (BOLAÑO, 2003, p. 48).

Porém, há algo no próprio desfecho do conto que, se não desmente, pelo menos desestabiliza esse enunciado. Solucionado o crime e neutralizado o culpado, chegamos ao ponto no qual costumam terminar as histórias detetivescas. Porém, o conto ainda avança, resistindo ao desfecho totalmente melancolizado. Um epílogo acena, ainda que de modo fugaz, mínimo, para a existência de *outra* coisa.

Quando retorna à delegacia dos ratos, Pepe recebe a notícia de que um grupo de filhotes foi encurralado em um cano por uma doninha, um predador perigosíssimo. Quem lhe informa é um policial muito jovem, recém ingressado na equipe. Há poucos policiais de plantão; se esperassem chegar reforços, seria tarde demais, explica o novato, ao que Pepe responde:

¿En qué momento se hizo demasiado tarde? ¿En la época de mi tía Josefina? ¿Cien años antes? ¿Mil años antes? ¿Tres mil años antes? ¿No estábamos, acaso, condenados desde el principio de nuestra especie? El policía me miró esperando un gesto de mi parte. Era joven y seguramente no llevaba más de una semana en el oficio. (BOLAÑO, 2003, p. 48).

Apesar do ceticismo de Pepe e de suas tentativas de desestimular qualquer tipo de intervenção, dado que não estariam em pé de igualdade na disputa com o predador, o policial jovem não se deixa intimidar. Apesar da impotência, apesar do fracasso provável, apesar de saber que ratos também matam ratos e que isso teria desorganizado decisivamente toda a sustentação ética e simbólica de seu mundo, Pepe se coloca na dianteira e segue com os outros para tentar salvar os filhotes:

¿Te has enfrentado alguna vez a una comadreja? ¿Estás dispuesto a ser despedazado por una comadreja?, dije. Sé luchar, Pepe, contestó. Llegado a este punto poco era lo que podía decir, así que me levanté y le ordené que se mantuviera detrás de mí. El túnel era negro y olía a comadreja, pero yo sé moverme por la oscuridad. Dos ratas se ofrecieron como voluntarias y nos siguieron. (BOLAÑO, 2003, p. 49).

Então o conto termina. Neste final, vemos como se imbrica algo do dramático e do patético. É porque Bolaño não se furta a experimentar e propor algo do ridículo em sua

literatura. Tirar proveito dele. Enxergar nele algo de sábio. Proponho-me a desenvolver esse tema mais profundamente no terceiro capítulo desta dissertação, refletindo sobre as relações entre desaparecimento e humor em sua obra, dado que, tão insistente como a presença do horror e desespero em seus textos, também o são cenas do riso. Por enquanto, digo que minha emoção vem ao me deparar com o último gesto de Pepe que contraria todas as premissas lógicas do seu pessimismo. Se a violência não encontra um suporte de sentido inteligível e corrói a tessitura simbólica do mundo, esse ímpeto de Pepe em direção ao reconhecimento e zelo pela vida do outro, ao qual não sei dar nome, também prescinde de subterfúgios. O que o conto parece propor é uma reorganização das relações entre sentido e ato, uma visão não performativa do saber na qual este se apresentaria como pretexto e condições para a ação. Sim, há algo de um heroísmo romântico, de uma lógica sacrificial que, por diversas vezes, Bolaño associa a um impulso enérgico da juventude: a capacidade de se oferecer a batalhas com o resultado marcado de antemão; batalhas cuja derrota é certa.¹⁰ Mas, para além desse subtexto um tanto melodramático, há algo que Bolaño nos diz sobre as formas de vitalidade possíveis diante da iminência da catástrofe.

Em *Los detectives salvajes*, o problema do caráter indecifrável do Mal e as possibilidades de agir perante ele aparece marcado por uma indecidibilidade fundamental. No depoimento de Abel Romero, um detetive chileno, é relatada uma conversa com Arturo Belano durante uma reunião de exilados em Barcelona em memória do 11 de setembro de 1974:¹¹

Entonces le dije lo que me había estado rondando por la cabeza. Belano, le dije, el meollo de la cuestión es saber si el mal (o delito o el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo. (BOLAÑO, 2017, p. 397).

¹⁰ Isso aparece, por exemplo, no “Discurso de Caracas”, proferido na ocasião em que *Los Detectives salvajes* foi laureado com o prêmio Rómulo Gallegos. Ali, o autor descreve toda a sua escrita como “*una carta de amor o despedida a mi propia generación*”, uma geração formada por jovens que, Bolaño se inclui, “*entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creíamos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era [...], luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos [...] pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo entregan y no piden nada en cambio* (BOLAÑO, 2004, p. 37).

¹¹ Data do golpe de Estado de Augusto Pinochet que daria início a um processo brutal de perseguições, exílios, torturas, assassinatos e desaparecimentos forçados de opositores ao regime ditatorial.

Contra qualquer certeza categórica – algo caro à figura detetivesca tradicional –, a personagem se instala no lugar da dúvida, de modo que o que surge como postura possível diante do Mal pende ora para um confronto esperançoso de sua erradicação/prevenção, ora para uma paralisia e sujeição total. Abel Romero, aliás, é o mesmo detetive que aparece na novela *Estrella distante*,¹² obra em que é possível encontrar aquele que talvez seja o exemplo mais paradigmático em Bolaño do desmanchamento das diretrizes da literatura policial clássica, bem como de uma visão da literatura como um dispositivo agenciado pelo Mal.

Ambientada no Chile tanto durante os anos antecedentes ao Golpe de Estado quanto durante o regime ditatorial de Pinochet que se seguiu, *Estrella distante* centra sua narrativa na trajetória elíptica de Alberto Ruiz-Tagle, um poeta que frequentava oficinas de poesia na Universidade de Concepción nos primeiros anos da década de 1970 e que viria a desaparecer pouco tempo depois de instaurada a Ditadura. Alberto, na verdade, ressurgiria sob a identidade de Carlos Wieder, um aviador associado ao regime militar que escreve poemas no céu com a fumaça de um jato.

O livro é narrado por um ex-membro da oficina de escrita – da qual alguns participantes foram assassinados – que se intriga com as múltiplas facetas desse homem até descobrir que a identidade do sujeito considerado como a grande promessa de renovação estética da poesia chilena coincide com a identidade de um torturador e assassino de Estado. Anos depois, o narrador se vê inesperadamente convertido em um poeta-detetive quando Abel Romero, o detetive particular mencionado anteriormente, o contrata para auxiliá-lo no processo de localização do paradeiro de Ruiz-Tagle/Wider. O assassino teria desaparecido na Europa, deixando um rastro de crimes e poemas nos lugares por onde passou. O trabalho do narrador, portanto, seria analisar uma série de publicações independentes coletadas tais quais provas – a maioria com um projeto editorial de cunho abertamente fascista – para precisar quais os textos com autoria de Wider.

Ao eleger um poeta como a figura mais qualificada para a resolução destes crimes, podemos enxergar o vínculo existente entre o gesto de detecção e o ato de leitura. Hector Vizcarra viria a nomear esse traço com *epistemofilia*, dado o modo como livros, cartas, documentos, em suma, práticas escriturais, se apresentam, frequentemente, como peças fundamentais para a resolução de crimes:

¹² *Estrella distante*, por sua vez, apresenta-se como um desdobramento do último capítulo de *La literatura nazi en América*, retomando e reescrevendo, à maneira de um palimpsesto, a história do poeta-torturador presente na antologia.

[...] elementos imprescindibles para la resolución de una incógnita planteada: incunables, documentos falsificados, volúmenes agotados, inéditos o extraviados, textos robados o dispersos, plagios y escritos comprometedores son presencias recurrentes desde los inicios de la narrativa en cuestión, pues el contenido de los documentos escritos (como metonimia del conocimiento) representa la clave para descodificar los misterios por parte del héroe [...] (VIZCARRA, 2015, p. 71).

Em *Estrella distante*, tanto crime quanto poesia são concebidos como formas de escrita portadoras, conseqüentemente, de caligrafias, estilos, assinaturas, e presumem, assim, um horizonte de interlocução. Exigem uma leitura-escuta, uma participação em algum circuito de comunicação que partilhe desses códigos, dessa língua. Irei retomar essa discussão com mais profundidade no segundo capítulo, recorrendo à ideia de *crimes expressivos* tal como é proposta pela antropóloga Rita Segato a respeito dos feminicídios de Ciudad Juárez. Neste momento, vale apontar como os fundamentos sádicos dessa compreensão de crime enquanto enunciação são explicitados na novela, sobretudo, na cena em que Wider realiza uma *vernissage* macabra de sua obra.

Uma noite, o poeta-torturador realiza uma reunião em seu apartamento com um pequeno grupo formado por amigos, militares, jornalistas e artistas. O pretexto da festa seria inaugurar uma exposição de seu trabalho com fotografia cujo teor era, supostamente, desconhecido por todos. As fotografias estavam pregadas em seu próprio quarto, que permanecera a maior parte do tempo trancado. Após a maior parte dos convidados estarem consideravelmente embriagados, Wider abre o quarto e os instrui a entrar um de cada vez. A primeira a entrar é uma mulher que, logo em seguida, sai aterrorizada e vomita no corredor. Daí, segue-se a visita pela exposição pela maior parte dos convidados e, finalmente, é descrito o que estava retratado naqueles quadros: corpos – a maioria de mulheres – desmembrados.

Tudo o que se viria a saber sobre os acontecimentos daquela noite está relatado na biografia do tenente que atuara nos primeiros anos do regime. É significativa – leia-se, assombrosa – a maneira como o militar se dedica mais a descrever o percurso pela exposição em termos de uma experiência estética, se atentado, por exemplo, para a qualidade das fotos, os efeitos provocados pela sua disposição e montagem, do que a emitir qualquer juízo moral, propriamente dito:

As imagens, em geral (segundo Muñoz Cano), são de má qualidade, embora a sensação que provocam em quem as observa seja extremamente forte. A ordem em que foram expostas não é fortuita: seguem uma linha determinada, uma argumentação, um roteiro, uma história (cronológica, espiritual...), um plano. As que estão presas no teto são todas semelhantes (segundo Muñoz Cano) ao inferno,

mas um inferno vazio. As que estão pregadas (com percevejos) nos quatro cantos lembram uma celebração. Uma celebração da loucura. Em outros grupos de fotos predomina um tom elegíaco (mas como é possível haver *nostalgia* e *melancolia* nessas fotos?, pergunta-se Muñoz Cano). Os símbolos são raros porém eloquentes. (BOLAÑO, 2009, p. 88).

Assim, neste quarto-galeria de Wider, se borram radicalmente as compartimentações da esfera pública e da privada: crimes sob a tutela do Estado contra o corpo social, executados extrajudicialmente e apagados do saber comum, são depois postos em circulação que, mesmo restrita, faz visível aquilo que se pretendia esconder. Trata-se de um *modus operandis* do poder que deixa ver seus mecanismos sádicos e narcísicos na medida em que deseja produzir e exibir provas contra si mesmo.

Além disso, tal cena é representativa de uma parte já comentada do projeto estético de Bolaño, interessada em provar como o senso estético não é avesso às formas mutiladoras do mundo. Aqui, o autor traz as evidências da existência de uma sensibilidade perversa com seus critérios, gostos e técnicas. Neste sentido, é emblemática a escolha do espaço do quarto para ser a instalação das fotografias, visto que, no imaginário da literatura policial, este se revela tanto como o lugar privilegiado da realização estética quanto da execução/exibição do crime; uma convivência perceptível desde Poe, como aponta Tiago Guilherme Pinheiro, que, ao pensar os sentidos deste aposento na obra de Bolaño, afirma: “E, de fato, ambos os atos – o da prática artística e o da violência assassina – coincidem em um único cenário: o quarto” (PINHEIRO, 2016, p. 107).

Diante dessas aparições devastadoras e constantes da violência na obra de Bolaño e, sobretudo, diante do modo como essa aparição, frequentemente, implica o efeito de desaparecimento de alguém ou de algo, faz-se necessário, então, refletir sobre uma outra dimensão do fenômeno do desaparecimento; pensá-lo desde seu correlato de negatividade e destruição.

Me volto uma última vez para a capa do livro. Como quem volta a um quarto. Como quem volta uma e outra vez à mesma cena do crime. E contra sua falsa calma, percebo, agora, não sem espanto, que seus objetos vermelhos têm a fisionomia das coisas ensanguentadas.

NEL

Ainda que uma epígrafe possa, por vezes, ser tomada como um elemento secundário, é interessante observar como aquela presente em *Los detectives salvajes*, retirada da obra *Under the Volcano* (1947), do escritor inglês Malcolm Lowry, funciona como um propulsor de sentidos para toda a narrativa que se seguirá. Ali, são estabelecidas de antemão algumas das principais linhas de força que atravessam o romance de Bolaño – sobretudo uma noção performativa da recusa – e que se relacionam de certo modo com a problemática do desaparecimento aqui desenvolvida.

Vejo-me, assim, impelido a refletir acerca da natureza mesma de uma epígrafe e qual o estatuto que ela possui diante de uma obra. Chama a atenção sua condição limiar em meio ao restante da obra: um dizer estrangeiro se imiscuindo em texto. Afinal, qual o sentido de tomar de empréstimo as palavras de alguém para antecipar as minhas próprias? Quais consequências se produzem a partir desta convocatória? Ficaria a epígrafe se replicando sobre tudo o que passarei a dizer, como que firmando um ponto de referência a sinalizar o quanto me aproximo ou me afasto dela, o quanto a corroboro ou a contradigo? E, no limite, se tal frase já se mostrou tão bem dita, tão bem colocada – tanto que a reproduzo sem nenhuma alteração ou adendo –, para que repeti-la logo aqui, no silêncio que antecede as minhas? Certamente, há muito mais do que mera reverência – e, conseqüentemente, uma busca de legitimação – ou repetição enfática ao se escolher uma epígrafe. Marcos Natali, ao pensar o lugar discursivo da epígrafe, chama a atenção para seu caráter *enigmático*. Ela se relacionaria com o restante do texto de modo menos evidente, prescindindo de qualquer função sintética e explicativa:

É menos comum que o procedimento seja esse – o da explicação – quando se trata de uma epígrafe. Permite-se a ela com maior frequência permanecer ali, enigmática, dispensando a elucidação, às vezes sem menção no corpo do texto, como se flutuasse acima das considerações desenvolvidas ao longo da escrita crítica ou filosófica. (NATALI, 2021, p. 104).

Ainda que com um sentido diverso do que costumamos atribuir atualmente na área dos Estudos Literários, o campo científico da Epigrafia e sua conceituação acerca da epígrafe nos fornecem reflexões interessantes para esmiuçar novas camadas de sentidos sobre esse

item paratextual. Mário Jorge Barroca, ao apresentar um panorama a respeito das diferentes definições de epígrafe ao longo dos séculos e sobre qual seria o escopo científico da Epigrafia, aponta como esta foi considerada “a ciência das inscrições” (BARROCA, 2000, p. 6),¹³ tendo sido determinada não só pela técnica de escrita vigente, como também pelo suporte utilizado no ato de inscrição. De acordo com o autor, em sua disciplinaridade clássica, “[a] Epigrafia dedicar-se-ia ao estudo dos textos registrados em materiais duros e perenes” (BARROCA, 2000, p. 11), em contraste com a Paleografia, por exemplo, voltada para os textos registrados em materiais moles e flexíveis. Ainda que, segundo Barroca, tal definição se complique, sobretudo quando se mostra insuficiente para agrupar materiais do período medieval e moderno, devido ao surgimento de novas técnicas e suportes de escrita, essa noção ilumina um aspecto importante do que constituiria uma epígrafe: esse desejo pela permanência e, por extensão, uma transmissibilidade duradoura; o reconhecimento de que há algo que deve ser preservado e protegido da completa desapareição. Em outra definição, ainda: “Epigrafia é uma ciência que estuda a forma como o Homem, em determinado momento, seleccionou ideias para as transmitir aos vindouros” (ENCARNAÇÃO, 2014, p. 147).

Em se tratando da leitura de *Los detectives salvajes*, essa concepção adquire um significado especial. Em primeiro lugar, pois sua trama se desenvolve em boa parte a partir desse princípio de prospecção, reconstrução e leitura das inscrições e vestígios. Vimos como isso se dá, em nível figurativo, a partir da perseguição dos rastros da presença de Belano e Lima ao longo de décadas em uma escalada intercontinental. Toda a segunda parte do romance, inclusive, se dedica a encenar os modos de constituição e transmissão de um *arquivo*. À maneira de uma pasta de um caso investigativo, são ali registrados rigorosamente os nomes de edifícios, praças, ruas, bairros, cidades, países, dias, meses e anos nos quais os depoimentos das personagens foram colhidos. Assim, é produzido um imenso corpo de documentos e discursos do qual o próprio leitor se percebe ele mesmo um coparticipante, investido de um princípio de (re)ordenação e trânsito por tais depoimentos.

Pretendo retomar a discussão a respeito do conceito de arquivo e a prática de arquivamento performada no livro com mais profundidade ainda neste capítulo, colocando em perspectiva o modo como tal noção se reformula no pensamento de diferentes autores como Michel Foucault, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman e Jacques Derrida. No entanto, gostaria já de sublinhar um traço fundamental do conceito que se relaciona com a

¹³ Tal definição seria dada por René Cagnat em 1914 e é utilizada igualmente por Cordeiro de Sousa em *Apontamentos da Epigrafia Portuguesa*, publicado em 1928.

discussão sobre a aparição das inscrições em *Los detectives Salvajes*: o fato de que o arquivo se orienta e se formula não tanto voltado para uma ideia de passado, como se costuma pensar frequentemente, mas sim em função de uma posteridade, fazendo com que seus significados estejam em aberto, inacabados e, assim, passíveis de disputas e rasuras. Desse modo, na prática arquivística não deixaríamos de estar imersos em uma espécie de operação fantasmática na qual estaria em exercício uma capacidade de falar com aquele que ainda não está, mas que, se tudo der certo – nada garante –, virá. Isto é algo que Derrida viria a nomear como *messianidade espectral do arquivo*. Nas palavras do filósofo:

[...] a palavra e a noção de arquivo parecem, numa primeira abordagem, apontar para o passado, remeter aos índices de memória consignada, lembrar a fidelidade da tradição. Ora, se tentamos sublinhar este passado desde as primeiras palavras destas questões é também para indicar uma outra problemática. Ao mesmo tempo, mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria pôr em questão a chegada do futuro. (DERRIDA, 2001, p. 48).

E ainda:

Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só saberemos num tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca. Uma messianidade espectral atravessa o conceito de arquivo e o liga. (DERRIDA, 2001, p. 51).

Para além desse *corpus* de depoimentos arquivados na segunda parte do romance, também na busca dos poetas pela enigmática Cesárea Tinajero, busca narrada por meio do diário de Garcia Madero, é possível entrever uma gestualidade como que arqueológico a reger suas investigações: seja na procura da raríssima revista de poesia *Caborca* editada por Tinajero e nas tentativas de decifração de seu poema *Sion*; seja nas horas a fio que os poetas passam nas hemerotecas, cartórios, bibliotecas, universidades, arquivos de paróquias, hospitais e cemitérios do deserto mexicano à procura de escritos a seu respeito; seja, sobretudo, diante da lápide do toureiro Pepe Avellaneda, companheiro de Cesárea, cujo epitáfio – forma primordial e exemplar de epígrafe – foi redigido por ela:

Después nos fuimos al cementerio y estuvimos buscando la tumba de Pepe Avellaneda, que murió por una cornada de toro o por ser demasiado bajo y torpe en el uso de la espada, una tumba con epitafio escrito por Cesárea Tinajero, y por más vueltas que dimos no la encontramos. El cementerio de Agua Prieta era lo más parecido que habíamos visto nunca a un laberinto [...] (BOLAÑO, 2017, p. 582).

Aliás, toda a produção escritural atribuída a Cesárea é composta unicamente de um poema e um epitáfio.¹⁴ Quando os poetas finalmente encontram o referido túmulo e limpam a poeira da lápide, o que está escrito é somente: “José Avellaneda Tinajero, matador de toros, Nogales, 1903 - Agua Prieta, 1930” (BOLAÑO, 2017, p. 586). Como já havia anoitecido no cemitério e o nicho estava situado a uma altura considerável do chão, Belano sobe nas mãos de Ulises e ainda acende alguns fósforos à procura de algo mais a ser lido, um tanto incrédulo com a vagueza do epitáfio:

¿Eso es todo?, oí que decía Belano. Eso es todo, le respondió la voz de Lima, más ronca que nunca. Luego se dejó caer de un salto e hizo lo mismo que antes había hecho Belano: con las manos formó un peldaño por el que Belano trepó [...] Belano encendió un cerillo y lo acercó al nicho. Cuando se le apagó encendió otro y luego otro. (BOLAÑO, 2017, p. 586).

O que é bastante notável nessa passagem é o modo como ela não deixa de espelhar também a reação de Belano e Lima na ocasião em que esses estão pela primeira vez diante do poema *Sion* apresentado por Amadeu Salvatierra na sala de sua casa meses antes:

[...] se sumergieron otra vez en ese charco de los años veinte, en ese ojo cerrado y lleno de polvo, y dijeron caray, Amadeo, ¿esto es lo único que tienes de ella?, ¿éste es su único poema publicado?, y yo les dije o tal vez sólo susurré: pues sí, muchachos, no hay más. Y añadí, como para medir lo que de verdad sentían: ¿decepcionante, no? (BOLAÑO, 2017, p. 375).

Para além do pó que envolve e esconde os escritos de Cesárea, gerando um obstáculo a mais para a leitura – ou ainda outra camada de inscrição sobre esses escritos –, tais passagens deixam entrever um modo paradigmático da recepção de sua *obra*. Esta, aos olhos das

¹⁴ Mostra-se necessário frisar que apenas esses seriam os textos atrelados à autoria de Cesárea, ainda que, conforme Amadeu Salvatierra aponta em um de seus depoimentos, a poeta tenha atuado como *ghost writer* escrevendo os discursos do general Diego Carvajal: “*Unos discursos estupendos, muchachos, les dije, unos discursos que dieron la vuelta a México y que fueron reproducidos en periódicos de muchas partes [...]*” (BOLAÑO, 2017, p. 298).

personagens e de nós leitores, parece se constituir por meio de uma falta essencial. A pura exposição do que carece de mais alguma coisa, qualquer coisa. É como se sua produção se fizesse sempre em outro lugar, e cada uma de suas aparições lacônicas não tivesse outra finalidade do que anunciar que, na verdade, ela não está ali.

Nesse momento, me vejo diante de um dos pontos que me causa maior intriga na obra de Bolaño e para o qual confesso não dispor de respostas. Ocorre, na verdade, persistir radicalmente nas indagações que essa questão suscita. Como ler e como responder a um texto que parece sempre adiar sua inscrição? Ora, uma escrita dessa espécie parece firmar um imperativo irreduzível, um tanto quanto descabido. É necessário, então, encarnar a suspeita incessante de que logo, logo, na próxima vez, quem sabe, ou ainda na outra, naquela, enfim, o texto irá se realizar, será generosamente palpável e legível? E, se assim for, devemos nutrir então uma espécie de paranoia hermenêutica? Qualquer item será indício? Qual a ética de leitura exigida aqui? E qual a natureza desse tipo de texto e o porquê de sua resistência a se deixar suportar e significar? Seus textos possuem algo da ordem do insuportável? Estaria a obra de Cesárea se exprimindo e se realizando através da pura potência de não se realizar? E, se assim for, seria concebível algum tipo de não-leitura ativa que desse conta desse não-texto?

*

Confrontado com essa expressividade do *não* tão contundente em *Los detectives salvajes*, retorno, agora, à epígrafe retirada da obra de Malcolm Lowry. E, como diante de qualquer epígrafe, são abertas, pelo menos, duas possibilidades de leitura: uma que se atém ao seu caráter isolado do contexto original e que, por isso mesmo, dispensa-o e se vê na incumbência de especular em torno daquilo que falta, fazendo significados improváveis virem à tona; outra que, pelo contrário, volta-se para a fonte original, localiza e reconstrói a frase exatamente no contexto de onde ela veio, buscando no diálogo intertextual captar a transmissão de algo, um recado, quem sabe. Aqui buscaremos traçar esses dois caminhos.

Vamos imaginar que não sabemos nada a respeito da obra *Under the Volcano*, nem a respeito de Malcolm Lowry, tampouco sobre a relação que Bolaño teria com sua literatura. Aliás, as linhas a seguir foram escritas antes que eu tomasse conhecimento de qualquer informação a respeito desse romance e de seu autor. Passemos à epígrafe, então:

– ¿Quiere usted la salvación de México?
¿Quiere que Cristo sea nuestro rey?

– No.
(BOLAÑO, 2017, p. 9).

Nesse excerto é notável a centralidade de um *não* categórico, decisivo e, igualmente, sucinto, tal qual já havia sido apontado a propósito de Cesárea e seus escritos. A ironia presente em tal diálogo, porém, talvez seja aquilo que mais salte aos olhos de um leitor minimamente familiarizado com o processo histórico mexicano e da América Latina como um todo. À maneira de uma oferta – que se mostra tanto mais capciosa quanto mais tentadora, afinal, como não ansiar incondicionalmente por uma ideia de salvação? –, a primeira voz situa no campo da *vontade* e da *escolha* a submissão aos preceitos da fé e a um ideário moderno de nação. Há um acarretamento semântico segundo o qual ser salvo é estritamente equivalente a reconhecer que um México existe, que um Cristo existe e que este deve deter o poder soberano sobre aquele. A própria forma como essa voz se dirige ao seu interlocutor, por meio da primeira pessoa do plural (“*nuestro*”), indica um mecanismo de enredamento, como se falasse em nome de ambos, mostrando-se conhecedor do que é melhor para eles. A ironia surge, portanto, do contraste entre a premissa de voluntariedade e o modo como se deu de fato o processo de formação do país, uma vez que, desde o empreendimento colonial ou até mesmo com o estabelecimento do Estado moderno mexicano, tal território e suas populações viram-se violentados por sucessivos massacres e epistemicídios. Daí, ao que parece, o ceticismo peremptório que emana da segunda voz ao responder, dispensando maiores justificativas do porquê de sua recusa.

Quando mergulhamos na leitura de *Bajo el Volcán*, por sua vez, o mencionado diálogo adquire outra fisionomia, ainda que não deixe de referenciar diretamente a tradição de violência que constitui o processo histórico mexicano. Publicado em 1947, o segundo e último romance de Malcolm Lowry ocupa uma posição importante no cânone da literatura ocidental. Nele, acompanhamos a desolação do cônsul inglês Geoffrey Firmin, provocada, sobretudo, pelo alcoolismo e pela irrupção de memórias traumáticas do tempo em que lutou na Primeira Guerra Mundial. Vivendo na cidade mexicana fictícia de Quauhnhuac – inspirada em Cuernavaca, onde Lowry viveu durante dois anos –, Firmin se vê confrontado com o retorno de sua ex-mulher, Yvonne, que viaja ao México na tentativa de reatar seu casamento, e com a presença de seu meio-irmão, Hugh, e do amigo de infância, Jacques, ambos homens com quem Yvonne tivera casos.

Com exceção do primeiro capítulo, todo o enredo do livro transcorre ao longo do dia 2 de novembro de 1938, coincidindo com a tradicional festividade mexicana Dia dos Mortos.

Vale lembrar aqui que também *Los detectives salvajes* começa no dia 2 de novembro de 1976, data que inaugura o diário de García Madero. É como se a epígrafe de alguma maneira servisse de diapasão temporal para a obra de Bolaño, ideia que retomarei mais adiante.

O romance de Lowry, assim, se vale de diversas digressões e dilatações temporais para mergulhar na subjetividade de Firmin, que se encontra em um estado constante de embriaguez, delírio e paranoia, enquanto as personagens ao seu redor testemunham impotentes sua derrocada autodestrutiva. Por outro lado, toda a atmosfera de perturbação política do final da década de 1930 se faz presente na obra, ora de modo latente ora de modo mais explícito. São frequentes as menções à ascensão do fascismo na Espanha e na Alemanha e o modo como isso reverberava no continente americano. Além disso, o livro atenta para a violência de grupos paramilitares mexicanos contra a população camponesa indígena. Durante um passeio, por exemplo, Firmin, Yvonne e Hugh encontram um homem indígena agonizando na beira da estrada sem que nenhum deles intervenha, e, nas últimas páginas do romance, o próprio cônsul termina por ser assassinado pelo grupo paramilitar, tendo seu corpo jogado em uma ravina: “alguém jogou um cachorro morto depois dele pela ravina” (LOWRY, 2021, p. 380). É pouco antes do assassinato de Firmin por soldados cristeros em um bar que se dá o diálogo da epígrafe. A pergunta “¿Quiere usted la salvación de México? ¿Quiere que Cristo sea nuestro rey?” (LOWRY, 2021, p. 370), antes lida nos termos de uma oferta/apelo, se revela na verdade como um mecanismo de coação e ameaça que os soldados utilizam para acostrar Firmin até culminar em sua morte. Em *Bajo el volcán*, publicado às vésperas do início da Segunda Guerra Mundial, temos o entrelaçamento da catástrofe coletiva com a catástrofe individual, de modo que a imagem do vulcão se oferece como imagem epítome da iminência do desastre.

Se, com essa epígrafe, é possível vislumbrar um nexos no qual a dita salvação implica, na verdade, seu avesso de destruição, algumas obras de Bolaño irão se orientar a partir dessa ideia de condenação *a priori*, como se desde já suas personagens estivessem marcadas e destinadas a um confronto inelutável com a violência e diferentes formas de aniquilação. Um dos exemplos mais robustos desse mote talvez seja encontrado no conto *El Ojo Silva* presente no livro *Putas asesinas*, cuja frase de início já prefigura:

Vejam como são as coisas: Mauricio Silva, vulgo o Olho, sempre tentou escapar da violência, mesmo com o risco de ser considerado covarde, mas da violência, da verdadeira violência, não se pode escapar, pelo menos não nós, os nascidos na

América Latina na década de cinquenta, os que rondávamos os vinte anos quando morreu Salvador Allende. (BOLAÑO, 2008, p. 11).

Nesse conto, é narrado o itinerário de desventuras do fotógrafo Mauricio Silva, apelidado *Ojo Silva*, um homossexual chileno que, após o golpe de Estado de Pinochet, se exila no México e, anos depois, se veria morando na área rural da Índia em uma situação agônica. De início, o conto já revela a dupla exposição à violência à qual Ojo estaria submetido. Se, por um lado, a personagem compunha a classe de opositores à Ditadura Militar Chilena que foi duramente perseguida, torturada ou assassinada, por outro, enquanto homossexual, seria alvo de discriminação entre o próprio grupo de militantes e exilados chilenos, “gente de esquerda que pensava, em todo caso da cintura para baixo, exatamente como a gente de direita que naquele tempo se apoderava do Chile” (BOLAÑO, 2008, p. 12). Após algum tempo vivendo no México, Ojo recebe uma oferta de trabalho em uma agência fotográfica de Paris, partindo então para a Europa. Através dessa agência, é enviado para realizar um trabalho fotojornalístico na Índia. Será ali o lugar de (re)encontro com aquela violência inescapável à qual o parágrafo inicial aludia. Levado por um guia para conhecer diferentes tipos de bordéis em uma cidade indiana –bordéis com homens, mulheres ou crianças –, Ojo se vê subitamente envolvido em um conflito com os donos dessa rede de prostituição que resulta em perseguição e fuga. Ao se deparar com duas crianças emasculadas em um dos prostíbulos, Ojo passa por um processo imediato e drástico de transformação. Em suas próprias palavras, ele se converteria em *mãe* daqueles meninos. O que ocorre, então, é que Ojo agride seu guia. O conto não chega de fato a narrar o que aconteceu, apenas afirma peremptoriamente que “o que é certo é que houve violência”, e o fotógrafo resgata as duas crianças. Depois de uma fuga frenética por meio de ônibus e trens, os três se estabelecem finalmente em uma aldeia na qual Ojo viria a trabalhar como agricultor e criaria os meninos durante um ano e meio, até estes morrerem devido a uma doença que assolou a vila, e Ojo Silva decidir voltar à Europa.

Em uma bela leitura de *El Ojo Silva*, intitulada “Da violência, da verdadeira violência”, Marcos Natali se preocupa em apontar como toda a estrutura do relato se submete e se arranja por meio da proposição inicial a respeito da inevitabilidade da violência. Logo com a primeira frase, “*Lo que son las cosas*”, já estariam mobilizadas as expectativas de um ouvinte/leitor, como se tudo o que fosse contado a seguir extravasasse o caráter anedótico e particular e se projetasse para o campo da generalidade. A história se veria na incumbência, portanto, de ser *paradigmática* e *exemplar*. Nas palavras de Natali:

Estamos entrando, tudo indica, nos terrenos da fábula e da parábola, com a narração prometendo dar a ver algo que pertence ao domínio da generalidade: é de como são as coisas, de como é a vida, e do que é feito o mundo que o conto tratará – e de como o mundo é *infelizmente*, pode-se pressentir desde já, pois aquele que narra não parece estar em sintonia com o estado que começa a descrever. (NATALI, 2016, p. 19).

