



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DO
MARANHÃO



MESTRADO EM
LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTU SENSO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

HERBET MICAEL ARAÚJO

**AS VANGUARDAS RESISTEM: A EXPERIMENTAÇÃO NARRATIVA
EM OS DETETIVES SELVAGENS, DE ROBERTO BOLAÑO**

**SÃO LUÍS - MA
2019**

HERBET MICAEL ARAÚJO

**AS VANGUARDAS RESISTEM: A EXPERIMENTAÇÃO NARRATIVA
EM OS DETETIVES SELVAGENS, DE ROBERTO BOLAÑO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Orientador(a): Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa

Área de Concentração: Teoria Literária
Linha de Pesquisa: Literatura e Subjetividade

**SÃO LUÍS - MA
2019**

HERBET MICAEL ARAÚJO

**AS VANGUARDAS RESISTEM: A EXPERIMENTAÇÃO NARRATIVA EM
OS DETETIVES SELVAGENS, DE ROBERTO BOLAÑO**

Versão final de Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como parte dos requisitos exigidos à obtenção do Título de Mestre em Letras (Área de concentração: Teoria Literária).

Herbet Micael Araújo

Aprovado em: ___/___/_____

Conceito atribuído: () _____

Prof^a. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa – UEMA
Orientadora

Prof^o. Dr. José Henrique de Paula Borralho – UEMA
1º Membro

Prof^a. Dra. Georgiana Márcia Oliveira Santos – UFMA
2º Membro

**SÃO LUÍS – MA
2019**

Aos meus avós maternos, Benedito Messias, cujos médicos têm dificuldade em compreender que suas altas taxas de glicose só podem vir de sua imensa doçura, e Maria de Lourdes, que a luz da vida possa se refletir em seus fatigados olhos por muitas outras primaveras. Amo-os, incondicionalmente.

AGRADECIMENTOS

À minha família, antes que qualquer coisa, por não me deixar desistir; esta pesquisa também não teria sido possível sem o indispensável auxílio de minha orientadora, Profa. Dra. Iranilde Costa. A ela, todos os obrigados possíveis. Agradecimentos especiais aos amigos Alan Galeno, Mickael Souza, Giuliano Campos, João Paulo, Renilson Rodrigues, Ronan Viana, Carlos Victor, Gládio Filho, Messias Cardozo, Thomaz Neto, Marcílio Pereira, Fábio Meneses, Wagner Alencar, Jorge Luís, bem como Elisabeth Uchoa, Verônica Araújo, Letícia Aguiar, Rita Alves, Larissa Larrama, Fabianna Freitas, Lily Carvalho, Laís França, Dandara Fernandes, Patrícia Llosa, Leidiane Nogueira, Mariana Florindo, Nicole Militão e Taislane Rodrigues. Este trabalho tem muito de vocês – embora, naturalmente, sejam inocentes de qualquer imperfeição.

“[...] o que estava dormindo disse não se preocupe, Amadeo, vamos encontrar Cesárea para você, nem que tenhamos de levantar todas as pedras do norte. Eu insisti: se for por mim, não precisa. O que estava dormindo riu [...] e disse: não é por você, Amadeo, é pelo México, pela América Latina, pelo Terceiro Mundo, por nossas namoradas, porque temos vontade de fazer. Vamos encontrar Cesárea Tinajero”.

Roberto Bolaño, Os detetives selvagens.

RESUMO

A literatura contemporânea desfila por um panorama de transformações sócio-históricas rápidas e bastante sensíveis, refletindo-se em construções ficcionais com temáticas plurais e, outrossim, com amplos repertórios estilísticos que reproduzem a complexidade do mundo atual. Dentre os escritores recentes, o chileno Roberto Bolaño é uma novidade interessante no quadro dos latino-americanos das últimas décadas. Nos últimos anos, sua cotação entre os analistas literários tem crescido em ritmo progressivo. O seu romance *Os detetives selvagens* está em sintonia com o que pode haver de mais atual na ficção contemporânea. Assim, o presente trabalho tem por objetivo compreender como os experimentalismos vanguardistas que permeiam o romance bolañiano contribuem para o dinamismo e a versatilidade das narrativas contemporâneas. Dessa forma, o intuito desta pesquisa é, em outras palavras, analisar a ruptura das formas narrativas a partir de *Os detetives selvagens*, que se apresenta como um modelo interessante de experimentação, uma vez que os relatos de Bolaño despontam como uma amostragem consistente do relevo e das inovações que o romance adquiriu nas últimas décadas. O remodelamento linguístico, a ludicidade ficcional, os jogos expressivos nos relatos, a desconstrução e reconstrução dos blocos sintáticos e da linearidade narrativa são momentos diferenciados de uma literatura que contribuiu para muitas novidades do relato. Ao fim da pesquisa, observar-se-á o quão plural e inovadora é a prosa do escritor chileno e o modo como a experimentação narrativa dá fôlego ao fazer ficcional contemporâneo. A feitura deste trabalho é confeccionada através de uma pesquisa bibliográfica, tendo por base teóricos e críticos literários como Jozef (1989), Adorno (2007), Schollhammer (2007, 2009), Blanchot (2011), Perrone-Moisés (2016), dentre outros, além da significativa contribuições do próprio Bolaño por meio de entrevistas e ensaios.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Experimentação narrativa. Roberto Bolaño. Os detetives selvagens

ABSTRACT

Contemporary literature is a panorama of social transformations, historical, pros and cons, reflected in new plastic fictions and, also, with ample stylistic repertoires that reproduce the complexity of the world today. The newborn, the Chilean Roberto Bolaño is an interesting novelty. In recent years, its share of literary analysts has grown steadily. The novel *The Savage Detectives* is in tune with the novel. Thus, the present work has as an experimental objective the avant-garde that permeates the romanticism of the dancer for the dynamism and versatility of the contemporary narratives. In this way, the purpose of this research is, in other words, to analyze the form of narrative forms from wild detectives, which presents itself as an interesting model of experimentation, since Bolaño's stories emerge as a consistent sampling of the relief and the innovations that the novel has had in recent decades. Linguistic remodeling, fictional playfulness, expressive games in the reports, deconstruction and reconstruction of syntactic blocks and narrative linearity are differentiated moments of a literature that contributes to the resumption of new narratives. In order to research, it will be observed the plural and innovative is a prose of Chilean and the way the narrative experimentation of the phócego in making contemporary fictional. The work is made through a bibliographical research, based on theoretical and literary results such as Jozef (1989), Adorno (2007), Schollhammer (2007, 2009), Blanchot (2011), Perrone-Moses (2016), among others . others, in addition to the significant results thereof.

Keywords: Contemporary literature. Narrative experimentation. Roberto Bolaño. *The Savage Detectives*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. CAPÍTULO I – SOBRE A EXPERIMENTAÇÃO NARRATIVA E O ROMANCE CONTEMPORÂNEO	13
1.1. Mudanças e transição do romance no século XIX para o século XX	14
1.2. Modernismo e vanguardas: o surgimento dos experimentalismos	16
1.3. A experimentação narrativa na América Latina	25
1.4. A ficção contemporânea e o romance exigente	31
2. CAPÍTULO II – VIDA E OBRA DE UMA ESTRELA DISTANTE	43
2.1. Todas as violências a violência: os temas mais comuns de um selvagem	44
2.2. Terráqueos perdidos na Terra: os espaços e personagens bolañianos	51
2.3. Modo de fazer em Bolaño: as características mais frequentes	55
2.4. Os rebentos de um maldito: a bibliografia daquele que foi cedo	65
2.5. A vanguarda do submundo: Bolaño e os Infrás, ou os Beats mexicanos	77
3. CAPÍTULO III – OS DETETIVES SELVAGENS E A EXPERIMENTAÇÃO CONTEMPORÂNEA	82
3.1. A obra dos poetas detetives: a eterna busca pela literatura	83
3.2. O experimentalismo formal em Os detetives selvagens	88
3.3. A nova versão do experimentalismo contemporâneo: a literatura exigente	108
CONCLUSÃO	121
REFERÊNCIAS	124

INTRODUÇÃO

A literatura contemporânea, como não poderia deixar de ser diferente, passa por um período de grandes transformações, especialmente numa época caracterizada pela rápida veiculação de notícias e cujos meios tecnológicos criam tendências e reconfiguram comportamentos sociais. Nesse sentido, muito se especulou se as narrativas ficcionais – de modo mais frequente os romances – ainda teriam espaço no cenário atual, haja vista uma eventual competição da literatura com as mídias sociais e com outras expressões artísticas, como, por exemplo, o cinema.

Seja como for, a literatura ainda sobrevive com vitalidade no cenário contemporâneo, e muitos ficcionistas surgem a cada dia com obras de considerável impacto estético. Esses autores absorvem os contrastes do cenário atual, tematizando questões amplas e bastante peculiares e utilizando recursos estilísticos arrojados, que correspondem ao hermetismo de sua época. Dentre esses mecanismos, pode-se destacar a experimentação narrativa, talvez uma das ferramentas literárias que, desde o surgimento das vanguardas, mais propiciaram inovações ao campo ficcional.

O escritor Roberto Bolaño (1953-2003) é uma ilustração interessante desse cenário, tanto sob o ponto de vista da literatura contemporânea quanto pela via dos experimentalismos, o que pode ser observado em seus romances e contos. Chileno de nascimento, o autor de obras latino-americanas importantes, como *Noturno do Chile* e *2666*, foi perseguido pela Ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990) por seu declarado apoio ao governo deposto de Salvador Allende, chegando a ser preso sob suspeita de terrorismo.

Bolaño teve uma vida conturbada, uma vez que, além do ativismo político, cultivou hábitos boêmios, sobretudo durante a década de 70. Além de tudo, tinha fama de polêmico, o que de alguma forma (apesar de seu talento) fazia com que as editoras temessem publicá-lo. Portador de um estilo peculiar de escrita, o chileno é considerado uma espécie de porta voz de sua geração literária – ou o produto de uma série de outros autores que deram dinâmica e pluralidade à literatura produzida na América Latina. Bolaño esculpiu um universo literário singular, mergulhando seus escritos numa miscelânea de gêneros e características que fazem com que cada um de seus romances tenha uma tônica diferenciada daquele que o antecede ou sucede.

Contudo, alguns aspectos e artifícios são recorrentes em seus esquemas narrativos, como a autoficção, a ocorrência de mistérios, o gênero policial, o uso da metanarrativa, a geografia urbana, além de temáticas comuns como a sensação permanente de fuga, o cenário

underground mexicano dos anos 70, a dura história do continente latino-americano – sobretudo a violência – e o trato de questões políticas de modo não panfletário. A experimentação narrativa é outro estratagema relevante nas letras de Bolaño. Em maior ou menor escala, seus romances quase sempre apresentam algum traço de renovação ou ruptura narrativa comum à literatura contemporânea, tornando-se um pilar essencial que estrutura o seu fazer literário, dentre as inúmeras possibilidades de seu amplo repertório ficcional.

Assim, a experimentação narrativa, de uma forma geral, é o objeto de estudo desta pesquisa, uma vez que os romances de Bolaño despontam como uma amostragem consistente do relevo e das inovações que o romance contemporâneo adquiriu nas últimas décadas. Logo, o chileno parece ser um representante que preenche os requisitos de um novo instante literário que recorrentemente tem assumido um perfil de características, no mínimo, interessantes – e que alguns teóricos convencionaram chamar de pós-moderno. Haja vista a multiplicidade de recortes inovadores e a contemporaneidade de sua obra, Bolaño é uma exemplificação consistente do que se supõe arrojado na esfera do relato.

Percebe-se em Bolaño uma natural evolução para a construção de modelos narrativos que caminham lado a lado com o que se pode considerar de mais atual nos dias que correm. Numa época em que se vaticina a suposta morte do romance, muitos autores criam novos mecanismos de escrita que remodelam a linguagem artística, tornando-a lúdica, maleável e carregada de outros significados. A experimentação, nesse sentido, é uma das peças que movimentam as engrenagens narrativas nos dias atuais, provavelmente dando fôlego e repertórios adicionais ao romance.

Dessa forma, este trabalho visa examinar como os experimentalismos vanguardistas contribuem para o dinamismo e a versatilidade das narrativas contemporâneas, utilizando como ilustração o romance *Os detetives selvagens*, de Bolaño. O título em questão – publicado cinco anos antes de sua morte – fora escolhido por se acreditar que talvez seja o que melhor reproduz a experimentação ficcional que se quer discutir, muito embora muitos de seus outros textos em prosa também deságuem na mesma tendência. *Os detetives selvagens*, inclusive, é uma obra que exemplifica um dos eventuais desmembramentos dos experimentalismos: a literatura exigente.

Objetivara-se ainda, na categoria de finalidades específicas, uma abordagem crítico-teórica do romance na contemporaneidade, levando em consideração suas raízes e desdobramentos até o instante em que se cruza com os fatores experimentais vanguardistas. Além disso, a pesquisa traçou um balanço dos aspectos bibliográficos do autor chileno, inserindo-o em sua geração literária e destacando os experimentalismos em algumas de suas

obras. Por fim, estas letras estabelecerão um diálogo entre recortes e fragmentos do romance de Bolaño em analogia com os esquemas entendidos como experimentação narrativa.

A partir das assertivas elencadas, surgiram algumas indagações: As experimentações literárias colaboram com a dinâmica do romance contemporâneo ou são apenas um fator complementar de menor preocupação? Qual a real importância da experimentação narrativa no romance do escritor chileno? A quais modelos de rupturas narrativas os seus romances poderiam corresponder?

A opção por essa diretriz de trabalho nasceu de uma inclinação particular em compreender o debate acerca de uma das infinitas pontas do novelo ficcional contemporâneo, desta vez, tomando como parâmetro de análise a ruptura das formas numa narrativa latino-americana de grande expressão. Com efeito, propõe-se, no âmbito acadêmico, a necessidade de discutir o ônus da experimentação narrativa na obra do chileno –, demonstrando como esta enriquece sua construção ficcional. Este trabalho vislumbra, numa esfera social, a necessidade de ampliar as discussões acerca de uma temática pouco propalada no âmbito acadêmico brasileiro: a literatura da América Latina – expressa através da prosa de Roberto Bolaño.

A pesquisa está subdividido em três capítulos específicos e, espera-se, atados entre si. A primeira etapa trará um mapeamento histórico-literário a partir da experimentação narrativa, contemplando sua origem, evolução e as tendências que a caracterizam (especialmente as vanguardistas), lado a lado, com a literatura contemporânea. O segundo capítulo propõe um exame bibliográfico acerca do legado literário de Roberto Bolaño com o intuito de reconhecer suas temáticas e composições de estilo mais regulares, sendo as incursões experimentais um destes. Por fim, o terceiro capítulo estará assentado na análise propriamente dita dos traços experimentais presentes em *Os detetives selvagens* e como esta ruptura das formas pode ser entendida e a maneira como fornece sinergia à literatura do chileno e, ato contínuo, à ficção contemporânea.

Este trabalho foi fundamentado a partir de teóricos e críticos que contribuíram para os debates formulados sobre experimentação, literatura latino-americana e literatura contemporânea, dentre os quais cita-se Jozef (1989), Adorno (2007), Schollhammer (2007, 2009), Schwartz (2008), Blanchot (2011), Perrone-Moisés (2016), Bürger (2017) além da colaboração indispensável do próprio Bolaño através de entrevistas, depoimentos e ensaios.

CAPÍTULO I SOBRE A EXPERIMENTAÇÃO NARRATIVA E O ROMANCE CONTEMPORÂNEO

Dentre os múltiplos canais da criação literária no campo narrativo, o romance ocupa uma função essencial na esfera contemporânea, muito embora alguns críticos vaticinem prognósticos pessimistas quando ao seu futuro – com afirmações de que o mesmo estaria com os dias contados, uma vez que não conseguiria mais dar conta de expressar a realidade a qual está inserido. De qualquer forma, o romance ganhou configurações multifacetadas com o advento da contemporaneidade, adaptando-se às condições do mercado editorial e às inclinações específicas de um público leitor cada vez mais heterogêneo.

Chegar a um consenso acerca dos contornos e inclinações que matizam uma obra contemporânea parece ser uma tarefa hermética, uma vez que o surgimento da modernidade e os permanentes avanços tecnológicos associados à comunicação de massa redefiniram rapidamente conceitos e criaram novos hábitos e costumes. Assim, não só a literatura, mas outros campos artísticos passaram por mutações nas últimas décadas – e continuam passando à medida que esta pesquisa ganha forma.

Tomando por base os muitos caracteres que dão forma às peças ficcionais na atualidade, o relato experimental é, com efeito, um de seus momentos mais curiosos, especialmente pelos seus fatores de remodelamento linguístico e de alteração das estruturas narrativas – o que, ato contínuo, exigiria um pouco mais de esforço interpretativo por parte dos leitores. Em outras palavras, os experimentalismos literários – oriundos em demasia das vanguardas modernistas – permanecem sendo produtos observáveis nos dias que correm.

Este capítulo pretende examinar algumas das alterações pelas quais o romance passou ao longo dos séculos XIX e XXI, dando relevo especial à experimentação das formas narrativas, que alcança seu instante de maior assimilação com as concepções estéticas do Modernismo, sustentadas pelas vanguardas europeias, levando em consideração os diferentes momentos pelos quais os experimentalismos se movimentaram ao longo do século passado até os autores e ilustrações mais recentes, alcançando o trabalho ficcional de Roberto Bolaño.

1.1. Mudanças e transição do romance no século XIX para o século XX

Para se chegar a posições mais sólidas acerca das narrativas no século XX e, conseqüentemente, a um melhor entendimento da ficção contemporânea – e, por tabela, dos recursos experimentais – é necessário observar alguns fenômenos decorrentes do fazer literário do século XIX. Nessa medida, serão feitos, outrossim, alguns concisos retornos a momentos anteriores ao século XX para fins de compreensão do surgimento do romance – chegando à estética romântica e seus desdobramentos.

Historicamente, a origem do romance guarda uma série de suposições teóricas, a maior parte associada a outro gênero que lhe dá existência e a ascensão de uma classe social que a hidrata, como diz Moisés (1967, p. 92):

[...] a epopeia, considerada, na linha da velha tradição aristotélica, expressão nobre de arte, cede lugar a uma forma artística burguesa: o romance. Com efeito, a demofilia que varre as consciências lúcidas e insatisfeitas da Europa do tempo, determina o aparecimento duma literatura feita pelo, para e com o povo, especialmente a nova classe ascendente, a burguesia.

Assim, pode-se afirmar que as bases do romance estão enraizadas no incentivo do capital burguês, em que os escritores, nessa esfera contextual, retribuíam construindo personagens e sustentando temáticas em sintonia com a óptica de vida aristocrática – e suas aspirações sociais: “Servindo à burguesia em ascensão, depois da revolução industrial inglesa na segunda metade do século XVIII, o romance tornou-se o porta-voz de suas ambições, desejos, veleidades, e, ao mesmo tempo e sobretudo, ópio sedativo ou fuga da materialidade diária” (MOISÉS, 1967, p. 92). Mais: “Entretenimento [...] duma classe que inventou o lema de que ‘tempo é dinheiro’, o romance traduz [...] o bem-estar e o conforto financeiro de indivíduos que pagam o trabalho do escritor no pressuposto inabalável de que a função deste consiste em deleitá-los” (MOISÉS, 1966, p. 92). Para Adorno (2003, p. 55): “O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no Dom Quixote, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento”.

No correr dos séculos posteriores, foi a estética romântica que possivelmente deu ao romance um impulso mais determinante, uma vez que a literatura europeia começava a despontar com um público leitor ainda mínimo, mas assim mesmo representativo. É o período em que surgem inúmeros escritores de renome no continente. Alguns traços dessa tendência já eram visíveis no século XVIII, contudo foi o século seguinte que deu fisionomia ao gênero.

Consoante Moretti (2007, p. 310): “[...] o romance atinge o ponto máximo da autonomia estética e da influência social no decorrer do século XIX. É então que começa a se comportar como um gênero no sentido mais forte, reproduzindo-se com abundância, regularidade e sem muitas variações”.

Por certo, é durante o século XIX que o romance alcança o ápice de sua importância, dominando a maior parte das produções literárias. Por uma questão de cronologia, Stendhal é referendado como o primeiro representante de expressão do romance europeu. O escritor francês publicou *O Vermelho e o Negro* (1830), título este que forneceu ao gênero dimensões psicológicas modernas para aquele momento. Porém, a origem do romance é recorrentemente creditada a outro francês: “[...] Balzac constitui o verdadeiro criador do romance moderno, graças à sua *Comédia Humana*, escrita entre 1829 e 1850, um amplo painel da sociedade do tempo, pintado a cores variando entre indulgentes e profundamente críticas e satíricas” (MOISÉS, 1966, p. 93).

A partir disso, inúmeros romancistas de consistente repercussão começaram a despontar: Émile Zola, Júlio Verne, Gustave Flaubert, Alexandre Dumas, Victor Hugo (França); George Eliot, Charlotte Brontë, Charles Dickens, Thomas Hardy, Jane Austen (Inglaterra); Dostoiévski, Gogol e Tolstói (Rússia); Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós (Portugal); José de Alencar e Machado de Assis Brasil (Brasil), para citar alguns.

Perrone-Moisés (2016) pontua que a literatura era identificada, até o século XVIII, como um conjunto de textos formulados em qualquer gênero, chegando, no século seguinte, ao cume de seu reconhecimento social, sendo ovacionada como um tipo de discurso respaldado e tornando-se até mesmo uma disciplina escolar. Os escritores e poetas passaram a ser vistos como profetas e vozes ativas de suas nações.

Entretanto, essa visão consagratória da literatura (entranhada nas concepções românticas de mundo) guardava o germe do seu declínio, uma vez que a vaidade artística imputou certos autores a uma tentativa de negação do capital e da influência burguesa. “O prestígio da literatura levou-a a uma visão autotélica: separar-se radicalmente da sociedade burguesa (utilitária), bastar-se a si como ‘a arte pela arte’ cultivando um discurso cifrado e hermético ao alcance de poucos leitores” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 9). Essa tendência de isolamento literário (em fechar-se em si próprio) estendeu-se até as primeiras décadas do século XX, encontrando solo fértil com o início das vanguardas. O saldo foi negativo em muitas circunstâncias: a literatura perdeu o prestígio que havia amealhado e sua função comunicativa foi bastante questionada.

Nas últimas décadas do século XIX, o movimento realista-naturalista europeu rompeu com o ideário romântico, dirigindo seu universo temático para críticas ao emocionalismo e idealismo, a algumas instituições sociais (o clero, por exemplo) e ao próprio estilo de vida aristocrático, ficcionalizando questões delicadas como o adultério e as problemáticas familiares. Contudo, as ambições realistas de elaborar uma radiografia geral da sociedade da época esbarram na própria limitação ficcional de não conseguir apreender os valores integrais de uma dada coletividade.