A ênfase do autor na maneira como *infelizmente* o mundo é, portanto, revela a dicção com que o narrador irá expor a história na sequência. O tom resignado e impotente será predominante em todo o conto, justamente pelo fato de os acontecimentos já terem se desenrolado e se encerrado: “estamos em um território em que já não parece haver muito a se fazer, talvez já não exista mesmo mais *nada* a ser feito – inclusive porque, afinal, “*ya han pasado tantos años*” (NATALI, 2016, p. 20).

Desse modo, a frase “*Lo que son las cosas*” não apenas fundaria uma espécie de promessa para o interlocutor de que ele passará a deter um saber – ainda que terrível – sobre algo do mundo, mas também apontaria para uma propriedade estrutural do relato. Segundo Natali, haverá um giro em algum momento da narrativa, giro que de algum modo sustentaria o próprio sentido do relato, deixando vir à tona e confirmando o princípio de inevitabilidade exposto anteriormente. Em outras palavras: “o giro narrativo que havia sido anunciado, portanto, já ganha nome: há o desejo de exterioridade em relação à violência, há tentativas de fuga, mas haverá também, superior aos dois, o retorno avassalador da violência” (NATALI, 2016, p. 20).

Esse funcionamento do conto – a maneira de antecipar seu final e descartar toda conclusão possível que não a de uma volta à violência – é o que acabaria por aproximá-lo da estrutura discursiva da profecia, de modo que: “como em todo discurso profético, tudo no conto se jogará na relação entre a profecia e seu *resto*” (NATALI, 2016, p. 21). Assim, se na leitura que tecia anteriormente a respeito da epígrafe éramos confrontados com a linguagem da *oferta/coação* e seu mecanismo cínico – fosse qual fosse a escolha, ela desembocaria em condenação –, também em *El Ojo Silva* se faz presente esse princípio de irredutibilidade do embate com a violência.

Dito isso, a primeira parte de *Los Detectives Salvajes*, intitulada “*Mexicanos perdidos en México*”, mostra-se como um prolongamento desse tópico geral da obra de Bolaño. Uma noção de condenação – agora perdição – que se manifesta por meio do atributo comum de uma dada coletividade, seja de toque geracional (os nascidos na década de 1950, os que

rondavam os vinte anos quando Allende morreu), seja territorial (os mexicanos, os latino-americanos).

Há de se comentar a estranheza causada por esse subtítulo, no qual os termos “Mexicanos” e “México” parecem entrar em um curto-circuito semântico. Se seguirmos uma linha lógica desprovida de qualquer contradição, é de se esperar que ambos possuam uma correspondência idêntica e, no limite, sejam a condição necessária para a existência um do outro. E, se assim forem, consubstanciais e sobredeterminados, como seria possível, então, esse alheamento profundo que a sentença marca, isto é, ser estrangeiro em sua morada, ser outro naquilo que seria da ordem do próprio? Aqui parecemos estar diante de um paradoxo em sua natureza vertiginosa, labiríntica. E é justamente essa ideia de país enquanto labirinto¹⁵ que nos ajuda a lançar luz sobre tal problema.

Na experiência do labirinto, a face familiar das coisas cede lugar ao inóspito, ao inespecífico e até mesmo ao hostil. Vale lembrar aqui que esse espaço não deixa de hospedar, por vezes, a presença de algo terrível e monstruoso. Ademais, um labirinto, salvo raras exceções, é construído, se erige e se fabrica, de modo que tudo em sua interioridade tem como objetivo a perplexidade e uma permanência aprisionada.

Diante dessas constatações, podemos compreender melhor a ruptura que o título apresenta entre México e Mexicanos, alcançando não uma definição de ordem sociocultural, em suma essencialista, sobre o traço da *mexicanidade*, mas sim percebendo como essa cadeia significativa opera de modo a desnudar o caráter artificioso e historicamente situado da ideia de nação. Se o adjetivo *perdidos* evoca uma condição de perdição, danação e ruína, tão caras ao projeto literário de Bolaño, esse mesmo adjetivo nos fala daqueles que perderam seu lastro no mundo, aqueles que viram se desmancharem seus sistemas de referência e a capacidade de guiar seu movimento de forma coesa e delineável. São duas faces de uma mesma condição

¹⁵ Não sem alguma ironia, é em meio à produção ensaística de Octavio Paz, um dos intérpretes mais tradicionais da cultura mexicana, que encontramos uma discussão sobre identidade nacional que também se vale da imagem do México enquanto labirinto. Essa aproximação mostra-se um tanto quanto improvável, vistas as inúmeras discrepâncias existentes entre os dois autores, sobretudo, no modo como ambos pensavam o lugar social do artista e suas concepções em torno do literário, de modo que o próprio Paz se encontra ficcionalizado em *Los detectives salvajes* e é considerado o “grande inimigo” do grupo real visceralista. Tal ficcionalização, por sua vez, não deixa de configurar uma espécie de homenagem improvável à figura de Paz, sobretudo, na cena de reconciliação tácita entre Ulises Lima e o poeta no Parque Hundido. Em *Labirinto da Solidão*, cuja primeira edição é de 1950, Octavio Paz procura estabelecer uma psicologia social do mexicano, percorrendo discursos em torno de sujeitos tipificados da cultura, tais como o *Pachucho* – o imigrante residente para além da fronteira entre México e Estados Unidos – e a *Chingada* – a mulher violentada –, traçando um panorama da história do país desde a colonização até a Revolução Mexicana. A hipótese defendida pelo autor de *O arco e a Lira* é a de que existiria um traço constitutivo do mexicano em ser *fechado* ao outro, lançando-o, assim, em um processo histórico de solidão e mascaramento que teria como breves interstícios a experiência da festa e do culto à morte: “O mexicano se esconde debaixo de muitas máscaras, que em seguida arranca num dia de festa ou de luto” (PAZ, 1984, p. 172).

agônica na qual um sujeito ou uma comunidade experimenta, no âmbito da suposta familiaridade, processos de desterro e devastação. “*Minha casa não é minha e nem é meu este lugar*”. Descortina-se a afinidade existente entre o estar perdido e o estar desaparecido, dado que em ambas as condições está em questão a impossibilidade de precisar o paradeiro de algo ou alguém: o desmapeamento completo de um corpo.

As anotações feitas pelo jovem García Madero em seu diário ao longo de “*Mexicanos perdidos en México*” exploram significativamente essa dinâmica, centrando-se principalmente no modo como a personagem lida com o território urbano hipertrofiado de uma Cidade do México de 1976. Procurando encontrar os membros do grupo real visceralista após seu primeiro contato com eles em uma oficina de poesia, Madero vai nutrindo uma gradativa descrença a respeito da possibilidade de vê-los novamente. No dia 4 de novembro, escreve: “*los real visceralista no aparecieron. ¿No los volveré a ver más?*” (BOLAÑO, 2017, p. 18). Já no dia seguinte: “*Esta tarde fui otra vez al Encrucijada Veracruzana (el bar de Bucareli) pero ni rastro de los real visceralistas*” (BOLAÑO, 2017, p. 18). Para então afirmar, no dia 7 de novembro: “*La ciudad de México tiene catorce millones de habitantes. No volveré a ver a los real visceralistas*” (BOLAÑO, 2017, p. 21). Mesmo depois de finalmente reencontrar Ulises Lima e Arturo Belano e conhecer outros membros do grupo, passando a participar cada vez mais das andanças do círculo poético e boêmio, ainda há a predominância de um sentimento de fugacidade e intermitência que faz Madero conceber a cidade como local propício para fluxos de desaparecimentos e aparições:

En casa de Catalina O’Hara estaban Ulises Lima, Belano, Müller, San Epifanio, Barrios, Bárbara Patterson, Requena y su novia Xóchtil, los hermanos Rodríguez, Piel Divina [...] además de mucha gente desconocida y de la que no había oído hablar, que aparecieron y desaparecieron como un río oscuro. (BOLAÑO, 2017 p. 78).

Também por meio das palavras de Joaquín Font, personagem emblemática do romance cuja casa é frequentada pelos poetas real visceralistas, podemos observar um adensamento dessa imagem do espaço urbano enquanto labirinto. Ao relatar para García Madero um sonho que tem recorrentemente – na verdade, pela descrição, parecemos estar mais próximos do terreno do pesadelo –, Font mostra-se completamente incapaz de discernir e assimilar os elementos desse ambiente (que *é e não é* mexicano) ao seu redor.

A veces sueño que estoy en una ciudad que es México pero que al mismo tiempo no es México. Quiero decir: es una ciudad desconocida, pero yo la conozco de otros sueños [...] como te decía, es una ciudad vagamente desconocida y vagamente conocida. Y yo doy vueltas por unas calles interminables tratando de encontrar un hotel o una pensión en donde me quieran alojar. Pero no encuentro nada. Sólo encuentro a un mudo fulero. Y lo peor de todo es que está atardeciendo y yo sé que cuando caiga la noche mi vida no va a valer nada, ¿verdad?. Voy a estar como aquel que dice a merced de las fuerzas de la naturaleza. Es cabrón el sueñecito. (BOLAÑO, 2017, p. 54).

O que parece deixar o sonho cada vez mais medonho é que, em vez de tudo na cidade lhe ser desconhecido, um sentimento de intimidade subsista sem, contudo, alcançar algum grau de nitidez; e que, para piorar, mesmo diante da sentença marcada – a de que ao cair a noite sua vida não valerá nada –, a personagem não cogite traçar nenhum tipo de linha de fuga, mas, pelo contrário, busque se alojar nesse lugar. Há uma claustrofobia que se mostra tanto mais avassaladora na medida em que tal espaço não constitui nenhum fora dele mesmo. Na cena-sonho temos a pura indistinção entre a feição do estranho e do familiar, entre a lógica persecutória e a hospitalidade, de modo que toda interação entre Font e esse espaço se dá mediante a suspensão da possibilidade de habitá-lo efetivamente e, mais ainda, de escapar.

Até mesmo o arranjo temporal do sonho, que se dá via repetição e esgotamento, contribui para sua atmosfera assombrosa. Afinal, como Joaquín Font descreve, esse sonho já lhe ocorreu outras vezes, fazendo com que a possibilidade de retornar mais uma vez à mesma cena esteja sempre em vista. E, uma vez dentro do sonho, a temporalidade instituída é a de uma contagem regressiva com seu modo atroz de perceber a passagem dos instantes. Vivenciar atordoado todas as horas do fim: já está entardecendo, é quase noite, tenho cada vez menos tempo, logo estarei completamente desamparado, estarei à mercê das forças da natureza.

Há ainda outra passagem sutil, mas extremamente significativa, que remonta ao paradoxo enunciado pelo subtítulo “*Mexicanos perdidos en México*”. Esta já não se encontra nos escritos de García Madero, mas no depoimento de Michel Bulteau, na segunda parte do livro, a propósito de um encontro com Ulises Lima em Paris. Bulteau, poeta francês do Movimento Elétrico que se encontra ficcionalizado no romance, narra a ocasião em que recebeu um telefonema inesperado de Lima a fim de que os dois se conhecessem: “*Él dijo: me gustaría verte. Yo dije: ¿ahora? Él dijo: bueno, sí, ahora, puedo ir a tu casa si quieres.*”

Yo dije: ¿en dónde estás?, pero él entendió otra cosa, y dijo: soy mexicano” (BOLAÑO, 2017, p. 238, grifos meus).

É importante destacar que, ainda que o depoimento de Bulteau esteja vertido ao espanhol – o que nos leva a todo um problema em torno das camadas de verossimilhança de *Los Detectives Salvajes* já discutido por alguns críticos, sobretudo no que concerne a aspectos linguísticos e à construção da voz de algumas personagens, ou, então, a pensar mais detidamente nesta figura não anunciada que colhe os depoimentos e, eventualmente, poderia traduzi-los e manipulá-los –, a conversa telefônica entre os dois poetas se realizou em francês. Isso é evidente, visto que Bulteau chama a atenção para a má pronúncia de Lima e a incompreensão sobre o que ele diz em diversos momentos de seu relato. Tal informação mostra-se importante, pois aquilo que à primeira vista se coloca como mero lapso de entendimento e tradução da parte de Ulises (responder “sou mexicano” para a pergunta “onde você está?”) adquire outros contornos e deixa vaziar significados inesperados quando confrontamos aspectos morfológicos da língua francesa e espanhola. No idioma francês, não há a bipartição lexical entre *ser* e *estar* que encontramos no espanhol. Ambos coexistem na forma verbal *être*. Assim, para alguém com um domínio rudimentar do idioma, como Ulises Lima aparenta ter, a pergunta “onde você está?” (“*où vous êtes?*”) poderia facilmente conter a outra, “de onde você é?”, ou ainda “onde você é?”.

Por um lado, a resposta de Ulises nos lança a problemática que já venho discutindo a respeito de uma condição geral compartilhada por esses mexicanos perdidos ou latino-americanos nascidos: a sujeição a uma violência onipresente e onipotente contra a qual não haveria escapatória ainda que se percorresse toda a superfície do mundo. Tal qual Ojo Silva reencontrando o horror em uma Índia tão distante do Chile de Pinochet e do México homofóbico, Ulises, onde quer que *esteja* – faminto em Paris, encarcerado em Israel, mendicante na Áustria –, poderá muito bem responder: “*sou* mexicano”, como se houvesse um sentido muito mais profundo encerrado na sentença, uma explicação tácita – nem todos compreenderão, veja-se a incomunicabilidade entre Bulteau e Lima, e, sobretudo, o desinteresse do francês em ouvir as histórias do mexicano –¹⁶ que a tudo englobasse e o justificasse inteiramente.

¹⁶ “[...] el mexicano iba desgranando en un inglés por momentos incomprensible una historia que me costaba entender, una historia de poetas perdidos y de revistas perdidas y de obras sobre cuya existencia nadie conocía una palabra, en medio de un paisaje que acaso fuera el de California o el de Arizona o el de alguna región mexicana limítrofe con esos estados, una región imaginaria o real pero desleída por el sol y en un tiempo pasado, olvidado o que al menos aquí, en París, en la década de los setenta, ya no tenía la menor importancia. Una historia en los extramuros de la civilización, le dije” (BOLAÑO, 2017, p. 240).

Porém, apenas essa chave de leitura ainda não se mostra suficiente para compreender como Bolaño relaciona a incidência da violência – ou do Mal, termo caro ao autor – sobre determinadas subjetividades e formações identitárias. Como vimos, Ulises, enquanto um mexicano no México, não possuiria ali uma existência mais consistente e efetiva. O desmanchamento da ideia de um lar original é uma constatação recorrente nos textos do chileno, porque estar *de volta* ou *ter um dia estado lá* não implica nenhum tipo de acolhimento ou conformidade com tal lugar, justamente porque ele comparece no imaginário literário de Bolaño como espaço dos velhos (e novos) massacres.

Nesse sentido, interessam leituras como a que Mariano Siskind propõe em *Rumo a um cosmopolitismo da perda*, visando esmiuçar como o projeto estético de Roberto Bolaño se porta diante da catástrofe anunciada e em curso – o fim do mundo – e relacionando-a com a (im)possibilidade de formas minoritárias de cosmopolitismo em regiões não hegemônicas de enunciação, isto é, territórios do Sul global historicamente marcados pela violência do processo colonial e pela ação predatória da globalização em tempos de capitalismo financeiro. A pergunta que Siskind persegue ao longo de todo o seu ensaio é: “qual seria agora o potencial ético-político de um cosmopolitismo sem mundo?” (SISKIND, 2020, p. 7). Para enfrentá-la, precisamos antes compreender quais as concepções de mundo e cosmopolitismo que o autor instrumentaliza, bem como suas sucessivas falências e reelaborações teóricas.

Partindo do discurso cosmopolita clássico que iria oferecer uma compreensão de mundo “como estrutura simbólica que costumava sustentar imaginários humanistas de emancipação, igualdade e justiça universais” (SISKIND, 2020, p. 7), Siskind sustenta como essa função imaginária entrou em colapso frente às sucessivas crises humanitárias e ambientais que estão postas em nosso tempo. Segundo o autor, estamos diante de uma experiência histórica de *desmundialização* na qual o mundo daria a ver sua face fantasmagórica como uma estrutura incapaz de “fundamentar um desejo de pertencimento universal, característico das formas modernas de cosmopolitismo” (SISKIND, 2020, p. 9). Desse modo, os postulados de uma ética kantiana na qual um indivíduo racional se vê na incumbência e incondicionalidade de um dever de justiça, transparente e percebido unanimemente, mostram-se sem nenhuma viabilidade de apreensão e, tampouco, de execução.

Vale frisar, igualmente, que Mariano Siskind não apresenta a ideia de fim do mundo como algo investido de ineditismo e sem precedentes na conjuntura histórica. A própria constituição da modernidade, como o autor aponta, se deu mediante projetos específicos de extinção de mundos e de subjetividades sociais – o fim de um povo é sempre o fim de um

mundo. Contudo, a singularidade da escatologia que experimentamos atualmente se deve menos “à gravidade da presente crise ambiental e civilizacional” e à “vertiginosa sensação de incompatibilidade – senão de impossibilidade – entre humano e o mundo”, do que à “universalidade estrutural de sua determinação traumática” (SISKIND, 2020, p. 17). Isto é, nessas outras experiências de fins de mundo, ainda era possível delimitar um *fora*, algo que se lhe escapasse ou até mesmo se construísse de maneira atroz a partir da própria destruição:

[...] mas sempre houve um “fora” daqueles fins de mundo, um *lugar* global ou simbólico para além do trauma, onde a redenção e emancipação continuavam a ser parte do horizonte de expectativa, independentemente da probabilidade de sua realização [...]. E isso significava que a experiência do fim do mundo sempre teve de ser simbolizada contra o horizonte de sua própria negação. Hoje em dia não há nada fora do fim do mundo. (SISKIND, 2020, p. 17).

Esse diagnóstico oferecido pelo autor tem implicações ainda mais avassaladoras. Uma vez que a destruição generalizada se coloca como parte integrante e até mesmo requerida do sistema que a produz – sabe-se, por exemplo, que a especulação financeira lucra e se fortalece com guerras, catástrofes naturais e cenários de instabilidade política –, hoje não existem formas subjetivas e comunitárias com potencial redentor capazes de se contrapor à ordem social global que está dada.¹⁷ Para Siskind, aquilo que se costumava chamar de “mundo” revela-se, na verdade, como uma paisagem de ruínas marcada pela impossibilidade de habitar, colocando em evidência um tipo de sujeito “cujo deslocamento não aponta mais para qualquer tipo de *jouissance* cosmopolita, mas para a impossibilidade traumática de habitação como a condição contemporânea sobredeterminada pela experiência do fim do mundo” (SISKIND, 2020, p. 25). Lembremos aqui da incapacidade de Ulises Lima de responder à pergunta sobre onde ele *está*. Ainda que se diga mexicano, a resposta sai pela culatra e expõe a interdição imposta ao personagem de poder situar-se e habitar.

Em se tratando das personagens de Bolaño, Siskind aponta como sua literatura está repleta desses “sujeitos fantasmagóricos do fim do mundo” ou “legião de órfãos errantes”¹⁸ que vagam por um mundo que já não se mostra capaz de abrigar seus movimentos, dado que este se encontra em completo estado de decomposição. Tais personagens ou pseudopersonagens, visto que são diversas vezes apresentados de maneira borrada, como cabe

¹⁷ “Em outras palavras, a postulação de horizontes comunitários locais ou globais para agência cultural e política depende de experiências de pertencimento que não estão mais disponíveis no contexto do fim do mundo” (SISKIND, 2020, p. 29).

¹⁸ Essa última denominação é utilizada pelo próprio Bolaño em seu conto “El Ojo Silva”.

a um fantasma, estariam atravessados por um conflito ético radical a respeito das formas de vivenciar a perda do mundo sem que isso signifique, necessariamente, ter de abandonar o mundo. Em outras palavras, já não existe investimento simbólico possível em um horizonte utópico de pertencimento, mas tampouco é possível “renunciar ao cosmopolitismo como estrutura discursiva que ainda sustenta a figura messiânica de justiça e reparação universais que sabemos que não estão prestes a chegar, mas não conseguimos deixar de esperar” (SISKIND, 2020, p. 33). As narrativas de Bolaño colocariam em evidência uma forma cultural própria do não mundo – o órfão – que emerge com a corrosão de identidades até então tomadas como “estáveis, ou ao menos mais estáveis – ou talvez elas nunca tenha sido estáveis; contudo, mesmo que elas sempre tenham sido raquíticas, certamente eram efetivas cultural e politicamente, o que não é mais o caso” (SISKIND, 2020, p. 34). Desse modo, um referencial teórico e hermenêutico que se apoie estritamente na ideia de uma formação identitária latino-americana como chave interpretativa do projeto estético de Bolaño frente à experiência catastrófica mostra-se insuficiente, dado que “não há nada particularmente, excepcionalmente latino-americano sobre o fim do mundo, mesmo que a forma como ele é processado decerto esteja marcada pela especificidade de formações históricas, imaginários e tradições estéticas locais” (SISKIND, 2020, p. 34).

A proposta de Siskind é menos reiterar a leitura corrente a respeito da inevitabilidade “da violência, da verdadeira violência” como um fenômeno que acometeria exclusivamente aquela coletividade circunscrita anteriormente – os latino-americanos nascidos na década de 1950 – que apontar como o desenvolvimento de suas narrativas enuncia um entendimento a respeito das formas metafísicas e históricas da violência em uma instância mais estrutural do que local. Isto não significa negar que os territórios da América Latina aparecem nas obras de Bolaño como pontos de incidência e origem das experiências traumáticas, mas indicar que essas manifestações particulares são ressignificadas quando as visualizamos como elementos constitutivos dessa forma do não-mundo. Afinal, Bolaño investiga e elabora literariamente um catálogo dos múltiplos massacres ocorridos ao longo da história, desmistificando seu caráter aparentemente disperso e contingente e reconhecendo uma feição comum de algo – a violência, a verdadeira violência – que se faz presente tanto nos feminicídios na fronteira mexicana com os Estados Unidos quanto nos Campos de Extermínio da Segunda Guerra Mundial, na Guerra Civil da Libéria, no bordel de uma cidade indiana, no porões da Ditadura Militar Chilena, no massacre de Tlatelolco, no camping de uma cidade catalã, em uma prisão no deserto israelense, nos quartos da máfia da Moscou soviética.

Essas proposições fazem com que retornemos agora ao pesadelo de Joaquín Font percebendo como o sentimento inquietante que incide sobre a personagem dialoga com isso que Siskind denomina como *cosmopolitismo da perda*. Font fala de uma “*ciudad que es México pero que al mismo tiempo no es México*”. Para além da oscilação entre a intimidade e a alienação, tal espaço se configura por meio de uma desproporção e deformação da escala geográfica. Como poderia a cidade ser um país, e vice-versa? Já não é possível nenhum tipo de ordenação que reconheça as diferentes instâncias de territorialidade e decompô-las em algum nível de mapeamento e identificação. Tal lugar é como uma *lasca de lugar* que ora se contrai ora se dilata sem engendrar um mundo com potencial de habitação (“*Y yo doy vueltas por unas calles interminables tratando de encontrar un hotel o una pensión en donde me quieran alojar. Pero no encuentro nada*”).

Nesse sentido, o trabalho de Valeria de los Ríos mostra-se um contraponto interessante para compreender como a obra de Bolaño se organiza frente a esse processo no qual as marcas tradicionais de espaço pelas quais um sujeito se orienta – quando não o próprio sujeito – estão em um movimento contínuo de desaparecimento. Indagando-se sobre os modos de *visualizar* a obra do chileno, a autora identifica a menção recorrente a diferentes dispositivos imagéticos em seus livros – a pintura, a fotografia, a cartografia –, de modo que o espaço literário em Bolaño se ofereceria “*como mapa estratégico que se construye a partir de la hipótesis de la destrucción*” (RÍOS, 2008, p. 238).

Esse fundamento cartográfico encontra-se expresso por meio da ideia de *mapa cognitivo*, conceito que Ríos maneja a partir das proposições feitas por autores como Kevin Lynch e Frederic Jameson. Lynch descreve esse mapa como uma espécie de bússola mnemônica construída por um sujeito para lidar com a dissolução das paisagens em seu entorno, uma maneira de estruturar e armazenar conhecimento. Já Jameson “*tomó el concepto de Lynch para aplicarlo a la estructura social. Según Jameson, los mapas cognitivos tienen una importancia radical en el momento actual (léase el del capitalismo multinacional), en el que la orientación del sujeto individual se hace mentalmente imposible*” (RÍOS, 2008, p. 239). Com tal conceito, a autora defende a existência de uma cartografia de ordem não hegemônica na literatura de Bolaño que se constituiria de maneira explicitamente intermitente, inexata – vale lembrar que todo mapa é distorção, seja isso em maior ou menor medida explicitado – e, por vezes, fadada ao fracasso:

La lectura de la obra de Bolaño como mapa cognitivo ayuda a visualizar el universo complejo de historias, personajes y territorios creados por este autor y otorga,

además, una dimensión política a la misma, inscribiendo y desestabilizando los ejes Norte-Sur, centro-periferia, civilización y barbarie con una violencia inusitada. (RÍOS, 2008, p. 241).

E, ainda:

la noción de cartografía adquiere una importancia especial, a la vez desesperada e inútil, puesto que se intenta visualizar en un contexto de invisibilidad. Las dos grandes novelas de Bolaño – *Los detectives salvajes* y *2666* – manifiestan de modo paradigmático esta búsqueda ciega, apelando a la forma cartográfica como único modo de registrar el viaje y testimoniar esa exploración. (RÍOS, 2008, p. 242).

Há uma passagem de *Los detectives salvajes*, em especial, que apresenta um vínculo estreito com essa ideia fornecida por Ríos a respeito de uma cartografia que se engendra diante da hipótese – ou constatação – da destruição. Ela se encontra já nas últimas páginas do romance, na segunda parte do diário de García Madero, e se trata do relato de uma amiga de Cesárea Tinajero que conviveu com ela durante algum tempo na cidade fictícia de Santa Teresa, no norte mexicano.

Ambas haviam se conhecido em 1936, trabalhando como professoras em uma escola primária. Cesárea, sem muitas explicações, deixa o emprego e desaparece por alguns meses. Quando se reencontram, Cesárea tem em torno de trinta e cinco anos – uma solteirona, nas palavras da amiga – e se encontra trabalhando em uma fábrica de conservas, a primeira implantada em Santa Teresa. Com um expediente que começava às oito da manhã e terminava às seis da tarde, a poeta intercalava o pouco tempo livre para se dedicar à leitura e à escrita, ainda que sua amiga soubesse vagamente sobre o que lia e escrevia (em certa ocasião, a professora chega a perguntar sobre o que Cesárea escrevia, e esta fala de Hipatia, uma filósofa e matemática grega que foi assassinada pelos cristãos no ano de 415). Cesárea trabalharia na fábrica até 1945, data de seu fechamento. Ainda que a narradora não se detenha em maiores explicações, é bastante sugestivo como o período de atividades da fábrica coincide quase que inteiramente com a duração da Segunda Guerra Mundial.

Durante esse tempo, Cesárea encontrava-se morando na rua Rubén Darío, situada nos arrabaldes da cidade. A professora chega a visitá-la duas vezes, embora considerasse o lugar perigoso para uma mulher “solteira” e “decente”. Segundo ela,

La calle Rubén Darío¹⁹ por entonces era como la cloaca adonde iban a dar todos los desechos de Santa Teresa. Había un par de pulquerías en las cuales, al menos una vez a la semana, se producía un altercado con sangre; los cuartos de las vecindades estaban ocupados por obreros sin empleo o por campesinos recién emigrados a la ciudad; la mayoría de los niños estaban sin escolarizar. (BOLAÑO, 2017 p. 595).

É somente na segunda visita ao quarto de Cesárea, contudo, que a professora descreve uma sensação terrível que teve ao adentrar o cômodo, algo como uma “ameaça de morte”. O ambiente torna-se, ao seu ver, uma afirmação da distância intransponível entre as duas. Não que a precariedade e o abandono do bairro se fizesse presente também ali dentro. Não. Tudo se encontrava limpo e organizado conforme se esperaria do quarto de uma ex-professora. Porém, o quarto parecia ter como que seu nexo de realidade alterado:

como si la realidad, en el interior de aquel cuarto perdido, estuviera torcida, o peor aún, como si alguien, Cesárea, ¿quién si no?, hubiera ladeado la realidad imperceptiblemente, con el lento paso de los días. E incluso cabía una opción peor: que Cesárea hubiera torcido la realidad conscientemente. (RÍOS, 2008, p. 595).

Segue-se, então, uma descrição dos objetos e móveis que teriam chamado a atenção da professora nessa atmosfera de sideração. Dezenas de cadernos, alguns livros de biblioteca municipal, sapatos sem salto, vestidos pendurados em um varal improvisado, meias saltando debaixo da cama, uma maleta de couro, um tapete, uma escrivaninha, uma barra de chocolate pela metade. Até então, nada de incomum ou sinistro que justificasse seu estupor. Porém, a amiga logo vê uma arma: um canivete com o cabo de chifre com a palavra *Caborca* gravada na lâmina, palavra que também dá nome à revista de poesia com o único poema publicado por Cesárea. Quando ela pergunta a razão de possuir um objeto assim, Cesárea diz que está jurada de morte e dá uma risada que “*traspasó las paredes del cuarto y las escaleras de la casa hasta llegar a la calle, en donde murió*” (BOLAÑO, 2017, p. 596).

No instante seguinte, um silêncio súbito se instaura não apenas no quarto, mas em toda a rua Rubén Darío, e a professora observa que há uma planta arquitetônica pregada na parede do cômodo. Uma planta desenhada à mão que correspondia ao prédio da fábrica de conservas onde Cesárea trabalhava. Ela se encontraria repleta de anotações, legíveis ou não:

¹⁹ Não poderia deixar de assinalar um traço fundamental da estética de Bolaño que consiste em explorar de múltiplas formas a convivência, afinidade e, quando não, a indistinção entre literatura e violência. Não por acaso, a rua descrita como abjeta e perigosa leva o nome de um dos poetas mais ilustres do cânone da poesia modernista em língua espanhola.

vio o le pareció que veía un plano de la fábrica de conservas pegado en la pared. Y mientras escuchaba las palabras que Cesárea tenía que decirle, unas palabras que no vacilaban pero que tampoco atropellaban, unas palabras que la maestra prefirió olvidar, pero que recuerda perfectamente e incluso comprende, ahora comprende, sus ojos recorrieron el plano de la fábrica de conservas, un plano que había dibujado Cesárea, en algunas zonas con gran cuidado en el detalle y en otras de forma borrosa o vaga, con anotaciones en los márgenes aunque la letra en ocasiones era ilegible y en otras estaba escrita con mayúsculas e incluso entre signos de exclamación, como si Cesárea con su mapa hecho a mano estuviera reconociéndose en su propio trabajo o estuviera reconociendo facetas que hasta entonces ignoraba. (BOLAÑO, 2017, p. 596).

Aqui, a cena apresenta uma torção que põe em xeque o próprio real da experiência da narradora. A maneira como é introduzido (“viu ou pareceu ver”) desestabiliza o relato em sua propriedade de precisão, tal qual o próprio desenho, que, se por um lado tem zonas cuidadosamente detalhadas, por outro tem espaços vagos e borrados. Contudo, a despeito dessa indeterminação, há um sentido que se sustenta, vigora e, inclusive, se molda *a posteriori*. Há a compreensão – *agora* a amiga compreende – de algo dito por Cesárea durante o ato de observação, uma compreensão que não se exprime nem se explicita, tal qual um segredo, mas que parece ter um componente assombroso. Afinal, a narradora tenta esquecê-lo ao longo desses anos desde o ocorrido.

É notável o efeito que a professora atribui ao desenho, como se ele fosse uma espécie de espelho onde a face de Cesárea comparecesse ou se revelasse de forma inusual. Ao reproduzir a arquitetura da fábrica, parecia que a poeta “*estuviera reconociéndose en su propio trabajo o estuviera reconociendo facetas que hasta entonces ignoraba*”. Um autorretrato inesperado no qual os traços do semblante dariam lugar à projeção planificada de galpões, corredores, paredes, portões; construção insólita, visto que coloca em correspondência elementos tão díspares como o rosto humano e o espaço industrial, a figura da criadora poética com o local do fazer maquinal, repetitivo, automatizado. Um retrato da artista enquanto fábrica. Faz sentido pensar a planta nesses termos, visto que o quarto é geralmente um ambiente impregnado de Eu. Ali, se espalham e se acumulam elementos que, de alguma forma, façam jus a um sujeito e se lhe devolvam ele mesmo em um reconhecimento afetivo. Os elementos em sua interioridade – e isto se agrava ainda mais no caso daqueles que

desapareceram – incorporam os vestígios da presença de quem os habitou e tocou; parecem levar, além das digitais tantas, um nome-face gravado em sua superfície.

Atentar para a especificidade da mercadoria produzida pela fábrica desenhada – a conserva – mostra-se decisivo aqui. A técnica de conserva é aquela que permite prolongar a vida útil de um alimento, protegendo-o do apodrecimento. Como o retrato que realiza o embalsamamento da feição momentânea de um rosto – e como são frágeis e momentâneos os rostos –, um alimento enlatado, ainda que pouco nutritivo, resiste ao efeito de deterioração do tempo e tem sua possibilidade de duração prolongada ao máximo. É um modo de produção consciente e encarregado de lidar com uma temporalidade futura e que, portanto, não deixa de considerar horizontes de escassez e adversidade. Faz sentido que seja um modelo de abastecimento alimentício adotado em contextos de guerra (recordar aqui que o fechamento da fábrica onde Cesárea trabalhou se dá no mesmo ano em que acaba a Segunda Guerra Mundial); ou em cenários fictícios de pós-apocalipse.

Assim, nos aproximamos um pouco mais da compreensão atormentadora da professora, daquele segredo que não se deixava esquecer, tampouco enunciar. Quando ela pergunta qual o motivo de ter aquele mapa industrial pregado na parede do quarto, Cesárea

[...] dijo algo sobre los tiempos que se avecinaban, aunque la maestra suponía que si Cesárea se había entretenido en la confección de aquel plano sin sentido no era por otra razón que por la soledad en la que vivía. Pero Cesárea habló de los tiempos que iban a venir y la maestra, por cambiar de tema, le preguntó qué tiempos eran aquéllos y cuándo. Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2.600. Dos mil seiscientos y pico. Y luego, ante la risa que provocó en la maestra una fecha tan peregrina, risita sofocada que apenas se escuchaba, Cesárea volvió a reírse, aunque esta vez el estruendo de su risa se mantuvo en los límites de su propia habitación. (BOLAÑO, 2017, p. 597).

Essa data predita pela poeta – dois mil seiscientos e alguma coisa – é um dos pontos que costura o conjunto da obra de Bolaño de maneira mais explícita. A cifra também dá nome ao romance póstumo *2666*, cujo caráter excessivo, tanto no sentido de extensão quanto de núcleos narrativos, faz com que seja praticamente impossível apresentá-lo aqui de modo resumido. Interessa assinalar, no entanto, que todos os eixos de seu enredo têm como ponto de convergência a mesma Santa Teresa na qual Cesárea Tinajero vivia.

Em *2666*, a cidade aparece como cenário monstruoso no qual ocorrem de maneira sistemática centenas de feminicídios sem resolução e sem ao menos uma investigação

empenhada em realmente resolvê-los. Dividido em cinco tomos, a chamada “*Parte de los crímenes*” consiste em uma listagem exaustiva de laudos médicos-policiais descrevendo as circunstâncias em que os corpos dessas mulheres foram encontrados em lixões, terrenos baldios, beiras de estrada – espaços de dejetos –, apontando para as formas mais sádicas de violação sexual e mutilação. Constrói-se uma paisagem infernal na qual a sobreposição de crimes e histórias sugam o leitor para um vórtice que anula qualquer capacidade de concatenação lógica e solução das atrocidades retratadas.

Há também uma conexão direta entre uma passagem da novela *Amuleto*, cuja protagonista é a mesma Auxilio Lacouture de *Los detectives salvajes*, e o vaticínio realizado por Cesárea Tinajero. Em determinado momento da novela, Auxilio compara as ruas da Cidade do México com um cemitério. Porém, com um cemitério bem específico:

[...] se parece mais que tudo com um cemitério, mas não com um cemitério de 1974, nem com um cemitério de 1968, nem com um cemitério de 1975, mas com um cemitério do ano de 2666, um cemitério escondido debaixo de uma pálpebra morta ou ainda não nascida, as aquosidades desapaixonadas de um olho que por querer esquecer algo, acabou esquecendo tudo. (BOLAÑO, 2006, p. 65).

Aquilo que parece estar em questão nessa recorrência obstinada do número é que cada uma de suas aparições vem de modo a conjugar as piores manifestações de violência com a sinalização de um marco temporal específico ou de uma contagem exaustiva – e, se assim fosse, seria como uma dízima periódica em que cada número adicionado à conta é viciosamente o mesmo. 2666 é a visualização de um futuro de devastação que tem sua vizinhança no próprio agora.

Voltemos às conservas e ao mapa-retrato de Cesárea. Se há uma relação direta entre o porvir catastrófico e a elaboração do desenho, se a poeta mesma se diz jurada de morte e conhecedora da destinação geral do mundo, é possível visualizar pelo menos um *desejo* de algo que não seja sinônimo da destruição completa; algo como um refúgio. A fábrica de conservas funcionando como uma espécie de *bunker*; ou uma cabana frágil, erguida com poucos tocos de madeira, enquanto um planeta se aproxima para colidir com a Terra. Independentemente de sua “blindagem” ser ou não ser efetiva, independentemente de esse “abrigo” não construir, afinal de contas, nenhum *fora* do fim, a imagem da conserva surge como aquilo que anseia potencializar ao máximo as formas de *validade* e *vitalidade*; ampliar as condições de existência por meio de um adiamento programático do fim. Lembremos aqui

o dilema colocado por Siskind a respeito da maneira de as personagens de Bolaño sofrerem a perda do mundo sem que tenham de renunciar a ele necessariamente, ou Valeria de los Ríos a propósito de uma cartografia estratégica diante da hipótese de destruição. Há um fundamento tático nesse desenho de Cesárea. Com a devida licença poética, as latas de conservas possuiriam um caráter tal qual aquele identificado anteriormente em um arquivo, em uma epígrafe: uma cápsula do tempo; uma superfície que requer um depois e se destina a ele – ainda que com um alcance pré-delimitado e sem certeza nenhuma de sua chegada. A impressão do prazo de validade nas latas reorganiza, assim, as noções de temporalidade e datação, engendrando um calendário alternativo. Como naquele filme *Chungking Express*, do diretor honconguês Wong Kar-Wai, no qual um policial nomeado 223 consome obsessivamente latas de abacaxi em conserva com a esperança de que uma ex-namorada retorne. Sofrendo com o término, o policial compra todos os dias, ao longo de um mês, uma lata de abacaxi. Todas possuem um prazo de validade que expirará no mesmo dia – 1º de maio de 1994. Quando esse dia enfim chegar, ele desistirá de esperá-la – aquilo que já acabou estará *realmente* acabado. É como se o tempo de vida útil do amor, ou o que quer que seja, estivesse interligado com o tempo dilatado das conservas.

A compreensão da fábrica como lugar de sobrevivência, no entanto, contrasta intensamente com outras aparições desse espaço nos livros de Bolaño, sobretudo, em *2666*. Se até então esse local foi pensado como refúgio possível, desativado de sua função produtivista e alienante, ele também irá se revelar como ambiente que justamente catalisa o processo de desmembramento de corpos e desaparecimento de sujeitos. É nesse mesmo território do deserto mexicano na fronteira com os Estados Unidos que, a partir da segunda metade do século XX, seria implementado o modelo industrial conhecido como *maquiladora*, isto é, fábricas de capital estrangeiro onde se manufacturam peças de produtos para exportação por meio da expropriação da mão-de-obra e que compõe o pano de fundo desse outro romance de Bolaño.

Sergio González Rodríguez, em *Huesos en el desierto* (2002), realiza um estudo detalhado sobre o impacto danoso desse sistema na região, relacionando-o com a ocorrência sistemática dos feminicídios de Ciudad Juárez (cidade que Bolaño ficcionaliza como Santa Teresa). Para o autor, a *maquiladora* determina e regula o *modus operandi* de toda a cidade, convertendo-a em uma máquina de extermínio e esquecimento. Confundem-se, aqui, o abrigo imaginado e o matadouro estabelecido.

Em um panorama histórico da região, desde sua importância como rota de migração e contrabando durante o final do século XIX e sua transformação em polo comercial e turístico

durante a década de 1940, Rodríguez aponta como, por meio da criação de programas governamentais de industrialização na década de 1960, como o Nacional Fronterizo (1961) e o de Industrialização da Fronteira (1965), se desencadearia um processo de urbanização desenfreada que se intensificou no final dos anos 1980 e começo dos 1990. A falta de planejamento urbano somada à densidade populacional exorbitante (segundo o censo de 2000, a cidade contava com mais de 1 milhão de habitantes), à carência de recursos (escassez hídrica e contaminação da água), à concentração fundiária, à desigualdade econômica e à ação do narcotráfico na região fez com que Ciudad Juárez se tornasse um espaço de extrema violência na qual se entrecruzaram fatores sociais, institucionais, psicológicos e históricos.

Para o autor, a condição geográfica da cidade contribui igualmente para essa subcultura de violência. Por um lado, o caráter fronteiriço faz com que exista ali um imenso fluxo migratório marcado, sobretudo, pela hostilidade e racismo que determinam as políticas de migração dos EUA em relação ao país vizinho. Há, em Ciudad Juárez, uma superpopulação flutuante e uma espécie de nomadismo cultural na qual milhares de pessoas se veem em processo de trânsito e vulnerabilidade na busca por trabalho e melhores condições de vida, circunstâncias propícias para o anonimato e para mudanças de identidades, agravando a impunidade que marca as práticas de violência na região. Por outro lado, o domínio geomorfológico do deserto adquire uma fisionomia particular nesse contexto, pois a percepção simbólica desse espaço como inóspito, carente e avesso da cultura, converte-o em lugar favorável para técnicas de desaparecimento e ocultamento de corpos.

Nesse cenário, a onda de feminicídios em Ciudad Juárez mostra-se como um fenômeno altamente complexo e estarrecedor. Segundo um informe emitido pela Organização das Nações Unidas, entre 1993 e 2003, um total de 328 mulheres foram assassinadas, das quais 142 também sofreram violência sexual (RODRÍGUEZ, 2002, p. 6). As vítimas, em sua maioria, possuíam um mesmo tipo físico e perfil social: meninas e mulheres jovens, de famílias de baixa renda, residentes nas periferias da cidade e trabalhadoras das *maquiladoras*.

Vale ressaltar a predominância de mulheres jovens empregadas nestes modelos industriais. Em meados da década de 1990, a faixa etária de seus trabalhadores era de 14 a 35 anos, de modo que “[e]xistía una población aproximada de 53.000 obreros menores de 19 años, lo que representaba el 42% del total de los empleos de la industria maquiladora” (RODRÍGUEZ, 2002, p. 14). Além disso, até 1984, a mão-de-obra era formada majoritariamente por mulheres. Essa configuração se transformaria durante a década de 1990, com homens ocupando 45% dos postos de trabalho. Contudo, também diminuiram os entraves

para contratação de mulheres casadas e mães solteiras. Somente 29% das mulheres contratadas eram solteiras e não possuíam filhos, de modo que *“las trabajadoras, en su gran mayoría, eran casadas o madres. El porcentaje de madres solas (solteras, divorciadas o viudas) había aumentado, de modo que la tercera parte de las obreras eran madres solas”* (RODRÍGUEZ, 2002, p. 6). Marcadores identitários como raça e classe se entrecruzam, portanto, com a violência misógina e os estereótipos a respeito dos papéis sociais atribuídos à mulher: ser submisso e sujeito a violação.

O estudo da socióloga basca Ana Bergareche, mencionado em *Huesos en el desierto*, estabelece uma relação entre a ideologia patriarcal que constitui historicamente a cultura mexicana – via diversas esferas políticas e institucionais, dentre elas a Igreja Católica – e uma concepção de mulher enquanto sujeito pecaminoso que deve ser punido ou, então, como ser frágil que necessita da proteção de um homem. Bergareche argumenta que esse deslocamento da mulher do espaço doméstico para a fábrica, com um suposto ganho de maior autonomia, desencadearia uma série de conflitos com relação às transformações do lugar social da mulher:

Bergareche detectaba que podía esperarse un cambio en la transmisión de los valores en un lapso generacional, aunque en el caso de los hombres dicho cambio había traído consigo muchos conflictos por la nueva y creciente autonomía de las mujeres, su independencia económica y sexual. Habría allí una fuente de rencor masculino, de barbarie a veces contenida, a veces suelta en toda su fuerza ciega. (RODRÍGUEZ, 2002, p. 14).

Com a mentalidade machista tão enraizada no imaginário e nas relações históricas do país, a maneira como os assassinatos foram encarados pelas autoridades locais e dispositivos midiáticos formadores de opinião pública consistia em uma culpabilização generalizada das próprias vítimas. Elas foram frequentemente consideradas como mulheres que levavam vidas duplas, usuárias de drogas, libertinas, frequentadoras de ambientes perigosos e que, conseqüentemente, eram responsáveis elas mesmas por suas mortes.

A essa apatia generalizada e humilhação pública da memória das vítimas se somaria a inoperância dos aparatos estatais em conduzir processos de investigação consistentes e realmente empenhados em resolver os assassinatos. Devido à corrupção generalizada nas instituições policiais e jurídicas, tais processos resultavam em um teatro de simulações com a implantação de provas, arquivamento de casos e fabricação de culpados considerados pouco convincentes para a população civil. Ademais, o caráter sistemático desses feminicídios e sua

qualificação como crime contra a humanidade eram relativizados e tomados como ocorrências particulares, aleatórias ou, então, intitulados de modo atroz como “crimes passionais”.

Para a antropóloga argentina Rita Laura Segato (2013), o problema dos feminicídios juarenses e a impunidade dilacerante que os caracteriza devem ser pensados menos em termos de causa e efeito, e mais como um universo de significados conectados, uma estrutura discursiva investida de sentidos e, portanto, inteligível. Situando a cidade como local emblemático do sofrimento de mulheres, mas também da globalização econômica e do neoliberalismo – deixando escancarada a relação direta entre capitalismo e morte –, Segato desenvolve a ideia de uma *violência expressiva* que seria determinante desses crimes e estaria em relação direta com os modos totalitários de gestão territorial e afirmação do poder soberano.

Ao contrário de uma *violência instrumental*, isto é, aquela voltada para a obtenção de algo ou com uma finalidade que não seja a violência em si, a *violência expressiva*

engloba y concierne a unas relaciones determinadas y comprensibles entre los cuerpos, entre las personas, entre las fuerzas sociales de un territorio. Es una violencia que produce reglas implícitas, a través de las cuales circulan consignas de poder (no legales, no evidentes, pero sí efectivas). (SEGATO, 2013, p. 8).

Pensar o crime como forma de enunciação – cujos enunciados são corpos inertes, mutilados, desaparecidos – é atentar para o fato de que “*todo acto de violencia, como gesto discursivo, lleva una firma*” (SEGATO, 2013, p. 22). Tal assinatura, menos uma marca deliberada do sujeito do que uma submissão às próprias condições formais da enunciação, é o que abriria brechas para que se possa rastrear a presença reiterada de um autor por trás do ato, bem como reconhecer suas posições imaginárias e intuir seus interesses.

Para Segato, a violação sexual como forma de aniquilar a vontade da vítima e erradicar toda sua potência como índice de alteridade e subjetividade alternativa seria um ato enunciativo em que o agressor estaria se dirigindo a diversos interlocutores, e não apenas sádica e diretamente à sua vítima: “*los feminicidios son mensajes emanados de un sujeto autor que sólo puede ser identificado, localizado, perfilado, mediante una ‘escucha’*” (SEGATO, 2013, p. 31). Esse direcionamento não exclusivo revela como o agressor, ao executar a violência, solicita uma espécie de ingresso em formação coletiva patriarcal; haveria uma “*coordenada horizontal de interlocución entre miembros de la fratría*”.

Tendo em vista essa concepção, a autora entende que os feminicídios não seriam consequência da impunidade tão marcada nesse contexto, mas que os próprios crimes seriam produtores dessa impunidade. Em outras palavras, o que estaria em jogo nesta violação, executada e posta em circulação no espaço público, seria uma demonstração de que também ali ela pode ocorrer, e não a constatação de um domínio de poder demarcado de antemão, como a autora identifica no caso da violência doméstica. Enquanto nesta, segundo a lógica do agressor, a violência ocorreria em territórios já sob seu controle, na violência em espaço aberto haveria uma *“exhibición de capacidad de dominio que debe ser reeditada con cierta regularidad y puede ser asociada a los gestos rituales de renovación de los votos de virilidad”* (SEGATO, 2013, p. 29).

Conforme argumenta a antropóloga, o exibicionismo da impunidade compõe uma das estratégias clássicas do poder soberano, sendo a soberania aqui compreendida como a capacidade de gestão da vida conjugada com a capacidade de gestão da morte de uma dada população. Nela, o controle legislador sobre o corpo do outro surge como algo coextensivo ao território dominado de forma que *“el poder soberano para reproducirse como tal es divulgar e incluso espectacularizar el hecho de que se encuentra más allá de la ley”* (SEGATO, 2013, p. 29). Os feminicídios em Ciudad Juárez, dessa maneira, são considerados pela autora como crimes corporativos ou de segundo Estado, dado que capitalizam toda uma rede de recursos materiais, institucionais, simbólicos e humanos voltados para a perpetuação de um controle totalitário de espaços e corpos.

A análise dessa configuração política operante nos feminicídios acabaria por desvelar ainda uma dimensão do próprio funcionamento lógico do capital. Ao contrário do *telos* comumente atribuído de que a finalidade última do capital é sua própria acumulação, Segato levanta a hipótese de que é no próprio mecanismo de produção de diferença, estabelecimento de hierarquias e supressão do outro que o sistema capitalista se consagraria:

si en lugar de eso dijésemos que la finalidad del capital es la producción de la diferencia mediante la reproducción y ampliación progresiva de la jerarquía hasta el punto del exterminio de algunos como expresión incontestable de su éxito, concluiríamos que solamente la muerte de algunos es capaz de alegorizar idóneamente y de forma auto-evidente el lugar y la posición de todos los dominados. (SEGATO, 2013, p. 43).

Sergio González Rodríguez também chama a atenção para essa dimensão industrial dos crimes, definindo o país como uma zona *crepuscular* onde qualquer coisa poderia

acontecer: “*Una nación-frontera que vio crecer el azote del crimen, la impunidad, la pérdida del respeto a la vida, la desaparición de la gente como industria del exterminio*” (RODRÍGUEZ, 2002, p. 24). Assim, se na planta de Cesárea era possível reconhecer alguma epistemologia do refúgio na qual a fábrica de conservas surgia como alegoria da temporalidade vindoura e, sobretudo, do desejo de durabilidade, os corpos das trabalhadoras das *maquiladoras* assassinadas nos falam de um real que se situa na margem oposta: encontrados em lixões, rodovias e terrenos abandonados, vemos a vida de centenas de mulheres tratadas como descartáveis, destituídas de qualquer gesto de amparo e preservação de suas memórias.

Ainda que seja difícil qualificar como um feminicídio – pelo menos nos termos e especificidades apresentados até aqui – Cesárea Tinajero é assassinada em uma estrada no meio do deserto de Sonora. Alberto, o proxeneta que perseguia Arturo Belano e Ulises Lima desde o DF por estes terem fugido com Lupe, uma prostituta que trabalhava para ele, encontra-os no momento em que saíam do povoado de Villaviciosa onde Tinajero vivia. Isso ocorre logo após os protagonistas terem finalmente encontrado a poeta desaparecida e a convencerem a seguir com eles no carro, sem que, no entanto, seja explicitado para onde iriam e com que intuito. É travado um conflito armado entre os poetas e Alberto. Um policial corrupto comparsa do cafetão dispara contra Cesárea Tinajero, que morre imediatamente. Ambos, Alberto e policial, também acabam morrendo durante o embate. O primeiro pelas mãos de Belano, e o segundo pelas mãos de Lima. No dia seguinte, o grupo decide se separar e seguir para direções diferentes. De um lado, García Madero e Lupe; de outro, Arturo e Ulises com os três cadáveres que acabam decidindo enterrar juntos em uma só cova:

Entonces Belano y Lima nos dijeron que era mejor que nos separáramos. Nos dejaban el Impala de Quim. Ellos se quedaban con el Camaro y con los cadáveres. Belano se rió por primera vez: un trato justo, dijo. [...] Les pregunté qué pensaban hacer con Cesárea. Belano se encogió de hombros. No había más remedio que enterrarla junto con Alberto y el policía, dijo. A menos que quisiéramos pasar una temporada en la cárcel. (BOLAÑO, 2017, p. 605).

Cesárea, aquela sobre a qual corria o boato de ter sido escritora de *epitáfio* – o ato de nomear um corpo hospedado definitivamente sob um chão; a sinalização de uma pedra/lugar sobre a qual se pode prantear e olhar por seus mortos; a descrição que dá personalidade a uma pessoa –, termina enterrada em uma vala comum junto a seus próprios algozes. Cesárea, cuja vida parece ter se escrito como uma biografia de desaparecimentos e usos de invisibilidades,

voluntários ou não, é difícil precisar, tem uma morte igualmente encerrada pelos efeitos de apagamento, desmemória e desapareição: Cesárea é enterrada sem seu nome.

A falta de reconhecimento e ritualização da morte caracteriza a singularidade do desaparecimento diante de outras formas de inscrição da ausência. Há a suspensão do trabalho de luto pela parte *dos que ficam*, já que o corpo desaparecido se encontra inteiramente irrastrável e inominado, desestabilizando a própria efetivação da experiência da perda. Jeanne Marie Gagnebin enfatiza como a palavra grega *sèma* significa ao mesmo tempo *túmulo* e *signo*, mostrando como são solidários os processos de significação, escrita e elaboração do luto: “todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte” (GAGNEBIN, 2006, p. 45).

Para Jonnefer Barbosa (2021), a vala comum, com suas origens no sistema colonial-escravocrata, é um dispositivo paradigmático das chamadas *sociedades do desaparecimento*. Ela consiste em uma zona na qual cadáveres são sepultados sem nenhuma forma de identificação, visando a apagar qualquer indício da história de suas vidas. Desse modo, a descrição teórica dos mecanismos bio e necropolíticos do poder soberano mostra-se como insuficiente, segundo o autor, para dar conta das formas de governamentalidade voltadas para a “destruição massiva de memórias” e “apagamento de vestígios”: “fazer alguém desaparecer, apagar os rastros dessa vida, não se reduz ao ato de matá-la. O desaparecido não é somente um corpo sujeito à punição de um soberano ou às disciplinas que o sujeitarão” (BARBOSA, 2021, p. 21). O que estaria em questão nas técnicas de desaparecimento, para além do agenciamento do corpo vivo de uma população, seria a própria dimensão mnemônica e histórica.

Silvio Almeida (2021) também sustenta essa ideia de que nos desaparecimentos estaria em exercício uma forma de devastação que ultrapassa o acontecimento da morte em si e de uma violência que se trama não apenas no nível do corpo do desaparecido:

o desaparecimento não se limita a fazer sumir alguém, ocultar um corpo como se nunca houvesse existido. O desaparecimento de que aqui se fala é o *desaparecimento-morte*, o desaparecimento em sua dimensão política, que não se esgota no ato de fazer sumir o suporte material da vida – o corpo –, mas que consiste no *esvaziamento da existência*. (ALMEIDA, 2021, p. 12).

Em uma perspectiva menos contrária do que complementar à de Barbosa, Fábio Luís Franco (2021) propõe como a ideia de necrogovernamentalidade, conceito formulado desde as proposições do filósofo Achille Mbembe, para quem a expressão máxima da soberania se dá mediante sua capacidade de matar e atribuir sentidos à morte,²⁰ nos auxilia a compreender de que maneira a gestão política dos mortos, com seus diferentes aparatos, agentes e instituições, produz “desaparecimentos administrativos”. Aqui se trata, na verdade, de corpos *aparecidos* – em várzeas, becos, terrenos baldios, linhas férreas etc. –, mas os quais não possuem documentos capazes de identificá-los, nem familiares ou pessoas próximas para realizar o reconhecimento e reclamá-los. Corpos igualmente destituídos de suas histórias e apartados de qualquer lastro de subjetividade. Ao examinar os arquivos e protocolos das assim chamadas “burocracias da morte” – a proliferação de laudos, fichas, formulários e atestados gerados em necrotérios –, Franco defende que essa arquivística intensamente detalhada produz, paradoxalmente, uma *visibilidade invisibilizadora*. Isso se percebe nas designações genéricas com que os mortos são referidos em meio aos trâmites de papeladas e corpos, apontando para um “nome do anonimato”, no qual o ápice do efeito *desindividualizador* dos mortos se nota na identificação como “não identificado”.

Gabriel Gatti, em *O detido-desaparecido*, considera, a partir da prática recorrente de *desaparecimentos forçados* no contexto das Ditaduras Militares na América Latina, sua dimensão catastrófica, ou seja, uma desestabilização dos sentidos partilhados no campo social, provocando uma série de dissociações na linguagem e nas formas modernas de identidade: “é um indivíduo despedaçado; um corpo separado do nome; uma consciência alheada do seu suporte físico; um nome separado da sua história; uma identidade desprovida das suas cartas de cidadania” (GATTI, 2010, p. 67). A unidade ontológica do ser humano mostra-se desfigurada, devido à ausência do vínculo entre *um* corpo e *um* nome, assim como pelo próprio estatuto identitário que esse sujeito (sujeito?) passa a receber.

Segundo Gatti, *é-se* desaparecido em detrimento de uma condição provisória (não se *está* desaparecido). Nesse sentido, pode-se afirmar que o sujeito do desaparecimento é investido de uma condição fantasmática. Ele produz uma ausência que se faz incessantemente presente. Situa-se em um espaço “de instabilidade perpétua, uma espécie de liminaridade permanente” (GATTI, 2010, p. 68) cuja duração se prolonga mesmo com a certeza da morte deste sujeito. A declaração de Jorge Videla, por exemplo, ditador argentino sob cujo regime

²⁰ A expressão máxima da soberania “reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2018, p. 5).

milhares de cidadãos foram perseguidos, torturados, assassinados e desaparecidos, é reveladora dessa lógica que destina a existência do indivíduo desaparecido a um espaço espectral e límbico, banido do campo jurídico-social: “enquanto estiverem desaparecidos não podem receber nenhum tratamento especial, [ele, o desaparecido] é uma incógnita, é um desaparecido, não possui identidade, não está nem morto nem vivo, está desaparecido” (VIDELA *apud* FRANCO, 2021, p. 103).

Ainda que em *Los detectives salvajes* o desaparecimento em questão seja de diferente ordem, com causas e efeitos variados, muitas vezes borrando as fronteiras entre o que há de voluntário e o que há de coagido, entre aquilo que é busca e aquilo que é fuga, se se trata de um corpo em movimento ao redor do mundo ou de um corpo estático lançado ao deserto, se há aventura ou devastação, se a forma de agenciamento operante é a de desaparecer ou ser desaparecido, em suma, ainda que os desaparecimentos no romance sejam, na verdade, tantos e outros, essa bibliografia específica sobre desaparecimento forçado, em contextos políticos ditatoriais e em tempos de neoliberalismo predatório, nos auxilia a compreender a maneira como o fenômeno é abordado no livro, não apenas porque ilumina o contexto sócio-histórico de produção da obra de Bolaño e a ambientação de muitas de suas narrativas, como também porque reflete profundamente sobre as implicações éticas e semânticas no momento em que estamos diante do ausente que se foi sem explicação, sobretudo, em sua percepção simbólica enquanto ente espectral.

A menção a fantasmas em *Los detectives salvajes* é recorrente, e as próprias personagens são, por vezes, descritas assim. Cesárea, poucos minutos antes de morrer, se parecia com “*un buque de guerra fantasma*” (BOLAÑO, 2017 p. 603). Já “*Belano y Lima parecen dos fantasmas. Si simón significa sí y nel significa no, ¿qué significa simonel?*” (BOLAÑO, 2017, p. 113), anota García Madero em seu diário. Neste trecho, a justaposição entre as polaridades negativa e positiva da língua (“sim” e “não”) parece sintetizar a existência paradoxal do fantasma: sua presença ausente – e também seu sentido ainda por decifrar (“o que significa simenão?”).

Derrida, em *Espectros de Marx* (1994), aponta como grande parte do problema em pensar a figura espectral se dá na medida em que estamos diante de algo que carece de inteligibilidade; a dificuldade de dizer o que ele de fato é ou, ainda, se é possível tratá-lo em termos de *ser* alguma coisa:

É alguma coisa, justamente, e não se sabe se precisamente isto é, se isso existe, se isso responde por um nome e corresponde a uma essência. Não se sabe: não por

ignorância, mas porque esse não-objeto, esse presente não presente, esse estar-aí de um ausente ou de um desaparecido não pertence mais ao saber; Pelo menos não mais ao que se acredita saber sob o nome de saber; Não se sabe se está vivo ou morto. (DERRIDA, 1994, p. 21).

Também é notável como as datas que marcam o início e o final da primeira parte do diário de García Madero são estruturantes de uma temporalidade fantasmagórica do desaparecimento. Como já foi mencionado, a primeira parte, “*Mexicanos perdidos en México*”, tem seu início no dia 2 de novembro de 1975, dia de finados. Porém, o diário se interrompe no dia 31 de dezembro do mesmo ano, data limite do ano. Se a duração do desaparecimento não se encerra com a constatação do falecimento, podendo prolongar-se indefinidamente, o romance emula esse nexos temporal que se situa além da morte e aquém de qualquer tipo de nascimento ou novidade. O desaparecimento, novamente, configura-se como essa zona espectral de inconsistências-consistências que conjuga em si extremidades avessas: *sim e não; mortandade e nascimento*. Vale lembrar que há uma descrição semelhante em uma passagem de *Amuleto* já citada. Nela, é descrito o cemitério do ano de 2666 que se encontra escondido “debaixo de uma pálpebra morta ou ainda não nascida”. Ao que tudo indica, é tão difícil dar morte quanto dar à luz um fantasma.

Ainda com Derrida, o filósofo sustenta que a aparição do espectro, irrompendo do passado em pleno presente, instaura um regime de temporalidade que perturba todo encadeamento linear e coeso do tempo. O espectro seria a pura coisa da anacronia, aquilo que faz com que o presente seja não contemporâneo a si. Isso porque “um espectro é sempre um retornante. Não se tem meios de controlar suas idas e vindas porque ele *começa por retornar*” (DERRIDA, 1994 p. 27). Ele se constitui tanto em função de sua anterioridade (o espectro está *antes* de nós; ele nos antecede inteiramente) quanto coloca em questão o próprio passado como algo inacabado: “o passado como porvir absoluto, desde o não-saber e o não-advindo de um acontecimento, do que falta ser” (DERRIDA, 1994 p. 34). Essa disposição faz com que haja uma disjunção do presente: “o tempo está *desarticulado*, demitido, desconjuntado, deslocado, o tempo está desconcertado, consertado e desconcertado, *desordenado*, ao mesmo tempo desregrado e louco”.

Nesse sentido, é interessante observar como, na terceira parte de *Los detectives salvajes*, a narrativa *retorna* ao diário de García Madero quando já haviam passado vinte anos até então. O diário de 1976 reaparece espectralmente quando o enredo já corria pelo ano de 1996 e teríamos visto muito – ou, na verdade, muito pouco – do que teria ocorrido com as

personagens. Mesmo a voz do autor García Madero se porta diante de nós como a de um fantasma. Antes ocupando uma posição privilegiada, o jovem desaparece completamente no resto do romance, tendo seu nome mencionado uma única vez, em meio às dezenas de depoimentos, somente para o depoente mostrar o desconhecimento absoluto sobre sua figura: “¿Juan García Madero? No, ése no me suena” (BOLAÑO, 2017, p. 551).

Não surpreende, portanto, que, no momento em que retorne, a primeira página do diário esteja confrontada com o problema da *datação*, elaborando um raciocínio sobre a disjunção entre acontecimento, tempo e escrita. No dia 1º de janeiro, ele anota:

Hoy me di cuenta de que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treintaiuno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintaiuno, es decir ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible. Pero sin exagerar. (BOLAÑO, 2017, p. 557).

É no hoje que o passado se escreve, ganha suporte e significação. Esse desarranjo, ao mesmo tempo que coloca em xeque a contemporaneidade do presente (“hoje, na verdade eu escrevo amanhã”), é o que abre como algo por-fazer o ontem e o amanhã (“um dia invisível”) ante o imperativo de uma espectralidade, daquilo que nos interpela e se apresenta antes/diante de nós. Algo assim também se passa no dia 2 de fevereiro do diário, momento do enredo em que já teria acontecido o assassinato de Cesárea: “No sé si hoy es el 2 de febrero o el 3. Puede que sea el 4 de febrero, tal vez incluso el 5 o el 6. Pero para mis propósitos lo mismo da. Éste es nuestro treno” (BOLAÑO, 2017, p. 605).