No que diz respeito à estrutura dos romances, tanto românticos (principalmente) quanto realistas receberam críticas dos vanguardistas pela armação linear das narrativas e pelo reacionarismo dos encadeamentos sintático-linguísticos. Os românticos restringiram-se ao uso de flashbacks, numa escrita abundantemente adjetival e descritiva; os realistas embaralharam sutilmente a sequência narrativa início-meio-fim, mas permaneceram puristas quanto à linguagem – provavelmente ainda influenciados por alguma essência do cultismo revestido na escrita, um dos rebentos do classicismo. Perrone-Moisés (2016) evidencia que as vanguardas modernistas, devido especialmente ao seu estilo revolucionário, propuseram a demolição de qualquer réstia do classicismo na literatura do início do século; e foi justamente como resposta a essas doses do tradicionalismo ficcional que as vanguardas se originaram.

1.2. Modernismo e vanguardas: o surgimento dos experimentalismos

As vanguardas europeias ganharam enorme repercussão nas primeiras décadas do século XX, a ponto de ser praticamente impossível tratar das conquistas modernistas sem citá-las. Bürger (2017), inclusive, estabelece que a fundação do modernismo na Europa – e em diferentes partes do mundo – consiste em um agrupamento dos ideários da cartilha vanguardista, ou de uma quase total assimilação dessas proposições pelos artistas filiados às concepções modernistas. Não é à toa que usualmente essas concepções são tratadas como vanguardas modernistas.

O movimento de vanguarda, ou antes, o conjunto de movimentos artístico-culturais – heterogêneos, de intuítos inovadores e às vezes conflitantes entre si – estendeu-se por inúmeros países do Velho Continente, atacando o tradicionalismo cultural oriundo do período, propondo, ao mesmo tempo, nas palavras de Miceli (2012), maior liberdade artística, o incentivo ao irracionalismo e à anarquia das formas e a adoção de novos modelos estéticos, criando canais cuja frequência artística sintonizava a abertura polissêmica, a valorização poética do cotidiano e o intercâmbio entre as diferentes noções de arte.

Etimologicamente, segundo o *Dicionário Houaiss*, o termo vanguarda – em seu segmento artístico – vem do francês *avant-garde*, entendido como “estar na frente”, “à dianteira de um movimento”. O dicionário ainda o define como “movimento que apresenta conceitos novos e modernos, de conteúdo geralmente artístico” e “inovação de ideias, de tendências, de opiniões e pontos de vista”. Portanto, em qualquer busca por uma atualização conceitual, a expressão vanguardista vem galvanizada sob a película do novo, isto é, daquilo que é considerado eventualmente moderno em substituição a moções artísticas compreendidas como obsoletas.

A época da ascensão do movimento na Europa era de avanços científicos, de defesa dos aspectos nacionais e de agravamento de algumas tensões sócio-históricas que culminariam com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Como produto ideológico, o capitalismo insuflou valores sociais questionáveis e o sistema socialista apresentou-se como outra via possível. A radiografia política do período revestiu-se num momento bastante confuso, e os avanços e excessos humanos foram prontamente absorvidos pelos ideólogos estéticos, cujo hermetismo do período ressignificou-se artisticamente. Para Proença Filho (2008), a Europa do começo do século XX passava por um contexto caótico, e a anarquia literária parece ser a tônica do instante. As vanguardas são, nesse sentido, rebentos dessa complexidade – e o hermético é exatamente um de seus materiais de trabalho mais bem recebidos.

Pouco a pouco as tendências antitradicionais formularam proposições e ideias. Conforme Teles (2012), das apologias artísticas ao mundo moderno e da valorização das expressões tecnológicas nasceu o Futurismo; das artes plásticas e sua fragmentação da realidade através das formas geométricas brotaria o Cubismo, transferindo para as produções literárias a construção de imagens com palavras, a dissolução das noções temporais-espaciais e a premissa do olhar por diferentes ângulos; da Alemanha surgiria, por meio do Expressionismo, o incentivo à projeção do mundo interior humano – com suas dores, vícios e horrores; das críticas às construções renascentistas e figurativas, germinou o abstracionismo, calcado na desconstrução da relação entre a realidade e o quadro e, outrossim, no incentivo às conexões formais entre linhas, superfícies e cores.

O Dadaísmo (propondo a demolição da lógica e a exaltação de uma arte livre e inusitada) e o Surrealismo (projetando o inconsciente do indivíduo e desidratando as estruturas do real) complementam o panorama inovador. Perrone-Moisés (2016) relembra o “Manifesto do Surrealismo” quando André Breton relacionou a Valery a afirmação de que não era mais possível escrever uma frase como “A marquesa saiu às cinco horas”. Essa

citação acena para uma desconstrução ampla do panorama artístico no período – especialmente o literário.

A assimilação vanguardista deu relevo ao Modernismo europeu, chegando pouco depois à América Latina e, ato contínuo, ao Brasil com caracteres aproximados. A estética modernista, na visão de Proença Filho (2008), tornou-se um dos momentos mais fecundos e exemplares da literatura ocidental, sobretudo por sua surpreendente riqueza, superior a qualquer outro momento em termos de variedade expressiva. Apesar das diferenciações e recortes bastante *sui generis*, as vanguardas conservam entre si algumas similaridades que vão além das críticas ao reacionarismo estético do início do século passado e das proposições que se movimentam na esteira da busca pelo novo, e essa maior aproximação de ideários, na leitura de Schwartz (2008), se intensificou com o advento do Modernismo.

Os escritores modernistas ressignificaram as técnicas das vanguardas, traduzindo-as de diferentes maneiras: do diálogo entre diferentes campos artísticos ao uso do verso livre; da projeção de eventos do dia a dia à busca de certos relaxamentos linguísticos; da anarquia das formas narrativas e das dimensões sintático-semânticas – o início da experimentação, diga-se – à irreverência cultural.

Incontáveis manifestos e revistas de conteúdo *avant-garde* inundaram os principais centros de discussões e debates artísticos na Europa. Quase sequencialmente, as mesmas divulgações das vanguardas modernistas passaram a circular pela América Latina. Schwartz (2008) afirma que, em 1909, já haviam textos de Rubén Darío comentando as inovações decorrentes do Manifesto Futurista de Marinetti – publicado no mesmo ano.

Schwartz (2008, p. 98) ainda aponta o eventual introdutor das vanguardas no continente: “Vicente Huidobro [...] reúne várias características que permitem considerá-lo um precursor. Já nos anos 1910, ele percebe a necessidade de transformar a estética tradicional, ainda sob a forte influência simbolista-decadentista de Rubén Darío”. Na melhor tradição futurista, o chileno Huidobro tornou-se o principal nome do movimento criacionista, fundado por ele mesmo. Em 1914 e 1916 saem de suas mãos, respectivamente, o manifesto *Non serviam* e o opúsculo *El Espejo de Agua*, duas amostras vanguardistas. Nesse instante, os movimentos reformistas já fermentavam por toda a América Latina.

Embevecido pela fundação do Ultraísmo espanhol, Jorge Luís Borges modula através de dois manifestos (um de 1921, outro de 1922) intitulados *Prisma* as bases para as vanguardas na Argentina, que alcançam seu clímax, de acordo com Schwartz (2008, p. 131), em 1924 com “o órgão mais revolucionário da vanguarda argentina: Martín Fierro, que irá

durar até 1927”. O México (onde Bolaño firmaria o seu epicentro literário) adere às vanguardas com o movimento Estridentista, filiado ao cubo-futurismo.

O Brasil, com a Semana de Arte Moderna de 1922, teve a inédita experiência de uma assimilação das vanguardas modernistas de maneira quase coletiva e como um fenômeno integrado. Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira – além de outros autores – irrigaram a produção literária do país com os tons da inovação, rompendo com os grupos passadistas da virada do século e modificando permanentemente a face da literatura nacional.

No ponto de vista de Moretti e Adorno, o século XX é a era da problematização narrativa. Surgia, além de novas adições temáticas e preocupações cotidianas, uma gradual mudança da estrutura linguística das narrativas, na qual os trocadilhos verbais foram incentivados e a prosa – num percurso que até então parecia sem volta – teve sua tradicional linearidade alterada com diferentes finalidades. Conforme Perrone-Moisés (2016, p. 85): “[...] parecia impossível uma volta à narrativa linear, à criação de personagens coerentes e sólidas, à transcrição usual dos diálogos e à descrição realista do contexto social”.

Esse é, portanto, o nascimento da literatura experimentalista, cuja técnica permanecerá mesmo com a derrocada vanguardista, sua possível progenitora estética. Consoante Barthes (1992), a experimentação sempre existiu em toda trajetória artística (sendo assim anterior às vanguardas), uma vez que supõe a atualização de novos componentes a partir do desgaste de técnicas já utilizadas à exaustão. O desordenamento da estrutura narrativa atribuído aos realistas em oposição à linearidade romântica, por exemplo, não se distancia dos experimentalismos do início do século XX, o que ratifica a assertiva de Barthes.

Nessa linha de problematização (e doses sutis de experimentações iniciais), alguns nomes na ficção europeia surgem como necessários. O francês Marcel Proust desarticulou a dinâmica do romance tradicional, que encontra seu ponto mais alto de representatividade com sua obra *À procura do Tempo Perdido* (1913). O título em evidência, segundo Moisés (1966, p. 94): “[...] leva mais fundo a sondagem psicológica de Dostoievski, graças à descoberta da memória como faculdade que apreende e registra o fluxo vital, e do tempo [...], como ‘duração’ transcorrida fora dos limites do relógio ou do encadeamento sucessivo dos fatos”.

Assim: “Instala-se o caos narrativo, propõe-se uma harmonia nova, estranha, composta dum tecido variegado de circunstâncias [...]” (MOISÉS, 1966, p 94), corroborando que, de Proust, nasce toda a grande revolução operada no romance moderno. Para Auerbach (2007), Proust não é apenas moderno, mas textualmente inconfundível e um receptáculo de influências para os novos tempos.

Além do ficcionista francês, o inglês James Joyce, autor de *Ulisses* (1922), também colaborou para as alterações nas formas narrativas no mesmo período: “Ulisses causou uma ruptura profunda no desenvolvimento da literatura europeia e, em particular, do romance; isso ficou imediatamente claro” (MORETTI, 2007, p. 215). A experimentação linguística na obra de Joyce era algo que começava a exigir mais do leitor. Para Moisés (1966, p. 95):

O caos do mundo, Joyce transporta-o para o romance, numa linguagem rebelde a todas as imposições normativas da gramática e da lógica; e, entregando-se às livres associações, põe-se a desintegrar a sintaxe tradicional e a experimentar soluções novas e esdrúxulas simultaneamente com a criação de neologismos imprevistos.

Dessa forma, as bases do romance experimental estavam calcadas, o que fez com que outros desbravadores bebessem na fonte de Proust e Joyce – sendo Virgínia Woolf, nesse instante, o imediato e provável nome mais influenciado. Esses romancistas não se restringiram somente ao ato de narrar, introduzindo “na narrativa a exploração psicológica, a reflexão filosófica e estética, e inventaram novas técnicas como o monólogo interior, a mescla de vários segmentos temporais, as digressões ensaísticas e, no caso de Joyce, a experimentação linguística” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 85).

No Brasil modernista, Mário de Andrade justificou *Macunaíma* (1928) como uma rapsódia (expressão originalmente musical e conectada a tradição das epopeias), injetando na ficção efeitos surreais, demolindo a lógica espacial e parodiando documentos importantes da historiografia nacional – como “A carta”, de Pero Vaz de Caminha – numa composição narrativa carregada de relaxamentos linguísticos. *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, constrói-se a partir de uma escrita fragmentada, representando, como o título sugere, as memórias entrecortadas do seu narrador. Ambos os romances, sobretudo o de Oswald, exigem um tipo de leitura mais atenta e cuidadosa.

Esse hermetismo experimental somado à popularização do cinema e dos dispositivos fotográficos resultou numa crise consistente para a literatura e, obviamente, para o romance. As vanguardas revolucionaram todas as formulações estéticas anteriores, mas que sua complexidade causou desconfiança entre o público leitor, provocando a sua eventual migração para as recém-descobertas expressões artísticas, o que fez com que nomes de peso no campo da teoria declarassem que o romance havia cumprido sua função e por isso estava morto (PERRONE-MOISÉS, 2016).

Em sua *Teoria do Romance*, Lukács (2000) apontou o romance como a epopeia de uma época cuja totalidade não é mais oferecida de maneira evidente – o próprio sentido da vida é visto como problemático –, mas que mesmo assim busca uma integralidade. O crítico literário húngaro vaticinava o peremptório fim do romance:

A mais recente literatura não releva nenhuma possibilidade essencialmente criativa, plasmada de novos tipos; há um epigonismo eclético de antigas espécies de configuração, que apenas no formalmente inessencial – no lírico e psicológico – parece ter forças produtivas (LUKÁCS, 2000, p 158).

Lukács (2011), desta vez em *O romance histórico*, atacou a proposta de inovação narrativa – isto é, os experimentalismos – das vanguardas modernistas, citando Kafka, Joyce e Beckett como referências, assumindo, ao mesmo tempo, sua preferência pelo romance realista e os elementos tradicionais que o galvanizaram. Balzac é lembrado como um escritor de apurado senso crítico a despeito de seu antagonismo à sociedade burguesa de sua época, numa postura distante de qualquer reacionarismo.

Adorno (2003, p. 56), a partir de outro ângulo, afirma que “Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva”. Portanto, ao contrário de Lukács, Adorno não via as artes vanguardistas com desconfiança, mas como produto das mudanças narrativas de sua época. No entanto, não poupou críticas ao cinema e ao rádio – os recentíssimos meios de comunicação que começavam a se democratizar –, não esquecendo os jornais e revistas.

Para o membro da Escola de Frankfurt, esses canais comunicativos refletiam os anseios classistas dos grupos dominantes, preocupados em distrair e alienar as massas indigentes, distanciando-as de obras estéticas que estimulassem doses de questionamento social. A essa extensa maquinaria midiática Adorno e Max Horkheimer, seu amigo de Frankfurt, atribuíram, em *Dialética do esclarecimento* (1947), o termo “indústria cultural”.

Nessa ótica, a inserção social de novos dispositivos narrativos (o cinema, por exemplo) se apresentaram como pretensos opositores do romance no que diz respeito à construção do relato. Consoante Adorno (2003), em seu importante ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, instala-se o paradoxo: não se pode mais narrar, apesar do romance exigir a narração – e não se pode mais ser realista, mesmo o realismo sendo indissociável do gênero romanesco desde sua origem burguesa. Conforme Perrone-Moisés (2016, p. 87): “A vida contínua e articulada que autorizava a atitude no narrador tornou-se, na

sociedade liberal, fragmentada, estandardizada e repetitiva. Os romancistas se voltaram para suas subjetividades particulares [...]”.

Na concepção de Adorno (2003), reitera-se que as inovações formais de Joyce são um dos poucos recursos que restam à disposição dos romancistas na esfera do relato. Em outras palavras, a experimentação oriunda das vanguardas era um itinerário possível para prover a sobrevivência do romance, ou antes, para retardar o seu fim, uma vez que, assim como para Lukács, Adorno também observou que o romance estava com os dias contados.

Walter Benjamin enxergava o advento do cinema como uma maneira de propiciar interação cultural às classes proletárias. Benjamin (2013) pondera que qualquer manifestação artística até aquele período era dotada de uma “aura” (aquilo que a singulariza, isto é, que a torna única). Com o cinema e a fotografia, a reprodução das cópias diluiu o caráter de unicidade de uma obra de arte, elemento este que a tornava restrita a um público.

Perdendo seu revestimento de sacração, os componentes artísticos plasmaram-se numa maior repercussão social – chegando a lugares antes inimagináveis em termos de população. Benjamin analisa esse esquema vendo os resultados da democratização da arte com otimismo, Adorno, entretanto, enxergaria com esse fácil acesso o empobrecimento artístico com fins de alienação.

Essas considerações servem para ajudar a entender alguns dos fenômenos literários delas decorrentes. Os prognósticos pessimistas de Adorno e Lukács acerca da morte do romance não se confirmaram – apesar das inúmeras mudanças sociais, este ainda sobrevive – e até mesmo a preocupação de Adorno com a forte concorrência do cinema e dos veículos jornalísticos não pareceu abalar as publicações dos ficcionistas.

Ao contrário, os escritores passaram a adotar técnicas cinematográficas na produção ficcional (cortes súbitos, escrita ágil e maior ocorrência de clímax), além de modularem a escrita com evidente influência jornalística – investindo em obras documentais e narrativas esculpidas por relatos fragmentados. A própria fotografia, vista por Benjamin como um método de replicação ilimitada das pinturas, tornou-se uma manifestação artística, adotada, inclusive, em obras literárias. Para Schollhammer (2007), nas cartografias artísticas contemporâneas, não é mais possível considerar a leitura de uma narrativa sem supor a existência dos meios audiovisuais.

O dialogismo artístico foi uma das heranças das vanguardas modernistas para a literatura. E com a inserção moderna dos veículos da cultura de massa, esse entrelaçamento se cristalizou ainda mais. Desta vez a absorção dessas técnicas teve os Estados Unidos como

matriz, com autores que não temeram ser suplantados pela reportagem jornalística e pelo cinema. Conforme Perrone-Moisés (p. 87-88, 2016):

Com Ernest Hemingway, a narração jornalística foi introduzida, de modo eficiente e duradouro, no romance. John Dos Passos, F. Scott Fitzgerald e William Faulkner mostraram que ainda era possível narrar eventos e criar personagens marcantes, com base na sociedade norte-americana. Esses romancistas exerceram grande influência sobre seus contemporâneos europeus.

O caminho abriu-se para que outros autores de expressão surgissem, onde cada um forneceu, conforme seu estilo, dinâmica e inovação às narrativas erigidas naquele instante: Henry James explorou a consciência humana; Huxley dedicou-se ao romance distópico; Thomas Mann produziu realismo psicológico; George Orwell esculpiu fábulas e mundos imaginários; Robert Musil expôs valores modernos e tematizou querelas políticas; John Steinbeck desnudou os limites da condição humana sob forte pressão; no Brasil despontava o trato das questões sociais, ancorado em nomes como Graciliano Ramos; na Argentina surgiu provavelmente a sua personagem literária mais importante no século XX, o contista e poeta Jorge Luís Borges. A lista por si só é genérica, uma vez que outros autores foram contaminados pelas novas perspectivas narrativas, e cada um deles foi um argumento interessante para contrariar o pessimismo que gravitava em torno do romance com seu suposto fim.

As vanguardas artísticas se desidratam quase que totalmente no decorrer das décadas de 20 e 30, alcançando ainda alguns ecos de influência em uma cota menor de países. No Brasil, por exemplo, além dos modernistas de 22, as vanguardas serviram de base, alguns anos depois, para o movimento Concretista. No México, de acordo com Schwartz (2008, p. 51), o movimento se alongou um pouco mais:

[...] em 1938 o poeta peruano César Moro reativa o surrealismo com a publicação do livro de poemas *La Tortuga Ecuestre*. No mesmo ano, também no México, há o famoso encontro de Diego Rivera, León Trótski e André Breton que, em conjunto, redigem o Manifesto por uma Arte Independente.

Esse documento é importante para integrar as posições dos diferentes artistas de vanguarda europeus e seus reflexos nas manifestações artísticas da América Latina. Talvez em decorrência de toda essa organização em torno do país, o México tornou-se um dos principais laboratórios do surrealismo no continente, integrando-o à pintura, ao cinema e à literatura (a influência do surrealismo mexicano é visível na prosa de Bolaño, projetado mais no plano temático que na construção formal).

A contracultura e o estilo *underground* – considerados vanguardas do submundo – ganharão rotatividade nos Estados Unidos a partir das décadas de 50 e 60, chegando ao México nos anos 70. Indubitavelmente, o movimento Infrarrealista (do qual esta pesquisa se ocupará na próxima sessão) liderado por Roberto Bolaño e Mário Santiago é um produto tardio – e com verniz rebelde – dessa sequência de eventos artísticos.

Miceli (2012) atesta que a partir dos anos 50 os ecos vanguardistas que resistiram investiam mais na dimensão do comportamento que na elaboração de trabalhos artísticos. Alguns movimentos enxergaram nas tendências vanguardistas – ou antes, no que restou delas – um mecanismo de pensamento antiacadêmico, contrário ao *status quo* capitalista e de formatação rebelde, embalados pela combustão de alucinógenos e pela ascensão de tribos urbanas, como os hippies. O movimento Beat nos EUA é uma ilustração disso, assim como a poesia marginal no Brasil e, também, o Infrarrealismo mexicano.

Tais evidências confirmam que, se as vanguardas modernistas realmente se encerram nos anos 30, algo de seu espectro permanece. É nesse momento que a literatura experimental passa a se movimentar com suas próprias pernas. A exigência pelo novo na prosa deixou de ser uma obrigação. Mas as inovações, os remodelamentos linguísticos e a ludicidade narrativa permaneceram.

Um movimento literário europeu tentou adotar com exclusividade a experimentação narrativa para a sua própria canastra. Trata-se do *Nouveau Roman* Francês. Para Perrone-Moisés (2016, p. 88), o “novo romance” floresce entre as décadas de 40 e 50 vaticinando “a morte do romance de tipo balzaquiano, com personagens individualizadas e intrigas inteligíveis, optando por uma atitude fenomenológica”, isto é, “descrições impessoais e minuciosas de ambientes e gestos humanos que criavam, para o leitor, narrativas que ele deveria interpretar como enigmas” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 88).

Esse desdobramento incentivou o experimentalismo estilístico, as abordagens reflexivas e mais uma vez corroborou o fluxo da consciência como técnica recorrente para uma literatura de cunho inovador. As descrições das personagens foram suprimidas, deslocando-se para o leitor a tarefa da construção dos seus caracteres físicos. Devido à natureza hermética das obras ficcionais desse período – resultando em pouca rotatividade entre os leitores – e a dedicação dos escritores a outros projetos pessoais, o *Nouveau Roman* se extinguiu nos anos 60, mas deixou um legado de mudanças para as estruturas narrativas.

Michel Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon e até mesmo Maurice Blanchot (logo no início) são alguns dos autores que emergiram desse cenário. Outro

escritor que adotaria muitas das tendências do movimento seria o argentino Julio Cortázar, nome de relevância para os estudos dentre os ficcionistas experimentais da América Latina.