Há incapacidade de delimitar quando é *aqui e agora*, mas, note-se, continuar escrevendo e datando explicita a vigência desse tempo disjunto; desse treno, para utilizar as palavras de García Madero. Este termo, aliás, significa canto fúnebre, elegíaco. Há, portanto, uma correlação estabelecida entre não saber assinalar – na medida mesma em que se assinala – a contagem dos dias e a emissão desse canto que é um canto de morte; um canto ante o morto. Confundem-se, na fala de Madero, contar e cantar.

Não poderia deixar de mencionar, por sua vez, como, na frase “*éste es nuestro treno*”, há um eco não apenas imagético como também sintático da frase final de *Amuleto*: “e esse canto é nosso amuleto” (BOLAÑO, 2006, p. 131). Uma frase reverbera a outra tanto pela dimensão partilhada e comunitária desses cantos (“*es nuestro*”) quanto por uma afinidade naquilo que eles encaram: o rosto presumido para onde eles se endereçam.

Na cena final de *Amuleto*, a narradora Auxilio testemunha, horrorizada e impotente, jovens que caminham em direção a um abismo enquanto cantam:

Caminhavam para o abismo. Creio que soube disso desde o momento em que os vi. Sombra ou massa de crianças, caminhavam indefectivelmente para o abismo. [...] que canto mais lindo o que sai dos seus lábios, que bonitos eles eram, que beleza, apesar de estarem marchando ombro a ombro rumo à morte, eu os ouvi cantar e enlouqueci, eu os ouvi cantar e não pude fazer nada para que parassem [...] (BOLAÑO, 2006, p. 130).

O canto desses jovens, em contraponto ao treno, não se endereça ao morto ou ao fantasma. O canto desses jovens se endereça ao próprio morrer, à fatalidade do abismo para o qual se direcionam. O canto *e* esses jovens são, na realidade, eles mesmos tomados como fantasmas:

Assim, pois, *os rapazes fantasmas* cruzaram o vale e despencaram no abismo. Um trânsito breve. E seu *canto fantasma* ou o *eco de seu canto fantasma*, que é como dizer o *eco do nada* seguiu marchando ao mesmo passo que eles [...]. E embora o canto que escutei falasse da guerra, das façanhas heroicas de uma geração inteira de jovens latino-americanos sacrificados, eu soube que acima de tudo falava do destemor e dos espelhos, do desejo e do prazer. E esse canto é nosso amuleto. (BOLAÑO, 2006, p. 131, grifos meus).

Note-se como na descrição do canto há um triplo investimento espectral. Em primeiro lugar, pois, evidentemente, ele provém de fantasmas, e qualquer gesto enunciativo sob sua “autoria” também estaria assim implicado. Em segundo lugar, porque expõe a problemática em torno da substancialidade da voz cujo suporte é o extrato sonoro. A voz possui uma materialidade invisível, evanescente, sem plasticidade, sem *aparescência*. Afinal, tão logo ela se produz, já se dissipa. A voz também pode ser considerada uma instância assujeitada, dado que se situa na anterioridade da língua e da fala, ainda que haja correlação direta entre elas e que a voz não deixe de constituir um tipo de assinatura indelével ou mesmo de ser considerada como ponto de origem da significação. Essa reflexão é tecida por Jean-Luc Nancy (2013) em *Vox clamans in Deserto*, texto dramático-filosófico em que o autor orquestra o pensamento de diversos autores de modo a construir uma discussão polifônica sobre a própria voz. A voz é ali apresentada como uma espécie de rasgo. Uma exposição dos vazios, cavidades, pregas e tubos que tremem pelas zonas internas de nosso corpo, direcionando-se para além dele. A

inscrição de uma ausência fundamental que possibilita a emergência do som e de tudo que dele se desdobra.

Em dado momento do texto, um Nancy – a função-autor no texto tem o seu o centro a todo momento deslocado – afirma:

O que ela assim exporia, numa espécie de maneira de oferecer o abismo, não seria uma falta. Mas seria esta falta de plenitude ou de presença que não é uma falta, porque é a constituição mais própria da existência, o que a torna aberta, antecipadamente e para sempre aberta, fora de si mesma. [...]

– Está a pensar no canto?

– Claro! Como é que não pensaria nele? Notai bem que não lhe falo de desmaios líricos. Mas aquele que canta – e aquele que o ouve cantar – estão o mais seguramente, o mais simplesmente, mas também o mais vertiginosamente, fora de si mesmos. Escute. (NANCY, 2013, p. 5).

É curioso como as metáforas utilizadas por Nancy para pensar a natureza da voz – e, por extensão, do canto – consistam em imagens de quedas, saltos, vertigens e abismos. Sob essa perspectiva, no excerto de *Amuleto* citado anteriormente, podemos identificar uma dinâmica de espelhamento na qual o abismo onde despenca essa multidão de jovens fantasmas tem contiguidade no próprio canto que entoam. Se é possível reconhecer algo de espectral na voz devido à sua fisionomia esvaziada, a presença do eco (“e seu *canto fantasma* ou o *eco de seu canto fantasma*”), então, intensifica ainda mais essa fantasmagoria toda. Isso porque o eco é a forma de o som circular no espaço sem sua atualidade. Ele sempre se faz audível em um tempo disjunto, atrasado em relação ao momento no qual foi emitido. É como se o eco fosse a memória avulsa do som; o fantasma de um fantasma. Ao mesmo tempo, é essa réplica da voz, a sua capacidade de se estender para além do momento em que o corpo cantou – e a essa altura, com a boca cerrada, já pode ter fatalmente tocado o chão –, que indica a presença de algo que sobrevive à completa extinção. Algo a que se ater, algo a invocar: um amuleto.

Não poderíamos ignorar, no entanto, como o tema da voz aparece investido de outras qualidades e reverbera de maneiras distintas em outras obras de Bolaño. Para além dessa sua feição enquanto resto e sobrevivência, há ocasiões em que a voz surge de maneira impertinente, podendo perturbar as personagens de tal maneira que as leve ao delírio ou à insanidade. Acredito que a personagem Amalfitano, em *2666*, seja o maior exemplo dessa potência incômoda e desestabilizadora da voz. A partir de certo momento do livro, o professor passa a ser visitado por uma voz que examina e censura todos os seus gestos e pensamentos.

O mesmo acontece com a narradora de *Amuleto* durante os dias que passou em clandestinidade no banheiro universitário. Ainda que Auxilio chame ocasionalmente essa voz de “seu anjo da guarda”, as duas discutem, se desentendem, se entediam, estabelecendo uma relação cômica e irônica na qual a companhia de uma voz é marcada pela dificuldade de comunicação. A uruguaia chega ao ponto de mandar a voz calar a boca. E ainda atenta para a sua natureza monológica: “As vozes, dizia eu com voz de barítone, não anotam nada, as vozes nem sequer escutam. As vozes só falam” (BOLAÑO, 2006, p. 113).

Podemos pensar que a perturbação que elas provocam nesses casos vem, em parte, de seu caráter *acusmático*, ou seja, da impossibilidade de identificar a origem e a causa de um som. Nas palavras de Mladen Dolar: “*El término tiene un sentido técnico preciso: según el diccionario Larousse, ‘acusmático’ describe ‘el sonido que oímos sin ver qué lo causa’.* [...] *Los acusmáticos eran los discípulos de Pitágoras que, ocultos tras un telón, siguieron sus enseñanzas durante cinco años sin poder verlo*” (DOLAR *apud* SERRA, 2019, p. 84). Assim, se esse som que rodeia Amalfitano e Auxilio possui propriedades, ao que tudo indica, humanas (a língua, o discurso), ele igualmente está esvaído de sua corporeidade e visibilidade, como se existisse um rosto que não comparece na ocasião da fala. Vale mencionar, igualmente, uma passagem notável do *Manifiesto infrarrealista* que trata dos efeitos assombrosos gerados pela voz que nasce a partir do desaparecimento de uma boca-rosto-corpo.

Além disso, Bolaño explora como esse descarrilamento entre o corpo emissor e as projeções estendidas da voz também podem eventualmente abrir brechas para a impostura, a trapaça ou mesmo a violência. É como se a falta do corpo comprometesse de alguma maneira o lastro de autenticidade de uma dada identidade. Em *Los detectives salvajes*, há uma cena na qual García Madero telefona para a casa das irmãs Font e supõe estar falando com uma delas. A conversa que transcorre é estranha, lacônica. García Madero, mesmo que não entenda a razão, sente um forte mal-estar assim que a ligação termina. É somente no momento em que encontra Belano e Lima que o mistério é desvendado. O pai das jovens, que um tempo depois viria a ser internado em um hospital psiquiátrico, se passou por uma das filhas, emulando seu timbre. Assim que se dá conta, Madero desmaia e, depois, é acometido por fortes febres.

Nesse sentido, é interessante destacar como o telefone é um objeto caro à literatura de Bolaño, aparecendo quase sempre como esse dispositivo que tensiona as noções de presença e vocalidade. Ele está, por exemplo, em sua poesia – penso especialmente no poema *Lisa*, no qual o poeta toma um fora de sua namorada via cabine telefônica – e até mesmo dá nome à coletânea de contos *Llamadas telefónicas*, de 1998, cujo conto homônimo narra a história de

um casal que, entre idas e vindas, sustenta o relacionamento, ou o que sobrou dele, por telefonemas. A insistência humilhante do narrador em continuar telefonando para a ex-namorada que já não responde do outro lado da linha é subitamente interrompida quando ela é assassinada. Ao final do conto, o assassino é preso: um personagem que não havia aparecido até então, e o narrador descobre que a mulher costumava receber ligações anônimas em silêncio, de modo que ela julgava se tratar de seu ex-namorado.

Feitas essas ponderações, retorno às primeiras considerações a respeito da voz, principalmente, à sua acepção enquanto um tipo de amuleto. Há algo que interessa especialmente nessa imagem, na medida em que buscarei aproximar esse objeto das noções de arquivo já discutidas neste trabalho. E, conforme desenvolverei mais adiante, *Los detectives salvajes* pode ser lido como um grande arquivo de rostos desaparecidos: dos protagonistas que nunca tomam a voz, do coletor dos depoimentos do livro e também de Cesárea Tinajero.

O amuleto trazido por Bolaño parece se apresentar como o objeto cuja propriedade seja maravilhosamente convocar algo do passado e deixá-lo vazar, se atualizar no agora. Isso revela como a experiência espectral nada tem de muda, sendo, na verdade, extremamente sonora e falante. Cabe a nós, os vivos por enquanto, os futuros fantasmas, aguçarmos nossas escutas para ouvir o que nos dizem os tantos espectros que nos rondam. É por meio dessa força de reverberação e ultrapassagem, conjugando o passado como algo que não acabou de terminar e, simultaneamente, a postular uma relação desejante com o porvir, que podemos aproximar as ideias de amuleto e arquivo.

Anteriormente, tomando o par epígrafe/epitáfio como modelo paradigmático de arquivo, foi apontado como a noção derridiana de tal conceito é caracterizada por uma operação fantasmática. No arquivamento, tanto nós nos endereçamos aos que, ainda ausentes, virão, quanto podemos ser convocados postumamente a dizer. Isto é algo que Bolaño realiza quando chama/cita/invoca Lowry ou mesmo o que eu faço quando chamo/cito/invoco ambos: fazer os mortos falarem para além de seus textos e de suas tumbas.

Se os sentidos do arquivo, portanto, não se encontram fechados, haverá sempre algo adiado e, ao mesmo tempo, inaugural. Uma massa amorfa de inícios. *Começo* e *comando*, nas palavras de Derrida, que, ao recorrer à etimologia da palavra, especifica:

Arkhê, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*; Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico –,

mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico. (DERRIDA, 2001, p. 11).

Se examinarmos mais detidamente a prática de arquivamento performada em *Los detectives salvajes*, a partir dessa conceituação proposta por Derrida, será possível vislumbrar significados que desestabilizam uma linha interpretativa recorrente do romance. A saber, uma leitura que o insere, assim como a obra de Bolaño como um todo, nos motivos de uma melancolia generalizada, do fim das utopias, do fracasso de uma geração, em suma, como se o romance enunciasse uma derrota que se alastrasse por todos os campos do imaginário e da atividade humana em relação à qual não haveria nenhuma alteridade, nenhum elemento distinto.

Um exemplo dessa chave de leitura é encontrado em “Un epitafio en el desierto”, de Andrea Cobas Carral e Verónica Garibotto. Ali, as autoras refazem o percurso dos protagonistas para defender que o livro seria uma constatação da morte dos projetos modernizantes e revolucionários via poesia, sejam aqueles almejados pela cartilha da vanguarda estridentista, representados pela figura de Cesárea, sejam aqueles encabeçados pelo real visceralismo na década de 1970:

La pregunta contiene así su propia respuesta: detrás de la ventana se encuentra la historia del fracaso del realismo visceral. Colocada en el cierre de la novela – y precedida por los fragmentos que agotan las problemáticas centrales del texto – la pregunta también enfatiza la muerte de Cesárea y, al hacerlo, clausura el proyecto de los 70. (CARRAL; GARIBOTTO, 2008, p. 186).

Essa alegoria mortificada do passado que as autoras propõem e a compreensão de que a obra estaria direcionada a e fixada somente nesse passado parecem ser fruto, justamente, de uma escolha de leitura que se atém tão somente ao domínio interno da narrativa, àquilo que é da ordem do enredo. Porém, se atravessarmos essa borda do texto e nos voltarmos para os jogos de sentido que se enredam em outro nível da narrativa, isto é, se levarmos em conta que existe uma figura não anunciada que colhe dezenas de depoimentos, persegue e investiga o que teria acontecido com Belano, Lima e Tinajero, situando-se em um limiar de presença-ausência, de interioridade-exterioridade em relação ao romance, algo da proposição de Carral e Garibotto já se encontra decisivamente modalizado. O que quero dizer é que somente a construção de um arquivo da derrota já implica a existência de algo que não seja a derrota.

Algo formado por pequenas sobrevivências e contradiscursos. Algo que leve em consideração interlocutores outros que possam existir, talvez, em outros tempos. Algo que consigne para o futuro saberes e versões alternativas dos acontecimentos. Agrupar indícios frágeis, diminutos. Lançar para o depois os fragmentos de uma história que resiste na interioridade dos próprios arquivos hegemônicos e esquecimentos oficiais. *Los detectives salvajes* parece falar mais do desejo de uma réplica, do contragolpe postergado, de uma onda se replicando no tempo-espço, do que dispor uma coleção petrificada de fracassos. Que sentido teria engendrar um arquivo que só atestasse o fim, se o arquivo em sua natureza mesma presume o gesto dos começos? Essa necessidade de provar que tudo acabou – se é que se trata de provar – já não pressupõe algum tipo de deslocamento dessa posição devastada e resignada? Não é de algum modo catar, reconhecer, dar lugar e, sobretudo, ouvir as exigências que existem em cada sobra, em cada insistente resto? Exigências, é claro, que podem jamais ser cumpridas, satisfeitas, quitadas. Mas algo que é impossível de minar é a natureza inalienável e sempre em atividade da demanda ao demandar.²¹

Los detectives salvajes é, antes de mais nada, um arquivo de rostos. Ou melhor, um arquivo do desaparecimento dos rostos. Cada um dos depoimentos não é senão a tentativa de construir um retrato falado quando as personagens se veem interpeladas pelo imperativo ético ditado pelo rosto do outro, ainda que – sobretudo quando – ausente ou desfigurado. A começar, evidentemente, por Lima e Belano. O fato de que os dois jamais tomem a palavra faz com que eles só adquiram alguma consistência enquanto sujeito pela boca do outro. Seus semblantes nunca aparecem como uma superfície à qual se possa endereçar diretamente. O leitor reúne os pedaços incongruentes, por vezes inconciliáveis, das descrições presentes em cada relato que de alguma maneira possam contribuir para a montagem dessa feição que falta.

Também o rosto dessa figura que entrevista/interroga os personagens e organiza o arquivo nos escapa inteiramente, como naquelas salas de interrogatório nas quais um vidro separa o depoente de quem ao interrogatório e, devido às diferenças de luz em cada recinto, se produz um fenômeno óptico no qual um sujeito pode ver sem ser visto. Derrida, a propósito de uma cena em *Hamlet*, na qual o espectro do rei aparece vestindo uma armadura e com a cabeça coberta por um elmo, chamaria esse mecanismo – a insígnia máxima do poder para o

²¹ Refletindo esses dias sobre a morfologia de alguns verbos no modo imperativo, lembrei de uma aula, no ensino fundamental, em que uma professora de português explicava que os verbos *poder* e *querer* não são passíveis de conjugação nesse modo por um impedimento semântico. É impossível dar uma ordem ao querer. Assim, a esfera da demanda, na sua insubmissão, aparece como um ponto cego nas aspirações panópticas e extensivas do poder.

filósofo – de *efeito de viseira*. Isto é, possuir uma visibilidade plena do outro situando-se em um campo de invisibilidade.

Já no caso de Cesárea Tinajero, o desaparecimento de seu rosto possui uma configuração particular. Isso porque, nas duas únicas aparições da poeta em todo o livro, a personagem é encontrada inicialmente *de costas*. Aqui, o rosto em sua dimensão singular é escamoteado pela superfície lisa e genérica da nuca.

Uma dessas aparições se dá na terceira parte do livro, quando os quatro real visceralistas finalmente encontram a poeta em um vilarejo. Ela está de costas em um tanque lavando roupa. O confronto ansiado com a figura mítica, agora em uma situação completamente prosaica, não deixa de produzir um efeito de frustração em Madero, que afirma: “*Cuando llegamos sólo habían tres lavanderas. Cesárea estaba en el medio y la reconocimos de inmediato. Vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética*” (BOLAÑO, 2017, p. 602). Logo em seguida, o jovem poeta é acometido por uma forte sonolência e levado “*a una habitación oscura y fresca y [...] me arrojé sobre un colchón y me dormí*” (BOLAÑO, 2017, p. 602). Assim, ele não chega a participar da breve reunião entre Cesárea, Ulises e Arturo nem chega nunca a saber sobre o que conversaram e o que convenceu a mulher a seguir em viagem com eles.

Já a outra aparição de Cesárea acontece em um sonho de Amadeu Salvatierra, no momento em que a personagem, já bastante embriagada pelas diversas doses de mescal que tomara, adormece na poltrona. Aqui vale atentar para um paralelo entre as duas cenas que mostra uma persistência do fenômeno do desaparecer ao redor de Cesárea: se García Madero vê a poeta e cai no sono, Salvatierra adormece para vê-la. Mesmo quando finalmente encontrada, tal figura ainda assim se mostra rarefeita. Também o sono é um modo particular de se ausentar.

Na visão de Amadeu, somos lançados para dentro das ruas centrais da Cidade do México nos anos 1920. Aos poucos, ele também vai distinguindo a figura de uma mulher que anda apressada pelas ruas sem entender para qual direção ela segue nem o porquê de sua rapidez:

cerré los ojos (o tal vez ya desde antes los tuviera cerrados) y vi la plaza de Santo Domingo con sus portales, la calle Venezuela, el Palacio de la Inquisición [...] y vi a esa mujer caminar por esas calles otra vez, por Loreto, por Soledad, por Correo Mayor [...] ah, qué visión, una mujer de veintitantos años en la década de los veinte atravesando el Zócalo con tanta prisa como si acudiera tarde a una cita de

enamorados o como si se dirigiera a su chambita en alguna de las tiendas del centro [...] para llegar a tiempo a una cita o al trabajo, aunque yo sé que ella no va a ninguna cita ni la esperan en ningún trabajo. ¿Adónde se dirige, entonces? ¿O es que no se dirige a ninguna parte y ésa es su forma habitual de caminar? (BOLAÑO, 2017, p. 242).

Amadeu vai seguindo essa mulher com os olhos em uma perseguição cada vez mais veloz e afobada. Sabe que a cidade é um espaço onde podem ocorrer súbitas desapareições. Um lugar onde facilmente perdemos de vista o que nos cativa. Porém, em dado momento, a mulher interrompe sua caminhada para respirar um pouco, e Amadeu segue andando. Ele, então, diz:

y así como hay mujeres que ven el futuro, yo veo el pasado, veo el pasado de México y veo la espalda de esta mujer que se aleja de mi sueño, y le digo ¿adónde vas, Cesárea?, ¿adónde vas, Cesárea Tinajero? (BOLAÑO, 2017, p. 602).

Há outra passagem extremamente sutil, mas que adquire outros contornos quando lida ao lado dessas cenas. Enquanto vaga pelas ruas de Viena na companhia de seu antigo companheiro de cela em Israel, Heimito Kunst, Ulises Lima age de maneira estranha ao ver uma mulher de costas:

Una tarde, en la Karntner Strasse, el buen Ulises vio a una mujer, de espaldas, y se acercó a ella. Yo también la vi, pero no me acerqué. Me quedé a diez metros, luego a once metros, luego a quince metros, luego a dieciocho metros. Y vi cómo el buen Ulises la llamaba y ponía su mano en el hombro de la mujer y ésta se volvía y el buen Ulises se disculpaba y la mujer seguía caminando. (BOLAÑO, 2017, p. 314).

Seria realmente difícil fechar os sentidos dessa cena com exatidão, mas chama bastante atenção seu caráter desconexo com todo o restante do depoimento e uma certa semelhança com o sonho de Amadeu, no qual uma mulher está à deriva caminhando pelo corpo da cidade e se afastando cada vez mais (“onze metros, depois quinze metros, depois a dezoito metros”). Tendo em vista que já teriam se passado quase quinze anos desde que o mexicano encontrara Cesárea lavando roupa de costas, poderíamos supor que essa cena tão comum de confundir alguém que está de costas e então se surpreender ao ver um rosto

diferente capta um instante fugaz, um lampejo como que delirante, em que Lima pode pensar assombrosamente ter visto uma Cesárea fantasmática vagando pela Áustria.

Cesárea surge como uma figura inalcançável, evanescente. A interdição desse rosto faz com que também esteja vetada toda a possibilidade de endereçamento efetivo a ele: não há cara-a-cara, não há *tête-à-tête*. Amadeu lança perguntas para essa Cesárea que está sempre escapando, jamais obtendo respostas.

É igualmente curiosa a associação colocada entre a frente, isto é, a direção para a qual o rosto se projeta, e uma noção imagético-espacial de temporalidade. Há mulheres que veem o futuro, diz Amadeu; ele tem seu pescoço torcido em direção ao passado. Lembremos aqui a nona das teses *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin, que também repara na força simbólica de um rosto e como seu direcionamento pode dizer algo sobre como o tempo se organiza antes e atrás de nós. Ao meditar em torno do quadro *Angelus Novus*, do pintor Paul Klee, o filósofo afirma que o anjo ali representado está completamente apavorado. Ele fita algo que lhe provoca imenso horror e provoca um impulso de se afastar. Esse anjo, diz Benjamin, é a história. E seu rosto está vidrado na sucessão interminável de catástrofes do passado que não cansam de se acumular. E, à revelia de qualquer intenção de intervir nesse passado, realocar os destroços, dar nome aos anônimos, um vento tempestuoso chamado progresso o arranca dali e o leva para o futuro.

Essa imagem do olhar fixado em algo do qual se afasta cada vez mais é a própria definição que o real visceralismo recebe. Na primeira noite como integrante do grupo, Madero escuta que, “*Según él, los actuales visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté. – De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido*” (BOLAÑO, 2017, p. 17). Sem pensar muito bem, a primeira reação do rapaz é dizer que essa era uma boa maneira de andar. Mas, logo em seguida, pensa consigo mesmo que não; na verdade, era a pior maneira.

Há ainda outro texto que podemos aproximar de *Los detectives salvajes*, observando recorrências dessa percepção de tempo a partir de um semblante com suas frontalidades e pontos cegos. É o Canto XX do Inferno na *Divina Comédia*, escrita por Dante Alighieri. Nele, o poeta descreve a quarta vala do inferno, onde se encontram os que em vida foram adivinhos e falsos profetas. Eles têm a cabeça torcida em relação ao corpo, de modo que sua condenação é passar o resto da eternidade caminhando em direção ao que não são capazes de ver e vendo aquilo do que cada vez mais se distanciam: “vi que espantosamente era torcido / cada um, do queixo ao princípio do peito; / para as costas seu rosto era volvido, / e só andar para trás ele podia, / pois que de olhar pra frente era impedido.” (ALIGHIERI, 2014, p. 139).

O diálogo com o poema de Dante Alighieri faz ainda mais sentido se pensarmos como no próprio nome da vanguarda poética encontramos uma alusão a práticas de adivinhação. É certo que o visceralismo pode ser entendido como uma visão do real nua e crua, a exposição daquilo que está mais entranhado e é intimamente estranho a nós. Contudo, em diversas culturas, a extração e observação da víscera, seja de animais ou de seres humanos, possui um caráter de vislumbre profético. A essa prática de adivinhação, dá-se o nome “extipício”: ler algo do real na matéria biológica interna. Ademais, a presença latente da obra e da biografia de Rimbaud que ecoa por todo o romance, como na trajetória de Belano ou, ainda, nas noções poéticas do real visceralismo, também é um índice da possibilidade de encontrar proposições que atrelam a figura do poeta à do vidente. Em uma carta endereçada a Paul Demeny em 1871, o jovem Rimbaud, então com 16 anos, propõe que: “O poeta se faz vidente por meio de um longo, imenso e estudado desregramento de todos os sentidos” (RIMBAUD, 2006, 159).

Seja por meio do silêncio, da invisibilidade ou da falta de frontalidade, *Los detectives salvajes* lida a todo momento com um rosto negado. E, assim, o coração do romance parece ser justamente o dilema de atender a suas exigências e, ao mesmo tempo, sempre topar com a percepção de que ele é algo faltante ou inalcançável. Este gesto empenhado e simultaneamente impossível nasce a partir do reconhecimento do rosto como uma instância ética fundamental. Ou melhor, o rosto é o lugar mesmo desde onde se origina toda ética e possibilidade de significação. É isso que propõe o filósofo Emmanuel Levinas, ao reconhecer no rosto do outro o chamado a uma responsabilidade infinita. Não matarás, é o que nos clama o rosto em sua unicidade, ao mesmo tempo que nos pede os toques do zelo e do cuidado. Conforme Levinas descreve, “o rosto do próximo como portador de uma ordem, que impõe ao *eu*, diante do outro, uma responsabilidade gratuita – e inalienável, como se o eu fosse escolhido e único – e o outro homem é absolutamente outro, isto é, ainda incomparável e, assim, único” (LEVINAS, 2014, p. 28).

Visto sob esse ângulo, o livro de Bolaño teria um impulso como que retratista. Já apontei anteriormente como a justaposição dos depoimentos engendra uma espécie de retrato falado, fazendo um rosto emergir a partir dessa colagem e sobreposição de perspectivas; um rosto incongruente, esburacado, contraditório; mas, ainda assim, um rosto.²²

²² Tal fundamento poderia ser encontrado inclusive em outras de suas obras, conforme a interpretação elaborada por Gareth Williams em *Sovereignty and melancholic paralysis in Roberto Bolaño a propósito de La literatura Nazi en América*. A prática arquivística em questão na novela visaria estabelecer a genealogia de um projeto, efetuado e em curso, de destruição do outro, do qual a instituição literária seria não apenas cúmplice, mas um canal adequado para sua perpetuação. Dessa maneira, segundo Williams, a enciclopédia literária, reunindo figuras tão díspares com projetos literários pífios e extravagantes, serviria menos como uma antologia propriamente dita

Nesse sentido, é crucial atentarmos para a trajetória de Arturo Belano, percebendo algo recorrentemente deixado de lado. Muito se diz sobre o final da personagem adentrando a selva da Libéria durante a Guerra Civil que assolou o país, seguindo determinado para uma região de maior conflito, ao invés de retornar para a Europa com seus colegas. É inevitável se deparar aqui com a herança rimbaudiana na decisão de Belano, visto que a biografia do poeta francês também é marcada por uma saída do circuito literário europeu em direção a África, firmando o que a crítica frequentemente nomeia como um abandono, desistência ou rechaço da poesia. Menos do que optar entre duas vertentes interpretativas já muito consolidadas²³ – uma mais cética, que encara o silêncio de Rimbaud (e aqui de Belano) como uma constatação do fracasso da literatura, e que, no limite, tende a desqualificar sua obra à luz desse gesto; outra que, ao contrário, enxerga uma radicalidade poética nessa incursão, percebendo o silêncio mesmo como um outro texto, de modo que nele se dissolvem as fronteiras entre vida e obra, entre Ética e Estética –, gostaria de me deter em um detalhe sobre as circunstâncias da personagem nesse cenário: Belano está ali como fotógrafo. Um fotógrafo profissional, correspondente de guerra. Tal fato não é mera casualidade diante do contexto geral do livro, que, como estou propondo, sofre drasticamente e se organiza a partir da ausência do rosto do outro. Desse modo, somos levados a refletir sobre como a fotografia, e em especial o retrato, inaugura não apenas uma técnica, como também uma Ética muito particular ao lidar com o semblante do outro, seja nos termos de uma demanda infinita à qual ele nos convoca, seja como sua percepção enquanto uma superfície que acaba e se destina para o chão.

Em uma arqueologia do retrato, Didi-Huberman afirma que a questão está desde seus primórdios marcada por um ato funesto, pelo reconhecimento da face enquanto algo que perece e está destinado à desapareição:

A questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62).

do que como um dispositivo de reconhecimento do inimigo, como um cartaz alertando: caso veja alguém parecido com isso, tome cuidado. Corra!

²³ Essa discussão está posta com maior profundidade em trabalhos como *Contra a poesia ou voltas de um cavalo em volta da tese*, de Rodrigo Lobo Damasceno, e *Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño, Los detectives salvajes*, de Jordi Balada Campo.

De saída, o pensador se propõe a pensá-lo menos como um problema de gênero do que como um “nó antropológico”. Esse nó nasceria da constatação de um duplo esvaziamento, tanto do crânio do morto, que se mostra como estrutura oca, uma caixa aberta por onde a terra se alastra e preenche, quanto da representação retratística ao circunscrever um lugar sem espessura para o rosto ausente. Em sua escavação, Didi-Huberman chega até as pinturas rupestres encontradas na caverna de Lascaux. Discordando da visão corrente – tais pinturas seriam bastante dedicadas a representar animais com imensos detalhes, mas, em compensação, pobres de traços humanos – de que o nascimento da arte teria se dado na mais completa ausência do rosto humano, o crítico propõe que o rosto, na verdade, está lá, mas de maneira completamente diferente. A partir do trabalho de arqueólogos em cavernas com vestígios humanos de pelo menos quinze mil anos antes de Lascaux,²⁴ foram encontradas sepulturas nas quais o crânio foi enterrado separadamente do restante do corpo. Também foram encontradas pedras que, intencionalmente, os cobriam e vestígios de pigmentos sobre os materiais. Isso dá notícias de uma preocupação especial no que concerne ao rosto e suas destinações. Segundo Didi-Huberman, “o rosto não estava lá senão para se ausentar logo, ou até, apenas para *vir ausentar-se lá*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 66).

Se levarmos em consideração esse entendimento, parte das minhas considerações iniciais sobre o impulso retratístico de *Los detectives salvajes* é ressignificado. Isto é, mais do que se preocupar em elaborar um mosaico da feição desses personagens via voz do outro, o romance, na verdade, parece designar um lugar seguro onde eles possam desaparecer. Quanto mais se fala deles, quanto mais eles são descritos, quanto mais eles são desejados, mais eles não estão. Os rostos de Belano e Lima comparecem para desaparecer na face de quem os fala.

É fundamental lembrar que o retrato não está apenas implicado por aquilo que retrata, ou seja, pelas forças de fixação e dissipação do objeto com o qual tenta se identificar plenamente, mas é também constituído por quem o olha. Isto é, a questão do retrato é inteiramente atravessada pelos sentidos e usos que fazem os que (ainda) não desapareceram. O desaparecimento só é possível de ser enxergado, constatado, justamente porque há também os que ficam, os que o falam, os que o traçam. O desaparecimento dura em nós e por causa de nós.

Desse modo, fica evidente o caráter testemunhal que reveste muitas vezes as noções acerca da fotografia e a posição ética que ocupa o retratista no mundo. Enquanto mídia e técnica, destaca-se sua forte disposição em atestar algo do real, sua mostra imediata do

²⁴ A caverna à qual Didi-Huberman faz referência é La Ferrassie, em Dordonha, França.

referente. Contudo, é importante frisar também como tal imagem não é pura, problematizando a relação sobre os seus sentidos, sua legitimidade e a verdade que lhe é atribuída. Sua constituição, tal qual um poema ou uma música, se dá em uma relação tortuosa com o mundo, por meio de manchas, ruídos, lacunas, visto que ela mesma requer um enquadramento. Algo se exclui, para que outra coisa se dê a ver. Também a moldura constrói aquilo que abarca. Sergio Villalobos-Ruminott, ao tratar de uma certa soberania da imagem e sua promessa de verdade, enfatiza a *mancha* como um componente desestabilizador dessas noções:

Sombra, mancha y suspensión apuntarían a una relación “no soberana”, esto es, a una relación indeterminada entre lo que la imagen muestra y su promesa de sentido (se trata de otra soberanía, o, mejor aún, de la soberanía como indeterminación). [...] la imagen misma ya siempre está habitada por una indeterminación, un desgarró, un temblor que desajusta la pretensión de una relación directa y transparente entre significado y referente. (VILLALOBOS-RUMINOTT, 2017 p. 4).