1.3. A experimentação narrativa na América Latina

Passado o ciclo de escritores reconhecidos, no cenário pós-guerra e durante a Guerra Fria, o romance europeu vivenciou um momento de desgaste, uma vez que não surgiram, nas palavras de Perrone-Moisés (2016), novas propostas narrativas consideradas sólidas, além de uma suposta diminuição de ficcionistas reconhecidos por sua qualidade literária. Esse fenômeno geralmente é justificado como uma perda de fôlego comum que sucede períodos de intensa produção artística, e, no caso europeu, com o acréscimo de um continente que se viu, de repente, sob os escombros em decorrência da Segunda Guerra Mundial, que resultou num saldo aterrador de mais de cinquenta milhões de mortes em 1945. Sartre e Camus debruçaram-se sobre as questões existenciais, inaugurando ficcionalmente as assertivas filosóficas do absurdo e a necessidade de uma arte engajada; esta, com o tempo, perderia importância por ser vista como panfletagem política.

De qualquer forma, a atenção de críticos e teóricos quanto à produção literária, até então quase sempre voltada ao Velho Continente – e em ilustrações mais recentes aos EUA –, de súbito fora transferida para outro cenário quase inimaginável e praticamente desconhecido no mapa das letras: a América Latina. A partir da década de 60, a literatura latino-americana surpreendeu o mundo ao apresentar uma geração de autores destacados que deram fôlego à escrita de romances, preenchendo a lacuna deixada pelo marasmo da literatura europeia.

O continente já gozava das publicações de autores dignos de nota, como o brasileiro Machado de Assis, os argentinos Domingo Sarmiento e Jorge Luís Borges, o mexicano Juan Rulfo e a poeta chilena Gabriela Mistral, ganhadora do Prêmio Nobel de literatura em 1954. Entretanto, os autores em questão não tiveram (ao menos não em sua época) a mesma publicidade dos ficcionistas que surgiram na América Latina na década de 60.

Desse cenário, conhecido como Boom Latino-americano, brotaram escritores relevantes para entender a diversidade de um continente até então oculto no radar do mundo por sua reconhecida pobreza e falta de expressão política. São produtos deste instante, por exemplo, Julio Cortázar (*O jogo da amarelinha*, 1963), Gabriel García Márquez (*Cem anos de solidão*, 1967), Mário Vargas Llosa (*A cidade e os cachorros*, 1963), Carlos Fuentes (*A morte de Artemio Cruz*, 1962) e José Donoso (*O obscuro pássaro da noite*, 1970). Dentre os

brasileiros, Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*, 1956) e Clarice Lispector (*A paixão segundo G. H.*, 1964).

A literatura oriunda desses ficcionistas tornou-se um fenômeno peculiar, tanto pela qualidade de suas produções literárias quando pela enorme tiragem e circulação de títulos que começaram a ser traduzidos e vendidos em outras línguas. De repente, o mercado de livros na Europa e nos Estados Unidos viu-se invadido por autores provindos de lugares estranhos àquelas realidades. Segundo Cortázar (2001, p. 210), um dos principais porta-vozes dessa geração:

Ler um livro latino-americano é quase sempre entrar num terreno de ansiedade interior, de expectativa e às vezes de frustração diante de tantas interrogações explícitas ou tácitas. Tudo fica evidente e muitas vezes gostaríamos de entrar no outro lado das páginas impressas para ficar mais perto do que o autor quis nos dizer ou mostrar. Em todo caso, esta é minha reação pessoal quando leio García Márquez, Asturias, Vargas Llosa, Lezama Lima, Fuentes, Roa Bastos, e conste que só menciono grandes nomes a respeito dos quais todos podemos nos entender, mas a minha reação é a mesma diante dos romances, contos ou poemas de escritores mais jovens e menos conhecidos, que felizmente proliferam em nossos países.

A partir desse instante, características renovadoras – aliadas ao Modernismo e à réstia tardia das influências vanguardistas – surgem no cerne do romance daquela época, tendo a América latina como espaço privilegiado: o realismo mágico, o historicismo associado à ficção, a escrita econômica e sucessivas inovações ficcionais. Neste último caso, em maior ou menor intensidade, um número generoso de escritores latino-americanos aventurou-se em experiências narrativas.

García Márquez, em *O outono do patriarca* (1975), construiu um relato sobre a solidão do poder contendo um único parágrafo, com diálogos entrecruzados sem aspas ou travessões e servindo-se da técnica do monólogo interior, oscilando a dimensão temporal do livro entre cronológico e psicológico, além da alternância narrativa da 1^o para a 3^o pessoa. O recurso propicia mudanças na temporalidade linguística:

[...] e contemplando as ilhas evocou outra vez e viveu de novo a histórica sexta-feira de outubro em que saiu de seu quarto, ao amanhecer e viu que todo mundo no palácio tinha posto boné vermelho [...], de modo que se pôs a averiguar o que havia acontecido no mundo enquanto ele dormia [...], e afinal encontrou quem lhe contasse a verdade meu general que haviam chegado uns forasteiros que tagarelavam em língua andina pois não diziam o mar mas a mar e chamavam papagaios às araras, canoa aos caíques e lança aos arpões, [...] e gritavam uns com os outros que olhai que bem-feitos, de mui formosos corpos e mui boas caras, e os cabelos grossos e quase como crina de cavalo, [...] e nós não entendíamos por que porra nos faziam tanta gozação meu general se estávamos tão naturais como nossas mães nos pariram e em vez disso eles estavam vestidos como a dama de paus apesar do calor, [...] de modo que voltou ao quarto, abriu a janela do mar para ver se consegui entender a

embrulhada que lhe haviam contado, e viu as três caravelas (MÁRQUEZ, 2014, p. 45-46).

No fragmento, García Márquez faz um deslocamento temporal surpreendente. Os acontecimentos que se movimentam na obra não estão definidos quanto ao período, mas, devido a alguns indícios narrativos, provavelmente se situam entre os séculos XIX e XX. De repente, a temporalidade do livro retrocede e os personagens são levados para fins do século XV, época da chegada das “três caravelas” colombianas, marcando o início da colonização espanhola no continente.

Além de intercalar vários diálogos sem aspas – separados, no máximo, por vírgulas – com o foco narrativo (que, como dito, oscila), o autor colombiano remodela as estruturas da linguagem empregada à medida que o tempo recua ao século XV, isto é, o espanhol – neste caso, a tradução em português – deixa de ser contemporâneo (para a época em que o romance fora escrito) para dar lugar a um idioma cujo léxico é virtualmente arcaico, com o intuito de tonificar a ambientação do período. Em tempo, a supressão da pontuação com fins estilísticos é uma característica legada das propostas vanguardistas do Futurismo.

Vargas Llosa fez paralelos narrativos reproduzindo diferentes núcleos e falas no enredo de *Conversa no Catedral* (1969), obra que descreve os bastidores políticos da ditadura de Manuel Odría, tentando examinar, ficcionalmente, “Em que momento o Peru tinha se fodido?”. O escritor peruano elabora um complexo esquema de diálogos de diferentes núcleos que se entrelaçam, resultando numa mescla entre os discursos direto e indireto que se atam num mesmo plano narrativo. O relato inicia com uma sequência linear, progredindo para os mecanismos experimentais:

- Você sempre chega atrasado para não comer conosco, e quando nos dá a honra nem abre a boca – disse dona Zoila. – Cortaram a sua língua no San Marcos?
- Falou contra Odría e contra os comunistas – disse Jacobo. – Aprista, não acham?
- Ele se finge de mudo para bancar o interessante – disse Chispas. – Os gênios não perdem tempo falando com ignorantes, não é, sabichão?
- Quantos filhos tem a menina Teté – diz Ambrosio. – E o senhor, menino?
- Provavelmente trotskista, porque falou bem de Lechín – disse Aída. Não dizem que Lechín é trotskista?
- A Teté dois, eu nenhum – diz Santiago. – Não queria ser pai, mas talvez me decida um dia destes. Pelo andar da carruagem, pode ser.
- E além do mais você anda meio sonâmbulo, com uma cara de carneiro degolado – disse a Teté. – Será que não se apaixonou por ninguém na San Marcos?
- Sempre que eu chego vejo a lâmpada do seu abajur acesa – disse don Fermín. – É muito bom que você leia, mas também devia ser um pouco sociável, magrelo.
- Sim, por uma de tranças que anda descalça e só fala quéchua – disse Santiago. – E o que você tem a ver com isso?
- A negra dizia cada filho vem com seu pão debaixo do braço – diz Ambrosio. – Eu por mim teria um monte, pode acreditar. A negra é minha mãezinha, que em paz descanse.

- É que eu chego um pouco cansado e vou direto para o quarto, papai. Só se tivesse louco para não querer falar com vocês – disse Santiago.
- Isso me acontece por querer conversar com você, que é mais teimoso que uma mula – Disse a Teté.
- Louco não, mas você ficou estranho – disse don Fermín. – Estamos sozinhos agora, magrelo, pode me dizer abertamente. Você está com algum problema?
- Aquele sim pode ser do Partido – disse Jacobo. – Sua interpretação da situação na Bolívia era marxista.
- Nenhum, papai – disse Santiago. – Está tudo bem, palavra (LLOSA, 2013, p.101-102).

Conversa no Catedral está dividido em vários núcleos narrativos, mas três deles são mais recorrentes durante o relato: o alongado diálogo no bar Catedral entre o jornalista Santiago Zavala, descendente de uma rica família do Peru, e Ambrosio, ex-motorista da família de Zavala –, em que ambos se reportam a importantes acontecimentos de suas trajetórias pessoais; os acontecimentos que envolvem a política peruana, plasmados num cenário de perseguições e corrupção; e as ligações da família de Santiago com Manuel Odría, revestida, sobretudo, na figura de seu pai, o rico empresário Fermín Zavala.

Como observado, as falas distribuem-se por meio do discurso direto. E os três núcleos citados anteriormente alternam-se uns com os outros, chegando a retroagir temporalmente o bate-papo entre Zavala e Ambrosio para os eventos pretéritos, como se as atrocidades do passado permanecessem no presente, ou como se o próprio presente fosse uma extensão permanente de um Peru obsoleto e sem futuro. Conforme Arrigucci (1995, p. 127), “o romance se transforma num fluxo oral contínuo, num carrossel de falas, no qual vai se passando a limpo a realidade política peruana”. Vargas Llosa viria a utilizar novamente esta mesma técnica – desmembrada da fragmentação – em obras como *Pantaleão e as visitadoras* (1977) e no recente *O herói discreto* (2015).

E os exemplos de experimentalismo não estancam. O cubano Lezama Lima, em seu *Paradiso* (1966), apresentou um relato com várias referências históricas para a composição de uma colcha de retalhos que se revestiu em um único homem; Guimarães Rosa dissolveu os esquemas da linguagem em *Grande Sertão: Veredas* (1967), para remodelá-los em invenções linguísticas, comportando neologismos, arcaísmos, estrangeirismos, dialetos comuns, falas populares, líricas e de muita plasticidade.

Nesse quesito, talvez o argentino Julio Cortázar foi o latino-americano que mergulhou mais profundamente na experimentação narrativa, tanto nos romances quanto nos contos. O argentino deixaria, com efeito, um consistente legado para as gerações vindouras: “Julio Cortázar (1914-1984), mais ligado ao experimentalismo das vanguardas européias, também tem seus seguidores, ainda que, criadores que são, o sigam de longe. Podem ser

mencionados aqui nomes como os de Luis Guzmán e o do chileno Roberto Bolaño (1953-2003)” (PILAGALLO, 2007, p. 27). No caso de Bolaño, o apreço do chileno pela ficção cortazariana é algo declarado, uma vez que o argentino encontra-se na sua lista de autores mais frequentados.

Cortázar reconfigurou por meio da ruptura das formas um novo olhar sobre a produção literária latino-americana, elegendo a perspectiva do jogo como o mecanismo privilegiado de sua prosa. Os contos do argentino, por exemplo, são elaborados com graus diversificados de hermetismo; em *O fim do jogo* (1956), Cortázar distribui os contos em três partes essenciais de leitura: narrativas de níveis fácil, médio e difícil. Como num jogo, à medida que o leitor avança pelas páginas do livro, o nível de complexidade se intensifica. No conto “As babas do diabo” (encontrado em *As armas secretas*, 1959), o enredo é lapidado de modo a fornecer ao leitor uma teia de acontecimentos e múltiplas possibilidades de observação, com um narrador ambíguo que se utiliza da linguagem fotográfica.

Mas é em *O jogo da amarelinha* (1963) que o seu potencial de experimentação alcança um nível mais exemplar. O romance destrói a linearidade narrativa ao disponibilizar a possibilidade de apreciá-lo com saltos de capítulos (assim como o próprio jogo da amarelinha), em que o capítulo posterior não tem, em muitos casos, uma conexão com os acontecimentos descritos anteriormente. Dessa forma, o jogo, o simbolismo, o duplo, a metanarrativa e a essência cosmopolita caracterizam-se como a apoteose de um enredo cujo grau de inovação alcançou alguns dos degraus mais altos das vanguardas na América Latina. Assim, Cortázar cria um romance calcado em lacunas e espaços vazios a serem preenchidos pela subjetividade do leitor. “Voltas e reviravoltas ao redor de um tema vital, a obra de Cortázar permite o acesso em cada passagem. Convida o leitor a se aproximar a cada fragmento. Envolve-o no seu ritmo encaracolado, encaracolando-se [...]” (ARRIGUCCI, 1995, p. 34-35). Vejamos o trecho de Cortázar (2011, p. 227) a seguir:

Em setembro de 80, poucos meses depois do falecimento de meu pai, resolvi afastar-me dos negócios, cedendo-os a outra casa lotérica edição infecta; nem compreendo que se possa interessar por uma de Jerez, de tão boa reputação quanto a minha; saldei o que me foi possível, aluguei os prédios, trespassei as adegas e os seus estoques, fria e insípida, como tantas outras leituras incríveis, *Elle e France*-tendo ido viver em Madri. O meu tio (primo-irmão de meu pai), *Soir*, essas horríveis revistas que Babs lhe emprestava. Tendo ido don Rafael Bueno de Guzmán y Ataíde, quis alojar-me em sua casa, mas eu resisti a essa oferta para não perder a minha o leitor acaba por engrenar e não pode mais deixar de ler, um

independência. Finalmente consegui encontrar um termo pouco como não se pode deixar de dormir ou de mijar, escravidões de conciliação, combinando a minha confortável liberdade com o ou chicotadas ou baba. Finalmente, consegui encontrar um termo hospitaleiro desejo do meu parente; aluguei um quarto perto da de conciliação, uma língua feita de frases pré-fabricadas para sua residência, coloquei-me em situação mais adequada para estar [...]

O texto em evidência compõe o capítulo 34 da *Amarelinha* e é uma das tantas remodelações narrativas perpetradas na obra. Provavelmente um leitor mais afeito às transcrições narrativas lineares – e até mesmo os mais habituados a um tipo de relato mais inovador – passa por algum estranhamento inicial ao lê-lo, não demorando a notar, contudo, que duas histórias são contadas simultaneamente – em linhas entrecruzadas, ou para facilitar, numa alternância entre linhas ímpares e pares.

Para Arrigucci (1995, p. 20), a literatura de Cortázar é “de invenção, marcada na essência pela busca e pela experimentação contínua de novos rumos. Uma obra em rebelião permanente, em constante transformação [...]”, e “avesso aos moldes tradicionais, mescla de linguagem poética, referencial e metalinguagem, elaborada a partir da matriz da fala coloquial e de uma variadíssima informação literária”.

Vários estudiosos teceram duras críticas acerca da obra do argentino, argumentando que as invenções narrativas cortazarianas não apresentam algum vetor significativo quanto à interpretação, entendendo-o mais como um anarquista literário que desconstrói relatos e os remonta com ludismos estruturais sem qualquer compromisso estético sólido. Em suma, para alguns, o criador dos Cronópios e Famas é visto como uma elegante farsa. Na interpretação de Arrigucci (2003, p. 43): “Cortázar assumiu os riscos com a liberdade de inventar, por vezes beirando o limite da destruição da narrativa ou o impasse do silêncio. Ainda assim, trata-se de uma voz que enriquece a polifonia literária latina”.

A influência de Cortázar se propagou entre uma grande soma de escritores latino-americanos que, de uma forma ou de outra, viram-se alinhados às vanguardas europeias – ou, antes, ao que restou delas – e encontraram no argentino um de seus modelos literários mais recorrentes. Se numa ordem de acontecimentos alguns críticos enxergaram com desconfiança a bibliografia do argentino, é inegável, contudo, a multiplicação do seu legado.

No Brasil contemporâneo, ficcionista como Reinaldo Moraes, autor de *Pornopopéia* (2009), e o mais recente poeta-frasista Zack Magiezi – que tem se destacado com boa publicidade virtual – já assumiram uma tentativa de aproximação da essência demolidora da literatura de Cortázar, no que diz respeito aos dismantelamentos da estrutura narrativa e ao apreço pelo lirismo sóbrio do argentino.

Para citar outro exemplo na América Latina, o trabalho ficcional do chileno Alejandro Zambra tem sido bastante reconhecido nos últimos anos; e um de seus recursos empregados na composição do relato é o experimentalismo formal. Em seu *Múltipla escolha* (2017), o autor se desfaz da estrutura padronizada da narrativa desde o início, adotando como formatação um esquema similar aos antigos espelhos de avaliações do vestibular chileno, cujas questões convidam o leitor a refletir acerca de assertivas de natureza político-existenciais, mirando, outrossim, os torpedos de sua crítica ao rudimentar sistema educacional do país.

Embora, no caso de Zambra, não haja indícios de uma conexão com as propostas narrativas empreendidas por Cortázar, o modelo do relato em *Múltipla escolha* recorda, a alguma distância, os dispositivos demolidores do argentino – em especial os de *O jogo da Amarelinha*. Esse mesmo efeito de semelhança pode ser observado em *Os detetives selvagens*, de Roberto Bolaño, contendo seu maior relevo ilustrativo na organização da segunda parte do romance, cujo relato com um único narrador é substituídos pelas vozes dispersas de dezenas de depoentes.

1.4. A ficção contemporânea e o romance exigente

Examinar as proposições que matizam a ficção contemporânea – de modo mais específico o romance – é um itinerário extenso e com inúmeras vias sinuosas. As construções narrativas sempre obedeceram aos particularismos de seus criadores, e, provavelmente, nunca esteve tão em voga a cristalização de estilos individuais, tanto na composição estilística quanto na opção por certas escolhas temáticas. Parece oportuno, antes de tratar dos experimentalismos, uma tentativa de compreensão do conceito de contemporâneo.

Para Perrone-Moisés (2016), uma análise sobre o contemporâneo nunca terá conclusão devido ao seu caráter móvel, portanto o contemporâneo é sempre inacabado e inapreensível, porque rapidamente se reveste em passado e, ao mesmo tempo, possui o selo do futuro. E corrobora: “Por isso, nunca somos exatamente coetâneos de nosso momento histórico. Aliás, estamos sempre mais próximos do passado que nos formou do que do presente, pois este já anuncia um futuro ainda desconhecido para nós” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 253).

Seguindo numa esteira similar, Schøllhammer (2009) enuncia um trato genérico para a ideia do romance contemporâneo, compreendo-o como indicador da ficção que é elaborada na atualidade ou nos últimos anos – e pretensa substituta do termo pós-moderno.

Para dar maior profundidade à sua radiografia da ficção atual, Schøllhammer relembra as abordagens de Agamben sobre o assunto a partir das ideias de Barthes que, por sua vez, buscou sustentação em Nietzsche.

Barthes referiu-se ao contemporâneo como “intempestivo”, o que, na leitura de Schøllhammer (2009, p. 9-10), implica afirmar que “o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo”. Devido a uma sensação de não identificação e desconforto com o presente, cria-se, então, uma maneira de expressar esse sentimento agônico.

Dessa maneira, na ótica de Schøllhammer (2009, p. 10), “a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica”. Portanto: “Ser contemporâneo [...] é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10).

Perrone-Moisés (2016) tonifica outras questões relevantes acerca do objeto em questão. Uma delas é o caráter errôneo de se entender a literatura contemporânea como o conjunto de evidências da atualidade. Na contramão desse pensamento, a ficção contemporânea opera num ritmo de independência de sua época, uma vez que se alimenta de experiências literárias do passado e traçam diagnósticos especulativos acerca do futuro. Outra proposição fornecida é a ideia de que o fenômeno literário só se realiza na leitura e, “como esta presentifica a obra, ela é sempre contemporânea do leitor” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 254). Mais: “O que é contemporâneo é o modo de ler as obras do passado, e a persistente atualidade das obras antigas é uma medida de seu valor” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 254).

Alguns vaticínios apocalípticos discutidos ao longo do século XX se dissolveram, parcialmente, com a chegada dos anos 2000. O tão propagado “fim da literatura” não passou de uma histeria da crítica, uma vez que as editoras se encontram atualmente em ritmo aquecido, revelando com frequência novos escritores e pondo em circulação centenas de obras literárias inéditas. O fim do livro impresso, outrossim, não se confirmou; consoante números fornecidos por alguns livreiros na Europa, nos EUA e no Brasil, a venda dos leitores digitais – vistos num passado recente como os propensos substitutos das obras em papel – não decolou. As versões tradicionais do livro permanecem sendo as formas mais buscadas pelos leitores.

O conceito de literatura pós-modernista (geralmente associada à expressão ficcional contemporânea), para Schøllhammer e outros críticos respeitados, perdeu, de alguma maneira, a sua significação inicial. Consoante Perrone-Moisés (2016, p. 255), o termo “que tanto excitou os espíritos na virada do século, tem sido menos usado na área da estética e foi adotado vulgarmente na mídia apenas como um indicador cronológico, ou como sinônimo de hipermoderno”. Eco (2005, p. 44), em *Sobre a literatura*, é até mais severo:

Infelizmente, ‘pós-moderno’ é um termo *bon à tout faire*. Tenho a impressão que é aplicado hoje a qualquer coisa que o usuário queira. Além disso, parece haver uma tentativa de torná-lo cada vez mais retroativo: primeiro, era aparentemente aplicado a certos escritores ou artistas ativos nos últimos vinte anos, depois, atingiu gradualmente o início do século XX, em seguida, recuou ainda mais. E esse procedimento inverso reverso continua; em breve, a categoria pós-moderna incluirá Homero.

Se na literatura o pós-modernismo é, numa versão simplista, uma extensão da modernidade – incluindo as diferentes fases do Modernismo –, na sua versão história opera em diferentes camadas, sem a unanimidade conceitual entre aqueles que a teorizam, atendendo, inclusive, por outro termo: pós-modernidade. Convencionou-se acreditar, em certa medida, que pós-modernismo e pós-modernidade acenam numa mesma direção, ou, numa leitura mais simplificadora, que seriam vocábulos sinonímicos, sobretudo, segundo Perrone-Moisés (2016), por ambos receberem o adjetivo de “pós-moderno” e comungarem de fenômenos de uma mesma época.

Mas há diferenciações básicas que Anderson (1996, p. 47) tentou esclarecer num de seus ensaios:

É útil fazer uma distinção entre pós-modernidade e pós-modernismo – sendo a primeira um tempo (ou uma condição) no qual nos encontramos, e o segundo as várias escolas e movimentos produzidos por ele [...] é muito mais fácil concordar com o primeiro do que com o segundo. [...] Os pós-modernismos virão e terminarão, mas a pós-modernidade – a condição pós-moderna – ainda permanecerá. IDEM
OPTAR POR REF PADRONIZADAS

A abordagem de Anderson, embora forneça algum direcionamento, esbarra nas incontáveis – e, em sua maioria, desarmônicas – tentativas de busca para uma resolução padronizada (ou próxima disso) do que se insinua como pós-modernidade. De acordo com alguns pensadores da sociologia histórica – dentre eles Zigmund Bauman e Stuart Hall –, a pós-modernidade poderia ser uma ramificação do moderno, uma vez que o “pós” fornece uma

linha de superação, isto é, o moderno teria cumprido sua função enquanto tecido sócio-histórico, justificando a necessidade de uma atualização terminológica.

Na mesma linha, a pós-modernidade pode atender à função de uma crítica ao mundo moderno, cujas propostas liberais, eletrificadas por um mundo pós-industrial, globalizado e defensor do cientificismo, prometeram a integração cultural pacífica entre os povos, a redução da pobreza e o acesso a vários dispositivos científico-tecnológicos com respostas para incontáveis questões humanas: dos tratamentos médicos mais eficazes ao puro entretenimento como prática de lazer.

Contudo, apesar de alguns intuítos terem se concretizado, outros problemas surgiram derivados dessa mesma condição. A pós-modernidade propiciou vacinas, antibióticos e equipamentos de ponta para o tratamento de diferentes tipos de enfermidade, mas o acesso a essa fármaco-maquinaría médica é reduzida a um público mínimo, que pode arcar com os seus custos. Da integração cultural ancorada pelos eficientes canais comunicativos da era da transmissão em massa – especialmente as redes sociais – e pelos dispositivos tecnológicos surgiram produtos negativos, como a crescente onda de preconceito social e racial, a intolerância religiosa, as tensões étnico-culturais, o terrorismo, o neofascismo e até a recente onda de desprestígio jornalístico, embalado sob o plástico da fake news.

Ondas de ativismo eclodiram para preencher algumas demandas sociais e até ambientais, como as recentes preocupações com as questões climáticas, a militância em defesa dos animais, a sensibilização com a fome nos países subdesenvolvidos, a instauração do contestado politicamente correto e a organização de grupos entendidos como minorias ou massacrados no cotidiano (os movimentos feministas e LGBTs, os núcleos de promoção da igualdade racial, os imigrantes etc).

Desse panorama, derivaram-se instituições sociais (os direitos humanos, por exemplo), novas maneiras de comportamento que busquem o bem comum (canalizado pelo politicamente correto) e a formatação de justificativas satisfatórias para as idiossincrasias e tensões entre os diferentes povos (dentre elas, o relativismo cultural e o multiculturalismo). Ato contínuo, esses desmembramentos geraram outros embates ideológicos, porque foram de encontro aos interesses de grupos que por muito tempo controlaram as estruturas do poder.

Como muitos desequilíbrios e incongruências sociais do passado persistiram, mas desta vez revestidos pelo verniz da globalização –, nomes como Habermas propuseram a adoção do termo “modernidade tardia” em substituição à pós-modernidade, no entanto, por uma questão de popularidade do vocábulo, permanece-se a referência ao atual momento

histórico como pós-modernidade, e, por outro lado, as citações à ficção atual receberão a pecha de literatura contemporânea – em substituição ao pós-modernismo.

Com efeito, é inequívoco omitir a penetração social e a mudança de costumes que o pós-modernismo teve (e tem) na comunidade mundial. Evidentemente, a arte contemporânea – em particular, a ficção literária – se ocupa de uma parte preciosa dessa conjuntura atual, ressignificando-a com a adição de outras problemáticas de nossa época. Essas proposições contextuais não se aplicaram às narrativas somente sob a adoção das preferências temáticas, senão pela intensificação de alguns caracteres que já haviam sido inaugurados pelo Modernismo e com o momento de efervescência vanguardista.

Até mesmo alguns valores tomados no passado como essenciais para a composição de obras literárias tornaram-se, de certa forma, anêmicos. Conforme Shøllhammer (2009), os ideais amorosos, as exigências vanguardistas pelo novo e o apreço pela beleza, por exemplo, são preocupações pouco dirimidas pelos ficcionistas da atualidade. No entender de Perrone-Moisés (2016), os intuítos aspirados por romancistas – e até poetas – nos dias que correm seriam a veracidade, a força expressiva e comunicativa.

O dialogismo artístico herdado das tendências modernistas solidificou-se no âmago dos romances. Os artifícios cinematográficos, o simbolismo e as cores das fotografias, o lirismo e a melodia das canções – antes sutis – imbricaram-se nos relatos narrativos inaugurando formatos híbridos como as publicações transmídias. Livros foram reeditados em edições de luxo, com novas traduções e cuidadosos trabalhos de capa. A ficção dita “séria” entrou em disputa com a literatura comercial, catalisada por publicações com expressivas tiragens de vendas. “A partir dos anos 1980, o romance ganhou importância comercial. Os editores partiram à caça de best-sellers, e o êxito editorial da literatura começou a depender da colaboração entre o editor, o escritor e a mídia, criando um novo estilo de vida literária” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 99). Os autores, outrossim, converteram-se em celebridades do mundo das letras, figurando em programas de tv, festivais de livros e alcançando grande influência nas mídias digitais.

Se o hibridismo modernista ganhou mais relevo com o fazer literário contemporâneo, supõe-se que os diferentes gêneros perpetrados numa narrativa se pluralizaram. A estilística dos ficcionistas tornou-se mais versátil, recebendo a adição de outros recursos disponíveis, o que resultou numa maior dificuldade de exame e classificação pela crítica literária. Para Shøllhammer (2009), essa complexidade na catalogação ficcional atual se deve, de fato, a esse ecletismo de gêneros ou sua indefinição.

Consoante Perrone-Moisés (2016, p. 36), os mais bem avaliados escritores atuais “aproveitam todas as conquistas do passado, sem obedecer a mandamento algum”. Assim, o romance “pode ser realista como Zola, subjetivo como Proust ou Virginia Woolf, fantástico como Poe, sabendo que o realismo, o subjetivismo e o fantasioso absolutos não existem em obras de linguagem, pelo fato de esta ser sempre uma representação convencional” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 37).

Shøllhammer (2009), empreendendo grande esforço de leitura e pesquisa teórica, conseguiu buscar entre os romancistas contemporâneos certas tendências similares e preocupações formais e temáticas afins. A catalogação dessas características é apenas genérica, intuindo-se apenas expor uma pequena amostra de recursos literários comungados em conjunto com alguns autores. Assim, destacam-se a intertextualidade, a paródia, a metalinguagem – e suas variações: metaliteratura e metaficção –, a ironia, a espectrologia, a autoficção, o ludismo e a fragmentação (as duas últimas, com efeito, rebentos do experimentalismo).

As proposições de Shøllhammer são corroboradas por Perrone-Moisés (2016, p. 46): “[...] na falta de propostas realmente inovadoras, a intertextualidade tornou-se generalizada, a referência e a citação, mais frequentes, acentuando-se até o anacronismo, usado com humor; a metalinguagem passou a ser mais utilizada, como recurso irônico”. A crítica também destaca a regular frequência das citações à alta cultura e à cultura de massa, geralmente imiscuídas nas entranhas do relato.

No que diz respeito ao repertório temático, a extensão das possibilidades chega a ser inimaginável, mas geralmente atende a uma demanda de problemas sociais e contrastes da vida urbana, modulados sob diferentes aspectos: violência desenfreada, repressão de regimes autoritários, crises morais, desigualdade financeira, além de outras situações. Perrone-Moisés (2016, p. 46), acerca desses assuntos ficcionais, comenta:

[...] como testemunha do individualismo contemporâneo, o eu e suas experiências, mesmo minúsculas, têm sido privilegiados; o ceticismo aumentou, chegando até o nihilismo; a impossibilidade de um grande relato histórico, no qual situar as vivências contemporâneas, acarretou o desaparecimento da literatura de mensagem política explícita, limitando a obra de ficção à denúncia de um real insatisfatório ou mesmo catastrófico; a significação política das obras tornou-se assim ainda mais aberta, ou suspensa; acentuou-se o uso de imagens interagindo com o texto.

Os autores contemporâneos continuaram buscando referências nas grandes obras do passado; ficcionistas e poetas consagrados tornaram-se personagens de romances; a escrita realista retornou ao radar literário, mas desta vez sem as pretensões burguesas que visavam

um panorama cotidiano geral; os espaços narrativos passaram a refletir com maior regularidade as pulsações urbanas – sobretudo os contrastes das megalópoles; e o esquema de linearidade narrativa – algo que parecia impossível após a experiência vanguardista e os trabalhos literários de autores como Joyce e Proust – firmou-se quase como um padrão.

Dito isto, percebe-se que as experimentações narrativas tiveram sua presença reduzida entre os recursos adotados pelos ficcionistas atuais. As pretensões vanguardistas de busca pelo novo, remodelações e trocadilhos linguísticos e alteração das formas do relato – a gênese do experimentalismo – parecem ser formatos menos apetecíveis não só para os escritores contemporâneos, como também para uma fatia significativa de leitores.

A própria *Nouveau Roman* francesa, talvez a primeira tentativa de afirmação de um movimento literário totalmente ancorado em proposições experimentais, fracassou em decorrência dos altos níveis de hermetismo ficcional aos quais submeteram seus leitores. Resultado: a necessidade pelo complexo desgastou a construção de um enredo envolvente, limitando o trabalho literário a remodelações de natureza formal e linguística. Esperava-se com isso o interesse do leitor em organizar o quebra-cabeça narrativo. Este, por sua vez, preferiu buscar outros formatos mais compreensíveis.

E é precisamente a essência desse contexto antagônico da *Nouveau Roman* que se reflete no fazer literário contemporâneo, recebendo a combustão da literatura comercial (cuja elaboração escrita poucas vezes imputa algum tipo de dificuldade interpretativa). Com as antenas aptas a captar os fenômenos de sua época, os romancistas sabem disso: “Salvo raríssimas exceções, os escritores de ficção não têm retomado o experimentalismo das vanguardas modernistas, que dificultava a comunicação com os leitores” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 263).

Engana-se, porém, quem supõe que apenas leitores pouco competentes em termos de experiência interpretativa evitam relatos ficcionais com esquemas experimentalistas. Roland Barthes (2007, p. 264), antes um curioso defensor das vanguardas, afiançou no fim dos anos 70 algum desinteresse pelo formato:

Entretanto, pouco a pouco, afirma-se em mim um desejo crescente de legibilidade. Desejo que os textos que recebo sejam ‘legíveis’. Como? Por um trabalho da Frase, da Sintaxe [...]. Uma ideia extravagante me vem (extravagante por ser humanista): ‘Nunca se dirá quanto amor (pelo outro, o leitor) existe no trabalho da frase.

A assertiva de Barthes, contudo, não implica numa linha que convide os experimentalismos ao desprestígio, trata-se mais de uma guinada preferencial do crítico

francês por um tipo de texto com menos nós e complexos efeitos narrativos. O argumento mais sólido para se confirmar tal interpretação é o reconhecido estímulo ficcional dado ao romance pelos escritores que investiram no experimental, e Barthes assume essa influência.

Ou seja, não se pode menosprezar a leva de reinvenção das narrativas – para Adorno, rememore-se, a única saída possível para a sobrevivência do romance – desbravada por nomes como Joyce, Proust, Woolf, Faulkner e, mais à frente, Cortázar, Guimarães Rosa, Lezama Lima, Vargas Llosa, Alejandro Zambra e Roberto Bolaño. Escritores de expressão portuguesa como José Saramago (e seus intermináveis parágrafos seguidos de diálogos sem aspas e separados por vírgulas) e Mia Couto também partiram para as experiências narrativas, embora de maneira mais sutil.

A ocorrência desses experimentalismos não é somente restrita ao campo literário. As vanguardas entremearam-se por outras estéticas, plasmando por seus meios a anarquia das formas; a demolição do tradicional; o incentivo incansável às inovações técnicas; e a possibilidade de satirizar algumas cenas sociais por canais mais herméticos.

Nascido praticamente junto com as vanguardas, o cinema não recebeu imediatamente as inovadoras influências vanguardistas, uma vez que ainda não havia se democratizado e era visto por muitos com alguma desconfiança enquanto expressão artística. Quando se popularizou e superou o ceticismo, as vanguardas já haviam se desidratado, mas os experimentalismos persistiram.

Cineastas e roteiristas, com efeito, apropriaram-se dessas técnicas adicionando-as às suas películas, o que propiciou mutações interessantes na esteira cinematográfica, desde cortes súbitos de câmeras à desaceleração do ritmo das cenas; da fragmentação dos enredos ao diálogo de personagens com a plateia (mais conhecida como a “quebra da quarta parede”); de reviravoltas na história – o plot twist – à simbologia das cores e dos recursos alegóricos. Como ilustrações contemporâneas do cinema experimental citam-se nomes como David Lynch e Wes Anderson.

O teatro no século XX passou a interagir diretamente com o público, tornando o espectador um reflexivo e pragmático observador – como, por exemplo, as peças do “Teatro Épico” de Bertolt Brecht; a pintura buscou a representação da realidade, demolindo aspectos considerados desnecessários pelo artista, reduzindo as telas a proporções quase ínfimas, o que resultou na corrente minimalista; a fotografia e os quadrinhos foram promovidos ao status definitivo de arte, como atestado por Miceli (2012) –, e já despontaram rompendo com seus formatos tradicionais, ancorados em foto-colagens micro-retalhadas e, no caso dos quadrinhos,

registrando traços e coloridos mais próximos da realidade, como o trabalho de Kurt Busiek e Alex Ross na minissérie *Marvels* (1994), considerada revolucionária para o gênero.

Como se vê, apesar das dificuldades, os experimentalismos foram e permanecem sendo propulsores significativos de muitas novidades em toda história da arte. Apesar de a técnica ser um eventual motivo para afastar algumas camadas de apreciadores, surgiu, num desproporcional refluxo, um público menor – mas representativo – de consumidores ansiosos por esse tipo de desafio, o que, ato contínuo, os situa numa provável cota de maturidade intelectual indispensável para as interpretações dessas propostas artísticas.

No caso da literatura, o escritor argentino Juan José Saer (2012), ele mesmo um renovador da linguagem verbal, considerou um retrocesso o quase abandono do experimentalismo por parte de seus colegas ficcionistas, argumentando que as inovações narrativas, em toda a história literária, sempre deram superação e bons frutos à composição do relato. Para o argentino, as estruturas narrativas assentadas sob um alicerce linear “cheiram à falta de novidade”.

Outro latino-americano de peso a considerar a relevância do experimental foi o peruano Vargas Llosa (2014), lembrando que os leitores da atualidade dispõem de artifícios e meios mais eficientes – dentre eles os bate-papos virtuais e os vídeos com comentários de especialistas – para a fruição de um romance considerado difícil. Na concepção de Llosa, Joyce não representa hoje o mesmo desafio interpretativo da época da publicação de *Ulisses*, em 1922.

Perrone-Moisés (2016, p. 47), dentre outras divisões, lança uma lista puramente esquemática acerca dos formatos da literatura contemporânea, subdividindo-a em três segmentos: “a literatura ‘séria’ (aquela que ainda recebe prêmios); a literatura ‘difícil’ (destinada a um público restrito); a literatura de entretenimento (os best-seller sentimentais e/ou eróticos, a ficção fantástica com alta população de vampiros e de magos [...])”. A pesquisadora inclui também entre as peças que compõem a literatura de entretenimento o gênero policial, calcado por situações hiperbólicas e boas doses de estereotipação – e lembra do hibridismo que eventualmente pode ocorrer entre esses gêneros e subgêneros num mesmo texto.

Obviamente, a experimentação ficcional associa-se à ramificação literária identificada como “difícil” (ou antes, o experimentalismo é a técnica central que pressupõe a existência dessa tendência mais complexa), o que a redireciona a um molde que aglutina outras características, que Schøllhammer chamou de “narrativa hermética” e Perrone-Moisés referiu-se como “literatura exigente”. Segundo esta, uma literatura que “prolonga a

experimentação praticada na alta modernidade sem, no entanto, repeti-la; ela já assimilou as conquistas do século passado” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 238). Ou seja, “É uma experimentação exercida menos na própria linguagem verbal do que na disposição do discurso, e a dificuldade de sua leitura decorre mais dos subentendidos desse discurso do que do vocabulário ou da sintaxe empregados” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 238). De outro modo, pode-se conjecturar que toda literatura entendida como experimental é exigente, mas nem toda literatura compreendida como exigente é experimental.

Schøllhammer (2009) corrobora a fisionomia dessa proposta literária exigente pontuando outros elementos que a matizam: em primeiro lugar, cita que muitos desses enredos não seguem um percurso temporal linear, uma vez que o tempo é fracionado e reorganizado em pequenos segmentos, onde as digressões filosóficas geralmente fornecem a base para esse formato narrativo; além disso, trata da fragmentação do relato (na perspectiva do narrador e da intriga), sem qualquer preocupação em ordenar o caos que se instaura na obra literária, tampouco intuindo buscar – ou fornecer – algum vetor ou sentido aos conflitos encontrados. Uma particularidade interessante e cara aos autores contemporâneos é exatamente essa capacidade de diagnosticar e prover reflexões acerca dos problemas de sua época, mas despidos de qualquer proselitismo ou pretensão de fornecer respostas definitivas.

Além dos experimentalismos, codificados atualmente sob diferentes maneiras (o ludismo, a fragmentação, o dismantelamento das estruturas narrativas, os remodelamentos linguísticos etc.), a literatura exigente recebeu a companhia de outra tendência dentre os ficcionistas na contemporaneidade, que é a desconfiança quanto ao narrador. Esse artifício não é algo recente em matéria de trajetória literária, mas tornou-se um método bastante usual com o passar do tempo.

É necessário pontuar que o ceticismo quanto ao relato – e que este ocorre na perspectiva da desconfiança do leitor – normalmente não é proporcionado pela sinceridade do narrador em se assumir como não confiável, mas pelas pistas fornecidas em suas falas, pelos seus níveis de envolvimento emocional quanto ao assunto que trata, pela possibilidade de não forjar provas contra si em caso de crime e, também e sobretudo, pelo seu equilíbrio mental, revestido por neuroses comportamentais – às vezes o narrador encontra-se num divã psiquiátrico ou internado num sanatório – e pelas privações da velhice, plasmadas na óptica da senilidade.

E essa desconfiança criada pelos escritores, para Perrone-Moisés (2016, p. 244), é geral: “Desconfiam do sujeito como ‘eu’, do narrador, da narrativa, das personagens, da verdade e das possibilidades da linguagem de dizer a realidade. Pertencem ainda e cada vez

mais àquele tempo que Stendhal chamou, já no século XIX, de era da suspeita”. As narrativas que se movimentam por esse itinerário dúbio frequentemente apresentam-se na 1ª pessoa, o que fornece uma sensação maior de intimidade entre o leitor e quem conta as ações e os eventos no romance. Assim, o contato mais próximo com o protagonista permite ao leitor analisar por si mesmo as questões levantadas, sem a necessidade de um intermediário narrativo sob a forma da terceira pessoa.

Em *Leite derramado* (2009), Chico Buarque faz uma fusão do desequilíbrio comportamental e da senilidade ao retratar as memórias de um ancião que se encontra num leito de hospital. O monólogo ambíguo, a inconsistência do discurso e o efeito das medicações funcionam como evidências que tornam o personagem não confiável. Gabriel García Márquez, igualmente, não deixou de utilizar a tática da longevidade em suas criações ficcionais, exemplo disso é o nonagenário anônimo que protagoniza *Memórias de minhas putas tristes* (2004), seu último livro.

O personagem rememora passagens de sua educação sentimental, num misto de erotismo e nostalgia, agarrando-se com dificuldade a fiapos e ideias soltas e administrando a fúria e os exageros de uma paixão tardia. Bolaño serve-se do mesmo dispositivo de desconfiança narrativa, mas sem a investidura da velhice; sua perspectiva dúbia opera no recurso do desvario, o que condiciona o personagem ao relato solto. Auxílio Lacouture, a protagonista de *Amuleto*, é uma boa exemplificação disso.

Ao fim e ao cabo, consegue-se traçar, em alguma medida, um balanço dos experimentalismos narrativos na contemporaneidade. Em primeiro lugar, apesar da resistência por parte de ficcionistas e leitores, a técnica persiste na atualidade; em geral, como atestado por Perrone-Moisés (2016), não tem boa regularidade se comparada aos recursos tradicionais do relato, mas está muito distante da extinção, tanto na literatura quanto em outras expressões artísticas. Em segundo lugar, o recurso experimental é hoje enxergado como parte integrante da literatura exigente, contudo é necessário reiterar que aquela permanece tendo suas particularidades preservadas independente desta, especialmente porque nem tudo que se compreende como exigente é, com propriedade, experimental. Por isso, esta pesquisa permanecerá levando à frente a terminologia de experimentação enquanto trato do objeto de análise, e pontuando separadamente as ocorrências da literatura exigente.

Em terceiro lugar, o experimentalismo ainda é uma das técnicas mais eficientes para criar novas estratégias narrativas, prover inovações linguísticas, dar pluralidade ao relato e, sobretudo, abrir caminhos para que a arte literária possa permanecer se renovando. Alguns dos trabalhos ficcionais citados são ilustrações de que há espaço para a inovação das formas e,

além disso, que existe um público disposto a debruçar-se sobre produções literárias mais desafiadoras. E Roberto Bolaño, em seu percurso de inovação em matéria de relato, tem ao seu lado a companhia de um grupo seleto de escritores cuja seara experimental permanece sendo um dos momentos mais destacados de suas obras e de toda a trajetória literária a partir do século XX: de Joyce e Proust a Cortázar e Guimarães Rosa, integrando muitos outros.