Enfatizo essa compreensão de montagem como forma constituidora da imagem, pois ela descortina toda uma problemática existente em seu processo de produção, além do potencial violento em torno do gesto de fazer do outro a minha imagem e à minha imagem. Pelo vocabulário técnico da fotografia, já vazam alguns indícios dessa possível agressividade no ato: disparar, capturar, revelar, algo que se agrava drasticamente no momento em que estamos diante do outro e suas dores.

Em *Los detectives salvajes*, há uma cena bastante emblemática que coloca esses dilemas em luz de ribalta. Ela é narrada por Jacobo Urenda, um dos fotógrafos que haviam sido enviados para a Libéria a fim de cobrir a guerra. Antes de se encontrar com Arturo Belano, Urenda, junto a um grupo de fotógrafos de distintos países, atravessa dentro de um carro uma região de maior conflito. Quando cruzam uma linha de fogo, o carro é alvejado, e um dos integrantes, um italiano, morre com um tiro na têmpora. O narrador tenta em vão reanimá-lo, e eles seguem, então, para uma aldeia deserta onde estacionam o carro. Ali, Urenda começa a tirar fotos do italiano morto:

Tomé varias fotos del pobre Luigi. El francés y el chofer me miraban sin decir nada. Después Jean-Pierre, como si se lo hubiera pensado mucho, me pidió que le tomara una foto a él. Cumplí su orden sin hacerme de rogar. Lo fotografíe a él y al chofer y luego le pedí al chofer que nos fotografiara a Jean-Pierre y a mí, y luego le dije a

Jean-Pierre que me fotografiara junto a Luigi, pero se negó aduciendo que aquello ya era el colmo del morbo y la amistad que empezaba a crecer entre nosotros volvió a resquebrajarse. (BOLAÑO, 2017, p. 538).

A cena de fato é estupefacente. Uma pausa para uma sessão de fotos logo após uma situação de extrema fatalidade. É interessante notar, sobretudo, como a desavença entre os fotógrafos não acontece necessariamente por estarem se fotografando nestas circunstâncias. Quando Jacob fotografa somente o morto, não há nenhuma reprovação. O mesmo acontece quando os vivos se revezam para se fotografarem juntos. Aquilo que parece incomodar o francês, fazendo-o se negar a tirar o retrato, é a inclusão do morto em uma fotografia ao lado do vivo. Não é tanto sobre a fotografia do morto, mas a fotografia *com* o morto. A morbidez parece vir justamente do contraste entre os corpos, quando gritaria a destituição do cadáver do seu direito à pose – a pose aqui entendida como o consentimento de se auto oferecer e saber-se como imagem do e para o outro.

O trabalho da ensaísta Susan Sontag, *Diante da dor dos outros*, se empenha em investigar a problemática em torno do ato fotográfico e a reprodução desses instantâneos, sobretudo, em se tratando das capturas de imagens de violência e sofrimento. Mais do que apresentar respostas reducionistas e definitivas, a autora reconhece um dilema fundamental. Por um lado, Sontag reconhece o subterfúgio testemunhal, o intuito de denúncia ou mesmo de censura, ao qual se propõe aquele que fotografa a dor. Haveria uma espécie de contrassenso nesse gesto que exhibe para, em seguida, condenar; ele imortaliza uma cena que deveria ser extinta e jamais repetida. Segundo essa lógica, para extingui-la, a cena deveria ter uma entrada no campo da visibilidade, ser reconhecida como parte do real, a despeito de todos os negacionismos e aparelhos de ocultamento e esquecimento forçado da violência. Por outro lado, Sontag sustenta como a fixação e propagação dessas imagens pode produzir o efeito contrário, inscrevendo ainda uma segunda agressão. Isto é, o potencial de impacto e a tomada de uma dada consciência por parte daqueles que se deparam com a imagem do horror podem ser substituídos pela banalização e por um anestesiamiento geral do espectador. Tal fenômeno se percebe, por exemplo, a partir do modo como a veiculação desenfreada nos principais canais midiáticos da modernidade, como a página de jornal, a televisão e, hoje, o meio digital, justapõe os registros de atrocidades e barbárie com elementos completamente banais e desconectados desse campo. Em uma chamada de jornal pulamos de uma fotografia de guerra para um anúncio de liquidificador ou para os resultados do futebol em questão de segundos. Haveria, portanto, toda uma lógica de consumo e mercantilização do retrato da dor que nos

lança para uma posição asséptica, alienada e inconsequente. Ou pior: para além da naturalização da violência infligida sobre determinados corpos, também é possível perceber como essas montagens e ampliações frequentemente se valem de mecanismos de espetacularização, de modo que entra em jogo um exibicionismo sádico e como que pornográfico a gozar com o sofrimento do outro. Como, então, pensar e olhar a fotografia, o seu desejo do inesquecível, sem que com isso sejamos cúmplices e perpetradores do sofrimento do outro? Como conceder aos mortos a sua pose, mesmo que isso signifique reconhecê-la como impossível? Como não recair em voyeurismos obscenos, violentando mais uma vez o sujeito violentado, sem permitir, ao mesmo tempo, que a sua dor seja lançada na desmemória e no inominado? Ou, ainda – acredito que sempre será cedo demais pensar nesses termos –, como reconhecer o momento em que devemos esquecer?

Essas indagações adquirem ainda mais densidade se reconhecermos como a fotografia pode ser pensada a partir de uma cisão inconciliável entre fotografar e agir. Sontag, em *Sobre a fotografia*, identifica uma lógica sacrificial no modo como o fotógrafo abdica da experiência, da intervenção no real, para poder fotografar. A câmera se instala como uma mediadora entre o sujeito e sua capacidade de agência imediata sobre o mundo, desde o visitante no museu, que fotografa a obra antes de – ou até mesmo para – vê-la, até aquele que opta por fotografar alguém agonizando ao invés de socorrê-lo.

Essa questão é dramatizada em Bolaño no já discutido conto *O Olho Silva*. O personagem é também um fotógrafo profissional que se vê, inesperadamente, diante de uma cena aterradora. Foi contratado para fotografar bordéis indianos e encontra dois meninos emasculados e submetidos a escravidão sexual. Olho é interpelado por um conflito entre cumprir com suas atribuições – fotografar é o mesmo que condenar-se para toda a eternidade, em suas próprias palavras – ou agir.

A visão celebratória e meramente elogiosa da fotografia não passa despercebida pela análise que Marcos Natali faz do conto. O crítico, a partir de leituras de Agamben e Levinas, sublinha os processos de reificação que sucedem na fotografia ao se conceber o rosto do outro como um objeto e aponta também para uma certa indecência constitutiva no ato. No conto, contudo, ao levantar e dirigir a câmera para os meninos, a possibilidade de acontecimento e ação pela parte de Olho não é completamente gorada. Pelo contrário, é o próprio Olho que entra em processo de conversão e se vê impelido a acolher os meninos, resgatá-los e tomá-los até mesmo como filhos. “O Olho se converteu em outra coisa”, diz o narrador. Rompe-se a lógica de uma soberania da fotografia que toma o gesto como unilateral. Afinal, conforme nos

lembra Didi-Huberman, olhar é desde sempre ser olhado. E, menos do que uma superfície nula, objetificada, a aparição do rosto do outro vem na forma de um chamado:

não é da ordem do *visto*, não é um objeto, é aquilo cujo aparecer conserva uma exterioridade que é também um chamado – ou um imperativo dado à sua responsabilidade. Encontrar um rosto é, *de pronto*, ouvir um pedido e sua responsabilidade. Encontrar um rosto é, *de pronto*, ouvir um pedido e uma ordem [...]. (POIRIÉ *apud* NATALI, 2016, p. 34).

Não existe neutralidade e passividade ao olharmos um retrato. Há um apelo radical no rosto dos outros que nasce do seu mais insondável e enigmático. Aquilo que me escapa inteiramente. Uma janela para o infinito. O retrato se rasga aos nossos olhos, abre uma fundura naquilo que seria somente uma superfície rasa. Abre rasgos inclusive em nós. Lembra-nos que também há um rosto que mora na gente, por muito que insabido. Lembra-nos que o rosto é coisa que acaba; que nosso próprio rosto nos escapa se o estamos dirigindo para o outro e que é somente isso que podemos, também, lhe oferecer: também os nossos enigmas, nossa fragilidade interminável.

Imagino uma comunidade. Uma comunidade de rostos. Onde cada um possa ser visto sob a luz e atendido por todos os outros, com as pálpebras muito abertas. Onde não precisaremos saber qual o nosso rosto. Onde um rosto roce o outro. Beijo-o. Sabendo que, por muito que queira, por muito que o beijo deseje transfundir-se no rosto do outro, também ele é o lugar do desencontro, também o beijo é o reconhecimento de uma fronteira. Que nosso fracasso pelo menos seja esse, então.

No conto “Fotos”, da coletânea *Putas assassinas*, descobrimos que Arturo Belano não morreu. Ainda não. Após os acontecimentos finais de *Los detectives salvajes*, o personagem reaparece em um outro lampejo. Sentado em um chão de terra batida, completamente sozinho, em alguma parte da Libéria, o chileno folheia um livro de quase mil páginas com fotografias de poetas de todos os países francófonos. Ele fita os sujeitos aproximando as páginas cada vez mais do rosto, como se desejasse tocá-los com a maçã do rosto. Uma face que se inclina no desejo pela outra: “enquanto vê as fotos, com o livro quase grudado na cara, para poder apreciar aqueles rostos em todas as suas torções, palavra que não cabe aqui, mas que cabe aqui sim” (BOLAÑO, 2008, p. 193). Os rostos não estão congelados, inertes. Ao pensar em torções, palavra que cabe, mas não cabe, segundo Belano, o poeta reconhece alguma vivacidade estranha nessas fotografias. A torção talvez seja o hiato entre a pose pela qual esses modelos se entregam e algo que irrompe à revelia deles. A maioria é descrita como tendo

“cara de algo”, “parecendo algo”, de modo que suas fisionomias transbordam a própria circunscrição da imagem do corpo na foto:

Jean Pérola, por exemplo, com cara de estar ouvindo uma piada [...], Jean-Philippe Salabreuil (que ele leu), tão moço, tão bonito, parece um ator de cinema, e que da morte olha pra mim com um meio sorriso, [...] Jean Dubacq, com cara de bancário triste e sem muitas esperanças, um católico, e Jacques Arnold, com cara de gerente do mesmo banco em que o pobre Dubacq trabalha [...]. (BOLAÑO, 2008, p. 193).

Tais imagens chegam até ele em uma qualidade espectral, como se os próprios poetas fotografados não tivessem terminado de morrer enquanto ainda estão dentro das páginas, fitando de volta. Essa atmosfera fúnebre e fantasmática é ainda mais agravada pela revoada de urubus que cerca o poeta enquanto manuseia as fotos.

Agamben, em seu vislumbre do Dia do Juízo, observa que as fotografias imporiam uma exigência particular. Na verdade, cada fotografia feita no mundo seria ela mesma um *flash* desse momento arrebatador: “a fotografia é para mim, de algum modo, o lugar do Juízo Universal; ela representa o mundo assim como aparece no último dia, no Dia da Cólera” (AGAMBEN, 2007 p. 27). O filósofo parte daquele que é considerado o primeiro daguerreótipo da história com uma figura humana – tirado no *boulevard du Temple* – para mostrar como no coração da fotografia existe uma força centrípeta que suga o mundo para uma dinâmica de exposição e desapareição. Apesar de ter sido tirada em uma rua extremamente movimentada por transeuntes e carroças, na referida imagem, só é possível ver um engraxate. Isso porque o equipamento da época necessitava de um tempo de exposição muito grande para captar as imagens. Tudo o que se mexia, aquela multidão de rostos que passava pela rua, não foi capturado. Apenas aquele homem que ficou imóvel tempo o suficiente.

Apesar de Agamben atentar para a associação imediata que se faz entre a fotografia e o gesto preso para sempre no mesmo instante, sua ideia da repetição tem menos a ver com a de uma condenação infernal do que com uma recapitulação cabal da existência. Já não se trata do tempo cronológico, mas de um indício inconfundível daquilo que é inesquecível. Sendo assim, os sujeitos fotografados firmam uma exigência para nós:

Prezo especialmente o conceito de exigência, que não deve ser confundido com uma necessidade factual. Mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo que seu nome fosse apagado para sempre da memória dos homens, mesmo assim, apesar disso – ou melhor, precisamente por isso – aquela

peessoa, aquele rosto exigem o seu nome, exigem que não sejam esquecidos [...] A imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível. (AGAMBEN, 2008, p. 29).

Esse efeito se prolonga quando Belano se detém na fotografia da poeta libanesa Nadia Tuéni. Belano se vê tremendamente emocionado ao perceber que, ao passo que enxerga a fotografia da poeta, também é olhado por ela.

[...] pensa Belano enquanto observa sem pestanejar, o nariz quase colado no livro, o sorriso de Nadia, os olhos vivos de Nadia [...] pensa Belano com lágrimas nos olhos, mas não são lágrimas provocadas pelo grasnido dos urubus e sim pela certeza física da imagem de Nadia Tuéni que olha para ele de uma página do livro e cujo sorriso petrificado parece se estender como vidro na paisagem que circunda Belano e que também é de vidro, então crê ouvir palavras as mesmas palavras que acaba de ler e que agora não pode ler porque está chorando. (BOLAÑO, 2008, p. 198).

A paisagem da foto transborda para além de sua própria moldura e se mostra coextensiva ao que rodeia Belano. Ainda que a imagem da mulher seja chapada, petrificada, há uma certeza física de sua existência, e seu sorriso parece se estender ultrapassando a foto. É uma espécie de consistência aurática, fazendo com que o pranto acometa o personagem ao vê-la. É curioso, no entanto, que Belano só pare de chorar quando se dá conta de que o rosto de Nadia não é aquele. Quer dizer, não é somente aquele. Ao lembrar que ela já não tem mais aquela idade, que seu semblante pôde envelhecer, ele já não vê mais motivos para chorar: “e então Belano pensa na idade de Nadia Tuéni real, em 1996, se dá conta de que agora tem sessenta e um e para de chorar” (BOLAÑO, 2008, p. 199). Não é tanto sobre a deterioração da beleza juvenil de Nadia, como se houvesse uma passagem súbita na qual a imagem sedutora fosse substituída por uma imagem menos atraente, e com isso o enternecimento cessasse; o que parece estar em jogo é o alívio de reconhecer que esse não foi um rosto *interrompido*.

Algo muito diferente acontece quando se trata das fotografias de desaparecidos com que nos deparamos dia após dia. Você o viu? Vestia uma blusa assim, um casaco assado. Já faz uma semana. Já faz um ano, dez. Ele andava por aqui a última vez que o vi. Fotografias espalhadas pelos postes, murais, aparecendo e sumindo repentinamente em uma televisão de metrô, no verso de uma nota fiscal de pedágio, na embalagem de uma caixinha de palito de dentes, nas camisas estampadas de pais, filhos, irmãos que reivindicam a memória e o corpo de seus entes: os rostos dos desaparecidos não param de nos olhar nunca. Não vemos o buço

do menino ficar peludo. A testa daquela mulher começar a enrugar; o dente, a crescer; o cabelo, a cair. Não testemunhamos o tempo agindo sobre os seus semblantes.

Lembro aqui a última das performances do chileno Pedro Lemebel, que, ao final da vida, já bastante debilitado por um câncer de laringe e pela Aids, se monta como Frida Kahlo. Com essa derradeira intervenção, Lemebel revisitava o início de sua carreira, quando, ao lado de Francisco Casas, com quem formava o grupo *Yeguas del Apocalipsis*, dava corpo ao quadro *As duas Fridas* na galeria Bucci em 1990, performance registrada por Juan Domingo Marinello:



Conforme testemunha o amigo íntimo e crítico Fernando A. Blanco, essa foi a última vez que ele esteve com Lemebel. Encontram-se no hospital Fundación Arturo López Pérez, em Santiago do Chile, onde Lemebel estava internado. Sentado em uma cadeira de rodas e sob o efeito de morfina, o performer se apresentou durante dois ou três minutos ante as câmeras improvisadas dos celulares dos amigos, aos quais havia pedido que registrassem sua intervenção. Ele maquia a icônica monocelha, coloca um turbante amarelo, pede os colares que suas amigas usavam e, de pronto, uma Frida se faz no pátio em frente ao hospital. Blanco relata que Lemebel o chamou de canto para sussurrar algo em seu ouvido, como um segredo, uma confissão. Ele diz: “*Fer, ¿sabes?, la Frida no envejeció. Yo soy la Frida envejecida*” (BLANCO, 2017, p. 75). Diante do falecimento precoce da pintora mexicana, morta aos 47 anos, Lemebel, então com quase 60, empresta seu rosto em um gesto de generosidade radical e sem precedentes. Segundo Blanco:

Lo que aquí aparece es el montaje de otro travestimiento, el de la figura imaginaria de Kahlo que se rescata de un pasado para reeditarse en un tiempo nuevo como mortaja del rostro de Lemebel, reinaugurando una genealogía de cuerpos dolorosos. Materia poética de la enfermedad. (BLANCO, 2017, p. 70).

Nessa operação simultaneamente marcada pela mortificação, pela vitalidade, pelo padecimento e pela perduração, Pedro Lemebel pensa o rosto como uma instância editável, na qual forças e discursos podem se atualizar e irromper do apagamento por meio de encarnações possíveis. O comprometimento aqui posto se faz menos nos termos da autenticidade e legitimidade da face do que nos moldes de algo de cunho especulativo; aponta para modos de ficcionalização da presença, com todas as fricções e deslocamentos que há nisso, levando o real a ser perturbado por tudo aquilo que poderia ter sido: fazer emergir os rostos que não foram.

No dia 25 de setembro de 2022, participei de uma oficina de costura do Colectivo Uniendo Esperanzas, em prol das pessoas desaparecidas nos últimos anos, no Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT), Cidade do México. Faltava uma semana para o 2 de outubro, data do massacre em que o Estado mexicano alvejou e assassinou a própria população durante um ato pacífico em 1968. A caminho do CCUT, atravessei a Plaza de las Tres Culturas. Era um domingo de começo de outono, ou seja, um dia aberto de muito sol, mas com ar gelado. Tudo ali estava quase que deserto. A algumas quadras, quatro jovens jogavam basquete. Um pouco mais perto, um homem lançava um frisbee para um cachorro. Debaixo do monumento erguido em memória das vítimas, com texto escrito pela poeta Rosario Castellanos, um senhor sentado com um violão no colo. Havia vários panfletos e recortes de jornais à sua volta. Ele me pediu um cigarro e depois disse que ali nunca havia acontecido nenhum fuzilamento. Chegando ao CCUT, encontrei a oficina já em curso. Havia linhas, tesouras, agulhas e panos espalhados por todo canto. Sentados em cadeiras ou no chão, estavam senhores, senhoras, jovens e crianças concentrados cada qual na sua costura. Ora ou outra levantando o pano para a pessoa ao lado ver. Perguntando se estava ficando bom, pedindo para desenroscar a linha. Também eu catei minha agulha e fui arriscando. Pedindo palpites. Conhecendo as pessoas, escutando suas histórias, contando as minhas. Muitas delas vestiam camisas com fotografias de seus familiares desaparecidos. Algumas até usavam máscaras de proteção contra a Covid-19 estampadas com seus rostos. Nos panos, frases de não desistência iam tomando corpo. Flores se tornavam legíveis. A maioria, contudo, bordava por cima de retratos impressos nos próprios panos. Algumas preenchendo os olhos, outras

apenas sobrepassando a linha do rosto. Um modo de dar espessuras, renovar contornos. A costura, trama que se firma nos ocios e vazios.

SIMONEL

Y les pregunté a los muchachos, les dije, muchachos, ¿qué es lo que han sacado en limpio de este poema?, les dije, muchachos, yo llevo más de cuarenta años mirándolo y nunca he entendido una chingada. Ésa es la verdad. Para qué voy a mentirles. Y ellos dijeron: es una broma, Amadeo, el poema *es una broma que encubre algo muy serio*. (BOLAÑO, 2017, p. 376, grifo meu).

Por volta da metade do romance, finalmente Arturo Belano e Ulises Lima são confrontados com o único poema de Cesárea Tinajero publicado antes de sua ida para Sonora e da suposta abdicação ao universo da escrita literária. O poema de nome *Sion* se encontra publicado na revista de poesia *Caborca*, editada pela própria poeta e cujo provável único exemplar restante foi guardado por Amadeu Salvatierra. Nesta passagem, fica evidente a ansiedade de Amadeu, que, tendo convivido com o poema *Sion* sem apreender nada do que seriam seus sentidos, deposita toda a sua esperança de decifração na leitura e explanação dos dois jovens poetas. O poeta diz sonhar repetidamente com esse poema incógnito. Pela fala de Amadeu, nota-se tanto o efeito perturbador que algo sem um sentido expreso e autodeclarado pode produzir em um sujeito quanto uma premissa pedagógica no desejo da personagem – a explicação –, pela qual o poema poderia ser inteligível, demonstrável e apreciável via voz do outro. Como veremos, atribuir uma exigência de explicação, seja a um poema seja a uma piada, sempre resulta em uma operação no mínimo problemática, quando não frustrante.

Anteriormente, foi apontado como a dificuldade de ler Cesárea se deve, sobretudo, ao caráter lacunar que constitui sua escrita. Nesse sentido, o poema *Sion* dispensa quase que inteiramente o uso de palavras, algo que estremece sua própria categorização enquanto tal, e frustra, por vezes, leituras que exijam a revelação de um sentido secreto para além do estrato da legibilidade auto evidente. Nas palavras de Amadeu, é como se houvesse algo a ser *tirado a limpo*, deixando ver como, em sua percepção do literário, ecoam noções correntes como a de *o que o poema realmente quis dizer* ou até mesmo *qual a intenção da autora com isso*.

Por um lado, propus que a escrita de Cesárea, na verdade, coloca em xeque uma ideia corrente de leitura – leitura essa sustentada em premissas de uma hermenêutica que visa à extração de uma verdade encoberta e que concebe o texto como um espaço de tensão entre conteúdos manifestos e latentes –, firmando um adiamento de sentido constante no qual o que parece estar em questão é a chegada do futuro e do Outro. O texto como algo inacabado e, portanto, como uma promessa. Nesse sentido, o título *Sion* é bastante significativo, na medida

em que faz referência à terra-prometida. Porém, gostaria de, nesse momento, olhar essa questão por um outro ângulo, me atendo sobretudo à definição que os jovens poetas oferecem a Amadeu: uma piada que esconde algo muito sério.

Essa definição abre um campo fértil de questões para debater determinados aspectos do projeto estético de Bolaño, em primeiro lugar, pois esse alinhamento do que seria da ordem da *piada* e o que seria da ordem do *sério* dentro de um mesmo significante mostra-se como um prolongamento do *ethos* já identificado a propósito da palavra *simonel*, signo que tem regido minha leitura até aqui. Tanto em uma definição quanto na outra, seria possível detectar um núcleo de indecidibilidade que atravessa o romance, mas que também é revelador da maneira como Bolaño apresenta o problema do desaparecimento – fenômeno investido ora de positividade ora de negatividade; ora vitalidade ora mortificação –, quando não da sua própria visão acerca do literário – marcada por uma ojeriza tremenda, mas também por uma fala apaixonada. Podemos ver também como essa mesma alternância reaparece em outro momento do livro, quando García Madero descreve em seu diário as primeiras impressões que tem a respeito do grupo real visceralista: “*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*” (BOLAÑO, 2017, p. 17, grifos meus). Há, portanto, uma hesitação constante no tratamento literário de Bolaño e nas valorações por ele planteadas que veta a possibilidade de ordenar de antemão noções como a de literatura, desaparecimento, mas também de humor e seriedade, em termos de pureza e binarismos. Mal uma proposição aparece, e ela já se vê interpelada e igualmente constituída pelo seu contrário.

Dessa maneira, ao longo deste capítulo, buscarei pensar como tais noções se articulam a fim de apontar a relação, à primeira vista improvável, entre desaparecimento e humor. Proponho aqui uma feição do desaparecimento mais investida de vitalidade, na qual o fenômeno parece sugerir o gozo feliz de quem assiste aos mímicos e passes de mágica, mais do que as ressonâncias presentes na devastação dos dispositivos necropolíticos de desaparecimento forçada e desmundialização do mundo. Nesta seara, também é possível notar como o humor está fortemente atrelado ao sexual e ao erótico, à felicidade e à magia.

Contudo, essa relação também se complica e irá sendo remodelada conforme tecemos essa leitura, pois o humor em Bolaño também irrompe frequentemente de maneira violenta, o que nos leva ao reconhecimento do quanto o riso pode ser instrumento da sujeição do outro e do jogo de exibição sádica. Por diversas vezes, é perceptível como o expediente cômico aparece na obra de Bolaño em situações a princípio impertinentes ao riso, seja por estarmos face a cena aterradora de barbárie, seja por estarmos diante do absurdo e seus nada.

Menciono, por exemplo, a série de chistes misóginos contados por policiais enquanto investigam casos de feminicídio em 2666. Ou, ainda, o início do conto “O retorno”, da coletânea *Putas asesinas*, cuja primeira frase é impregnada de um humor corrosivo: “Tenho uma notícia boa e uma má. A boa é que existe vida (ou algo parecido) depois da vida. A má é que Jean-Claude Villeneuve é necrófilo” (BOLAÑO, 2001, p. 126).

Lidar, portanto, com esses copertencimentos, vacilações, choques e insistências na maneira como um nexos transborda e contamina o outro – *simonel*, piada-séria – é um caminho que ilumina o modo como o autor nos confronta a todo instante tanto com uma *piada sem riso* quanto com um *riso sem piada*. Há uma alteração radical da percepção do regime discursivo do chiste, incluindo na natureza da piada tudo o que ela supostamente deixaria de fora. Esse modo particular de o escritor operar com os efeitos e formas do cômico acaba por tensionar, conforme buscarei desenvolver, o circuito esquemático do humor (comicidade - piada - riso), a triangulação do sujeito da enunciação do chiste tal como proposta por Sigmund Freud (o que faz rir - o que ri - o que é objeto do riso), a função sócio-psíquica do riso (mecanismo de negociação com o superego dentro da economia libidinal, segundo Freud).

Para tanto, gostaria de retornar a mais uma das aparições desse gesto enunciativo de Bolaño marcado pelo cerne de uma indecibilidade obstinada. No famoso *Discurso de Caracas*, proferido pelo chileno na ocasião em que foi laureado com o Prêmio Rómulo Gallegos em 1999, o escritor define todo o conjunto de sua obra como “*una carta de amor o de despedida a mi propia generación*” (BOLAÑO, 2004, p. 37). Há alguns pontos de interesse especiais nessa hesitação, sobretudo, na maneira como ela acena para vetores diametralmente opostos de movimentação e para dois regimes afetivos distintos. Enquanto o sujeito enamorado é aquele que mais anseia pelo encontro em direção ao objeto amado, estando como que magnetizado por ele, o sujeito da despedida é aquele que já se prevê ausente, caminhando para um afastamento radical deste objeto. A esse respeito, foi discutido como todo o romance *Los detectives salvajes* pode ser lido, na verdade, como a exposição de uma despedida impossível, dado que suas personagens desaparecem incessantemente ao longo da narrativa, produzindo uma zona de incerteza a respeito da própria garantia de estarem vivos. Mesmo quando mortos, como Cesárea, tais personagens não têm sua morte ritualizada em um partilha simbólica e coletiva da perda. A interdição do Adeus é justamente o traço que singulariza o desaparecimento frente às outras inscrições da perda. É curioso, portanto, que Bolaño ofereça uma obra cujo Adeus não se efetua em nenhum momento como um suplemento para seu próprio gesto de despedida e prefiguração de sua ausência. Contudo, neste momento, gostaria

de focalizar a outra definição que nos dá o autor, explorando como, a partir desta carta também de amor, há um erotismo que vaza por Bolaño.

Seja qualificada como *de amor* ou *de despedida*, ambas as definições têm em comum o fato de serem cartas. Roland Barthes, pensador que se pôs a escutar atentamente a fala solitária dos apaixonados, elabora em *Fragmentos de um discurso amoroso* uma espécie de gramática do sujeito enamorado, localizando figuras e sintaxes que o interpelam e que revelam as interferências mútuas entre afeto, corpo e linguagem. A propósito do tópico “A carta de amor”, Barthes afirma: “Como desejo, a carta de amor espera sua resposta; impõe implicitamente ao outro que responda, sem o que a imagem dele se altera, torna-se outra” (BARTHES, 2018, p. 67). Se a despedida é o encerramento de toda e qualquer resposta, ou se, pelo menos, ela deixa de contar com isso em seu horizonte de expectativa, a carta de amor não admite silêncios. As cartas de amor são pura *correspondência*: tanto no sentido dessa exigência de *respondência* mútua e incessante, quanto no sentido de o sujeito se fazer equivalente, estar à imagem e semelhança do objeto amado. Por isso, vale sublinhar como toda carta presume, seja do mais particular ao mais genérico, um destinatário; algo que Bolaño faz questão de assinar em seu discurso.

Ao remeter toda a sua obra estritamente à sua geração, Bolaño circunscreve espaços e posições de sujeito específicas pelos quais os leitores poderão transitar em sua obra, discernindo entre aqueles que estão incluídos dentro desse endereçamento – os que Bolaño ama; os que compõem sua geração – e aqueles que não estão – os que vieram antes e os que vieram depois. Obviamente, isso não provoca uma exclusividade nem veda a possibilidade de que qualquer pessoa possa vir a ler e se relacionar com essa carta-obra, mas o que acaba por se produzir são modos de acesso diferentes ao seu texto e de sua constituição enquanto leitor. No meu caso, e no de uma imensa parte de seus leitores, só me é dado ler essa carta – uma carta de amor que não é pra mim – como voyeur.

Do francês, *voyeur* significa literalmente “aquele que vê”. Tal termo é comumente utilizado para se referir a sujeitos que obtêm alguma forma de satisfação libidinal através da observação meticulosa do outro: um sujeito interessado demais no gozo desse outro. Privilegiando a experiência visual – e vale já ressaltar como a leitura é fortemente ancorada no visual – o voyeur participa de maneira lateral do jogo de encenação do desejo. Podemos dizer, então, que não há uma frontalidade nesse regime do olhar. Sua fantasia se sustenta a partir de uma entrada no campo de uma visibilidade que se quer privada, ainda que de maneira forjada. Afinal, o voyeur pode ser uma figura em maior ou menor medida anunciada para aquele que é observado. Assim, variam os graus de intrusão ou consentimento de seu ponto

de vista e, com isso, o potencial violento de sua perspectiva: ver sem ser visto ou ver apesar de também estar sendo visto.

Neste sentido, fico me perguntando se, para todos os efeitos, o leitor enquanto categoria não será sempre uma espécie de voyeur. Em seu empenho de vasculhar os sentidos, reconstruir intenções, debruçar a mirada em cada página e cada palavra, o leitor é aquele que confisca e concebe o texto como uma fonte inestimável de prazer, sem estar, contudo, frente a frente com aquele que o gestou. Essa fratura originada pela palavra escrita – o fato de que as palavras que eu disse podem andar por aí sem mim – provoca uma remodelação na economia de olhares, fazendo com que sempre assumamos um olhar sedento e investido de desejo para com a palavra – o olhar que lê quer sempre mais e mais, requisita que sigamos adiante pela linha por onde a mão do autor passou –, mas igualmente lateral. A propósito dessa falta de frontalidade, convém recordar as palavras de Roland Barthes (2012), quando o autor determina que o gozo da leitura tem seu início justamente no momento de interrupção em que levantamos a cabeça do texto, olhamos para a frente, desviando o olhar da página:

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça*? É essa a leitura, ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que a ele volta e dele se nutre [...] (BARTHES, 2012, p. 26).

Para além desta dinâmica libidinal constitutiva do ato de leitura em si, o romance *Los detectives salvajes* possui também uma ancoragem muito forte no erótico, por meio da exposição recorrente de cenas de relações sexuais entre suas personagens. O leitor, tal qual um voyeur, se vê lançado para dentro de relatos nos quais acompanha diversas manifestações do desejo, explicitando diferentes maneiras de gozar e fazer gozar. Desde o diário de García Madero, no qual o rapaz relata sua rotina intercalada de masturbações, leitura e escrita, a perda de sua virgindade e, posteriormente, suas relações sexuais com as garçonetes do café Bucareli, essas cenas também se apresentam em inúmeros depoimentos de personagens da segunda parte do livro: os jogos sadomasoquistas-literários entre Arturo Belano e Simone Darrieux, em que ambos citam obras literárias durante o sexo e Simone é “punida” conforme não as tenha lido; a relação homoerótica de Luis Sebastián Rosado e Piel Divina, esse último afirmando ter se deitado com todos poetas da Cidade do México; o relato de Edith Oster, no qual a personagem discorre sobre sua relação constrangida com o sexo devido a um

determinado cheiro de sua vagina; a fala rancorosa de Xosé Lendoiro, um poeta frustrado e pedante que cria o hábito de observar escondido sua filha enquanto ela transa com Belano; os depoimentos de María Font, em que são elencados diferentes amantes que teve ao longo dos anos (há uma passagem em que María encontra Ulises e Arturo em um café e diz estar acometida por um desejo intenso de “trepar até perder os sentidos, espíá-los dormir, continuar trepando”).