CAPÍTULO II

VIDA E OBRA DE UMA ESTRELA DISTANTE

Das muitas fagulhas que alimentam a chama da literatura latino-americana contemporânea, talvez a ficção de Roberto Bolaño seja uma das que mais aquecem atualmente o termômetro das letras do continente, cuja repercussão não diminuiu nem mesmo com sua morte. Esta, por sua natureza precoce, talvez tenha ajudado a dar mais publicidade à sua obra. “Enfim”, nas palavras de Mário Vargas Llosa (2010, p. 231), “Bolaño confirmou a sina de que a grande tradição dos malditos não desapareceu da literatura. E, inclusive, chegou à América Latina”.

Os números que gravitam em torno de sua figura são exemplares, no que diz respeito à comercialização de livros, à multiplicação de análises acadêmicas acerca de sua bibliografia e ao reconhecimento por parte da crítica de um dos escritores mais importante da América Latina no cenário pós-boom. O chileno tem números e uma biografia favoráveis que justificam a sua repercussão: vendas consistentes para os padrões de sua escrita; aglutinador de um público leitor em diferentes lugares do mundo; temerário fundador de um movimento visceral intitulado Infrarrealismo; e o habilidoso arauto de uma geração literária cujos gritos de desespero clamavam por algo e alguém que romperia a quase intransponível barreira do silêncio, dando ressonância às suas vozes.

Este capítulo intui um exame das principais características e temas que galvanizam a obra de Bolaño, além de discussões acerca de suas publicações. O Infrarrealismo e seu viés vanguardista – portanto, experimental –, outrossim, também será analisado como um agente influenciador dos relatos do chileno.

2.1. Todas as violências a violência: os temas mais comuns de um selvagem

Compreender as nuances que integram a obra de um escritor não é uma tarefa das mais fáceis, especialmente quando o autor em questão é um rebento cujas obras deslizam pela movimentada (e complexa) esteira da literatura contemporânea. Roberto Bolaño é um escritor que aspira à permanência numa posição de destaque entre os mais debatidos nomes do panorama da literatura latino-americana contemporânea. Aspira, sim, porque, atualmente, se encontra no seleto grupo dos ficcionistas de língua hispânica com maior ressonância nas últimas décadas.

Numa importante entrevista concedida durante a década de 70, o premiado escritor colombiano Gabriel García Márquez afirmou que “todo grande autor está sempre a escrever sobre um único e grande tema”. Barthes (1992), por sua vez, afirma que um escritor é a história de um tema e suas variações. Os prognósticos parecem vaticinar de modo eficiente o cardápio temático do autor de *Os detetives selvagens*. O trabalho ficcional de Bolaño não se movimenta por uma rua com inúmeras possibilidades temáticas; ela, de modo turvo, dobra porções de logradouros, mas cruzando sempre com os mesmos endereços. Soto (2011, p. 47) corrobora com essa colocação:

Os seus livros são abordagens diferentes de um mundo particular, um mundo de escritores e de pessoas de certa forma marginais que estão entre o obsessivo e o falhado. As suas histórias [...] também se centram em redor das mesmas situações ou das mesmas personagens.

Portador de um estilo cáustico, elíptico e às vezes hermético, a literatura de Bolaño encontra suas raízes no que a América Latina produziu de mais atroz: incontáveis pilhas de cadáveres. Bolaño escreve sobre a repressão da Ditadura Chilena (1973-1990), ficcionaliza as matanças oriundas da zona urbana no México e ainda encontra hibridismo para projetar as dimensões da violência numa perspectiva cosmopolita, atemporal e universal. Conforme Valdes (2011, p. 10), “O grande tema da sua obra é a relação entre a arte e a infâmia, o ofício e o crime, o escritor e o Estado totalitário”. Para Pereira, a seu tempo (2016, p. 14): “Disseminada de modo quase incontrolável pelo tecido social, conforme dá a ver a obra de Bolaño, a violência está presente no universo burocrático-militar das ditaduras que submeteram o subcontinente em décadas anteriores”.

Historicamente, a América Latina das décadas de 60 e 70 – contexto temporal-espacial mais frequentado por Bolaño em seus enredos – é um enorme parque de horrores.

Bifurcam-se por todo o continente regimes autoritários, pseudodemocracias com perseguições políticas; intensa violência urbana – homicídios, sobretudo – que não parece preocupar os estados democráticos etc. Segundo Ribeiro (2016, p. 47): “Quase onipresente na vida das nações latino-americanas, a violência é um dado incontornável tanto de sua história quanto da dinâmica de sua vida cultural, no passado mais remoto da colonização e no presente imediato da era pós-industrial”.

Em *As veias abertas da América Latina*, do escritor uruguaio Eduardo Galeano (1940-2015), ratifica-se o contexto de desespero na década de 70: “São secretas as matanças da miséria na América Latina. A cada ano, [...] explodem três bombas de Hiroshima sobre esses povos que têm o costume de sofrer de boca calada. Essa violência sistemática, não aparente, mas real, vem aumentando” (GALEANO, 2012, p. 22). Ribeiro (2016, p. 47) suplementa a opinião do uruguaio: “Ferida aberta [...], a violência é um dado incontornável que assola e constitui a América Latina, ora emanando do Estado e de seus agentes (como nos recentes e repetidos períodos autoritários), ora derivando dos mecanismos de empobrecimento e exclusão social”.

Embora os desníveis sociais sejam acentuados, essa problemática sempre foi uma boa matéria para a literatura, isto é, o asco cotidiano, a repulsa às relações coletivas, as graves tensões da natureza humana e os contrastes oriundos dessa seara, apesar de deletérios, são ingredientes quase sempre bem-vindos para as peças ficcionais com maior repercussão. No ponto de vista de Adorno (2003, p. 62-63): “Nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono”. Para Bolaño (2011, p. 57) não é diferente: “O subdesenvolvimento só permite grandes obras da literatura. Obras menores, na sua paisagem monótona ou apocalíptica, são um luxo inatingível. Claro que não decorre daqui que a nossa literatura esteja cheia de grandes obras – antes pelo contrário”. Complementarmente acerca da literatura do chileno e sua conexão com os horrores mórbidos, diz Pinheiro (2016, p. 111): “[...] suas narrativas se desenrolam, em sua maior parte, sob ou por agentes de violência totalitária, rumo ao presente em que o próprio texto está sendo desenvolvido [...], e, posteriormente, ao fim dos estados ditatoriais da América Latina”.

Mais: em seu horizonte temático, os personagens de suas narrativas estão (e sabem que estão) condenados de antemão à derrota, mas permanecem de pé, resistentes, explorando elasticamente os limites de uma resistência sobre-humana, impulsionados pela nobre ideia de usar a arte como recurso para remodelar as injustiças do mundo, mas sempre sucumbindo a um iminente fracasso.

O que comove em suas tramas não é a ofensiva diante do mal, senão a coragem face ao anunciado desastre que converge os corpos para o chão. Portanto: “[...] todos os romances maduros de Bolaño examinam o modo como os escritores reagem a regimes repressivos” (ESTEVES, 2011, p. 10). A literatura do chileno não aspira à conquista; o que a faz flutuar enquanto material de análise é o oxigênio do fracasso; o seu balão temático se enche com o último suspiro de idealismo de cada cadáver. Consoante Todorov (2014), a literatura é pensamento e conhecimento do mundo social em que o indivíduo habita.

Em seus escritos acentua-se consideravelmente o trato da temática política e de todos os malefícios e atrocidades que a acompanham. Contudo, a abordagem político-literária em Bolaño desmembra-se por um itinerário que não opera de modo panfletário ou como cartilha de propaganda ideológica. Ao contrário: a sobriedade de suas concessões políticas faz uma autoanálise dos erros de sua geração e às vezes tenta enxergar o lado antagônico da história com certo desprendimento. Para Bolaño, entretanto (2011, p. 60):

Toda a literatura, em certo sentido, é política. Quero dizer, primeiro é uma reflexão acerca da política, e, segundo, também é um programa político. A primeira alude à realidade – ao pesadelo ou ao sonho benevolente a que chamamos realidade – que termina, em ambos os casos, com a morte e a obliteração, não só da literatura, mas também do tempo. A última refere-se às pequenas coisas que sobrevivem, que persistem; e à razão. Embora saibamos, claro, que na escala humana das coisas a persistência é uma ilusão e a razão é apenas um frágil parapeito que nos impede de mergulhar no abismo.

São reproduzidos em alguns de seus textos os bastidores da queda de Allende – além da ascensão política de Pinochet, elevado ao poder no Chile após o golpe de 1973. Bolaño dá ênfase ao comportamento dos artistas e intelectuais que, em sua leitura ficcional, se acovardaram diante da repressão ditatorial do caudilho – e que, inclusive, aderiram às plataformas mais reacionárias enquanto as torturas assolavam os porões de Santiago.

Por seu caráter metamórfico, Bolaño foi um camaleão político; ou, retifique-se, alguém cujo tédio e o ceticismo ideológico caminhavam de mãos dadas rumo a uma descrença quase absoluta, mas vislumbrando diferentes cenários ao longo do percurso. Durante a juventude, como boa parte dos artistas, veiculou-se ao pensamento de esquerda – o gerador de energia que eletrificava as ideias do submundo cultural, incluindo a cartilha dos Infrarrealistas, o movimento vanguardista mexicano que contou com o ativismo do chileno. Deslocando-se pelos diferentes galhos que esperam reformas profundas na sociedade, Bolaño foi trotskista (radical a ponto de considerar o socialista Salvador Allende um conservador), anarquista (com pequeno prazo de validade), convertendo-se ao fim num defensor moderado

de justiças sociais – até chegar a descrever absolutamente no conceito de revolução. Os reflexos dessa descrença pessoal já estão refletidos em suas narrativas: “Nunca senti que tivesse o apoio do movimento da História. Pelo contrário, sentia-me bastante esmagado. Acho que isso se nota nas personagens de *Os Detectives Selvagens*” (BOLAÑO, p. 48).

Antes de o desdém político alcançá-lo, defendeu de maneira aguerrida o mandato de Allende, quando setores da sociedade chilena – influenciados pela CIA e pelos EUA – conspiravam contra o governo democraticamente eleito do país. Consoante Bolaño (2011, p. 76): “Quando voltei ao Chile, pouco antes do golpe de Estado, acreditava na resistência armada, acreditava na revolução permanente. Acreditava que nessa altura existia. Voltei pronto a lutar no Chile e a continuar a lutar no Peru, na Bolívia”.

Allende, cercado pelas tropas militares lideradas pelo seu então chefe das Forças Armadas, Augusto Pinochet, e ciente que sua deposição do poder seria iminente, cometeu suicídio no Palácio de La Moneda, em 11 de setembro de 1973. Muito se especulou sobre a morte de Allende, levantando-se, inclusive, a hipótese de assassinato pelas tropas invasoras. Mas a exumação do cadáver de Allende em 2011 fez com que a perícia confirmasse o suicídio, embora o mesmo tenha ocorrido em consequência das pressões golpistas submetidas ao ex-presidente chileno.

Era o fim da era socialista de Salvador Allende – e o início do governo ditatorial de Pinochet (1973-1990) que promoveu centenas de prisões, torturas e o saldo aterrador de mais de três mil mortes entre dissidentes do regime, militantes de esquerda, artistas e intelectuais contrários à censura que se instalou no país. Bolaño foi um dos ativistas políticos presos; por consequência do acaso, dois dos carcereiros da prisão eram amigos seus da época de colégio. Ambos facilitaram sua saída do claustro: “Amigos do liceu. Estive detido oito dias [...]” (BOLAÑO, 2011, p. 77). O seu período de reclusão foi matéria-prima para alguns de seus trabalhos ficcionais, dentre eles o conto “Detetives”.

Outra localidade que surge no radar da violência do chileno é o território mexicano – desde a chacina dos estudantes em 1968 (ano da chegada de Bolaño à Cidade do México) à indiferença das autoridades do país aos homicídios urbanos e às matanças associadas ao narcotráfico em áreas rurais. O trato dessas questões pode ser vislumbrado em praticamente toda a bibliografia do autor. Conforme Olmos (2016, p. 10): “Em qualquer um de seus livros [...] é possível reconhecer o retorno insistente e perturbador de uma violência que desvenda uma dimensão sinistra do real habitualmente oculta nas perspectivas iluministas da história”.

No conto “O Olho Silva” (da coletânea de *Putas assassinas*) há um fragmento lapidar que ilustra – talvez como nenhum outro de Bolaño – as vielas sinuosas do terror no subcontinente: “Vejam como são as coisas: Maurício 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 [...]”, o narrador abre concessões para uma eventual fuga desse estado de terror, exceto de um único grupo: “[...] 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). O que o conto traz de mais avassalador é a paranoia cotidiana da perseguição, onde qualquer possibilidade de evasão implica em consequências igualmente nefastas, no rompimento das feridas que não cicatrizaram e no encontro consigo – sem se reconhecer: “[...] a verdadeira história do Ojo é a história de seu encontro com a violência, cuja verdade é ser inescapável” (NATALI, 2016, p. 31).

O espectro da violência perscruta em Bolaño, escorre pelas mãos e é uma pasta sanguinolenta difícil de estancar. Está nos proxenetas psicóticos de *Os detetives selvagens*; reside na atuação dos militares que interditaram a Universidade Nacional em *Amuleto*; encontra-se nos calabouços de tortura em *Noturno do Chile*; e está – e como está – nas mortes aleatórias, inexplicáveis e impunes de Santa Teresa, no interessante *2666*. Com a incorporação de assuntos tão desgastantes no plano emocional, Bolaño parece ter o intuito de denunciar as contradições do estado e os problemas que decorrem de sua ineficiência administrativa.

Se numa soma de possibilidades entende-se que as histórias do chileno estão eivadas pelas cores obscuras da violência – e, pelo outro extremo, rememora-se que Bolaño é um produto que resistiu a esses acontecimentos perversos, sua literatura calça as incômodas botas do testemunho, cujos passos movimentam-se para trás, em busca do doloroso percurso das catástrofes que merecem ser contadas. O andar pelo tempo é trôpego e vacilante, porque os obstáculos são cadáveres e poças de sangue. Assim, o chileno fabula exatamente “quando os corpos já tinham sido contados e a história sanguinolenta da América Latina é assumida como a nossa história” (AMOROSO, 2016, p. 88).

Para Boullosa (2011, p. 59):

Nos seus contos e nos seus romances, e talvez também nos seus poemas, o leitor consegue detectar ajustes de contas (assim como homenagens prestadas) que são importantes pedras basilares da sua estrutura narrativa. Não quero dizer que os seus romances sejam escritos em código, mas a chave da sua química narrativa pode residir no modo como mistura ódio e amor nos acontecimentos que conta.

Divagando a partir dos conceitos de causa e consequência, o conjunto de temas centrais de Bolaño ganha vias amplas e imbrica-se por uma teia de possibilidades que derivam umas das outras. Como produto da violência, por exemplo, emerge a esfera da fuga, plasmada pelo nomadismo geográfico, cosmopolita e hiperativo de seus personagens, isto é, os mesmos encontram-se num permanente périplo. O exílio é outra variação que se converte, na opinião de Salvio (2016), numa condição essencial para a realização artística, uma vez que as criações perdem os sentimentos de pátria e pertencimento e ganham universalismo provisório, porque logo voltam a se movimentar.

Os poetas real-visceralistas Ulisses Lima e Arturo Belano desdobram-se atrás do paradeiro de uma poeta desaparecida enquanto fogem de um cafetão e seu sicário; o padre e crítico literário Sebastián Urrutia Lacroix viaja à Europa onde se depara com a atividade da falcoaria como meio de preservação das igrejas – os falcões são treinados pelos sacerdotes para destroçarem os pombos que danificam os templos; o Olho Silva percorre o mundo distanciando-se de suas aflições antigas para, sem supor, encontrar novos padecimentos. O refúgio para a mente buscado pelo Olho revela-se numa via contrária – instável e dantesca. Consoante Pinheiro (2016, p. 106): “[...] podemos ver as obras desse escritor não como uma sucessão progressiva feita de tentativas e erros, de autocensuras pudicas e memórias nostálgicas, mas como sendo disposta para um cômodo, de onde se tentam estabelecer incessantemente linhas de fuga [...]”.

Poucas vezes o termo “geração literária” esteve tão conectado a um autor como a Bolaño; falar de sua literatura é, com propriedade, contemplar sua participação enquanto integrante de um movimento poético periférico, cunho revolucionário e o egrégio intuito de mudar a sociedade através da arte. Bolaño trata da juventude temerária latino-americana dos anos 70 – a sua juventude – e cimenta essa abordagem com o tema do companheirismo. O ponto de sintonia entre eles é quase sempre a literatura. Na visão de Todorov (2014, p. 76), a literatura “pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender o mundo e nos ajudar a viver”.

São jovens poetas especializados na arte de imiscuir-se pelas ruas, que descobrem a sexualidade uns com os outros e animam seus encontros com álcool e outras drogas. O estilo de vida boêmio retorna à literatura do continente em sua acepção mais completa, polvilhado sob o apimentado tempero mexicano: afrodisíaco, agitado e instável. Há marcas generosas disso em sua prosa; *Os detetives selvagens* é o exemplo mais pronto dessa proposta juvenil, pois, na concepção de Charbel (2016), é o relato nostálgico de um encontro de amigos

que não voltará a acontecer – exceto nas releituras. A prova disso é corroborada por Bolaño, ao ser inquirido sobre o que mais sentia saudade do México, não titubeou: “Da minha juventude e das caminhadas intermináveis com Mário Santiago” (BOLAÑO, 2011, p. 117).

De sua juventude, extraiu parte do sumo de suas narrativas. Bolaño tomou para si a responsabilidade de relembrar seus companheiros; com a justificativa de exercitar a memória e reviver lugares, imortalizou-os. Sua geração encontrou nele o seu porta-voz privilegiado; um Hermes chileno de óculos, delgado e com o fígado frágil, que cumpriu a risca o que sempre se propôs a fazer: não deixá-los cair no ostracismo histórico. Ao receber em Caracas, em 1998, o Prêmio Rómulo Gallegos por *Os detetives selvagens*, Bolaño (2011, p. 37-38) priorizou em seu discurso sua malta de amigos – os poetas revolucionários que pagaram por seus ideais com a moeda da mocidade, mas que não contavam que o preço teria juros dolorosos: suas próprias vidas. Segue um generoso trecho do discurso:

[...] en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotski o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados.

Em seu cabide de escolhas e abordagens, assuntos inusitados são percebidos em suas ficções. Ufologia, criptografia, ocultismo e a investida de rituais do oriente são temas aparentemente menos regulares na obra de escritores de ampla envergadura – porém, em Bolaño, ocupam menções às vezes generosas. Depressão, suicídio e neuroses, por sua vez, são cores comumente vislumbradas na palheta dos autores contemporâneos e com o chileno não foi diferente. Os contos “Dias de 1978” (*Putas assassinas*) e “Enrique Martín” (*Chamadas telefônicas*) são duas narrativas desenhadas sob o signo da melancolia profunda e da abreviação da própria vida.

2.2. Terráqueos perdidos na Terra: os personagens e espaços bolañianos

Visivelmente influenciado pela Geração Beat, Bolaño esculpiu a densa radiografia de um momento da história latino-americana ao melhor estilo *on the road* mexicano. O escritor chileno canalizou em seus livros a estrutura de sua geração, sendo o talentoso mensageiro literário que ressuscitou ficcionalmente ambientes, lugares, acontecimentos históricos e pessoas que marcaram seu ciclo biográfico ou saltam de sua memória criativa. Desse modo, desfila em sua obra uma galeria de párias e marginais (prostitutas, cafetões, imigrantes ilegais, homossexuais, traficantes e artistas – quase sempre poetas) que singularizam o agrupamento dos invisíveis no plano social.

Os personagens de Bolaño são – além de bandoleiros – irrequietos, desgarrados, dinâmicos e emotivos, estão quase sempre em movimento; são transeuntes que percorrem a infundável engenharia de ruas da Cidade do México, uma das maiores metrópoles do mundo, produzindo fumaça em seus cigarros e chorando por incontáveis dramas pessoais, enquanto buscam por café com leite ou tequila e a companhia de outros artistas e amigos em lugares bastante frequentes em sua obra: o Café Quito (nome imagético para o Café Habana), por exemplo, cujas chegadas antecedem ou sucedem passagens pela Avenida Bucareli – o coração viário de sua obra.

Dentre os tipos indigentes que ficcionaliza, os poetas anônimos são os mais frequentes de seus relatos – com frequência, pintores surrealistas também ganham destaque, mas a literatura é uma obsessão. Para Amoroso (2016, p. 88), os artistas em suas narrativas são retratados como “derrotados, vivendo em condições miseráveis ou quase miseráveis. E são andarilhos. Viajam muito, mudam de país, de cidade, de casa. E sempre vivem precariamente”. Bolaño (2011) afirma que, aos vinte anos, viver como poeta chegou a ser seu plano de vida; provavelmente esse desejo canalizou a regularidade desses assuntos em seus trabalhos ficcionais.

Se a ambição de viver da poesia não ganhou formato na vivência real, reconfigurou-se como lembranças ou novas tentativas na ficção. Mais que um objetivo, a criação poética em Bolaño (2011, p. 78) chegou a se fundir com sua experiência cotidiana: “Para mim, ser poeta significava ser revolucionário e completamente aberto a todas as manifestações culturais, a todas as expressões culturais, a todas as expressões sexuais, no fundo, estar aberto a todas as experiências com drogas”.

Esse apreço pela poesia, segundo Amoroso (2016, p. 88), tem um significado mais profundo para o chileno: “O que se elenca não é o assunto de Bolaño, é sua definição de

literatura, o gesto de dar as costas para o mundo na sua normalidade e fazer da literatura sua razão de ser, de modo que as sombras projetadas por aqueles corpos mortos e já contados se façam notar”. A intenção de Bolaño consegue ser ainda mais complexa, uma vez que ele “escreve como se tivesse dando um ultimato, ou melhor, sua literatura elege o ultimato como estilo” (AMOROSO, 2016, p. 88).

Assim como em Balzac, as personagens bolañianas ganham alguma rotatividade e continuísmo em suas histórias. Surgem completamente anônimos ou com pouco aproveitamento em determinadas obras, voltando a aparecer em outros instantes com novos redimensionamentos, isto é, numa obra o personagem ocupa uma função secundária, noutra, torna-se o protagonista – ou portador de uma única voz, ou apenas colabora com a presença física, como um figurante de teatro, dependendo da vontade de seu criador.