É importante ressaltar, aliás, como o elemento erótico aparece não apenas como uma forma de encenação, isto é, em sua dimensão imagético-narrativa, mas também como um tópico frequente de conversa, uma modalidade discursiva que instiga as personagens ao debate, à especulação, ao questionamento e à confissão. Em suma, lança esses sujeitos ao lugar de se dizerem a si e seus desejos.²⁵ Afinal de contas, por mais dramáticas e ilustrativas que tais cenas sejam, não podemos perder de vista que elas sempre aparecem no contexto de um relato-depoimento, isto é, ditas perante um outro que, no romance, adquire por vezes ares de inquisidor e, por que não, de voyeur.²⁶

Um bom exemplo dessa ideia de sexo como assunto intrigante é encontrado na cena em que Lupe relata como Alberto, seu proxeneta, tem o hábito de medir o próprio pênis com um facão. Enquanto Lupe conta a história, García Madero e María Font vão cada vez mais interpelando-a com perguntas e comentários: “¿De qué tamaño la tiene Alberto?”; “¿Y de qué tamaño es su cuchillo?”; “No hay cuchillos tan grandes.”; “¿Pero tú le has medido la cosita con el cuchillo o hablas sólo a tientas?”; “¿Quieres decirme que tu pinche padrote a veces se hace cortes en el pene por gusto?”; “¿Y de verdad lo tiene tan grande??” (BOLAÑO, 2017, p. 49).

Também a sexualidade dos protagonistas Lima e Belano, ou mesmo seus falos, é alvo constante de especulações entre os depoentes, cujos comentários muitas vezes adquirem contornos maledicentes. Desde a sugestão de que seriam homossexuais até de que seriam impotentes “*vergas muertas*” (BOLAÑO, 2017, p. 330). Aliás, Belano, segundo o relato de

²⁵ A esse respeito, o livro *História da sexualidade - I Vontade de Saber* de Michel Foucault, propõe uma diagramação complexa entre poder, saber e regulamentação do corpo social na qual seria possível identificar, ao longo da história européia, diferentes dispositivos voltados para uma vasta produção discursiva em torno do assunto sexual. A despeito da chamada “hipótese repressiva”, isto é, uma visão teórica em que as relações entre as redes de poder e o desejo sexual se deu mediante a sua supressão, silêncio e ocultamento, Foucault sustenta como houve na verdade uma vontade de saber que solicitava - via confissão, consulta médica, divã psicanalítico, etc - aos sujeitos uma fala de si e do seus corpos, resultando em uma proliferação de formas discursivas e modos de subjetivação.

²⁶ Com exceção do diário de García Madero, tal proposição vale para todos esses depoimentos enumerados que compõem a segunda parte do romance, ainda que possamos reconhecer na forma diário um mesmo mecanismo confessional no qual há um desdobramento enunciativo em que intimidade-extimidade parece estar tensionada para consigo mesma.

muitas de suas parceiras sexuais, brocha com frequência. Destituído dessa insígnia obsessiva da macheza – a ereção –, a personagem recorre a formas alternativas do ato sexual – mas não menos prazerosas, segundo as mesmas personagens –, que não aquelas pautadas exclusivamente na penetração, forma modelar da relação sexual heteronormativa.

Já a propósito de Ulises Lima, também é possível encontrar uma caracterização que coloca em indistinção sua energia sexual com uma ideia de impotência, por meio do depoimento de Norman Bolzman, anfitrião de Lima em Tel-Aviv. O narrador descreve não apenas como a vida sexual com sua namorada foi completamente minada após a chegada desse hóspede indesejado –

Para no hablar del sexo, de mi vida sexual, que desde que él traspuso la puerta de nuestro departamento se fue al garete. Simplemente no podía hacerlo. Es decir, sí podía, pero no quería. [...] Debía permanecer en silencio. No gemir, no lanzar alaridos, no suspirar, venirme con la máxima circunspección. E incluso los gemidos de Claudia, que antes tanto me excitaban, en aquellos días se convirtieron en ruidos insoportables [...]. En una palabra, que hacer el amor se convirtió en una tortura [...]. (BOLAÑO, 2017, p. 288).

– como também os gemidos vindos da sala onde Ulises dormia durante a noite. Norman não sabe precisar se eram os de alguém chorando ou se masturbando: “¿y quién me asegura a mí que lo que escuchaba era un llanto y no los gemidos, por ejemplo, de alguien en el proceso de hacerse una paja?” (BOLAÑO, 2017, 287). Estados de espírito tão díspares – o do pranto consternado e o do orgasmo – se encontram alinhados aqui de maneira tragicômica. Digo isso porque não deixam de ser cômicas, mas também angustiantes, essas zonas de interferência de uma vida sexual na outra que se originam por meio da contiguidade arquitetônica. A intromissão de um cômodo no outro: o quarto privativo, espaço tradicional para o qual a prática sexual é destinada, se vê invadido por esse barulho vindo da sala-de-estar, o lugar doméstico da convivência coletiva e da encenação social. Bolzman acaba por configurar a categoria inusitada do voyeur involuntário.

Até aqui foram elencados diversos exemplos dessa tônica sexual do romance, que não passou despercebida por alguns críticos. Alex Candia Cáceres, por exemplo, aborda essa entrada intensa do erótico no romance no artigo “Las mil formas de Venus en *Los detectives salvajes*”. Nele, o autor se empenha em ler tais manifestações sob uma ótica política, na qual o sexo representado teria um caráter libertário e subversivo. A partir de uma leitura cruzada de Georges Bataille, Mikhail Bakunin e Herbert Marcuse, Cáceres defende que as maneiras

como o sexo é apresentado no livro – desativada da função reprodutiva, da lógica monogâmica e até mesma da heteronormatividade – comporiam uma ideia de erotismo como potência transgressora e de ruptura para com a gestão dos corpos e as interdições de determinadas experiências de gozo por meio da lógica pecaminosa e punitivista. Além disso, o crítico enfatiza como o ato sexual, enquanto puro *gasto*, sem uma cooptação imediata pelo produtivismo capitalista, seria por si só um gesto que colide com a disciplinarização do corpo nos termos do trabalho moderno. Isto porque a atividade trabalhista requer e impõe uma deserotização dos sujeitos para a manutenção e o exercício otimizado da máquina mercantil.

Ainda que se possa identificar a presença destes elementos pontuados por Cáceres ao longo do livro, não me parece ser isso o que está mais em evidência no tratamento dado por Bolaño ao tema do erótico. A argumentação do crítico parece caminhar no sentido de uma aplicação mecanicista de teorias do erótico, o que o leva a ignorar alguns aspectos centrais da questão. Menos do que excluir ou contrariar tais proposições, a leitura que proponho visa a demonstrar como o principal ponto de interesse no erótico em Bolaño está atrelado fortemente ao sentido, ao vocabulário e ao repertório do ridículo – que, de fato, não deixa de possuir um forte potencial transgressor.

Há algo do patético que atravessa a maioria das cenas que descrevi anteriormente: um homem que, em sua obsessiva necessidade de afirmar sua virilidade, mede o próprio pênis com um faca; um pai ressentido que vai à casa da filha em horários inesperados para espiá-la fazer sexo; a fala hiperbólica de Piel Divina quando se diz ser um grande sedutor dos poetas do México, a ponto de ter transado com todos; Belano e Simone repassando suas bibliografias durante o sexo; um homem que debaixo do próprio teto se obriga a transar cada vez mais em silêncio por causa de um hóspede barulhento e obsceno no cômodo ao lado; o desejo de María Font de transar até perder os sentidos enquanto toma um café com seus amigos. Cito ainda outras passagens: García Madero, após firmar um tipo de relação conjugal com a garçonete Rosario, passa a elaborar uma contabilidade dos orgasmos que ambos têm dia após dia. No dia 4 de dezembro, ele anota: “*Hice el amor llevando la cuenta. Rosario estuvo fantástica, pero por mor al éxito del experimento preferí no advertírselo. Se vino quince veces. [...]. Yo me vine tres veces.*” (BOLAÑO, 2017, p. 98). Já no dia seguinte, o rapaz calcula com preocupação:

Hoy he cogido con Rosario de doce de la noche a cuatro y media de la mañana y he vuelto a cronometrarla. Se vino diez veces, yo dos. Sin embargo el tiempo empleado en hacer el amor fue mayor que el de ayer. Entre poema y poema (mientras Rosario

dormía) hice algunos cálculos matemáticos. Si en cuatro horas te corres quince veces, en cuatro horas y media te deberías correr dieciocho veces, y en modo alguno diez. Lo mismo vale para mí. ¿Es posible que la rutina ya comience a afectarnos? (BOLAÑO, 2017, p. 98).

Por fim, no dia 6 de dezembro, García Madero conclui: “*Hoy he cogido con Rosario de tres a cinco de la tarde. Se vino dos veces, puede que tres, no lo sé y prefiero dejar ese guarismo en el enigma, y yo dos veces.*” (BOLAÑO, 2017, p. 99).

É interessante perceber como esse impulso estatístico de García Madero, com suas contagens e regras de três, visando a estabelecer uma espécie de quantificação exata de algo em si pouco mensurável – desempenho sexual –, é retomado posteriormente no depoimento de Joaquín Font. Já internado em um hospital psiquiátrico, Font descreve um mecanismo de cronometragem que uma amiga anos antes lhe teria ensinado para medir a duração de um orgasmo:

Quando yo era joven tuve una amiga que se llamaba Dolores. Dolores Pacheco. Ella sí que sabía cronometrar a ojo. Yo quería irme a la cama con ella. [...] ¿Cuánto crees que dura el cielo?, dijo ella. ¿Qué quieres decir?, le pregunté. Que cuánto te dura un orgasmo, dijo. Lo suficiente, dije yo. ¿Pero cuánto? No sé, mucho, dije, qué preguntitas te gastas, Dolores. ¿Cuánto es mucho?, insistió ella. Entonces yo le aseguré que nunca había cronometrado un orgasmo y ella me dijo has de cuenta que ahora tienes un orgasmo, Quim, cierra los ojos y piensa que te estás viniendo. [...]. Y entonces escuché su voz que decía: Mississippi uno, Mississippi dos, Mississippi tres, Mississippi cuatro [...]. ¿Te has venido ya? Pues no sé, dije yo, suelen ser más largos. No me mientas, Quim, dijo, en Mississippi cuatro ya se han acabado la mayoría de los orgasmos [...]. (BOLAÑO, 2017, p. 215).

Tanto na cronometragem de Font como nas contagens de García Madero – e igualmente no gesto de Alberto fazendo uma régua com a faca a fim de conhecer o tamanho de seu falo – é possível perceber como a *medición* aparece como um modo de lidar com o sexual. Madero encara esse cálculo quase nos termos de um recorde a ser quebrado: “*Sin embargo el tiempo empleado en hacer el amor fue mayor que el de ayer*” (BOLAÑO, 2017, p. 98). Mas em que momento o orgasmo passa a ser uma experiência específica a ponto de tentar ser retido na forma estéril de uma conta numérica? Vislumbramos aqui o ponto de articulação entre os assuntos do ridículo, do erótico e do desaparecimento. Isto porque a duração ou extensão da experiência sexual torna-se uma preocupação para tais personagens

na medida em que eles se confrontam com a própria natureza do desejo em sua intermitência e tendência à desaparecimento súbita após o coito. Uma desaparecimento temporária, é claro, visto que, em tese, sua economia lida com uma dinâmica sempre renovada entre demanda e satisfação.

Nesse sentido, o ensaio “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”, escrito por Bolaño em seus últimos meses de vida, também propõe uma associação profunda entre a vitalidade sexual e a desaparecimento. Trata-se de um texto híbrido que intercala comentários sobre poemas de Baudelaire e Mallarmé, notas sobre Estética e Literatura, além de tecer uma espécie de crônica hospitalar na qual o escritor menciona sua ausência em uma conferência que realizaria devido a uma emergência médica. Lançando um olhar agudo para a dinâmica ambulatorial com a qual teve contato íntimo ao final da vida – rotina de consultas, exames e diagnósticos pessimistas enquanto o autor estava na fila de espera de um transplante de fígado que nunca aconteceu –, Bolaño é tomado por uma certeza cômica e aterradora. Ao entrar em um elevador deitado em uma maca e acompanhado por uma médica, Bolaño se vê, inesperadamente, com uma forte predisposição sexual. Daí a sua afirmação categórica de que, nos últimos momentos antes de morrer, a única coisa que teríamos vontade seria de fazer sexo:

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

Os momentos finais de um sujeito, a prefiguração de sua própria extinção, estariam marcados por um sopro vital de excitação, contrariando noções comuns sobre o imaginário do morrer que o tomam como uma experiência agônica, dolorosa e paralisante. É no terreno de maior abatimento e precariedade – o corpo enfermo, intratável, derradeiro – que haveria uma manifestação de ânimo radical. O desejo, portanto, surge em sua obra tanto como aquilo que está, em si mesmo, fadado aos sucessivos sumiços e reaparições quanto como aquilo que nos visita na ocasião de nosso próprio desaparecer.

Podemos, portanto, ler a obstinação de Madero e Font em apurar seus cálculos eróticos como mecanismos de preservação daquilo que em si é muito rarefeito e efêmero. Há algo de funesto nesse gesto que pressagia os finais incontornáveis, que se vê encarregado de lidar com os desaparecimentos que estão sempre a rondar e não cansam de se anunciar. Bolaño mesmo

reconhece que é triste ter que admitir isso. Mas, coexistindo com essa atmosfera fatídica, também não é possível ignorar a preponderância de um forte veio cômico nessas cenas.

O efeito humorístico produzido nessa contagem do orgasmo se dá justamente a partir de um certo engessamento que a prática do cálculo matemático prevê – uma experiência essencialmente mental e automatizada – quando relacionada ao campo do ato sexual – marcado por outros estímulos sensoriais e por uma atividade mais espontânea e orgânica do corpo.

Nesse sentido, as proposições de Henri Bergson a respeito do percurso gerativo do humor dialogam intensamente com as ideias aqui trabalhadas. O filósofo identifica um funcionamento comum nas mais diferentes manifestações do cômico, desde aquele presente em comportamentos e situações como também em imagens e palavras, que tem como princípio uma sobreposição do *mecânico* ao *vivo*. Em uma formulação geral: “É cômica toda encenação de atos e acontecimentos que nos oferece, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a nítida sensação de um arranjo mecânico” (BERGSON, 2018, p. 66). Deste modo, Bergson enumera uma série de mecanismos que se desdobram a partir desse postulado, como a repetição, a inversão, a incongruência, e que organizaram as mais variadas formas do cômico: um palhaço que, sempre que tenta alcançar seu chapéu, acaba chutando-o para mais longe; os bordões que uma personagem repete incessantemente em uma peça ou novela; os traços deformados exageradamente em uma caricatura; no nosso caso, um jovem preocupado em calcular e tabelar os orgasmos de sua parceira durante o sexo.

Ainda que a teoria de Bergson possua um amplo alcance em descrever e sistematizar o cômico enquanto uma espécie de forma ou técnica, as implicações e efeitos do risível em sua dimensão política são pouco desenvolvidas em seus textos. O filósofo não chega a debater especialmente as diferentes valorações atribuídas ao cômico, seus agenciamentos possíveis, as instrumentalizações do riso e as posições hierárquicas que se inscrevem em torno daquele que ri e daquele que é alvo do riso. Bergson se limita a sublinhar o caráter corretivo do riso. Diante de uma situação de desajuste da normalidade social – ou distração, para usar um termo caro ao autor –, a risada viria como um modo de expô-la e recriminá-la. Na profundidade de cada gargalhada, poderíamos identificar um ímpeto de restauração da ordem, visando, assim, a uma homogeneidade do tecido social, à conservação de determinado *status quo*. Em suas palavras: “Tal deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para aquele que é seu objeto, o riso é na verdade uma espécie de trote social” (BERGSON, 2018, p. 96).

Mas será sempre assim a relação que estabelecemos com o que nos provoca o riso? Seria ele sempre procedente do rebaixamento de um objeto e do desejo de remoldá-lo e

restituí-lo a uma forma massificada de normatividade? O ridículo é sempre aquilo que inspira repulsa e altivez naquele que ri? É possível rir de um lugar que não seja desde cima? E quando rimos sozinhos? E quando rimos de nós mesmos? O engraçado também não é aquilo que está cheio de graça? O ridículo não poderia ser também uma fonte valiosa de saber, uma pedagogia? Não é possível, afinal, amar o ridículo?

Levanto esses questionamentos, pois, ao nos confrontarmos com a maneira como Bolaño inscreve lugares do cômico e do ridículo em sua obra, é notável uma subversão dessas noções mais esquemáticas, sobretudo, a que atrela a risada ao lugar da superioridade. A ideia que buscarei sustentar é a de que, a despeito desse fundamento identificado em diferentes teorias do riso, é possível perceber em Bolaño algo ao qual chamarei de *ridículo erótico*.

Desde a *Poética* de Aristóteles, texto que estabeleceu preceitos fundamentais do que viria a se tornar a categoria moderna de Literatura, é possível encontrar uma axiologia do ridículo. Ao designar para cada gênero poético – Épica, Tragédia e Comédia – uma ocupação mimética específica calcada em graus hierárquicos de representação, Aristóteles vincula a Comédia ao escopo da inferioridade. Rimos daqueles e daquilo que é menor, que é pior do que nós.

Já em outro âmbito, que não o exclusivamente poético, o trabalho de Georges Minois, *História do Riso e do Escárnio* (2003), se ocupa em descrever detalhadamente as mais variadas feições que o riso assumiu ao longo da história do Ocidente, remontando o modo como ele era projetado e recebido socialmente. Ainda que seja possível notar uma multiplicidade de risos em diferentes contextos históricos, sua percepção enquanto mecanismo de rebaixamento, ainda assim, atravessa diferentes épocas. Ela é sentida no período homérico, no qual o riso irrompe como forma de triunfar sobre o inimigo; nos bufões do período clássico, representantes de um riso grosseiro e chulo; nas sátiras latinas e seu impulso conservador de ridicularizar e censurar determinados tipos sociais; na retórica de Cícero, que considera o riso como uma forma de atrair a atenção para o baixo e para o feio; na demonização do riso firmada por alguns teólogos cristãos, como São João Crisóstomo; nos *charivari* medievais, linchamentos que humilhavam publicamente sujeitos com comportamentos desviantes da normatividade; nas farsas e paródias da Alta Idade Média; na figura do bobo dentro do espaço cortesão; no espaço clerical, no qual o ridículo se fazia presente em alguns sermões a fim de exemplificar e condenar determinados comportamentos.

Tal fundamento escarnecedor do riso também atravessa o próprio desenvolvimento dos aparatos modernos de controle, soberania e o nascimento do Estado, como aponta Terry Eagleton a propósito de um comentário encontrado no *Leviatã* de Thomas Hobbes: “Rimos

porque nos tornamos conscientes de alguma ‘eminência’ em nós mesmos que contrasta com a enfermidade de outros ou com alguma de nossas falhas anteriores” (EAGLETON, 2020, p. 40).

Elencados alguns dentre os vários exemplos que vinculam o ridículo às categorias do pior, do inferior ou do grotesco, proponho que, na obra de Bolaño, é possível reconhecer ocasionalmente uma redistribuição dessas estaturas, de modo que o autor olha para o patético em pé de igualdade. Há, inclusive, o reconhecimento de algo do belo no semblante patético, fazendo com que o autor descubra em si mesmo uma forte atração erótica por ele.

Um bom exemplo desse enamoramento encontra-se em um verso daquele que seria, a princípio, o primeiro poema do livro *La Universidad Desconocida*. No livro *La ruta de los niños rojos*, dedicado a estudar a obra poética de Bolaño, Nibaldo Acero relata que teve acesso, no ano de 2005, ao original datilografado do referido livro de poesia por meio da viúva do autor, Carolina López. Contando com apenas cinquenta fólios de poemas sem títulos, uma versão bem menos robusta do que aquela que viria a ser publicada em 2007 pela editora Anagrama, a concisão do compilado “*permitía considerar que se trataba de aforismos o salmos paganos, donde se vislumbraría, muy prematuramente, un afán pedagógico*” (ACERO, 2017, p. 22). Na folha que abriria o conjunto, estavam os versos soltos: “*Pinche Robert Bolaño / besa en la boca / lo patético / y ridículo*”.

A partir desse poema com ares aforismáticos, é possível entrever uma dimensão como que programática do projeto literário de Bolaño, seja pela posição inaugural que o verso ocupa no livro – servindo de diapasão para tudo o que vem a seguir – seja pela auto ficcionalização operada, na qual o poeta escancara um lugar específico de desejo a partir do qual escreve. Ao beijar na boca o ridículo, o poeta assume, portanto, não apenas um impulso erótico que esse semblante lhe provoca, mas também acaba por se equivaler a ele: o beijo é um lugar de encontro no qual as verticalidades são niveladas e os rostos se equiparam. Não à toa, a grafia do próprio nome do poeta se encontra alterada (“Robert”), aproximando-o de uma pronúncia mais anglófona e cobrindo-o, por sua vez, de algo cômico.²⁷ O amante ao amar se vê implicado e contagiado por aquilo que ama.

Há de se sublinhar, igualmente, como o poema possui uma configuração enunciativa peculiar. Em um primeiro momento, ele parece remontar a uma fala externa. É como se um

²⁷ Vale observar como esses versos seriam reaproveitados no poema “Calles de Barcelona”, no qual o poeta menciona “*Una película muy horterá / que interpretaría Robert De Niro*” (BOLAÑO, 2021, 136). É como se houvesse um embaralhamento entre quem é o poeta, quem é o ator e quem é o personagem dentro de um filme cafoná.

intruso presenciasse esse beijo e, à maneira de um voyeur, apontasse o dedo para o casal e gritasse: “*Pinche Robert Bolaño, besa en la boca / lo patético / y ridículo*”. Seria, portanto, uma fala zombeteira, que buscaria flagrar e constranger os amantes nesse momento desprevenido. Mas essa construção também pode ser lida como um tipo de autocomentário, no qual o próprio poeta se dissocia de si e fala para consigo mesmo. Assim, o adjetivo grosseiro, “*pinche*”, se firma menos como uma censura do que como uma condescendência; menos do que injurioso e repreensivo, o verso é a expressão de uma amigável intimidade.

Há outro poema significativo em que o chileno realiza um meta comentário sobre sua poética, revelando o gozo e a predileção de seu lirismo por algo do ridículo e cafona. Em “*Ésta es la pura verdad*”, Bolaño afirma:

Me he criado al lado de puritanos revolucionarios
 He sido criticado ayudado empujado por héroes
 de la poesía lírica
 y del balancín de la muerte
 Quiero decir que mi lirismo es DIFERENTE
 (ya está todo expresado pero permitidme
 añadir algo más).
 Nadar en los pantanos de la cursilería
 es para mí como un Acapulco de mercurio
 un Acapulco de sangre de pescado
 una Disneylandia submarina
 En donde soy en paz conmigo. (BOLAÑO, 2021, p. 24).

Logo no título, notamos que o poema se inscreve em um registro algo confessional. Há uma verdade a ser assumida e revelada. Se o poeta se viu assediado ao longo de sua formação por “puritanos” e “heróis da poesia lírica”, sua poesia parece se constituir como algo dissonante a essa tradição, propondo uma visão poética “diferente”. Ela, na verdade, se fundamenta em um mergulho despudorado nos “pântanos da cafonice”. O poeta, inclusive, enfatiza um senso de entretenimento e gozo que haveria na escrita em particular, afinal, recorre a espaços tradicionalmente voltados para a recreação e o prazer, como a cidade praieira de Acapulco e o parque de diversão da Disney.

É impossível não perceber aqui as ressonâncias do projeto lírico de Nicanor Parra e sua antipoesia, dos quais Bolaño era grande admirador. Além do forte veio humorístico e sarcástico, a escrita de Parra se consolida a partir de um combate radical da sacralização e austeridade da atividade poética presente nos circuitos da cultura oficial. Sua antipoesia – uma

oposição à poesia dentro do próprio campo da poesia – propõe uma ruptura para com uma tradição lírica percebida por ele como artificial, visto que ancorada em uma retórica solene, apartada da realidade e da experiência cotidiana. Com uma iconoclastia debochada, Parra postula uma poesia *alter*, um lirismo *diferente*, que traz para dentro do poema coloquialismos, pastiches e aspectos do mundo tomados até então como ordinários. Isso se nota em um de seus poemas mais icônicos, intitulado “La montaña rusa”:

Durante medio siglo
 La poesía fue
 El paraíso del tonto solemne.
 Hasta que vine yo
 Y me instalé con mi montaña rusa.

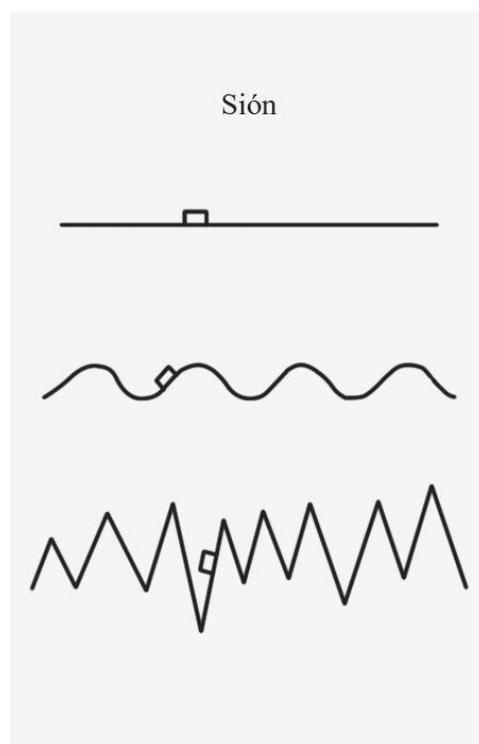
Suban, si les parece.
 Claro que yo no respondo si bajan
 Echando sangre por boca y narices.
 (PARRA, 2019, p. 198).

Há uma forte continuidade entre o poema de Parra e o de Bolaño. Este mesmo reconhece que “tudo já está expressado” e que, ainda assim, deseja “adicionar algo mais”, em uma dinâmica de consignaço e adendo. Ambos os autores não apenas se constituem enquanto poetas na medida em que realizam um afastamento e uma negação radical de *uma poesia* (a do “tonto solene” e a dos “puritanos e heróis da poesia lírica”), como também instalam no centro de seus textos a imagem da montanha-russa – no caso de Bolaño, de modo metonímico através dos parques temáticos da Disneylândia. Suas poesias seriam um mecanismo de diversão e adrenalina tal qual um brinquedo radical. A montanha-russa, aliás, é uma versão muito mais extrema da infantil “gangorra” dos “heróis da poesia lírica”, amplificando drasticamente o que nestes brinquedos é elevação e queda-livre.

Os poetas também não ignoram o risco que perpassa tal atividade, de modo que, em suas concepções, o lírico só parece adquirir algum valor na medida em que está exposto a algum perigo. Bolaño, em suas acepções do fazer literário, não cansa de enfatizar como tal atividade é essencialmente periclitante, como afirma um par de vezes no “Discurso de Caracas”: “[*una escritura de calidad es*] *saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del*

precipicio [...]” (BOLAÑO, 2005, p. 36). Não surpreende que, ao final, ambos os poemas estejam ensanguentados, conforme Parra já havia alertado.

Aproveitando a figura da montanha-russa enquanto uma metáfora do lirismo de Bolaño e suas filiações para com Nicanor Parra, retorno, enfim, ao poema *Sion* de Cesárea Tinajero; uma piada que também esconde algo muito sério; um brinquedo perigoso.



(BOLAÑO, 2017, p. 376).

A começar pelo título, vale recordar que “Sion” (Sião, em português) é o nome de um monte localizado em Jerusalém. Mais adiante, desenvolverei a carga simbólica e histórica que esse local possui no imaginário judaico-cristão, sobretudo, na tradição veterotestamentária. Por ora, gostaria de sublinhar como esse título sugere toda uma ideia de topografia que será corroborada pelas linhas que o seguem. De modo quase ilustrativo, cada verso representaria, respectivamente, uma planície, um agrupamento de montes e uma cadeia de montanhas.

Há também um corpo que paira sobre essas superfícies. A reaparição desse bloco retangular a cada linha acaba construindo uma narrativa minimalista na qual poderíamos vislumbrar uma espécie de trajetória deste corpo. A cada verso, o terreno sobre o qual ele se desloca fica gradualmente mais íngreme e instável. Caminha-se do nivelamento total, da simetria monótona de uma reta, em direção a uma geometria abrupta, irregular, quebradiça.

Com essa variação de planos, também haveria algumas implicações físicas sobre esse corpo. A autora, ao propor três situações distintas para este objeto, parece visar a demonstração de algo: um impulso esquematizante ao colocar em exposição distintas circunstâncias agindo e condicionando um mesmo corpo. Visto por esse ângulo, o poema possui uma surpreendente semelhança com os desenhos encontrados em livros didáticos de Física, em que figuras são projetadas sobre um plano cartesiano para ilustrar, detectar, explicar as forças que recaem sobre elas. Assumindo essa afinidade, *Sion*, então, possuiria um caráter pedagógico. Essa é uma ideia compartilhada pelo crítico Antonio Córdoba, que identifica algo do infantil e do didático no poema, aludindo às filiações de Cesárea e do Estridentismo à revolução (RevoluSión) mexicana e seu projeto educativo modernizante:

está relacionado con el carácter democratizador que tiene el dibujo en el proyecto educativo de la modernidad, en el que se ofrece como forma de expresión potencialmente abierta para todos. Una lógica escolar guía la progresión de las líneas del poema, en tanto que mero ejercicio infantil para aprender a trazar distintos tipos de líneas cada vez más quebradas. (CÓRDOBA, 2011, p. 7).

O poema se constituiria desde a premissa e o imperativo da explicação. Lembremos aqui a exigência de Amadeu para que Belano e Lima expliquem o que o poema quer dizer. Curiosamente, tanto Cesárea Tinajero quanto Nicanor Parra, além de poetas, eram professores – este último de Matemática, de modo que, não raro, sua poesia se vê atravessada por números e tabelas. Lendo o poema como uma folha arrancada de uma apostila de Física, poderíamos aprender algumas coisas.

No primeiro desenho, o corpo se encontra sobre uma superfície totalmente plana. Podemos levantar a hipótese de que ele está em equilíbrio, estado em que, segundo a Física newtoniana, a Força Resultante é zero. Vale lembrar que, nestes termos, equilíbrio não necessariamente significa imobilidade, de modo que o corpo pode estar em repouso (Equilíbrio Estático) ou, por exemplo, em Movimento Retilíneo Uniforme (Equilíbrio Dinâmico).

No segundo verso, a linha se encontra deformada, mas, ainda assim, seguindo certa periodização. Há um movimento ondulatório regular. Por um lado, poderíamos imaginar que o bloco está sendo atravessado por essas ondas, de modo que sua oscilação – segundo os fundamentos da acústica – seria vertical – subindo até a crista e descendo até o vale –, sem necessariamente “sair do lugar”. Por outro lado, também poderíamos vislumbrar o desenho esquemático dos pêndulos (Movimento Harmônico Simples). É como se o bloco estivesse

deslizando viciosamente entre as duas encostas sem chegar ao topo de nenhuma delas. No limiar de atingir o cume, sua velocidade zeraria e ele então escorregaria novamente para baixo até subir a escarpa oposta, repetindo o movimento infinitamente.

Já no terceiro verso, tudo o que seria equilíbrio, padrão ou uniformidade entra em colapso. As linhas já não obedecem a nenhuma regularidade, de modo que a Energia Potencial e a Energia Cinética se converteriam a todo instante de acordo com o deslocamento do corpo por esses desfiladeiros – como em uma montanha-russa.

Essa é, aliás, uma situação exemplar para estudos de Física pelas quais muitos professores têm predileção ao tratar da Mecânica. É como se *Sion* retratasse, assim, o percurso de um vagão pelos trilhos desse brinquedo que, como vimos, condensa alegoricamente toda uma compreensão lírica de Bolaño – por co-extensão de Cesárea Tinajero – a partir de uma renúncia ao comodismo e de um mergulho no risco e no riso. Uma passagem da calma para um colapso: o carrinho se ergue e despenca bruscamente, provocando uma sensação dúbia de agonia e prazer. Na montanha-russa, se escoam as gargalhadas e os gritos apavorados de seus passageiros, provocando uma experiência corporal, simultaneamente, agressiva e bem-humorada. O frio na barriga, a taquicardia – ou mesmo a parada-cardíaca, se lembrarmos que não é tão raro o caso de pessoas que morrem durante o trajeto no brinquedo – indicam essa forma peculiar de gozo aterrorizador, lançando o corpo em uma situação-limite.

A propósito desse possível descontrole corporal representado em *Sion*, vale recorrer à leitura que Mariana Ruggieri tece em “Desterrar o deserto”. Topando-se também com a problemática gerada por um poema que dispensa o signo verbal e, desse modo, provoca a impossibilidade de assentar seus sentidos de um modo minimamente estável, a autora propõe que a leitura exigida pelo poema seria mais de ordem criptográfica do que crítica, propriamente dita: “E, no entanto, como atribuir a origem da poesia a um poema sem signos verbais? E como atribuir um sentido fixo a essas linhas e curvas? Qualquer criptógrafo diria que não há repetição o suficiente na amostra para que se desvende o mistério” (RUGGIERI, 2015, p. 132).

É curioso que Ruggieri recorra a palavras como “amostra”, “desvendar” e “mistério”, sugerindo, inclusive, que os versos sejam lidos como diagramas. A presença desse léxico, entre o laboratorial (“amostras”, “diagramas”) e o policial-literário (“desvendar”, “mistério”) acaba realçando o caráter dúbio do poema que, se por um lado possui uma configuração esquemática com um impulso de exemplificação-explicação, também frustra qualquer leitura totalizante dada a sua insuficiência material e sua aparição como código – algo que aponta para a própria noção de criptografia.

Esta é uma prática que, em sua disciplinarização moderna, se institui a partir de uma intersecção entre diferentes campos, tanto das ciências ditas exatas, como a Matemática, a Física, a Ciência da Computação, a Engenharia Elétrica, a Tecnologia da Informação, como também da Linguística, da Semiótica e do Design. Técnica de cifragem que mescla o signo com o algoritmo, a criptografia tem como principal intuito a *proteção* de alguma informação ou dado; é justamente a designação de um lugar seguro para algo, uma espécie de ciência da confidencialidade que desenvolve diferentes técnicas do segredo e do sigilo. “Você possui a senha?” ou “Trouxeste a chave?” é o que *Sion* pergunta ao leitor, se levássemos ao limite essa hipótese, na qual o mascaramento do texto não admitirá intrusos, os que não foram convidados, os voyeurs.

Vale frisar como essa compreensão do literário em termos criptográficos se adensa em outra passagem de *Los detectives Salvajes*, a saber, no depoimento de Julio Martínez Morales. Este é um dos nove relatos colhidos durante a Feira do Livro de Madri em 1994, que terminam com a repetição adulterada de um mesmo jargão: “*Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia*” (BOLAÑO, 2017, p. 484). Morales, um escritor e crítico que diz ter conquistado alguma relevância na cena literária de sua época, realiza algumas considerações sobre a literatura e a figura do escritor. Para ele, “*Todo lo que empieza como comedia acaba como ejercicio criptográfico*” (BOLAÑO, 2017, p. 487).

Oscilando entre o sarcasmo e uma certa resignação, a fala de Morales debocha das fantasias de prestígio que reconhece nos escritores e leitores que circulam pela feira. Paralelamente aos ritos mercadológicos de exaltação da literatura, aos delírios de *status* que envaidecem escritores tomados como medíocres, haveria toda uma sensação de desespero e uma história de violência abafada pelas instituições oficiais e sua lógica celebratória: “*Ayer sacrificamos a un joven escritor sudamericano en el altar de los sacrificios de nuestra villa. Mientras su sangre goteaba por el bajorrelieve de nuestras ambiciones pensé en mis libros y en el olvido, y eso, por fin, tenía sentido*” (BOLAÑO, 2017, p. 486).

Não sem certo cinismo, o autor reconhece um componente sacrificial no culto à literatura, assim como um processo de domesticação constitutivo ao ingresso e participação neste circuito: “*Un escritor, hemos establecido, no debe parecer un escritor. Debe parecer un banquero, un hijo de papá que envejece sin demasiados temblores, un profesor de matemáticas, un funcionario de prisiones*” (BOLAÑO, 2017, p. 486).

Concebendo, então, a figura do escritor como uma questão essencialmente de aparência, Morales postula o inverso de uma criptografia na qual essa figura deveria disfarçar-se a fim de tornar-se a mais palatável e legível possível. O escritor elenca, desse modo, uma

série de figuras expoentes dos lugares de privilégio, asseamento, comodismo, regramento e submissão (o banqueiro, o herdeiro, o professor e o carcereiro). O mais curioso, no entanto, é que, junto a esse reconhecimento da hipocrisia como uma função requerida dentro de uma oligarquia literária – tanto que o personagem vê a si mesmo como participante e cúmplice dessa irmandade –, sua fala sofre constantemente com a interferência de uma espécie de criptografia sem lógica aparente. São contas de matemática básica que incorrem em erros crassos ou então uma aritmética que, ao invés de utilizar números, se vale de palavras. Seguem alguns exemplos:

7 x 3 = 22 casetas a ojo de buen cubero, pero son, en realidad, muchas más. [...] Ido x Ido = una cárcel en el cielo de la literatura. 7 x 1 = 8, me digo mientras miro con el rabillo del ojo a estos jóvenes lectores [...] Palidez x iceberg = un pasillo solitario que nuestro miedo va llenando de gente [...] A y E x Feria del Libro = otros cuerpos [...] Morir puede parecer una buena respuesta, diría Blanchot. 31 x 31 = 962 buenas razones. Nuestra arborescencia x palidez del balcón = el pasillo de nuestro triunfo [...]. (BOLAÑO, 2017, p. 486).

Sua fala é a todo instante atravessada por essa matemática confusa em um jogo de codificações e respostas que parece indicar a própria irrupção de um conteúdo recalcado contra a disciplinarização imposta por esta Literatura. O escritor, inclusive, alude diversas vezes à imagem do iceberg, que representa como poucas essa tensão entre o pouco que se expõe e o muito que está encoberto. Nesse jogo entre aparências e criptografia, algo colapsa. A própria imposição do pressuposto aritmético para organizar os signos verbais em um raciocínio inusitado – no qual os sentidos são tomados como tamanhos – agrava esse senso de estranheza. A esse propósito, não esqueçamos o título do ensaio de Bolaño já mencionado aqui, “Literatura + enfermedad = enfermedad”, no qual o escritor se vale desse expediente que justapõe matemática e verbo, concebendo palavras como grandezas comparáveis e assimiláveis. Nesse último caso, a conta é de tal natureza que a doença prepondera inteiramente sobre a Literatura, não deixando rastro algum sobre ela. A presença dos símbolos de adição – e anteriormente de multiplicação – aponta, então, para um fenômeno epidêmico de contágio e contaminação. Nesses termos, o literário em nada estremeceria ou requalificaria a doença tal qual uma grandeza nula. Entre icebergs e sintomas, a Literatura parece lidar com uma gestão difícil de forças entre aquilo que se abafa e aquilo que vem à tona.

Com essa visão do colapso, da anomalia ou do adoecimento infiltrando obstinadamente a Literatura, voltemos a *Sion* e à leitura de Mariana Ruggieri. Apesar de

constatar sua composição lacônica, a autora propõe uma interpretação na qual as linhas do poema seriam consecutivamente:

1º Diagrama = Um triângulo com uma haste sobre um retângulo, flutuando sobre o encefalograma de um cérebro morto.

2º Diagrama = Um triângulo com uma haste sobre um retângulo, flutuando sobre o encefalograma de um cérebro estável.

3º Diagrama = Um triângulo com uma haste sobre um retângulo, flutuando contra o encefalograma de um cérebro epilético. (RUGGIERI, 2015, p. 132).

Não é estranho, então, que *Sion* seja pensado a partir de uma lógica clínica, com seus exames e diagnósticos. Com a proposta de Ruggieri, percebemos uma radicalização dos nexos identificados anteriormente no poema. Se, antes, propus que a primeira linha apontava para um repouso ou equilíbrio, essa suposta tranquilidade ganha agora outro nome. É reconhecida como uma mortificação absoluta. Já a terceira linha, descrita como uma aventura perigosa por uma montanha-russa, revela na verdade um corpo convulso, em total colapso das atividades vitais. Seguindo essa leitura, *Sion* seria um dispositivo preocupado em encenar os índices de vitalidade de um organismo. O retesamento ou excitação das linhas cumpririam a função de atestar o óbito, a vida ou alguma enfermidade incidindo sobre um corpo.

Contudo, há um problema que tem nos acompanhado até agora de maneira insolúvel. Nenhuma das leituras desenvolvidas até aqui consegue precisar exatamente o porquê de *Sion* ser definido como uma piada. Seja como um modelo didático de Física, como a ilustração de uma montanha-russa, como uma mensagem criptografada ou como um exame-diagnóstico, nada disso possui um caráter propriamente engraçado ou que nos remeta ao escopo discursivo dos chistes. Na verdade, tudo isso parece pertencer mais ao campo do “sério”, àquilo que, conforme nos foi apresentado, estaria escondido por trás da piada. Aliás, todas essas interpretações têm em comum o fato de terem chegado com maior facilidade ao que seria a austeridade do poema do que ao seu componente de humor; como se, na verdade, a piada é que estivesse escondida; ou então como se a promessa de que há algo escondido fosse a própria piada.

Não é difícil reconhecer como a oscilação entre esconder-se e revelar-se, entre ausência e presença, em suma, entre a desapareição de um objeto e seus sucessivos ressurgimentos, pode ser uma fonte grandiosa de humor e prazer. Isso se nota desde a clássica brincadeira que tanto entretém bebês sem noções de permanência no mundo – cobrir o rosto com a palma das mãos e depois abri-las em um gesto de “eu estou de volta” ou “eu estava

aqui o tempo todo” – até a gestualidade cômica dos mímicos que se veem esbarrando em objetos desaparecidos ou, muito pior, em objetos que apenas esses pobres incompreendidos são capazes de ver. Pensar o humor sob essa ótica nos leva a refletir acerca da própria fenomenologia do desaparecimento e, de modo correlato, da circunscrição de regimes de visibilidade – algo com que *Sion* nos confronta intensamente, dado que sua configuração enquanto um poema sem palavras acaba por tensionar o que é da ordem do *ler* e o que é da ordem do *ver*.

Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, postula que o processo de constituição da imagem se dá por uma via de mão dupla. Ver é também ser visto. Desse modo, o engendramento das modalidades do visível é concomitante a própria constituição do sujeito que vê: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (Didi-Huberman, 2018, p. 29).

O autor avança. Apesar das espessuras, profundidades, texturas, em suma, da tangibilidade dos objetos que cercam nosso olhar, Didi-Huberman reconhece um processo de esvaziamento a partir dessa dupla qualidade do ver. A atividade do olhar seria, assim, marcada por um luto essencial. Em suas palavras: “Tal seria, portanto, a modalidade do visível quando sua instância se faz inelutável: um trabalho do sintoma no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*”; e ainda: “Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ser é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 34).

Recordo a máxima de Auxilio Lacouture, que, em seu pique-esconde macabro durante a invasão militar ao prédio da Faculdade de Filosofia e Letras, afirma: “*Pensé: ambos hechos están relacionados, escribir y destruir, ocultarse y ser descubierta.*” (BOLAÑO, 2017, p. 198). Auxílio, em sua analogia, propõe uma inversão do que se pensaria costumeiramente. Escrever tem correspondência com o esconder, com aquilo que some, e não com a materialização ou a entrada de algo no visível/legível. Já o “ser descoberta”, o dar-se a ver, é sustentado por algo da lógica da destruição e da perda. Claro que não podemos esquecer que tal frase foi enunciada em um contexto no qual a invisibilidade era sinônimo de sobrevivência. Ser vista naquele banheiro implicaria ser capturada e aniquilada pelos soldados invasores. Contudo, a frase também pode ser projetada para além desse caráter episódico, dialogando intensamente com as reflexões de Didi-Huberman a respeito do caráter da imagem enquanto obra de uma perda.

Comentando a famosa passagem de *Além do princípio do prazer*, na qual Sigmund Freud observa seu neto brincando com um carretel, Georges Didi-Huberman identifica como tal brincadeira da criança – lançar o carretel para o nada e fazê-lo em seguida reaparecer; um “desaparecer ritmicamente” acompanhado pelas sílabas Fort-Da – revelaria não apenas uma economia pulsional de sua *psique*, mas também o processo de emergência do sujeito na (e pela) linguagem e, conseqüentemente, a inscrição/imortalização de seu desejo:

Então compreendemos melhor de que modo também o pequeno objeto, o carretel, tende a sustentar-se numa imagem visual – pois visual é o acontecimento de sua partida; visual ainda, seu próprio desaparecimento, como um relâmpago de cordão; visual, sem dúvida, seu reaparecimento, como um sempre *frágil resto* –, e de que modo esse reaparecimento pode suportar, no exemplo freudiano, algo como uma arqueologia do símbolo. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 82).

Essa compreensão do símbolo como algo que nasce a partir de um “assassinato da coisa” aponta, segundo a instrumentalização do vocabulário freudiano, para uma concepção do luto que estaria atrelada mais à esfera do jogo do que do trabalho propriamente dito. O autor sustenta essa hipótese analisando ainda outro caso de brincadeira infantil pautada nessa dinâmica de mostrar-se e esconder-se. É uma cena apresentada pelo psicanalista Pierre Fédida, na qual duas irmãs recém-órfãs brincam de se fazerem de mortas. Enquanto uma se cobre com um lençol, ficando completamente imóvel, a outra vela o suposto cadáver. Passados alguns instantes, aquela que estava escondida começa a gritar e a chorar aterrorizada, como se tivesse se sentido “olhada pela perda”. Contudo, os soluços rapidamente se transformam em risadas alegres. E o lençol, em seguida, se transforma em outros brinquedos; um vestido, uma cabana, uma bandeira.

14 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una sábana extendida

(BOLAÑO, 2017, p. 609).

Nesse caso, a dinâmica de se esconder e se revelar compreende uma passagem abrupta do pranto para a gargalhada. Não há fronteiras pré-definidas entre aquilo que aterroriza e aquilo que produz um efeito cômico de satisfação, o que leva o pensador a tomar a risada como uma forma de produção e dissipação visual:

Assim, quando “sufocamos” ou “arrebentamos” de rir, quando rimos “até não poder mais” ou “como doidos”, quando rimos a bandeiras despregadas ou nos torcemos de tanto rir, fazemos pelos estilhaços dinâmicos de um riso insensato o que a criança produz também em seu jogo: liberamos imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 86).

Portanto, se há algo da piada ou do irrisório em *Sion*, tal componente está vinculado aos gestos que ocultam e revelam, que tiram e põem. Fico até mesmo tentado a enxergar nesses desenhos, nessas imagens liberadas – um retângulo preso a uma linha –, o carretel que se estica, retesa, ondula, comprime, embaraça, puxado por uma mão que, se por um momento o destina à morte, ao afastamento mais radical, logo o retoma de volta para o alcance de seus olhos. Intermitências do visível.

Vale recorrer, enfim, à interpretação que os protagonistas de *Los detectives salvajes* dão ao poema, pois ela também se fundamenta a partir do reconhecimento de uma desapareição. De acordo com eles, há algo escondido na composição, cabendo ao leitor traçar as letras e linhas que faltam. *Sion*, na realidade, ocultaria a palavra *navegación*, de modo que bastaria desenhar uma vela sobre o retângulo para completar os sentidos do texto: um barco sobre o mar. O poema falaria de algo que está lançado à deriva, sujeito às diferentes oscilações do tecido oceânico. A primeira linha retrata uma superfície dócil, a calmaria. A segunda, um mar em atividade, a periodicidade das ondas. Por fim, a intempérie, os naufrágios que rondam.

Persistindo ainda no rastro dessa piada que teima em não se mostrar, volto minha atenção para o título. Seguindo a premissa dos personagens, há uma amputação da palavra, fazendo com que toda essa outra leitura proposta pelos real visceralistas só adquira consistência na medida em que for encarada como uma espécie de membro fantasma. Há a incidência de dois lugares de sentido e a disputa de duas leituras a partir de um mesmo enunciado, algo que se aproxima, em certo sentido, da economia discursiva do chiste, que frequentemente recorre à ambiguidade e ao sugestionamento de algo através daquilo que não se diz.

Em *O chiste e sua relação com o inconsciente*, Freud empenha-se em desvendar quais os mecanismos linguísticos, sociais e psíquicos que estão em jogo na formulação de uma piada, bem como suas relações com a economia libidinal e os diferentes componentes do aparelho psíquico (Ego, Superego e Id). Sem ignorar como o chiste está condicionado pelos elementos disponíveis em dada cultura, ou seja, que não há um denominador universal do que possa vir a ser encarado como humor, o psicanalista analisa dezenas de exemplos de piadas, sobretudo do universo judaico, a fim de estabelecer uma técnica comum para chistes de diferentes categorias (trocadilhos, adivinhas, alusões etc.).

Por meio de descrições detalhadas, Freud nota a recorrência de alguns recursos morfológicos e semânticos tais como a abreviação de palavras, a condensação, a modificação, a substituição, o deslocamento, a inversão, em suma, expedientes que produzem efeitos de desaparecimento e estabelecem presenças por meio da ausência. Este é um deslizamento que pode ser notado no par *Sion-Navegación*. Já nenhuma terra prometida, nenhuma terra-firme. Puro mar aberto em constante hesitação que consente com o desaparecimento e o encontro. E, como bem lembra Amadeu Salvatierra, se essa leitura é cabível, “*Sion* podia esconder *Simón*” igualmente. Ou *Simonel*, digo eu.

Vale sublinhar como para Freud os nomes próprios possuem um potencial particular para o chistoso: “Em geral, nomes próprios são presa fácil para a técnica do chiste nesse tipo de operação” (FREUD, 2017, p. 33). Sublinho isso, pois ao longo da obra de Bolaño podemos encontrar diversos exemplos de como os nomes de suas personagens efetuam trocadilhos bem-humorados, desde os mais espirituosos até alguns mais infames.

Em *Los detectives salvajes*, há a personagem Clara Cabeza, secretária de Octavio Paz que sofre de terríveis enxaquecas. Também conhecemos Auxilio Lacouture (“auxílio la cultura”), aquela que se diz o último bastião da autonomia universitária, a mãe de todos os poetas do México, a que está pronta para socorrer todo ente da cultura. Cesárea Tinajero, a mãe mítica da vanguarda real visceralista – sem ter ela mesmo parido ninguém –, desapareceu, deixando uma legião de poetas órfãos. Heimito Kunst é o personagem neonazista cujo sobrenome significa “arte” em alemão. O nome “Dolores”, da amiga de Joaquín Font que o ensina a contar os orgamos, significa “dor” no plural. Em *2666*, há o policial Lalo Cura (“la locura”), descendente de uma linhagem de mulheres estupradas, que investiga os feminicídios de Santa Teresa. Também Fate (“destino” em inglês), jornalista que viaja com destino à mesma cidade e se vê tragicamente envolvido em uma conspiração criminoso que parece onipresente em toda a cidade. Em *Noturno do Chile*, os dois agentes sinistros da ditadura de Pinochet se chamam Odiem e Oido (“medo” e “ódio” ao contrário). Em *Putas asesinas*, há o

já mencionado fotógrafo Olho Silva, cujo sobrenome também pode ser lido como o verbo “silvar”. Já em *Llamadas telefónicas*, a protagonista do conto “A vida de Anne Moore” tem uma biografia que é uma sucessão interminável de episódios²⁸ (*and more, and more, and more...*). Poderia enumerar ainda a vasta quantidade de personagens cujos nomes aludem parodicamente a pessoas históricas, instaurando uma relação de difícil leitura entre a ficção e o real, posto que não se encerra nem na mera referencialidade, nem na chave da alegoria.²⁹ Para citar apenas dois exemplos, em *Los detectives salvajes*, nos deparamos com o crítico literário Iñaki Echavarne, nome cuja sonoridade remete ao sujeito biográfico Ignacio Echevarría, também crítico literário, ou então Moctezuma Rodríguez, poeta real viceralista que sugere a figura do poeta infrarrealista Cuauhtémoc Méndez.

Ainda sobre os chistes em perspectiva psicanalítica, conforme Freud avança com suas análises, irá saltar aos seus olhos a proximidade, ou mesmo correspondência, de suas técnicas com aquelas envolvidas no processo de formação do sonho. Isso se mostra devido à dupla articulação entre conteúdos manifestos e conteúdos latentes, ou seja, pelo fato de a construção onírica se dar por meio de procedimentos metonímicos e metafóricos, no qual o sentido está em constante deslocamento: “Os interessantes processos da condensação com formação substitutiva, que reconhecemos como o núcleo da técnica do chiste verbal, nos conduziram à formação dos sonhos, em cujo mecanismo se revelam os mesmos processos psíquicos.” (FREUD, 2017, p. 127). Assim, Freud viria a considerar o chiste, ao lado do sonho, do sintoma e do ato falho, como uma das formações do inconsciente.

Essa familiaridade entre a piada e o sonho pode ser observada na primeira reação de Belano ao ver o poema. O poeta relata ter visto aquelas mesmas imagens frequentemente na infância enquanto dormia:

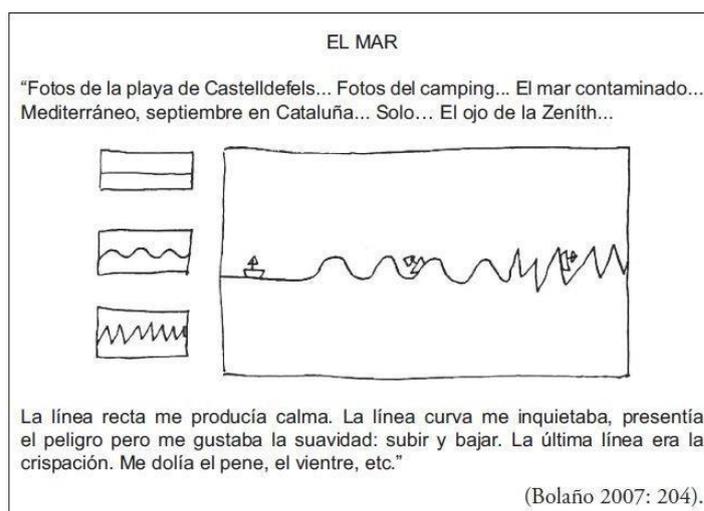
Y entonces uno de ellos dijo: cuando yo era pequeño, no tendría más de seis años, solía soñar con estas tres líneas, la recta, la ondulada y la quebrada [...] Y cada noche, después de quedarme dormido, aparecía la línea recta. Hasta allí todo iba bien. El sueño incluso era placentero. Pero poco a poco el panorama empezaba a cambiar y la línea recta se transformaba en línea ondulada. Entonces empezaba a marearme y a sentirme cada vez más caliente y a perder el sentido de las cosas, la estabilidad, y lo único que deseaba era volver a la línea recta. Sin embargo, nueve

²⁸ A esse respeito, ver “La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño”, de Chris Andrews, publicado em *Bolaño salvaje* (Barcelona, Editorial Candaya, 2008).

²⁹ Para pensar o problema da referencialidade e da alegoria na ficção de Bolaño, ver *Literatura sob rasura*, tese de Tiago Guilherme Pinheiro defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 2014.

de cada diez veces a la línea ondulada la seguía la línea quebrada, y cuando llegaba allí lo más parecido que sentía en el interior de mi cuerpo era como si me rajaran, no por fuera sino por dentro, una rajadura que empezaba en el vientre pero que pronto experimentaba también en la cabeza y en la garganta y de cuyo dolor sólo era posible escapar despertando, aunque el despertar no era precisamente fácil. (BOLAÑO, 2017, p. 399).

Logo, a visão dessas linhas vem acompanhada de estados sensoriais específicos que caminham do prazer para o enjoo até a dor propriamente dita. Com essa fala, podemos vislumbrar mais um dos tantos vasos comunicantes que entrelaçam a obra de Bolaño. O poema “El mar”, de *La universidad desconocida*, não apenas apresenta uma reprodução idêntica das linhas de *Sion* – acrescidas de um quadro panorâmico que ilustra a viagem de um barco – como também vem acompanhado de um comentário sobre o efeito que essas linhas distintas produziam no corpo do poeta:



Se *Sion*, em alguma medida, parece elaborar um tipo de oceanografia, tanto o comentário do poeta ao recordar a infância quanto essa legenda abaixo das linhas no poema “El mar” são indicativos de um mapeamento de outra espécie. Um voltado para os enunciados do corpo, suas oscilações e afetos. São descritas as sensações de calma, inquietação, adrenalina; também são enumeradas diferentes regiões do corpo – a cabeça, a garganta, o pênis, o ventre etc. O corpo aqui é tateado e dito de modo fragmentado. Há uma sensação angustiante de corte o atravessando e ele mesmo é percebido mais como uma sucessão de partes do que como uma unidade, algo que Bolaño também realiza em outro poema, quando dá boa noite a cada parte do seu corpo individualmente, como se elas fossem dotadas de

autonomia ou fossem alheias umas às outras. Essa profusão das partes do corpo revela como a dor possui a capacidade de realçá-las, quando não de delineá-las e excluí-las da harmonia geral. Há partes do corpo de que só nos lembramos que existem quando doem. E, junto com a dor, vem também a exigência de designar um local para ela. A dor, aliás, sempre se configura como espécie de toque. Por isso, conforme nos lembra Gonçalo M. Tavares, é possível apontar o espaço onde dói, mas não aquele onde somos felizes.

A dor, de facto, apesar de ser um *acontecimento interior* tem determinadas características que a diferenciam, por exemplo, do acreditar. *Sentir dor* é mais localizável (no corpo) do que o *acreditar*, ou do que o *sentir alegria*. Sentir dor é *como ser tocado*, mas por *dentro*, mesmo quando o toque original vem de fora. (TAVARES, 2013, p. 353).

Visto por esse ângulo, o poema de Cesárea descreve a geografia de uma dor, suas trilhas, rastros e locações possíveis entre a palavra e o músculo. E o que é a geografia de uma dor senão um sintoma? *Sion* também está a esconder essa palavra.

Longe, portanto, de proporcionar a experiência de júbilo e satisfação típica das piadas, *Sion* é aqui compreendido como um canal pelo qual a dor se expressa, toma consistência ou até mesmo é provocada. Novamente, nos deparamos com a dita severidade do poema em detrimento do seu suposto caráter jocoso. Ainda que em sua fisionomia seja possível detectar algo do chistoso, em nenhuma das reações descritas chegamos perto de arrebrantar em uma gargalhada ou de emitir sequer um riso abafado pelas narinas. Se há algo de comicidade na obra de Cesárea, ela se encontra tão rarefeita que, mal o poema é enquadrado dentro desse gênero, já se vê escapando para tudo aquilo que está fora desse regime discursivo. Um salto abrupto, um abandono da piada quando ela somente começou a ser contada. É como se, nesses termos, o poema encenasse a organicidade do sentido e a dificuldade de mantê-lo em algum lugar mais ou menos estável, salvaguardado, fixo, genérico, sem que subitamente se visse atravessado e transformado por tudo aquilo que seriam os seus avessos. Nesse caso, há uma insistência da dor – ou ao menos de uma ideia de colapso – que se faz presente na maior parte das leituras apresentadas.

É seguindo essa convivência entre nexos que a princípio seriam estranhos um ao outro que talvez possamos nos aproximar um pouco do modo muito peculiar com que Bolaño concebe a piada, o cômico e o humorístico em sua obra, isto é, perceber essa intromissão frequente da dor onde ela não teria sido convocada ou, pelo contrário, reconhecer que ela, de alguma maneira, não é tão alheia assim ao humor. Vale lembrar, aliás, como o próprio riso já

foi encarado como uma experiência agônica do corpo, imbricando prazer e desconforto. Na fisiologia da risada, estamos submetidos a uma contração involuntária dos músculos, o rosto se retalha em caretas, sentimos leves sufocos e movimentos espasmódicos do diafragma. Quando rimos não conseguimos nem ao menos falar. Nada mais inconveniente do que aquele que não consegue terminar de contar uma piada, pois começa a gargalhar antes da hora.³⁰ Recordar também que uma das primeiras anestésias da história moderna, o gás hilariante, também aponta para essa ambivalência. Descoberto em 1772 por Joseph Priestley, mas apresentado para a comunidade científica como anestésico somente em 1845 por Horace Wells, o óxido nitroso possui essa característica de impelir o usuário ao riso mascarando a dor que está concomitantemente agindo sobre seu corpo. Isso para não mencionar as cócegas, outra situação na qual o corpo desata a gargalhar, ainda que esteja sofrendo algo incômodo, uma pequena tortura. É possível entrever até mesmo um efeito mortífero do riso. Em uma breve cena no diário de García Madero, o jovem conversa com um livreiro idoso que lhe faz uma proposta indecorosa. O velho, então, tem uma crise de riso e lhe pede ajuda para se sentar: “*Don Crispín me pidió que le dejara la silla porque la risa le podía provocar un ataque al corazón.*” (BOLAÑO, 2017, p. 114).

Conforme sustentarei, na obra de Bolaño é possível perceber um deslizamento constante do que é tomado como humor, de modo que tudo nela está sempre sob o risco de se converter abruptamente em *outra coisa*; muitas vezes, em uma experiência terrível. Percebo que, sobretudo em *Los detectives salvajes*, esse descarrilamento ocorre em uma via de mão-dupla. De um lado, há aquilo que inicialmente nos é apresentado como piada – ou comédia, ou engraçado, ou ridículo, etc. – e passa por algum processo de corrosão, fazendo com que o riso seja interrompido, ou minado antes mesmo de sua emissão. De outro, há também cenas aterradoras, banais, tediosas, angustiantes – cenas que à primeira vista não convidariam ninguém ao riso ou inclusive seriam impróprias a ele –, nas quais alguma boca acaba explodindo em uma risada.

A começar por esse último caso, há algumas cenas bastante significativas, principalmente, relacionadas à figura de Cesárea. Pela maneira como Amadeu a descreve, ela seria uma pessoa extremamente risonha e bem-humorada. Porém, em algumas ocasiões, seu riso conteria algo de enigmático, deixando os outros um tanto quanto desconcertados. Isso

³⁰ Sobre essa privação da fala devido a um descontrole muscular, convém mencionar o Vallejo de *Monsieur Pain*, acometido por um soluço eterno. Em ambos os casos - soluço e risada - a respiração é desorganizada em seu fluxo contínuo a partir de uma contração involuntária dos músculos, comprometendo igualmente a capacidade de articular a fala.

acontece no momento em que Cesárea anuncia sua saída do DF e do grupo real visceralista.

Amadeu fica pasmo:

¿Qué va a ser de tu revista?, le dije. ¿Qué va a ser del realismo visceral? Ella se rió cuando pregunté aquello. Recuerdo su risa, muchachos, les dije, caía la noche sobre el DF y Cesárea se reía como un fantasma, como la mujer invisible en que estaba a punto de convertirse, una risa que me achicó el alma, una risa que me empujaba a salir huyendo de su lado y que al mismo tiempo me proporcionaba la certeza de que no existía ningún lugar adonde pudiera huir. (BOLAÑO, 2017, p. 460).

Essa ideia de um riso assombroso emitido por Cesárea também aparece em outro trecho, já mencionado no segundo capítulo deste trabalho. É a cena em que a poeta está em seu quarto na Calle Rubén Darío, em Santa Teresa, conversando com sua amiga professora. Assim que vê um canivete com a palavra *Caborca* gravada na lâmina, a professora indaga a razão de a poeta guardar aquilo. Cesárea então responde que está jurada de morte e dá uma gargalhada sinistra que se expande para além do quarto: “*y luego se rió, una risa, recuerda la maestra, que traspasó las paredes del cuarto y las escaleras de la casa hasta llegar a la calle, en donde murió*” (BOLAÑO, 2017, p. 596). Em seguida, ao ver a planta da fábrica de conservas desenhada e também ser perguntada sobre o porquê de aquilo estar pendurado em seu quarto, Cesárea reage da mesma maneira: “*ante la risa que provocó en la maestra una fecha tan peregrina, risita sofocada que apenas se escuchaba, Cesárea volvió a reírse, aunque esta vez el estruendo de su risa se mantuvo en los límites de su propia habitación*” (BOLAÑO, 2017, p. 597). Em ambas as perguntas, nota-se uma ameaça circundante, uma ideia de perigo que mais inspiraria temor do que humor, daí o caráter estarrecedor dessas risadas.