A uruguaia Auxílio Lacouture irrompe pela primeira vez tendo um conciso depoimento em *Os detetives selvagens*, no ano posterior é revestida à protagonista em *Amuleto*. O frequente Arturo Belano, alter ego de seu inventor, aparece, respectivamente, em três contos de *Chamadas telefônicas*, na narrativa em que ele e Ulisses Lima são os detetives-protagonistas, noutro conto de *Putas Assassinas* e também em *Amuleto* (sendo um dos protegidos de Auxílio; ocupando uma posição mais secundária). Consoante Bucher (2016, p. 171): “Em todos os seus trabalhos, Bolaño se esforça para oferecer as histórias pretéritas de cada um de seus personagens, mesmo que seja o menor deles. Ele se deleita com o poder do escritor de conjurar novos personagens, novas vidas, novas pessoas para explorar”. O chileno não deu vida somente a vários personagens, criou, sem qualquer hipérbole, um exército inteiro.

Evidentemente, Bolaño não tomou apenas o México como espaço privilegiado de suas narrativas, arrastando para os seus cenários o seu Chile natal, e, como não poderia ser diferente, a Espanha que adotou como último refúgio, quase sempre levando em consideração a conexão ferroviária Barcelona-Madri. Mais: o autor movimentou seus cenários por múltiplos lugares que ocuparam menor regularidade em suas páginas, mas que podem, outrossim, ser citados como pano de fundo: os EUA (principalmente a geografia fronteiriça), a Rússia, a França, a Alemanha e até mesmo países do Oriente (a Índia, por exemplo). A literatura de Bolaño tem pitadas de regionalismo, mas, em sua quase integralidade, privilegia os grandes centros urbanos.

Talvez essa desterritorialização ficcional se deva à própria natureza móvel do chileno no plano biográfico, que não esteve fixado num só lugar. Bolaño nasceu no Chile e retornou a ele de modo combativo num período obscuro de sua história; cravou passagens

generosas de sua adolescência e juventude num México recheado de contrastes, mas opulento em motricidade cultural; e, ao fim e ao cabo, estabeleceu-se numa Espanha cujas feridas decorrentes do franquismo não estavam devidamente cicatrizadas, embora a estabilidade econômica do país maquiasse os talhos da história.

Provavelmente esse nomadismo – mesmo restrito a somente três países; e subtraindo-se outras localidades meteóricas por onde o escritor peregrinou – tenha lapidado qualquer sentimento de nacionalidade no chileno, tornando-o algo mais que um andarilho geográfico, um caminhante de seu idioma. Bolaño refuta ter uma tradição como escritor, inclusive avaliando sua experiência como leitor, mas assume uma filiação pelas manifestações literárias em espanhol. Ao ser perguntado sobre a qual confraria literária pertenceria, Bolaño (2011, p. 51) situou-se dentro dos parâmetros de sua língua:

Basicamente, à dos latino-americanos – mas também à dos espanhóis. Não acredito na separação entre escritores latino-americanos e espanhóis. Todos habitamos a mesma língua. Pelo menos eu acho que atravesso essas fronteiras. E na minha geração há um núcleo misto de escritores, espanhóis e latino-americanos, do mesmo modo que se misturaram noutra época do modernismo, possivelmente o movimento mais revolucionário da literatura espanhola deste século.

Esse hibridismo de lugares desterritorializou a exclusividade de sua obra: Bolaño é estudado no Chile e mais ainda no México (é interessante notar nos manuais de literatura dos dois países o quanto ele é mais vezes citado entre os mexicanos), mas também é muito estudado pelos espanhóis. Se o situarmos no México, como sugere Vidal (2005), *Os detetives Selvagens* é apontado pela crítica do país como uma das obras mais representativas da literatura mexicana na esfera contemporânea. Na Península Ibérica, seus contos integram o quadro de leituras indicadas para a composição do currículo escolar no ensino básico, especialmente na Catalunha.

Outro detalhe relevador na paisagem de suas obras é a natureza móvel e híbrida dos lugares, ou melhor, de seus personagens, uma vez que muitos deles percorrem os espaços sem nenhuma dose de fixação, isto é, com chegadas que pouco depois se revestem em novas saídas. E não é um nomadismo exclusivamente regional ou, no máximo, nacional; é um movimento extraterritorial que migra, de continente a continente, para diferentes pontos do globo. A impressão que se cria é a de que o mundo inteiro parece não ser suficiente para abrigar os relatos do chileno.

Prova disso é o personagem Enrique Martín (de um conto de igual nome em *Chamadas telefônicas*), poeta obcecado por ficção científica e redator de informes sobre

extraterrestres; um instável fugitivo do convívio social que, como não conseguiu sair do planeta por abdução, abreviou a própria vida com o ato extremo do suicídio, talvez buscando a transcendência divina, o que seria, mais uma vez, a tentativa de mover-se a outro lugar. Martín chega a defender que cada indivíduo do mundo não pertence ao lugar onde está: “Falava de um escritor francês cujo nome não me dizia nada, que afirmava que os extraterrestres éramos todos nós, quer dizer, todos os seres vivos no planeta Terra, seres exilados, [...] ou desterrados” (BOLAÑO, 2012, p. 49).

Assim, Bolaño esquivava-se de certo pendor dos escritores da América Latina, que alguns apontam como tradição, para a centralização do espaço geográfico das narrativas em lugares indissociáveis do continente, especialmente quando se trata da literatura mexicana, cujas obras referenciais do século XX têm vínculos atados de ponta a ponta ao regionalismo e a cor local. Em *A morte de Artemio Cruz* (1962), Carlos Fuentes revisita as pegadas históricas da Revolução Mexicana e relata a construção de um provável perfil nacionalista que deriva do conflito; oligarquias, famílias tradicionais, conchavos políticos e pessimismo ideológico (ou total ausência de ideologias, especule-se) compõe um núcleo cujas raízes estão presas à aridez de um ambiente provinciano desenhado sob a forma do telurismo.

Por outro lado – que continua sendo o mesmo –, encontra-se a aldeia fictícia de Comala, ambiente onde se passa o aclamado romance *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. Comala é a mais completa metáfora regionalista mexicana; povoada por fantasmas cujas vozes ecoam por toda eternidade, sua maquinaria espacial reside em fazendas – a Meia Lua, sobretudo – por onde bifurcam-se superstições, rusticidade e valores campestres tonificados por uma atmosfera mágica e universal.

Autor de importantes trabalhos ficcionais no continente como *Ninguém nada nunca* (1980), o argentino Juan José Saer (2012, p. 260) teceu ponderações ao pensamento em voga – em maior medida europeu – de que a cor local entre os escritores latino-americanos diluiu-se nas narrativas a nível de estereótipos:

La tendencia de la crítica europea a considerar la literatura latinoamericana por lo que tiene específicamente latino-americano me parece una confusión y un peligro, porque parte de ideas preconcebidas sobre América Latina y contribuye a confinar a los escritores en el gueto de la latinoamericanidad.

Cortázar e Borges – este, principalmente – questionaram o intenso nível de territorialização entre os latino-americanos; e isso não se nota apenas na obra crítica de ambos, mas em suas narrativas. Bolaño, como dito, salta como outra preciosa exceção. Para Olmos (2016, p. 9): “[...] na esteira da proposta borgeana, Bolaño desvencilhou de vez a literatura

latino-americana desses compromissos territoriais, na medida em que desmontou criticamente o horizonte ideológico de esquerda que marcou a sua geração [...]”. O martelo de descentralização espacial de Bolaño é implacável: “[...] desmantelou as essências identitárias que sujeitavam a literatura a uma eterna reiteração do mesmo, desestimou uma fala de origem localista e abriu a escrita a uma multiplicidade de vozes que desnorteia as cartografias da língua espanhola [...]” (OLMOS, 2016, p. 09-10).

A compactação espacial nos enredos de Bolaño – contrastando com seu regular apreço por lugares amplificados – é, talvez, o âmago que estrutura os andares de seus ambientes literários. Se a Cidade do México é o macrocosmo onde se desprendem os seus eventos ficcionais, é na adesão pelos pequenos espaços que estes se realizam. Na seara cotidiana de suas tramas narrativas, as praças públicas, livrarias, cafés e bares ganham acontecimentos de caráter amplificado, incluindo o tédio das horas livres, bate-papos acalorados e os silêncios que se sucedem a incursões sexuais.

A minúscula edícula das irmãs Font, em *Os detetives selvagens*, é grande o suficiente para abrigar um microcosmo de ações humanas: discussões, romances frustrados, momentos de descontração e até produção artística; Bolaño só precisou de um simples box de banheiro na Universidade Nacional para engendrar uma perfeita amálgama de situações de resistência, desespero e tensão. No ponto de vista de Klein (2016), a natureza da literatura em Bolaño se desenvolve na perspectiva do efêmero, o que incluiu a permanente mudança de eventos e lugares.

2.3. Modo de fazer em Bolaño: as características mais frequentes

Na mecânica da narrativa bolañiana, é bem comum o uso do elemento policial – sobretudo associado à frequência de crimes e homicídios tão recorrentes em seus escritos. Como ratifica Valdes (2011, p. 9): “Histórias de detetives e observações provocatórias sempre foram paixões de Bolaño [...] mas o seu interesse por histórias de detectives ia para além das questões de intriga e estilo. Na sua essência, as histórias de detectives são investigações dos motivos da violência e Bolaño [...] era obcecado por esses assuntos”. Há uma capa bastante híbrida de enigmas e clímax que envolve determinados eventos, desaguando, num número regular de vezes, na busca pela resolução de charadas narrativas.

A atmosfera investigativa do autor salta de suas próprias inclinações biográficas: “Gostaria de ter sido detective de homicídios, muito mais do que de ser escritor. Disso estou absolutamente certo. Um polícia de homicídios. Alguém que pode voltar sozinho, de noite, à

cena do crime e não se assustar com fantasmas” (2011, p. 118). Mas as influências não são apenas biográficas: “[...] a tradição do romance policial é importante para o autor, assim como fora também para Jorge Luís Borges, com quem mantém laços estreitos [...]” (RIBEIRO, 2016, p. 55).

Leitor de clássicos da literatura policial, Bolaño encarnou em suas ficções algumas pitadas da literatura noir – apontando a seta de seu teclado para incógnitas narrativas que exigem a perspicácia do leitor, ou lacunas que só se completam com as experiências analíticas e subjetivas deste. Segundo Pinheiro (2016, p. 101): “Ao reafirmar o gênero policial como sendo mais um modo de disposição entre texto e leitor, de armação do ato de leitura, do que uma série de elementos e artificios narrativos, Bolaño acaba enveredando pela vertente latino-americana das leituras de Poe [...]”.

Além disso, uma fina camada de mistério é adicionada pelo autor em seu repertório de opções estilísticas; em alguns textos, o chileno cria um clima de inesperado suspense que provoca tensões contínuas no leitor, cujos imbróglis narrativos não fornecem a luz das respostas, mas a manutenção de proposições interrogativas que não se resolvem com o desfecho da obra, permanecendo além dela como latentes inquietações.

O chileno lapida suas estruturas de mistério a conta-gotas, sem nenhuma estocada robusta que forneça tudo de uma só vez. Para Ribeiro (2016, p. 55), uma das marcas bolañianas é o permanente adiamento narrativo dos relatos, isto é, as incógnitas iniciais são retardadas em detrimento de subtramas específicas, compondo um labirinto de casos que convergem para a plasticidade da trama – o que não significa mais uma vez o encontro de uma saída.

Os desfechos dos textos de Bolaño exibem portentosa singularidade. Em um enredo ou outro, as histórias se encerram sem um fim específico, ou pelo menos como se supõe habitualmente a uma leitura, isto é, não há apoteoses, mas um encerramento natural, sem nenhum clímax e com a incompletude de certas incógnitas engendradas durante a dinâmica narrativa. Consoante Ravetti (2016, p. 70), Bolaño cria com isso efeitos desconfortáveis no ato de apreciação, “seja por despertar o espírito paranoico no leitor, que vai tecendo sentidos em tudo e atando e desatando os nós até enfeixar o conjunto numa leitura fechada que tudo abrange” ou, com efeito, “por fazê-lo desistir no meio das incongruências produzidas por tanto transbordamento que nunca cessa nem chega a ter um fecho apaziguador”.

“Últimos entardeceres na terra”, de *Putas assassinas*, é uma das expressões narrativas mais exemplares desse recorrente estancamento de desfechos; o conto não fornece

um fim com excessos dramáticos, senão o inverso. Bolaño obstrui o relato no início do seu principal ponto de tensão, um embate físico que se forma a partir de um desentendimento oriundo de um jogo de cartas: “Un persistente presagio de conflicto finalmente estala. El cuento termina deliberadamente e el momento en que la acción está a punto de alcanzar su mayor crescendo” (ALONSO, 2014, p. 180).

No conto “Uma aventura literária” há o estabelecimento de um conflito entre dois escritores que só se conhecem por suas produções. B (Belano/Bolaño?) é um autor anônimo em busca de reconhecimento, mas que “debocha, sob máscaras diversas de certos escritores, se bem que o mais justo seria dizer de certos arquétipos de escritores” (BOLAÑO, 2012, p. 54). Um dos escritores ridicularizados por B é A – este, ao contrário de B, é famoso e reconhecido por sua obra. Apesar das farpas iniciais – unilateralmente vindas de B, diga-se –, cria-se uma expectativa de reconciliação e, sobretudo, a possibilidade de ambos se conhecerem. A iminência de uma conversa pessoal é retesada por micro-clímax; alguns deles, através de ligações que não se completam. Dessa forma, Bolaño os conduz ao encontro, cuja expectativa fora mitigada pela naturalidade com que se cumprimentam, e nesse momento o conto se encerra – com a densa sensação da incompletude.

O recurso autobiográfico é outro apetrecho literário bastante empregado pelo chileno, uma vez que uma fatia expressiva de seus eventos narrativos tem raízes presas à realidade biográfica do próprio autor. Logo, acontecimentos, personagens e até mesmo falas e histórias saltam das páginas do cotidiano em direção a um novelo ficcional bastante peculiar. Estão ali, na obra de Bolaño, ficcionalmente registrados, uma amálgama de eventos do dia a dia, situações atípicas e momentos decisivos de sua malta de amigos e de cenas diárias que os conectam. Para tanto, diz Bolaño (2011, p. 66): “A literatura está cheia de autobiografias, algumas muito boas, mas os auto-retratos tendem a ser maus, incluindo os auto-retratos em poesia, que à primeira vista pareceria ser um género mais adequado para nos auto-retratar do que a prosa”. E complementa: “Se a minha obra é autobiográfica? Em certo sentido, como é que podia deixar de o ser? Toda a obra, incluindo a épica, é de algum modo autobiográfica” (2011, p. 66).

E é através da investidura biográfica – para ilustrar o uso do recurso por meio de um escritor alheio a Bolaño, porém não desvencilhado deste – que o chileno transmuta-se num dos personagens ficcionais de uma das mais bem comentadas obras da literatura espanhola contemporânea: *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas. Bolaño é retratado no terceiro capítulo da narrativa, sendo peça chave para a tentativa de resolução de uma intrigante incógnita histórica espanhola. Cercas, o autor do livro, é por suposto o próprio

protagonista – e faz registros interessantes de seus encontros com Bolaño. Embora haja fragmentos da realidade, não se deve perder de vista o viés ficcional da narrativa. Apesar dos nomes e de todo o portfólio de características, Bolaño (2011, p. 177) relembra ao leitor o elemento criativo: “[...] aquí aparece un personaje nuevo, un tal Bolaño, que es escritor y chileno y vive em Blanes, pero que no soy, de la misma manera que el Cercas narrador no es Cercas, aunque ambos son posibles e incluso probables”.

Todavia, há passagens assentadas sob pormenores biográficos do autor de *Os detetives selvagens*. Cercas (2012, p. 149) o descreve como um “chileno de pouca voz, cabelo encaracolado, esquelético e de barba por fazer”, e alguém “que não sorria quase nunca, mas que quase nunca parecia estar falando inteiramente a sério” (CERCAS, 2012, p. 148). Além disso, são descritos o interesse do personagem por livros, os trabalhos ocasionais (o de vigilante num camping, por exemplo), a dissolução recente de seu anonimato como escritor, a saúde frágil em decorrência de uma enfermidade no pâncreas – e não no fígado –, as passagens por México e França até o estabelecimento em Blanes, na Espanha, e, politicamente, a revolta com Allende até reconhecê-lo como herói e a prisão durante a era Pinochet. Portanto, na interpretação de Perrone-Moisés (2016), as apropriações biográficas nas narrativas, mesmo operando num itinerário ficcional, tornaram-se uma via deveras frequentada pelos autores contemporâneos, embora o recurso não seja uma novidade na esfera literária, tampouco no trajeto de outras manifestações artísticas.

O arquivo biográfico de Bolaño arrastou para o âmago de sua literatura, por exemplo, a conjuntura política do Chile no cenário da queda de Allende e da ascensão da Ditadura de Pinochet; os acontecimentos culturais de sua mocidade na Cidade do México ao lado de amigos e suas memórias coletivas; e a fase de busca por estabilidade financeira na Espanha. Basta conhecer algumas poucas passagens da vida de Bolaño para se perceber a regularidade com que se mesclam à sua ficção.

Com exceção de *Os Detetives selvagens* e *Amuleto*, provavelmente o relato mais exemplar e angustiante cuja vértebra central é um episódio da vivência do escritor – os seus oito dias de prisão no Chile sob ordens de Pinochet, em 1973 – é o conto “Detetives”. Narrado exclusivamente com o uso do discurso direto, a história ganha dinâmica através de um carro em movimento, onde os policiais que o guiam conversam banalidades que confluem para um ápice da violência no Chile; a ferocidade das suas ações enquanto agentes de segurança é descrita nos diálogos como mera trivialidade burocrática, à nível de situações com pouca importância. Ao recordar de alguns presos políticos, mencionam o seu ex-colega de escola, Arturo Belano. O encarceramento do chileno é retratado por outrem em pormenores

incomuns. Mas gravitam em torno do relato incongruências políticas (policiais de Pinochet com pensamento de esquerda), fixações por armas, a ocorrência de estupros na prisão e o dia a dia dos presos inimigos do regime.

Belano é descrito como “sujo, de cabelos compridos, barbudo, só pele e osso”. (BOLAÑO, 2016, p. 138). No enredo, o alter ego de Bolaño não tem voz; sua situação é contada por meio da visão dos dois policiais; este fator é ratificado por Pinheiro (2016, p. 114): “De uma perspectiva, temos sua presença-ausência através da fala desses que o oprimem, reduzindo-o a uma imagem espectral num espelho roto, que reflete esse assujeitamento do discurso no qual se vê confinado”, dessa maneira, “Belano, enquanto prisioneiro da ditadura chilena nos anos 1970, não passa de um resíduo subalterno na voz policial que conta sua história. Ou seja: seu dizer pela fala dos guardas é um não-dizer”.

Bolaño agrega um tom confessional aos seus relatos quando privilegia o uso da 1ª pessoa como foco narrativo; com exceção de alguns poucos contos e romances, quase toda a bibliografia do chileno gira na esfera da história contada de um ponto de vista subjetivo. Essa opção não é mera escolha, uma vez que registros fornecidos por personagens da história escondem astutos estratagemas ficcionais.

O autor chileno utiliza-se de cada um deles: as narrativas apócrifas que, inicialmente, parecem estar em 3ª pessoa para, algumas páginas depois, se revelarem contadas por um dos personagens; a democratização de narradores, a ponto de serem registrados, às vezes, três deles numa única história do chileno – como em *A pista de gelo* – ou, de maneira mais hiperbólica, um universo de depoentes com um número limitado de vozes acerca de um conjunto temático; a moderna utilização dos narradores hesitantes, cujas falas denotam desconfiança e falta de veracidade, haja vista a condição duvidosa, a memória anêmica, os desvarios mentais, as paixões ideológicas e a distorção dos fatos imputados a alguns personagens carregados de excessos; e, talvez o estratagema mais importante na obra de Bolaño a nível de relato, o caráter de testemunho narrativo, onde os personagens saem das sombras nocivas da história para contarem, depois de um angustiante e prolongado silêncio, as agruras e atrocidades que viram, sofreram e das quais sobreviveram – cheios de hematomas emocionais incuráveis – para doravante denunciá-las.

Seguir por um fio condutor tecido a partir da linearidade de uma trama é algo natural na criação literária de qualquer ficcionista; abandonar provisoriamente a centralidade discursiva em detrimento de subtramas que dão pluralidade e complemento à obra escrita – ou que, ao contrário, propiciam novas incógnitas narrativas – não é, da mesma maneira, algo menos regular entre os romancistas. Uma das principais assinaturas dos enredos de Bolaño é o

distanciamento momentâneo de seus assuntos mais relevantes, dando espaço para micro-histórias dentro das histórias.

Ao menos três abordagens distintas se desmembram do tronco narrativo de *Noturno do Chile* para enveredarem por um itinerário esquivo da centralidade do relato. São elas: as subtramas do paupérrimo pintor guatemalteco exilado em Paris, do excêntrico sapateiro que intuía construir um monumento aos heróis do império austro-húngaro e a viagem do padre Sebastián Lacroix do Chile à Europa para aprender sobre o método de conservação das igrejas a partir do adestramento de falcões. Separadamente, os eventos listados interessam menos à perspectiva central do romance, mas fornecem a impressão de densas metáforas temáticas e proposições alegóricas. Muitos trabalhos de Bolaño deslizam pela fragmentação do núcleo principal para se alimentarem de outros acontecimentos menores regidos ao longo do enredo.

O diálogo com outras expressões artísticas é mais uma constante de sua obra. Há incursões com outras áreas materializadas nos relatos de Bolaño. Cinéfilo reconhecido, são comuns, por exemplo, a utilização de referências a filmes em seu plano ficcional. A sétima arte parece incutir em seus esquemas narrativos uma sequência por vezes ágil, com artifícios de clímax e boas doses de suspense. Há recorrentes menções aos gêneros filmicos de terror, policial e gângster; os cinemas espanhol, francês e mexicano também recebem parcelas generosas de atenção; atores e atrizes borbulham em sua caldeira de citações.

Bolaño faz, com alguma frequência, menções à pintura, onde movimentos artísticos e vanguardas são decantados e alguns pintores fictícios saltam de seu novelo narrativo. Os artistas indigentes, anônimos e ambulantes são o ingrediente mais redundante em seu caldeirão de recortes culturais, e mesmo quando fulgura o segmento artístico mais aristocrático, costuma vir embalado sob o plástico da sátira e do ponto de vista anódino. Segundo Salvio (2016, p. 157): “[...] Bolaño plasma em suas páginas tempos e espaços diversos entrelaçados pelas condições de vida de artistas e pessoas ligadas ao mundo da arte, provenientes dos mais diversos lugares ideológicos [...]”.

Contudo, a maior homenageada nas criações de Bolaño é a própria literatura. O autor investe num desdobramento metaliterário, encontrando espaço para escritores (numa grande soma iniciantes) que buscam reconhecimento; nessa esteira, o fazer ficcional ganha um verniz interrogatório – quanto às suas reais funções, temas permanentes e lugar no mundo. Para Salvio (2016, p. 157):

Esse discurso metaliterário que pensa a literatura menos por uma discussão baseada em critérios formais e estéticos, e mais em sua relação com a vida, em um resgate declarado dos discursos das vanguardas, surge inquirindo os limites éticos do objeto artístico imerso na experiência, não oferecendo uma solução fácil e definitiva ao leitor.

Muitas citações a escritores deságuam pelos córregos narrativos do chileno, desde autores latino-americanos a recentes escritores espanhóis, incluindo, obviamente, os fictícios. Conforme Salvio (2016, p. 157): “Os livros e escritores perdidos, identificados em seus romances com a verdadeira literatura, um dos centros flutuantes de Bolaño, fragmentam sua obra em uma pluralidade de vozes e gêneros pelos quais vai se armando uma comunidade literária”, com o diferencial de ser “menos pautada por uma origem comum, e mais por uma abertura para o reverso da história” (SALVIO, 2016, p. 157).

Bolaño não se contenta apenas com isso: cria situações e eventos em que invoca a presença de críticos contumazes e autores que gozam da imortalidade que a literatura lhes forneceu. Em *Noturno do Chile*, Pablo Neruda é um personagem secundário dentro da obra, mas com profundo ônus presencial, sendo apresentado sob um ponto de vista levemente crítico e caricatural; *A literatura Nazi*, por sua vez, é um álbum de figurinhas cujos cromos exibem a face de autores de todas as partes da América Latina. O conto “Sensisi” desfila generosas citações a aclamados ficcionistas, principalmente argentinos.

O chileno é evidência até mesmo perante os mecanismos literários menos frequentes em sua calha de publicações. Por muito tempo (e ainda nos dias atuais), leitores e analistas literários – sobretudo estrangeiros – acreditavam na mística de que falar de literatura na América Latina é contemplar obrigatoriamente os caracteres que matizam o realismo mágico; como se, lidas através das lentes do estereótipo, as obras do continente e o maravilhoso fossem indissolúveis, ou, numa hipótese mais deletéria, que se restringissem somente a Gabriel García Márquez e ao fenômeno *Cem anos de solidão*.

O chileno seguiu uma vereda literária um pouco mais realista. Sem cair no perigoso simplismo da comparação prosaica (ou, talvez, já se rendendo mesmo contra vontade a ela), sua escrita está mais próxima do formato do peruano Mário Vargas Llosa. A analogia com Llosa não está obviamente no modelo estilístico, mas no que diz respeito ao trato de questões de natureza mais concreta, à opção por registros de eventos históricos e à construção de um interessante painel que remonta a conjuntura cotidiana de uma época. De acordo com Ravetti (2016, p. 66): “Os novos realismos, como o de Bolaño, primam por projetar uma perspectiva teórica na ficção cujo ponto de partida é a consciência da dimensão complexa da verdade, que inclui o próprio ato de enunciá-la [...]”.

Bolaño (2011, p. 58) parece concordar com a provável observação de que suas histórias se distanciam do mágico, muito embora afirme preferir o contrário:

Quanto à minha escrita, não sei o que dizer. Suponho que é realista. Gostaria de ser um escritor do fantástico, como Philip K. Dick, embora à medida que o tempo passa e fico mais velho Dick me pareça cada vez mais realista. No fundo, no fundo – e acho que concordará comigo –, a questão não reside na distinção entre realista e fantástico mas na linguagem e nas estruturas, nas maneiras de ver.

Portanto, o chileno seria uma das eventuais exceções do maravilhoso no continente (ao menos na maior parte de sua bibliografia), inclusive um dos intuitos do movimento Infrarrealista – vertente literária mexicana que contou com o ativismo de Bolaño – era a negação da perspectiva do mágico, por enxergá-lo, na interpretação de Schwartz (2008), como um estratagema ficcional que se distanciava dos conflitos sociais que assolavam a América Latina. Bolaño, todavia, não foi integralmente conivente com a cartilha Infra; seu apreço pelo fantástico cedeu à filiação literária, embora, insista-se, seja menos regular.

No conto “O retorno” (de *Putas Assassinas*) o tecido estilístico que confecciona a cortina narrativa é costurado com o linho do extraordinário. Narrado em 1º pessoa à maneira Brás Cubas ou ao melhor estilo “Quando fui mortal” (1996), do espanhol Javier Marías, o protagonista, após o seu óbito, recorda estranhos acontecimentos que o envolvem enquanto cadáver, o que inclui, sob a batuta do absurdo kafkiano, atos de necrofilia.

Bolaño imbuíu-se de algumas prováveis influências de seus ídolos literários. Talvez a literatura argentina foi a que mais estendeu sua colcha de recursos sobre o chileno, especialmente nomes como Jorge Luís Borges e Julio Cortázar. Sobre isso, o chileno faz uma relevante confissão: “Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad. Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede ler como una agonía. También se puede ler como um juego” (BOLAÑO, 2011, p. 327). Para Arrigucci (2007), tanto Cortázar quanto Borges são, com efeito, autores de relatos fantásticos, oscilando ambigualmente o real e o irreal. Com isso, os dois argentinos fazem de suas narrativas um fator de dupla prospecção, uma vez que abordando o fantástico terminam por examinar a própria linguagem literária, o que converge para críticas à realidade imediata.

Há uma experiência interessante de elementos simbólicos em Bolaño, algo que o aproxima de um suposto modelo borgeano. Contudo, segundo Ravetti (2016, p. 65), essas similaridades são ainda maiores, pontuando “a constante reflexão e experimentação sobre os modos de representação narrativa, as inquisições a propósito do tempo, a observação insistente da literatura e seus agenciamentos em épocas e línguas longínquas”, além da

“prática com tramas nas quais são criadas personagens cujos destinos se cruzam na hora menos previsível e ajudam a tecer as histórias que saltam à superfície e que só a ficção literária desvenda como projeções imaginárias que tomam estatuto de real”.

Borges movimentou uma frequente camada de seus escritos a partir de uma escolha comum por determinados itens que ganharam em sua literatura poderosas representações alegóricas. Em algum instante de sua vida, o autor de *Ficções* (1944) e *O Aleph* (1949) começou a perder a visão e passou a povoar suas criações com tigres, armas brancas (adagas, punhais, facas etc), labirintos, espelhos, bibliotecas (às vezes os labirintos são bibliotecas intercaladas por espelhos) e uma consistente dose de surrealismo revestido através da armação onírica. Bolaño parece ter seguido esse itinerário metafórico; existe uma profusão de personagens em seus escritos que são obrigados a se encararem – e não se reconhecerem – diante de espelhos estrategicamente distribuídos ao longo do trajeto; da mesma forma, há incursões frequentes de personagens aficionados por facas em seu núcleo de enredos, o que parece sinalizar a perspectiva da violência em sua face mais crua e bárbara. E quanto aos labirintos, elevam-se, invisíveis, nas passagens de seus rebentos ficcionais pelos desertos mexicanos.

Em 1955, Borges foi nomeado diretor da Biblioteca Nacional Argentina; no mesmo ano, escreveu “Poema de los dones”, onde se encontram, na última estrofe, os versos: “Yo siempre me había imaginado/ El Paraíso bajo la especie de una biblioteca” (BORGES, 2010, p. 53). O argentino não se contentou apenas em conviver com os livros; tornou-os um dos maiores pilares de seus poemas e contos: volumes que continham todo o conhecimento do mundo; bibliotecas gigantes ou infinitas – com inúmeras entradas, mas nenhuma saída; e títulos proibidos a serem abandonados em prateleiras inacessíveis.

Os livros nas narrativas do chileno operam por meio de outro viés; são meios de entretenimento entre a juventude; bibliotecas e sebos, em Bolaño, são cenários virtuais em que ocorrem encontros. Além disso, explora-se o aspecto do furto, em que volumes são subtraídos das prateleiras por uma geração sem nenhum dinheiro no bolso, mas ávida por novas leituras. Consoante Bolaño (2011, p. 105): “O que roubar livros (e não cofres) tem de bom é que uma pessoa pode examinar detidamente o seu conteúdo antes de preparar o delito”. Mais: “De um modo ou de outro, estamos todos ancorados ao livro. Uma biblioteca é uma metáfora dos seres humanos ou do que há de melhor nos seres humanos, do mesmo modo que um modo de concentração pode ser uma metáfora do que há de pior neles” (BOLAÑO, 2011, p. 50). E complementa à maneira borgeana: “Uma biblioteca é generosidade total” (BOLAÑO, 2011, p. 50).

Bolaño cria também sua simbologia própria. Quando evidencia a vida moderna, insere com certa frequência em seus romances e contos a utilização de telefones, cujas ligações circulam em conversas vagas em que os interlocutores, por motivos diferentes, não chegam a dizer o que de fato querem. Os fios do aparelho propiciam os diálogos entre as personagens, mas suas vontades e desejos mais sinceros não ganham fim com a conexão das chamadas; a base das ligações é quase sempre povoada por medos, dúvidas e angustiantes silêncios.

Regularmente, Bolaño – afeito e integrado às vanguardas – utiliza-se do surrealismo; sonhos mirabolantes carregados de significados resultam numa aporia de entendimento, cujo código de acesso parece indisponível ao leitor – ou, talvez, livre para que este construa seus próprios posicionamentos durante a apreciação da obra. Seja como for, o elemento onírico desliza sobre uma descida narrativa que muitas vezes não encontra uma aparente resposta, mas, em muitos instantes, a execução de outras dúvidas – maiores e mais incongruentes. Consoante Adorno (2003), o inconsciente seria, para os defensores do movimento, uma forma dos escritores alcançarem uma linguagem imagética, portanto livre do eu consciente.

De Cortázar, Bolaño parece ter herdado uma parcial influência de sua filiação às vanguardas, injetando em suas produções uma multiplicidade de caracteres experimentais – forçando, simultaneamente, o leitor a uma maior intervenção opinativa. O argentino, para usar uma expressão ficcional sua, é um “destruidor de bússolas”, cujas formas narrativas desmontam-se ao movimento de sua britadeira estilística, refazendo-se em novas malhas de experiências linguísticas.

Bolaño nunca afirmara diretamente, mas já forneceu sólidas pistas que Cortázar era o autor que mais o apetecia. Inclusive, em determinados instantes, buscou conectar sua prosa a certos traços do argentino. Ao ser indagado sobre “O Olho Silva” ter uma eventual influência cortazariana, Bolaño (2011, p. 115) não se esquivou: “Quando acabei de escrever ‘El ojo Silva’ deixei de chorar, ou coisa parecida. O que eu mais queria era que se parecesse com um de Cortázar [...]”.

Tendo à disposição todo um repertório de ferramentas literárias contemporâneas, é recorrente na literatura de Bolaño o uso de divagações, fluxo de consciência e rupturas da linearidade temporal-espacial. Nesse sentido, a experimentação narrativa ascende como um dos recursos mais relevantes de um amplo repertório ficcional. A experimentação, provinda, sobretudo, das vanguardas – originadas no início do século XX –, e tonificada sob os auspícios do Modernismo, é um dos pilares que firmam a solidez do edifício literário do autor

chileno e, ao mesmo tempo, um dos estratagemas que dão dinamicidade ao romance na atualidade, o que será examinado no decorrer deste capítulo e, de modo mais apurado, no terceiro capítulo desta pesquisa.

2.4. Os rebentos de um maldito: a bibliografia daquele que foi cedo

Após sua saída da América Latina e subtraindo sua meteórica passagem por Paris, Bolaño teve sua estadia na Europa completamente restrita à Espanha. Residiu, entre 1977 e 2003 (ano de sua morte), respectivamente, em três cidades: Barcelona (1977-1980), Girona (1980-1986) e Blanes (1986-2003). Nesse interim, financeiramente, sua vida sofreu fortes solavancos financeiros. Enquanto não estava priorizando sua sobrevivência, o chileno deu suporte à fundação de revistas literárias – o impresso de poesia *RVAC (Rimbaud vuelve a casa)*, em parceria com o poeta chileno Bruno Montané, foi uma delas – e contribuiu com poemas para algumas seletas. Dentre elas, a antologia *Algunos poetas em Barcelona* (1978) e a revista *Regreso a la Antártida* (1983).

Suas tentativas de publicações individuais não cessaram. Paralelamente aos trabalhos que executava, o chileno começou a participar e a vencer alguns concursos literários que surgiam pelas cidades espanholas. Em 1984, ganhou o Prêmio Félix Urabayen por um romance intitulado *La senda de los elefantes*. Clandestinamente, Bolaño havia inscrito o mesmo livro em outras disputas literárias, mas com nomes diferentes e resultados negativos. A versão definitiva do romance só chegaria às livrarias em 1999, atendendo pelo título definitivo de *Monsieur Pain*. No mesmo ano, Bolaño vence, em parceria com A. G. Porta, o Prêmio Âmbito Literário com o livro *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Afora as duas obras anteriores, sabe-se que Bolaño também já rascunhava durante a década de 80 o protótipo do que se tornaria, muito anos depois, a narrativa *Amberes*.

À medida que os anos 80 chegavam ao fim, Bolaño pouco a pouco foi deixando de lado a produção poética para dedicar-se exclusivamente às narrativas. Embora se considerasse um poeta, foi com a prosa que ganhou importância como escritor. A partir do nascimento do primogênito, em 1990, Bolaño oficializou a carreira de ficcionista, dedicando-se à literatura em tempo integral. Contudo, os rendimentos demoraram dois anos para chegar: “Comecei a viver da literatura a partir de 1992 [...]. Desde 1992, o que coincide com uma doença grave, os meus rendimentos foram obtidos exclusivamente com a literatura” (BOLAÑO, 2011, p. 87). Suas fontes de renda consistiam nas premiações em concursos literários e, pouco tempo depois, na comercialização de seus livros. A escrita de romances e

contos surgiu para Bolaño como uma maneira mais eficaz de manter financeiramente a família.

Desse modo, foi na década de 90 que a literatura do chileno começou a ganhar relevância. A obra que publicara nos anos 80 em parceria com o amigo e escritor espanhol A. G. Porta, o romance *Consejos de um discípulo de Morrison a um fanático de Joyce* (1984), passou quase incólume à recepção da crítica europeia; mas nela – apesar de escrita “a quatro mãos”, como bem definiu Porta em 2006 – está contida uma preciosa amostragem do relevo que caracterizaria o planalto temático bolañiano – como os personagens errantes completamente soltos pelo mundo, os fragmentos biográficos do chileno, além do componente obscuro da violência.

Consejos tem 24 capítulos, e a primeira incursão de Bolaño no campo da prosa já obedece uma inclinação pouco usual, uma vez que pendularmente movimentava-se ora por uma escrita narrativa, ora por elaborações epistolares. Conforme Alonso (2014, p. 22): “Un detalle notable de esta novela es la aparente formalidad narrativa con la que está construido su argumento. Formalidad que luego resulta disruptiva y compleja”.

A última década do século XX, por sua vez, foi marcada por uma intensa produção criativa que poucas vezes se viu em um escritor. Bolaño publicou, nesse período, dez livros – compreendendo dois tomos de poemas, uma coleção de contos e incríveis sete romances. No início dos anos 2000, o ritmo de publicações não arrefeceu; entre as obras que começaram a circular com Bolaño ainda vivo e publicações póstumas, somam-se onze títulos (entre romances – o interessante e inacabado *2666* (2004), por exemplo –, poemas reunidos, contos e ensaios).

O chileno iniciou sua maratona de produções literárias com a publicação de *A pista de gelo* em 1993. Nela encontra-se uma tripla bifurcação narrativa registrada em 1ª pessoa (o que, de certa forma, já parece ser o embrião das arrojadas polifonias das quais o autor tanto iria se servir em seus livros), cujos personagens – o dono de um bar com aspiração a escritor; um poeta mexicano que é vigilante noturno; e um funcionário público – alternam-se para contar a história de uma bela patinadora cortada da seleção olímpica de seu país e a misteriosa construção de uma pista de gelo cujos recursos financeiros são de origem pública para uma causa privada. Alonso identifica o cerne do romance (2014, p. 33): “En La pista de hielo hay una víctima y varios sospechosos y todo el argumento parece desplegarse en pos del crimen”. Essa opção por uma alternância narrativa já configura a introdução dos experimentalismos na obra do chileno, algo que ganhará ainda mais ressonância com outras obras.

Assassinato e investigações; artistas e imigrantes latino-americanos; cosmopolitismo e a verve autoficcional são fórmulas observadas no eixo de um romance que gira ao movimento de uma tematização que começa a ganhar caracteres mais evidentes. O *modus operandi* bolañiano estava com a fôrma visivelmente montada.

Em 1996, Bolaño publica *A literatura nazi nas Américas e Estrela distante*. O primeiro título, em essência um romance, tem a natureza de uma enciclopédia – cujo esboço desenha microbiografias de escritores ficcionais distribuídos pelos três cantos da América. A correspondência dos autores, segundo Bolaño, corresponde à tentativa de construção de uma metáfora do universo literário do continente – onde, apesar da ficção, a atmosfera historiográfica dos personagens tem suas bases calcadas na realidade, recheada de ambiguidades, contradições e valores artístico-sociais.

A literatura nazi ficcionaliza a presença de representantes literários de todos os países pan-americanos; o Brasil não fica de fora, tendo personagens e menções associadas aos irmãos Campos, Rubem Fonseca e Osman Lins (o pernambucano volta a aparecer numa outra publicação póstuma do chileno – *As agruras do verdadeiro tira*, 2011). Segundo Alonso (2014, p. 48): “No es el nazismo lo que aparece satirizado en este libro, sino la literatura y el oficio de escribir. La pretensión ridícula de que las palabras pueden expresar el horror inexpresable. El horror irreversible. El horror de la muerte y del asesinato”.

Para Schwartz (2008), a obra é, ao lado de *Os detetives selvagens*, a mais experimental de Bolaño, haja vista a supressão das aspas nos diálogos – o que a conectaria ao Futurismo, que enxerga que a dinamicidade literária não precisa de pontuações – e a ausência de linearidade em algumas passagens, o que poderia atestar um pendor Dadaísta para a anarquia – mesmo que suave – das formas narrativas.

Na esteira do sucesso de crítica do romance-enciclopédia dos escritores das Américas, sai *Estrela distante*; o novo exemplar vaticina dois prognósticos acerca de Bolaño: o chileno não é autor de uma só obra e a sequência de duas publicações quase consecutivas não minou os méritos de seu quarto livro: “[...] *Estrella distante* surge como ampliación del último capítulo de *La literatura nazi em América*, capítulo dedicado a Ramírez Hoffman, el infame” (ALONSO, 2014, p. 51). A sólida diferença é que, desta vez, Arturo Belano – o conhecido alter ego de Bolaño – passa a assumir a narração dos fatos.

O romance trata dos bastidores políticos da ditadura chilena de Augusto Pinochet (1973-1990), bem como suas variações (perseguições, mortes, censura, feminicídio etc); da mesma forma, o leitor é convidado a mergulhar num enredo cujas ramificações são plasmadas por assuntos e matizes diferentes: aviões que desenham poesias com fumaça no céu; o uso do

humor negro para o trato de questões ainda mais sombrias; a agilidade narrativa com traços cinematográficos e o suporte fotográfico como dispositivo de denúncia política.

A juventude boemia, a literatura e a violência repressiva são alguns dos recortes que se anuviam em seu horizonte narrativo. Consoante Alonso (2014, p. 59): “*Estrella distante* contiene dos temas sumamente incómodos de discutir, analizar e incluso pensar: el asco que causa la muerte y la fascinación mórbida de su espectacularización”. *Estrella distante* marca a primeira parceria entre Bolaño e a editora de Jorge Herralde.

Chamadas telefônicas (1997), primeira incursão de Bolaño no campo do conto, surge no ano seguinte. Há uma amálgama quase ilimitada de abordagens e recursos literários nos 14 contos que integram a coletânea. Dividida em três partes, encontra-se o regular deslocamento espacial México-Chile-Espanha do autor, com a adição de outras localidades (EUA e Rússia, por exemplo).

Bolaño trata mais uma vez do aspecto literário, metaforizado por uma oscilação de escritores exitosos e fracassados, ambos os lados buscam reconhecimento e prêmios em concursos culturais; outra conexão com a literatura se estende pelo plano da leitura, com personagens que passam o dia furtando livros em sebos (a periferia dos aficionados por livros que não tem muito dinheiro) e eliminam o tédio das horas livres folheando-os. Há em vários contos muitas citações a autores consagrados, sobretudo na esfera latino-americana. Na coletânea, o leitor encontra mais uma vez o afamado personagem Arturo Belano (alter ego de Bolaño) em três contos: “Enrique Martín”, “Verme” e o imprescindível “Detetives”. Destacam-se ainda os textos “Sensini” (vencedor do Prêmio de Narração Ciudad de San Sebastián), “Chamadas telefônicas”, “Outro conto russo” e “Vida de Anne Moore”.

Em 1998, publica o premiado *Os detetives selvagens*, que ratificou de vez o nome de Bolaño como um dos principais autores do período. Considerado ao lado de 2666 sua *magnum opus*, *Os detetives selvagens* é uma espécie de tronco por onde se bifurcam por antecipação, ou consequência, todos os arbustos estilísticos e temáticos de sua árvore literária. Por se tratar do objeto de ilustração desta pesquisa, a obra será devidamente examinada no próximo capítulo, que tratará de suas ramificações mais relevantes, especialmente as diretrizes experimentais.

No fim do século XX, nas palavras de Valdes (2011), Bolaño já ameahava um consistente reconhecimento de seu trabalho ficcional por parte da crítica. Comparado a obras aclamadas no continente como *Cem anos de solidão* e *O jogo da Amarelinha*, *Os detetives selvagens* acumulou prêmios importantes e críticas elogiosas. Para Maristain (2011, p. 95), o livro foi decisivo para o chileno: “Desde que com o seu monumental *Os Detectives Selvagens*,

talvez o grande romance mexicano do nosso tempo, se tornou famoso e ganhou os prêmios Herralde (1998) e Rómulo Gallegos (1999), a sua influência e a sua imagem foram crescendo constantemente”.