Há outras cenas marcadas pela presença de risadas em situações improváveis ou impertinentes, sendo difícil precisar onde exatamente começa o prazer e onde começa o sofrimento. Sua ocorrência parece ser a de intruso obsceno que mais inspiraria indignação ou estarrecimento do que condescendência. Auxilio Lacouture, por exemplo, enquanto rememora seu calendário pessoal-coletivo, começa a rir (e a chorar?) ao evocar o ano traumático do Massacre de Tlatelolco em 1968: “*Yo ahora podría decir que lo presentí, que sentí su olor en los bares, en febrero o en marzo del 68, pero antes de que el año 68 se convirtiera realmente en año 68. Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! ¿Estoy llorando?*” (BOLAÑO, 2017, p. 192). Andrés Ramírez, por sua vez, ao sentir que está à beira da insanidade, é acometido pela mesma vontade: “*pensé que me estaba volviendo loco y me*

hizo tanta gracia que tuve que sentarme en la cama y taparme la boca para no reírme a grito pelado” (BOLAÑO, 2017, p. 387). Edith Oster, uma das namoradas de Belano, que sofre de sucessivas crises depressivas, diz a certa altura: “*Por entonces a mí no me dolía reírme, lo que era una buena seña*” (BOLAÑO, 2017, p. 416). Já García Madero, dentro do Impala com destino a Sonora, tem um ataque de risos quando os outros viajantes reconhecem seu vasto vocabulário para a descrição técnica de versos e formas poéticas: “*A mí me volvió a dar el ataque de risa. La risa salió expelida del coche de forma instantánea. Huérfano, pensé*” (BOLAÑO, 2017, 559). É interessante como Madero rubrica a sua risada como se a condição de orfandade tivesse alguma relação com ela; algo, convenhamos, muito mais desafortunado do que cômico.

Tal qual Cesárea Tinajero, Arturo Belano é uma personagem que aparece como um ridendo insólito em várias passagens. Em uma delas, o chileno está em vias de fechar o contrato de uma antologia real visceralista com o editor Lisandro Morales. Esse editor, a despeito da intuição que dizia para não fechar o negócio, pois sentia um mau agouro em relação a Belano – e, de fato, anos mais tarde a editora viria à falência –, segue a reunião. Em dado momento, quando Lisandro pergunta os detalhes sobre as autorizações dos autores envolvidos, Belano começa a rir fantasmagoricamente:

Él se rió. Es decir, permítanme que lo explique, torció la boca o curvó los labios o mostró unos dientes amarillentos y emitió un sonido. Juro que su risa me erizó los pelos. ¿Cómo explicarla? ¿Como una risa que sale de ultratumba? ¿Como esas risas que a veces uno escucha cuando camina por el pasillo desierto de un hospital? Algo así. (BOLAÑO, 2017, p. 208).

Em outra ocasião, quando está na Libéria, refugiado em uma casa com soldados e civis, Belano conversa com um personagem chamado López Lobo cuja vida também foi marcada por infortúnios. Este último lhe pergunta por que ele deseja morrer, antecipando de certa maneira sua decisão de seguir para a zona de risco e morte quase certa:

Le preguntó (lo oí con total claridad) por qué quería morir entonces. La respuesta de Belano no la escuché pero la intuí, lo que carece de mérito pues de alguna manera ya la conocía. Había perdido algo y quería morir, eso era todo. Luego oí una risa de Belano y supuse que se reía de aquello que había perdido, su gran pérdida, y de él mismo y de más cosas que no conozco ni quiero conocer. López Lobo no se rió. (BOLAÑO, 2017, p. 545).

Vale sublinhar como a risada de Belano é profundamente marcada por um traço solitário. Seu interlocutor não ri junto com ele. Isso também se percebe no depoimento de Mary Watson. Em uma noite de bebedeira, o poeta, referido por ela como o vigia do camping onde ela uma vez havia se hospedado, age de modo estranho, entre o eufórico e o sinistro. Segundo Watson: “*El vigilante hablaba de un desaparecido y se reía y hacía bromas que nadie entendía*” (BOLAÑO, 2017, p. 257).

Essa natureza ilhada das risadas de Belano contraria um comportamento identificado recorrentemente nelas: sua exigência de replicação, sua vontade de multiplicação. Como se uma risada obtivesse parte de sua força por meio do contágio com a risada do outro, formando uma câmara de ecos e espelhamentos. Um efeito dominó. Vemos como esse princípio acústico de desdobramento em cadeia aparece de diferentes maneiras, seja nas risadas gravadas típicas de programas de auditório e *Sitcoms*, marcando e induzindo o momento correto de rir, seja em registros históricos de “epidemias de riso”, tais como a que ocorreu em 1962, na então Tanganyika, hoje Tanzânia.

Isso remete a uma anedota sobre o próprio Roberto Bolaño, tal como é contada por Rodrigo Fresán. Uma noite, poucos dias antes de Bolaño ser internado e vir a falecer, Fresán conta como encontrou o amigo, que estava a contar repetidamente uma piada ruim. A cada repetição, Bolaño fazia diversas alterações na piada, das sutis às mais bruscas. Ele se divertia tremendamente enquanto seu amigo não entendia os significados do que dizia.³¹

Em ambas as cenas, somos confrontados com um curto-circuito no processo de produção e recepção da piada. Se partirmos das considerações de Freud, as categorias formais da enunciação do chiste são concebidas desde uma triangulação esquemática. Em primeiro lugar, há aquele que pensa e dita a piada. Nele, estaria em jogo um processo de desligamento temporário das sanções do Superego sobre o Ego, de modo que a satisfação do sujeito viria dessa economia nas despesas de energia da repressão. Mas só com isso o trajeto não estaria completo. Há também o interlocutor, para quem o chiste se dirige, alguém que passa a ocupar uma posição de cumplicidade com o que formulamos e cuja máxima dessa aprovação se dá por meio da risada conivente. O prazer de quem conta uma piada consistiria mais em ver o outro rir do que em rir ele mesmo. Também há um terceiro participante dessa dinâmica. Na

³¹ Conforme as palavras de Rodrigo Fresán em seu necrológico para a revista *Letras Libres*: “*Una de esas noches – días antes de ser internado – Bolaño ofreció una espontánea y magistral clase en el arte de narrar: Bolaño repitió una y otra vez un chiste malísimo – que a él le parecía formidable y que no podría contar aquí porque sigo sin entenderlo – con mínimas variaciones o con drásticos cambios sin por eso alterar en nada la trama de ese chiste.*” Texto de 2003 disponível em: <https://letraslibres.com/revista-mexico/roberto-bolano-1953-2003/>. Acesso em 10 de maio de 2023.

verdade, a palavra participante talvez seja um tanto quanto inadequada para descrever sua posição, visto que ele é descrito como o objeto do chiste e do riso, aquilo que está sendo referenciado quando suprimidas as interdições morais do Superego. Assim, tal objeto ocupa uma posição excluída da exibição e compartilhamento dessa satisfação libidinal.

Acontece que em Belano/Bolaño esse desenho se corrompe ou, ao menos, se encontra condensado em uma só figura. Três em um. Três que é um. Como a Santíssima Trindade! (Não poderia deixar escapar a piada). Afinal, em ambas as cenas, tanto o autor quanto o personagem parecem não se importar se a piada chega de fato ao destino que lhe foi dado (o outro). Também coincidem no mesmo sujeito tanto aquele que conta quanto aquele que ri, algo que para Freud seria fundamentalmente dissociado. Por último, as piadas são contadas em um contexto voltado para a própria miserabilidade desses sujeitos, o reconhecimento de suas precariedades e tragédias – a doença, o desejo de morrer, o desaparecimento, sendo nesse face-a-face com a morte e seu arsenal de signos que irrompe um gesto que é o avesso da mortificação absoluta: a gargalhada. É como se, então, Belano/Bolaño reservasse para si todos os papéis atribuídos em uma piada, rindo de ninguém menos que si próprio. Aqui, a conta matemática de Bolaño apresentada antes se encontra decisivamente invertida: *Broma + Enfermedad = Broma*.

A propósito dessa risada ante a morte, um “rir na cara do perigo”, o trabalho de Daniel Kupermann, *Ousar rir*, estabelece uma rica discussão na medida em que aponta para a maneira como o chiste, o cômico e o humor são pensados em perspectiva psicanalítica. Essas três formas teriam em comum o fato de almejarem alguma obtenção de prazer. O que varia são os meios pelos quais isso se efetua. Se no chiste, como vimos, isso se dá por meio de uma negociação entre os diferentes componentes do aparelho psíquico, poupando uma ação inibidora sobre o Ego, o cômico desperta uma sensação de prazer ao reconhecermos um investimento de energia em algo supérfluo – o exemplo do autor é o da criança que, ao escrever, acompanha com a língua o gesto da caneta sobre o papel. Já o humor teria a particularidade de provocar prazer a partir de uma recusa do sofrimento. Tomado como um mecanismo de defesa psíquica, ele age como um “reflexo de fuga” de uma realidade penosa. Citando Freud: “O humor não é resignado, mas rebelde” (FREUD, 1927, p. 191 *apud* KUPERMANN, 2003, p. 56). Não é incomum, portanto, que o humor dissolva a oposição entre vida e morte, revelando uma perspectiva tragicômica do mundo. Seria possível identificar uma persistência do erótico e do desejo mesmo na situação mais devastadora:

[...] no fato de o humor poder ser considerado uma afirmação, pelo sujeito, da sua dimensão erótica e desejante mesmo frente às adversidades que lhe são impostas pelo destino e pelo acaso. [...]. Estaríamos lidando, assim na questão do humor, não com o triunfo do ego, que se quer imperecível, mas com a afirmação rebelde e teimosa do erotismo e do desejo frente às adversidades do real. (KUPERMANN, 2003, p. 57).

Não por acaso, um dos tipos de chiste que Freud mais se dedica a analisar diz respeito a um “humor patibular”: piadas feitas em situações nas quais algum sujeito condenado à morte está prestes a ser executado. “Afinal, não é o patíbulo uma imagem privilegiada para a castração e, em última instância, para o desamparo imposto ao aparelho psíquico pela figura da morte?” (KUPERMANN, 2003, p. 48).

É igualmente interessante assinalar como dois dos poucos chistes transcritos em *Los detectives salvajes* são desse gênero patibular.³² Na terceira parte do livro, Belano, Lima, Lupe e Madero estão em uma cafeteria perto da divisa com os Estados Unidos. Ali, escutam a conversa entre dois homens. Um deles conta duas piadas: uma sobre a coragem do sujeito mexicano, outra sobre a coragem do sujeito americano:

Quando el que contaba la historia, un tipo con el pelo largo y canoso y que hablaba como si le doliera la cabeza, se marchó de la cafetería, el que la había escuchado se echó a reír sin motivo aparente, o como si sólo transcurridos unos minutos pudiera encontrarle un sentido a la historia que acababa de escuchar. En realidad, sólo eran dos chistes. (BOLAÑO, 2017, p. 581).

Desde já, vale comentar esse atraso do efeito cômico da piada no interlocutor, atraso que por si só já é algo cômico. Ele só tem o estalo de entendimento e ri um bom tempo depois, quando seu colega já havia se levantado e saído. Mais adiante, discutirei como a piada trabalha a partir de uma noção de duração e temporalidade específica. Por ora, passemos às piadas:

En el primero, el sheriff y uno de sus ayudantes sacan a un preso de su celda y se lo llevan a un lugar apartado del campo para matarlo. El preso lo sabe y más o menos está resignado a la suerte que le espera. Es un invierno inclemente, está amaneciendo, y tanto el preso como sus verdugos se quejan del frío que se levanta

³² Ainda que sejam feitas menções recorrentes ao relato de piadas durante todo o livro, elas dificilmente são apresentadas ao leitor, um comportamento semelhante àquele já comentado a respeito de o livro ser categoricamente sobre poetas e poesia, mas, ao mesmo tempo, quase não conter nenhum poema transcrito. Eles são evocados, mas não mostrados.

en el desierto. En determinado momento, sin embargo, el preso se pone a reír y el sheriff le pregunta qué demonios le provoca tanta hilaridad, si se ha olvidado que lo van a matar y enterrar en donde nadie pueda encontrarlo, si se ha vuelto definitivamente loco. El preso responde, y a eso se reduce todo el chiste, que lo que le hace gracia es saber que dentro de pocos minutos él ya no pasará más frío mientras que los hombres de la ley tendrán que hacer el camino de vuelta. (BOLAÑO, 2017, p. 581).

A segunda piada vem logo na sequência:

La otra historia cuenta el fusilamiento del coronel Guadalupe Sánchez, hijo pródigo de Agua Prieta, que en el momento de enfrentar el paredón de fusilamiento pidió, como última voluntad, fumarse un puro. El oficial que mandaba el pelotón le concedió el deseo. Le dieron su último habano. Guadalupe Sánchez lo encendió con calma y empezó a fumárselo sin prisa, saboreándolo y mirando el amanecer (porque esta historia, como la de Tombstone, también sucede al amanecer e incluso es probable que se desarrollen en el mismo amanecer, un 15 de mayo de 1912), y envuelto en el humo el coronel Sánchez estaba tan tranquilo, tan soñador o tan sereno, que la ceniza se mantuvo pegada al puro, puede que eso fuera precisamente lo que el coronel pretendía, ver con sus propios ojos si el pulso le flaqueaba, si un temblor le desvelaba en el último suspiro su falta de valor, pero se acabó el habano y la ceniza no cayó al suelo. Entonces el coronel Sánchez arrojó la colilla y dijo cuando quieran. Ésa era la historia. (BOLAÑO, 2017, p. 582).

Em se tratando da coragem – aquilo que seria o tema principal da conversa – é fácil reconhecer sua presença em ambas as histórias: dois homens que, à beira da morte, não se mostram acovardados; um pela via da insolência contra seus algozes e o outro pela tranquilidade estoica com que se comporta. Contudo, lidas uma em sequência da outra, topamos com um desaparecimento brusco do caráter humorístico e chistoso. Há algo de espirituoso em alguém que conta vantagem por não sentir frio porque estará morto, mas não em um homem que segura um charuto sem tremer.

Acredito que esse trecho é bastante representativo de um outro comportamento recorrente da piada e do humor no romance. Anteriormente, aponte que há diversas cenas nas quais o riso irrompe em situações não convencionais, indesejadas, sendo uma espécie de enigma ou intruso. Um caminho, digamos, da dor para um humor improvável ou secreto. Aqui, ao contrário, o humor parece sempre resvalar em algo fora do seu alcance. Uma interrupção abrupta do riso que estaria se engendrando e quase se efetivando. Nesse percurso

entre a piada que se anuncia e o seu fim, algo se perde irremediavelmente, se transmuta, se adultera, se sabota, seja intencionalmente ou não. O leitor é pego desprevenido, fazendo com que seu riso azede dentro da boca, é alertado de que não era bem a hora certa para rir.

O jargão exaustivamente repetido durante a Feira do Livro de Madri corrobora essa ideia de uma evanescência do humor, visto que ele está sempre sob o risco de se transformar em alguma outra coisa. Cada um dos narradores ali presentes oferece sua versão particular do mote “*todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia*” (BOLAÑO, 2017, p 484):

Todo lo que empieza como comedia acaba indefectiblemente como comedia.

Todo lo que empieza como comedia acaba como ejercicio criptográfico.

Todo lo que empieza como comedia termina como película de terror.

Lo que empieza como comedia acaba como marcha triunfal, ¿no?

Todo lo que empieza como comedia indefectiblemente acaba como misterio.

Todo lo que empieza como comedia acaba como un respondo en el vacío.

Todo lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico pero ya no nos reímos. (BOLAÑO, 2017, p. 484-500).

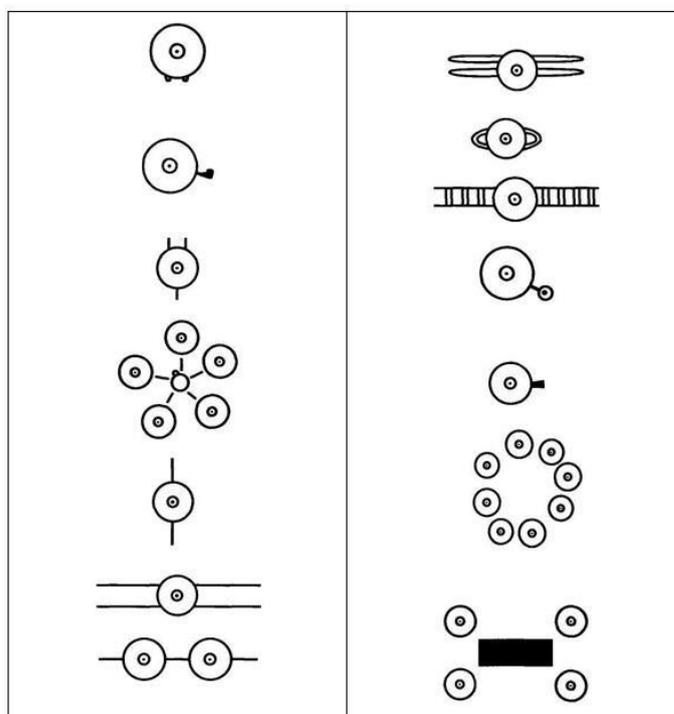
Há um notável descontrole do gênero. No salto de uma coisa para outra, algo é desconfigurado radicalmente e, com isso, vem à tona nossa incapacidade de alocar uma história em um espaço delimitado e concebido em termos de purezas. É verdade que o ponto de partida é a comédia, porém, um desavisado correrá sempre o risco de rir cedo demais ou tarde demais. Esta, inclusive, não é a única ocasião em que Bolaño problematiza o gesto de enquadrar um relato em um determinado gênero e, conseqüentemente, suas possibilidades de adulteração e transmutação. Expectativas são mobilizadas para em seguida serem corrompidas, como no depoimento de María Teresa Solsona, que dividiu apartamento com Belano durante um tempo. Ao recordar sua relação com ele, María começa assim: “*La historia es triste, pero cuando la recuerdo me pongo a reír*” (BOLAÑO, 2017, p. 511). Ou então o parágrafo que abre a novela *Amuleto*: “Esta será uma história de terror. Será uma história policial, uma narrativa de série negra e de terror. Mas não parecerá. Não parecerá porque sou eu que conto. Sou eu que falo e por isso não parecerá. Mas no fundo é a história de um crime atroz” (BOLAÑO, 2008, p. 9). Esse hiato entre “do que realmente a história trata” e suas aparências é determinante na maneira como Bolaño manipula os gêneros e suas promessas, lançando os leitores a posições desconcertantes no que concerne à compostura e à reação adequada diante de cada texto. Este procedimento nos remete ao que o escritor russo Tchekhov realizava ao, por exemplo, chamar de comédia uma peça como *A gaviota*, que não

tem um caráter de humor evidente, terminando com o suicídio do protagonista; ou, então, a algo bastante familiar aos leitores brasileiros, em se tratando do personagem Brás Cubas de Machado de Assis, que disse ter escrito seu livro com a pena da galhofa e a tinta da melancolia.

Outro exemplo dessa passagem repentina é encontrado nos desenhos-charadas da terceira parte do romance. Enquanto viajam por horas e horas nas estradas do deserto, García Madero propõe essa brincadeira como um meio de driblar a monotonia. Ela consiste em tentar adivinhar o significado por trás de desenhos rudimentares cuja solução produziria um efeito cômico. Suas formas geométricas são simplórias, consistindo em círculos concêntricos e retas.

É significativo que a abolição da palavra escrita em prol do traço ilustrativo ocorra no livro em situações tão díspares: *Sion*, o poema revestido de suma importância e expoente de uma estética vanguardista, e as charadinhas de Madero, algo escolares e pertencentes a uma cultura coletiva. Esse paralelo se evidencia ainda mais quando lembramos que as outras brincadeiras

dos viajantes eram adivinhar o nome de termos técnicos da análise literária e, depois, adivinhar o significado de gírias *callejeras*, sobretudo, do universo do narcotráfico e da prostituição.



(BOLAÑO, 2017, p. 574-577).

Conforme Madero vai desenhando esses círculos e revelando o que são, percebemos que se trata de representações caricatas de um mexicano com um sombrero nas mais variadas

situações: subindo uma escada, fritando um ovo, andando de bicicleta, esquiando, urinando em um penico ou, até mesmo, a aparição de um urubu usando o chapéu. O efeito cômico vem do fato de que vemos a cena de cima, de modo que as formas adquirem outros contornos e fisionomias, destituídos de espessura e perspectiva. Se, inicialmente, as cenas são de fato engraçadas e sentimos uma satisfação como que detetivesca ao descobrir o que está encoberto, a última charada da série encerra o jogo de maneira assombrosa. Nela, há quatro mexicanos ao redor de um caixão, o que não deixa de ser um prenúncio do que viria a acontecer pouco tempo depois com as personagens. Lupe, Belano, Lima e Madero viriam testemunhar eles quatro a morte de Cesárea Tinajero.

Mas há ainda outra característica dos desenhos que é portadora de um elemento um tanto quanto perturbador. Deixando de se centrar apenas no que os desenhos figuram e redimensionando a questão para a própria perspectiva de quem os olha, concluimos que se trata de uma vista de rapina. Uma visão panóptica: modelo ideal de visibilidade para o exercício das redes de poder-saber. Ela configura um modo de olhar que, ao abranger o máximo de elementos abaixo com um intuito de vista plena e totalidade, acaba por ser indiferente às questões humanas de menor escala. Por ver tudo (ao menos em tese), marcando certa distância – há um pressuposto de que algo só se tornará legível por meio de um afastamento dilatado –, esses objetos capturados acabam invariavelmente sendo investidos de certa insignificância.

Ao reproduzir tais desenhos, portanto, Bolaño nos lança involuntariamente a essa posição soberana, voyeurística, que indistingue o que é ver e o que é mirar (“mirar” aqui no sentido de conceber o objeto visto como alvo). Sobre esse ponto, Susanne Klengel, em *A estética vertical de Roberto Bolaño*, se empenha em apontar como em diferentes livros o autor constrói essa perspectiva vertical acenando para as relações de poder nela embutidas. É impossível não recordar aquela estrela distante e o avião assassino que sobrevoaram o Chile de Pinochet na obra homônima de Bolaño. Também Mariana Ruggieri (2017), no capítulo “Drones” de sua tese *Variações da literatura*, discorre sobre as implicações necropolíticas e estéticas decorrentes desta vista aérea a partir do dispositivo militar-cinematográfico conhecido como drone. Considerado pela autora como “um olho armado” ou um “*flâneur* homicida dos céus” (RUGGIERI, 2017, p. 51), os drones desmentem uma suposta perda de nitidez e dos detalhes que viriam com o afastamento gradual para outras altitudes. Sua tecnologia de ponta permite realçar, ampliar e localizar os alvos, se comportando como um intruso (ou, novamente, um voyeur) onividente. Não é esse o ponto de vista em questão quando flagramos aqueles mexicanos desenhados em situações desprevenidas?

Assim, seja em maior ou menor medida, as piadas de Bolaño também parecem gestar algo sombrio e corrosivo que pode comprometer seu desenvolvimento antes que elas cheguem ao fim. Tal fratura, a interdição de sua conclusão, produz no regime discursivo de uma piada uma violência com consequências muito particulares. Isso porque uma piada institui uma percepção da duração e da temporalidade um tanto quanto distinta de outros gêneros discursivos: a piada aposta todas as suas fichas em uma promessa de final. Toda a sua energia, sua potência de sentido, se concentra no momento de conclusão para que depois possamos olhar retrospectivamente para o que foi dito e dizer: bem, isso foi uma piada. E rir. É somente com o anúncio da última palavra que o riso é ativado e autorizado, tal qual os aplausos, gesto também paradigmático no depois do fim. Tudo o que vem antes não é senão a preparação para esse ápice.

Muito já foi dito sobre os tantos finais que nos rondam e não cansam de se anunciar. Mais do que nunca, lidamos com uma escatologia alarmante em sua interdisciplinaridade, perpassando a Teologia, a Ciência, a Filosofia e a Estética: o Juízo Final, o Fim do Mundo, o Fim da História, o Fim do Poema, o Fim da Arte, o Fim do Orgasmo, o Fim da Dissertação (melhor já avisar que o fim está próximo). Quase sempre, lidamos com ele de maneira angustiada, temerosa, seja tentando adiá-lo, ensaiando sobrevivências e prolongamentos, seja o antecipando, para nos pouparmos de qualquer surpresa desagradável. O Fim teria por vezes um efeito tão potente, que nada dele sairia ileso. Penso, por exemplo, na discussão que Agamben (2014) propõe a respeito da natureza do poema. Para o filósofo, o que determinaria um poema enquanto forma seria nada mais nada menos do que seu *enjambement*, isto é, um adiamento sucessivo do fechamento do poema; um descompasso essencial entre os estratos do som e do sentido; a carência de que sempre se siga algo depois do que acabou de ser dito. Disso decorre o reconhecimento de que o último verso do poema, aquele que nada mais promete ou espera, não poderia ser considerado um verso. Ali Agamben enxerga o nascimento de outra forma: “Quer dizer isto que o último verso se transfunde em prosa?” (AGAMBEN, 2014, p. 145). O fim é um acontecimento de tal ordem que pode adulterar radicalmente a natureza e a identidade das coisas.

A piada, pelo contrário, é amante do fim. Arrisco dizer que não seja nada sem ele. Tudo nela não é senão um preparo para a chegada desse momento. E, até lá, seguimos com os ouvidos abertos e com água na boca de soltar gargalhadas.

BIBLIOGRAFIA

- ACERO, Nivaldo. *La ruta de los niños rojos*. Ciudad de México: Matadero Editorial, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. In: AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinicius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. 3a. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.
- ALMEIDA, Silvio. Prefácio. In: FRANCO, Fábio Luís. *Governar os mortos: necropolíticas, desaparecimentos e subjetividades*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BARBOSA, Jonnefer. *Sociedades do desaparecimento*. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- BARROCA, Mário Jorge. *Epigrafia medieval portuguesa (862-1422)*. Vol. 1. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 3a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.
- BLANCO, Fernando A. “La Frida no envejeció, Yo soy la Frida envejecida”. La última performance de Pedro Lemebel. *Cuadernos de literatura*, Bogotá, v. 21, n. 42, p. 67-78, jul./dec. 2017.
- BOLAÑO, Roberto. *El gaucho insufrible*. 2a. ed. Barcelona: Anagrama, 2003.
- BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOLAÑO, Roberto. *Putas assassinas*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOLAÑO, Roberto. *Estrela distante*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. 2a. ed. Nova York: Vintage Español; Penguin Random House, 2017.

BOLAÑO, Roberto. *Poesía reunida*. Nova York: Vintage Español; Penguin Random House, 2019.

BOLAÑO, Roberto. *A universidade desconhecida*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. 2a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CÁCERES, Alexis Candia. Las mil formas de Venus en *Los detectives salvajes*: “anarquía erótica” en los desiertos de sonora. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, n. 83, p. 35-60, abr. 2013.

CAMPO, Jordi Balada. Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño: Bolaño frente al canon literario. *Romanische Studien*, v. 1, p. 85-109, 2015.

CARRAL, Andrea Cobas; GARIBOTTO, Verónica. “Un epitáfio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*. In: SOLDÁN, Edmundo Paz; PATRIAU, Gustavo Faverón. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008.

CÓRDOBA, Antonio. “¿Qué hay detrás de la ventana?”: oralidad delirante y el enigma de la voz en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, v. 7, p. 87-108, 2011.

DAMASCENO, Rodrigo Lobo. *Contra a poesia ou voltas de um cavalo em volta de uma tese*. 2019. 204f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

D’ENCARNAÇÃO, José. Da epigrafia como ciência. *Antrope*, Tomar, v. 1, p. 145-170 dez. 2014.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Tradução de Sonia Taborda. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61-81, mai. 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DURÁN-MERK, Alma. *Representaciones de la experiencia migratoria en la literatura: Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. Augsburg: OPUS, 2010.

EAGLETON, Terry. *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*. Tradução de Alessandra Bonruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020.

FIGUEROA, Sebastián. Exílio y retorno en la obra de Roberto Bolaño. *Boletín Hispánico Helvético*, v. 21, p. 187-206, mar./jun. 2013.

FLORES, María Antonieta. Notas sobre Los detectives salvajes. In: MANZONI, Celina (Org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: A vontade de saber* (Vol. 1). Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz & Terra, 2014.

FRANCO, Fábio Luís. *Governar os mortos: necropolíticas, desaparecimentos e subjetividades*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

FREIRE, Raúl Rodríguez. El viaje del último Ulises: Bolaño y la figuración alegórica del infierno. In: FREIRE, Raúl Rodríguez (Org.). *Fuero de Quicio: Bolaño en el tiempo de sus espectros*. Buenos Aires: Ripio Ediciones, 2012.

FREUD, Sigmund. *Obras completas. Volume 7. O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905). Tradução de Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARETH, Williams. Sovereignty and melancholic paralysis in Roberto Bolaño. *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 18, p. 125-140, 2019.

GATTI, Gabriel. O detido-desaparecido: catástrofe civilizacional, desmoronamento da identidade e linguagem. Tradução de Margarida Gomes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, v. 88, p. 57-78, mar. 2010.

HOSIASSON, Laura. El vagabundeo esencial de Roberto Bolaño. *Abehache*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 31-41, jul./dez. 2011.

KLENGEL, Susanne. A estética vertical de Roberto Bolaño: um caso para a hermenêutica da suspeita. Tradução de Gabriela Soares da Silva e Tiago Guilherme Pinheiro. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 39, p. 209-224, jan./abr., 2020.

KUPERMANN, Daniel. *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LEVINAS, Emmanuel. *Violência do rosto*. Tradução de Fernando Soares Moreira. São Paulo: Loyola, 2014.

LOPES, Sérgio Ricardo Santos. *Os deslocamentos em Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*. 2020. 111f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

LOWRY, Malcolm. *Debaixo do vulcão*. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2021.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio. Espectros mexicanos. In: MANZONI, Celina (Org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. p. 65-70.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MOLINA, Sergio; GOLDONI, Rubia Prates. Posfácio. In: WALSH, Rodolfo. *Variações em vermelho*. São Paulo: Editora 34, 2011.

MORALES, Leonidas T. Roberto Bolaño: las lágrimas son el lugar de la esperanza. *Atenea*, n. 497, p. 51-77, 2008.

NANCY, Jean-Luc. *Vox clamans in Deserto*. Tradução de Fernanda Bernardo e Hugo Monteiro. São Paulo: Chão da Feira, 2013.

NATALI, Marcos. Da violência, da verdadeira violência. In: PEREIRA, Marcos Antonio; RIBEIRO, Gustavo Silveira (Org.). *Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

NATALI, Marcos. *A literatura em questão: sobre a responsabilidade da instituição literária*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

NATALI, Marcos. Últimos poemas na terra. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 101-121, jan./abr. 2021.

PARRA, Nicanor. *Só para maiores de cem anos*. Tradução de Joana Barossi e Cide Piquet. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

PARRINE, Raquel. *Contradições do detetive: a literatura policial como problema para a teoria literária em obras de Machado de Assis, Jorge Luis Borges e Roberto Bolaño*. 2012. 142f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PAZ, Diego Trelles. *Detectives perdidos en la ciudad oscura: novela policial en Latinoamérica, de Borges a Bolaño*. Lima: Ediciones Copé, 2017.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. Tradução de Eliane Zagury. 2a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PEDROSA, Adriano. Pinturas lacônicas. Disponível em: <https://rodrigoandrade.art.br/textos/pinturas-laconicas/>. Acesso em: 25 de out. de 2022.

PINHEIRO, Tiago Guilherme. Três quadros em um quarto: a poesia lança um olhar para a cena do crime. In: PEREIRA, Marcos Antonio; RIBEIRO, Gustavo Silveira (Org.). *Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

PINTO, Rodrigo. Los detectives salvajes. In: MANZONI, Celina (Org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. p. 75-76.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Paul Demeny. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 155-163, 2006.

RÍOS, Valeria de los. Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño. In: SOLDÁN, Edmundo Paz; PATRIAU, Gustavo Faverón. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008.

RODRÍGUEZ, Sergio González. *Huesos en el desierto*. 3a. ed. Barcelona: Anagrama, 2002.

RUGGIERI, Mariana. Desterrar o deserto: miragens em meio à terra arrasada. *Itinerários*, Araraquara, n. 41, p.123-135, jul./dez. 2015.

RUGGIERI, Mariana. *Variações da literatura*. 2017. 214f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SEGATO, Laura Rita. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

SERRA, José Ramón Ruisánchez. *La reconciliación: Roberto Bolaño y la literatura de amistad en América Latina*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

SISKIND, Mariano. *Rumo a um cosmopolitismo da perda: ensaio sobre o fim do mundo*. Tradução de Caio Cesar Esteves de Souza. Copenhague; Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

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

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leila Perrone-Moisés. 4a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VILLALOBOS-RUMINOTT. *Las sombras errantes: la substracción infrapolítica y 'la imagen total'*. Tecnologías de la imaginación: Imagen vigilante / imagen vigilada. Ciudad de México, 2016.

VIZCARRA, Hector Fernando. *El enigma del texto ausente: policial y metaficción en Latinoamérica*. Ciudad de México: Almenara Press, 2015.