Amuleto e *Monsieur Pain* saem em 1999 com recortes bastante derivados de outras obras bolañianas. Auxilio Lacouture, poetisa uruguaia e “a mãe da poesia mexicana”, conta o seu drama pessoal vivido em *Amuleto* quando passou duas semanas trancafiada clandestinamente num banheiro da Universidade Nacional Autônoma do México – enquanto tropas militares fechavam a universidade e prendiam ativistas políticos. A narrativa de Auxílio não é linear, tem natureza hesitante e evolui com um núcleo cheio de desvarios e elucubrações soltas, algo similar ao pensamento dos jovens poetas protegidos sob as asas maternas da uruguaia. A personagem anuncia desde o início que seus relatos tendem a conter uma história de terror. Conforme Alonso (2014, p. 84): “Auxilio Lacouture recuerd o inventa los sucesos que relata. A través del fluir de su conciencia, es capaz de viajar al pasado y al futuro, indistintamente”. Arturo Belano, dentre outros, é um dos personagens inseridos no enredo.

O outro livro, *Monsieur Pain* (publicado originalmente em 1984 com o título inicial de *La senda los elefantes*), talvez seja a obra do chileno que mais se afasta de seu usual projeto literário, muito embora seja um distanciamento pequeno: “[...] *Monsieur Pain* tiene un matiz diferente a lo que serán sus novelas posteriores, tiene outro registro” (ALONSO, 2014, p. 95). O enredo desliza pela vanguardista Paris da década de 30 (o enredo sofre constantes cortes temporais), com as sequelas e feridas ainda abertas do pós-guerra e a iminência de um novo conflito bélico, tonificado pela crescente adesão europeia ao fascismo.

Pierre Pain, o personagem chave da história, é adepto de um rudimentar método de hipnose, ao mesmo tempo em que se vê num ambiente surreal forjado por mistérios e perseguições. O título faz inúmeras alusões a Edgar Allan Poe – explorando dimensões fantásticas com traços ocultistas – e indiretamente a Borges, cujas metáforas de um mundo labiríntico são exploradas à exaustão.

Nocturno do Chile entra em circulação no ano 2000, e talvez seja o relato mais crítico de Bolaño ao panorama repressivo da Ditadura de Pinochet, ou, antes, o livro cujo enredo mais ataca a postura de artistas e intelectuais que se habituaram à enorme violência do regime e participavam de eventos literários enquanto as torturas aos perseguidos políticos não cessavam de acontecer. Para Alonso (2014, p. 105): “Nocturno de Chile esconde una crítica feroz al poder imperante, a la violencia de las dictaduras, al discurso oficialista de los que detenta el poder y a la perversidad que acaso esconden sus discursos. Pero no refiere

únicamente a la historia de Chile [...]”. O enredo vai além, uma vez que “funciona como metáfora universal” (ALONSO, 2014, p. 105).

O protagonista do livro é estrategicamente um padre – conservador por ofício – com vocação para crítico literário que chega a dar aulas de marxismo ao próprio Pinochet. Embora pareça estranho, há uma justificativa para os encontros: “[...] los militares quieren aprender sobre Marxismo para conocer mejor al enemigo (ALONSO, 2014, p. 101). O balanço geral é, por vezes, digno de nota: “Resultan ser alumnos aplicados. Em total son diez clases, aunque la asistencia es irregular. El único alumno que no se pierde ni una sola clase es Pinochet, quien le confiesa sentir respeto por los verdaderos intelectuales, entre quienes se incluye a sí mismo” (ALONSO, 2014, p. 101). Pablo Neruda é um dos personagens da história, apresentado como pretense alienado político, uma vez que enquanto o Chile está à beira de uma catástrofe, o poeta observa fixamente o céu à noite completamente embevecido pelas estrelas.

Schwartz (2009) enxerga na obra mais uma incursão experimentalista, mesmo que difícil de ser veiculada a alguma expressão vanguardista. *Noturno do Chile* é escrito quase que totalmente em um único parágrafo (o segundo só aparece na última página). Além disso, o surrealismo se encontra em algumas passagens da narrativa, sintonizado em construções oníricas.

Putas assassinas (2001) corrobora o talento de Bolaño como contista. Os treze textos do livro inauguraram as publicações do autor no século XXI. E os temas apreciados são um repertório já conhecido, mas com outras adições: rituais religiosos exóticos; personagens (como em *Chamadas telefônicas*) com nomes compostos por uma só letra: “B” ou “U”, por exemplo; contemplações novamente sólidas dos desertos mexicanos; incursões ao cinema pornográfico e até mesmo ao realismo mágico (algo poucas vezes visto em Bolaño). Desse compilado ficcional extraem-se algumas das mais exitosas narrativas curtas do chileno: “O Olho Silva” – talvez o conto mais importante da coleção –, o enigmático “Gómez Palacio”, “Últimos entardeceres na terra” e o incômodo “Prefiguração de Lalo Cura”.

Na esteira de outras publicações saem posteriormente *Amberes* (romance, 2002), *Una novelita lumpen* (romance, 2002) – adaptado para o cinema em 2013 pelas mãos da diretora chilena Alicia Scherson; o filme recebeu o título de *II futuro* – e *El gaucho insufrible* (contos, 2003). Os trabalhos que se seguem são publicações póstumas. O chileno dedicava-se à escrita de 2666 quando veio a falecer, em julho de 2003; razão pela qual o livro com título de incógnita numerologia é geralmente citado como o testamento literário do chileno:

“Bolaño pôs de lado a possibilidade de um transplante do fígado para concluir *2666*, mas a doença agudizou-se e morreu antes de chegar ao fim do livro” (VALDES, 2011, p. 16).

O chileno, antes de sua morte, deixou por escrito as coordenadas para que os editores fizessem os acabamentos necessários em *2666*. Bolaño cogitava o transplante hepático à medida que alimentava as páginas do livro; como lembra Gutiérrez (2016, p. 201), ele via *2666* como o seu “seguro econômico para o pós-operatório”, contudo, o prazo de sua permanência no mundo expirou antes disso. Valdes (2011) aponta um dos últimos desejos do chileno, que foi o de fascicular os cinco capítulos de *2666* em volumes específicos; a ideia não poderia ser outra: Bolaño deixara dois filhos e acreditava que a circulação de cinco livros menores (estranhamente complementares e independentes ao mesmo tempo) seriam mais lucrativos que um único título corpulento quanto a quantidade de páginas. Sua família e a Editora Anagrama, contrariando sua vontade, resolveram publicá-lo integralmente.

Assim, *2666* (2004) é um calhamaço ironicamente inacabado. Bolaño jactava-se de estar escrevendo o livro mais obeso da literatura mundial. Dividido em 5 capítulos – com o último inconcluso e um sexto capítulo encontrado algum tempo depois por pesquisadores literários –, *2666* é, talvez, a obra bolañiana mais multifacetada, árida e violenta. Entretanto, como diz Blanchot (2011, p. 12): “[...] a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais”.

A peça ficcional, para Valdes (2011), é diferente de outras criações do autor, uma vez que não se passa num grande centro urbano, não tem oficinas literárias, tampouco poetas rebeldes (embora surjam escritores estrangeiros). A atividade jornalística é tratada como uma profissão de risco pelas denúncias que imputa, sendo tão perigosa “como ser detective, andar por um cemitério, olhar para fantasmas” (VALDES, 2011, p. 42). Alonso suplementa com outra evidência (2014, p. 148): “*2666* es la literatura como anti-literatura. La compulsión por narrar historias, que se subdividen y fugan. Los juegos formales, la destreza técnica”.

A história ganha forma em certas áreas do México, mas tem rotas quase universais. Sua principal paisagem literária é a fictícia e desértica cidade de Santa Teresa (originalmente, a fronteira Ciudad Juárez – localizada no estado de Chihuahua), onde uma série de mortes vem ocorrendo, culminando no início dos anos 90 com um inacreditável feminicídio que encontra correspondência em eventos reais e atozes ocorridos no México. Os acontecimentos deram, com efeito, uma amostra da leniência da justiça do país, incapaz de punir a maior parte dos envolvidos. O fato virou matéria de destaque na imprensa mundial, mobilizou manifestações e protestos, inspirou documentários e ganhou até mesmo as salas de cinema.

Em Bolaño virou literatura. E com um grau elevado de cadáveres, mas desta vez não oriundos de regimes ditatoriais; o banho de sangue jorrou aos borbotões de uma imperfeita democracia mexicana, cujos meios de segurança fecharam os olhos para indivíduos indigentes, socialmente invisíveis (mulheres, negras, analfabetas etc). Assim, Bolaño apontou o mapa da violência para a instabilidade social e os homicídios recorrentes em sociedades abertas, cujo estado policialesco, numa soma considerável de ocorrências, é inoperante em coibi-los, e, noutros momentos, o próprio estado torna-se agente do problema, uma vez que associa-se aos cartéis de drogas da região.

É interessante notar no livro como a passagem da violência na bibliografia de Bolaño ganha transição das perseguições políticas comuns em tempos de ditadura para a chancela de assassinatos urbanos arquivados sob o carimbo oficial da ordem democrática. Para Valdes (2011, p. 41): “Nesta paisagem de brutalidade e impunidade, Santa Teresa parece menos aberrante. É apenas um dos muitos locais onde brotou e veio à superfície um mal subjacente e penetrante”. A cidade fictícia surge como uma amostra mínima do mal em sentido amplo: “Tal como agora em Santa Teresa, parece dizer o romance, sempre foi e será nos cemitérios de 2666. O mal está espalhado e é tão eterno como o mar” (VALDES, 2011, p. 41).

Outro ponto digno de nota – talvez entre fatos de menor importância – é a ausência da numerologia que dá título à obra em seu próprio enredo. Todavia, os vaticínios do número foram deixados como ponto de mistério num outro e anterior romance de Bolaño – *Amuleto*. Segundo Hardman (2011, p. 52): “Bolaño, como todo grande autor, adorava deixar pistas entre imagens poéticas e fragmentos narrativos, que acabam tecendo redes de sentidos por toda sua obra”. Essas pretensas pistas têm sido chamadas contemporaneamente de easter eggs – e saltam para além da literatura, chegando ao cinema e à música, por exemplo. Bolaño usou essas estratégias ao longo de sua bibliografia – aguardando a perspicácia analítica dos leitores em interpretá-los.

Assim, em *Amuleto* reside uma das chaves que destravam o cadeado do misterioso e longínquo ano de 2666, muito embora se tenha uma ideia do que os números profetizam. No romance encontra-se o seguinte fragmento: “[...] a Guerrero, a essa hora, 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 [...]” (BOLAÑO, 2008, p. 65).

A data chama a atenção pelo recorte da violência, não somente referindo-se aos cadáveres do passado e do presente, mas apontando para uma lista obituária num ano distante

– o que talvez suponha uma continuidade a longo prazo do regime de terror no continente latino-americano. Conforme Valdes (2011, p. 16): “2666, como toda a obra de Bolaño, é um cemitério. [...] Os seus romances anteriores recordavam os mortos das décadas de 60 e 70. As suas ambições para 2666 eram maiores: escrever um epitáfio para os mortos do passado, do presente e do futuro”.

Em 2016, o jornal espanhol *El País* reuniu escritores e analistas literários para catalogar as 25 mais relevantes obras da literatura hispano-americana nos últimos 25 anos. Na lista estão os dois livros mais recordados de Bolaño, em posições significativas: *2666* ocupa o primeiro lugar e *Os detetives selvagens* o terceiro; *A festa do bode* (2000), de Vargas Llosa, é o outro livro que complementa o pódio (segunda posição). Evidentemente, listas dessa natureza compreendem apenas critérios de seleção subjetivos, tendendo com alguma frequência para o arbitrário e para a elisão de tomos com reconhecido valor estético. Porém, acerca de *2666*, aponta o jornal: “É um pináculo das letras pós-modernas – embora o termo cheire a obviedade –, mas a verdade é que Bolaño é também um pós do chamado boom latino-americano” (MAINER, 2016).

Em *1001 livros para ler antes de morrer* (versão brasileira da Sextante), *2666* é um dos romances latino-americanos que emergem da relação. Garcendo (2010, p. 925) o examina desde sua quantidade de páginas – pouco mais de 1.100 – aos cinco capítulos que gravitam como uma “semente do mal” na cidade de Santa Teresa. Assim, “*2666* se destaca como o ponto culminante de uma carreira e como um indício do que Bolaño poderia ter realizado se não tivesse sucumbido a uma morte tão precoce”. *Os detetives selvagens* e *2666* são obras que se alimentam de algumas das proposições mais caras a Bolaño: a infinidade de personagens e a amplitude de subtramas. Para Bucher (2016), poucas vezes as narrativas do chileno se detêm por um período alongado em um único personagem ou reproduzem eventos que não se encerram com algumas páginas.

Outras publicações póstumas de Bolaño são *Last Evenings on Earth* (contos, 2006), *El secreto del mal* (contos, 2007), *El Tercer Reich* (romance, 2010) e o recente *O espírito da ficção científica* (romance, 2016). Este último, encontrado há pouco tempo pela viúva do chileno, Caroline López, começou a ser redigido por Bolaño durante os anos 80 – e, entre revisões e pausas, os manuscritos acabaram sendo deixados de lado. O livro, embora talvez menor do ponto de vista da qualidade da escrita, seria o arquétipo ficcional do chileno, uma vez que já apontava para enredos policiais, núcleos artísticos e rodas de amigos regadas a álcool e rebeldia. De algum modo, assemelha-se aos mecanismos que remontam à composição de *Os detetives selvagens*.

Bolaño iniciou no mundo das letras como poeta, tanto no que diz respeito à produção quanto às leituras. A dinâmica da sua escrita ganha movimento a partir dos aspectos integrantes da poesia. Ato contínuo, apesar de ser mais reconhecido por suas narrativas, o chileno olha com mais esmero para seu trabalho poético: “A gradação do rubor que sinto quando, por pura casualidade, abro um livro meu de poesia ou um de prosa. Ruboriza-me menos o de poesia” (BOLAÑO, 2011, p. 99).

O conteúdo de seus poemas é por vezes híbrido, encontrando-se desde desvarios reflexivos a certo pendor policial. Alguns ensaístas defendem o pioneirismo de Bolaño na esfera da construção de versos de cunho policialesco. Para Pinheiro (2016, p. 99): “Podemos encontrar alguma justificativa para esse desejo de ver aqui certo ineditismo”. E, de fato, há sólidas evidências disso: “Salvo pouquíssimas exceções – me lembro apenas de algumas experimentações da vanguarda soviética [...] –, a noção de ‘policial’ raramente se aplica à poesia” (PINHEIRO, 2016, p. 99).

Complementarmente, três livros de poemas circulam na atualidade contendo sua assinatura: *Los perros românticos: Poemas 1980-1998* (2000), *Tres* (2000) e o póstumo *La universidad desconocida* (2007). Na esteira de outras publicações adicionais que surgiram após sua morte, encontra-se o compilado de ensaios, críticas e discursos *Entre parêntesis* (2004), um conjunto de análises literárias cirúrgicas e intempestivas que demonstram um pouco de seu talento como crítico e polemista.

2.5. A vanguarda do submundo: Bolaño e os Infras, ou os Beats mexicanos

Na adolescência, a família de Bolaño migrou para o México, onde o chileno entrou em contato com a atmosfera cultural que mais produziria influências em sua obra. O México foi, para os pais de Bolaño, uma tentativa de conciliação: “A relação deles foi tempestuosa ao longo de toda a minha infância e de certo modo o México foi um pequeno paraíso, um local onde conseguiram recomeçar. Para eles, a princípio, foi divertido, embora para mim não fosse de maneira nenhuma” (BOLAÑO, 2011, p. 74). O revolucionário ano de 1968 foi o período de sua chegada ao país – Bolaño era então um garoto de quinze anos.

De repente, o chileno viu-se no olho do furacão: a Cidade do México – uma das maiores metrópoles do continente –, talvez a cidade latino-americana que absorveu com mais efervescência os contornos e formas das vanguardas artísticas e transformações sócio-históricas que pululavam na Europa e dos Estados Unidos: “O México era de um dinamismo

diferente. Olhe, naquele tempo, a Cidade do México tinha catorze milhões de habitantes e era outro planeta, era a cidade onde tudo era possível” (BOLAÑO, 2011, p. 75).

Habitado a zonas provincianas, o choque urbano sofrido pelo chileno parece ter sido, a priori, deletério: “Quanto a mim, por ter vindo de uma pequena cidade do Chile, ainda por cima do Sul, trocara uma pequena cidade por uma megalópole” (BOLAÑO, 2011, p. 75). Apesar do desconforto inicial, a adaptação do chileno não demorou a ocorrer: “Como só tinha quinze anos, mexicanizei-me rapidamente. Sentia-me totalmente mexicano. Nunca me senti um estranho no México [...]. Não houve nada a que tivesse problemas em habituar-me” (BOLAÑO, 2011, p. 75).

Conforme Ribeiro (2008), a Cidade do México, naquele período, imbiu uma soma considerável das transformações culturais que já vinham ocorrendo na Europa e nos EUA, tornando-se rapidamente uma pátria que abrigou hippies, simpatizantes do movimento punk, militantes de esquerda, estudantes universitários, artistas marginais (poetas, pintores, músicos etc) pouco preocupados com dinheiro, mas com as antenas aptas a captar a conjuntura política do país e com profunda consciência social.

Esse cenário englobou até mesmo párias históricos que se digladiavam socialmente com o estado em busca de direitos civis, como feministas (ainda com uma presença tímida nos radares artísticos da América Latina e do mundo), negros e homossexuais. O chileno foi, ao lado de muitos companheiros, um dos produtos dessa ebulição cultural. Para Bolaño (2011, p. 83): “A vida intelectual – a vida artística – no México é muito activa, como todos os aspectos da vida no México. O México é um país com uma vitalidade tremenda, a despeito do facto de, paradoxalmente, ser o país onde a morte está mais presente”. Bolaño supõe ser essa vitalidade o que torna a morte algo tão frequente no país.

Para ele, essa atmosfera histórico-cultural tornou-se o primeiro catalizador intelectual que lhe deu uma nova visão de mundo e, ao mesmo tempo, o início de sua consciência crítica como latino-americano. Foi nesse cenário que Bolaño começou a escrever – iniciando como poeta, diga-se –, intensificou ainda mais suas leituras (lia os autores mexicanos e era ávido por histórias policiais e obras clássicas) e passou a ter maior preocupação política, mesmo oscilando seu pensamento ideológico em percursos distintos: ora por simples modismo, ora por força das circunstâncias e às vezes tendendo para uma parcial (e intencional) postura enevoadada pela indiferença do ceticismo.

Na esteira do cotidiano da capital mexicana, Bolaño firmou um núcleo de amigos de toda ordem, origem e natureza. De intelectuais a prostitutas; de pintores a imigrantes ilegais (ele mesmo o era). O chileno especializou-se na arte de flunar pelas ruas da

megalópole mexicana. Ainda na juventude, cabulava aulas durante o dia, era avesso ao trabalho, jactava-se de roubar livros em sebos e livrarias, frequentava sessões de cinema alternativo, procurava lanches baratos e participava de oficinas literárias.

À noite, Bolaño encarnou o espírito do perfeito boêmio literário. Teve contato com drogas (consoante relatos, chegou, inclusive, a traficá-las), virou amigo das ruas e amante ruidoso das estrelas e do ar gelado das madrugadas. Para Blanchot (2011, p. 178): “A vagabundagem noturna, o pendor para errar quando o mundo se atenua e se distancia, e até mesmo as profissões que é preciso exercer honestamente durante à noite, sempre foram boas matérias literárias”. De fato, essas aventurosas experiências, anos depois, tornar-se-iam combustível ficcional de considerável valor para as narrativas do chileno. Aos dezesseis anos, abandonou definitivamente a escola sem concluir o ensino secundário. Não voltaria mais a frequentar qualquer instituição educacional, incluindo curso superior.

Foi com amigos, artistas e intelectuais que Bolaño ajudou a fundar, em 1975, o movimento Infrarrealista no México, aglutinando, sob sua capa de adesões, colaboradores dos mais baixos e diversificados estratos sociais. O movimento teria ampla penetração nas camadas culturais da Cidade do México com um estilo de vanguarda bastante underground. Os Infras, como também ficaram conhecidos, eram pouco mais de vinte quando do seu surgimento – quase todos mexicanos e poetas. As raízes do grupo remontam a influências do surrealismo e do dadaísmo (sobretudo este último), adicionados ao ecletismo literário de nomes desregrados como William Burroughs e Jack Kerouac.

Como já fora dito, o México das décadas de 60 e 70 foi uma esponja que absorveu significativamente as transformações que se estenderam pela Europa e pelos Estados Unidos. A conjuntura política mexicana do início dos anos 70 tonificou em demasia a efervescência cultural das correntes literárias que brotaram pelo país nos anos seguintes.

Alçado ao poder em 1970 pelo PRI, o esquerdista Luis Echeverría Álvarez assumiu a presidência do México em meio a um nevoeiro de polêmicas, como a suspeita de autorizar, enquanto secretário federal do governo Gustavo Dias Ordaz (1964-1970) – seu antecessor –, a matança de estudantes em Tlatelolco (1968). Seu mandato iniciou sob o signo da coalizão, refletindo, em suas diretrizes, os auspícios de uma gestão cercada por jovens, artistas, intelectuais, economistas e ativistas culturais conectados às tendências derivadas da contracultura de 1968 e com o evidente intuito de fazer as pazes com a juventude do país.

Assim, o governo mexicano investiu no país maciços subsídios financeiros no eixo de sua calha de eventos culturais. Centros artísticos foram restaurados, recitais de poesia, amostras teatrais, oficinas literárias e saraus tornaram-se frequentes e suplementos impressos

– como a revista *Punto de partida* – promoveram as primeiras publicações de jovens artistas, especialmente poetas e ficcionistas.

Se essa efervescência teve seu lado irrefutavelmente positivo, outras problemáticas derivavam desse contexto. A partir do início da segunda metade do século XX, na concepção de Bürger (2017), houve uma multiplicação de tendências artísticas em toda a América Latina, cujas particularidades, apesar de surgidas de um mesmo segmento, eram antitéticas, heterogêneas e irreconciliáveis. No México, esses reflexos não foram diferentes e talvez ocorreram de maneira mais acentuada. O governo de Echeverría injetou recursos numa camada bastante homogênea do seio artístico – descartando outros grupos mais radicais e de traços estéticos considerados menores.

Isso contribuiu para a formação de uma espécie de establishment cultural no país, formando núcleos privados de escritores com esboços aristocráticos que usufruíram das benesses e da proteção do estado. Desse modo, a ideia de privilegiar alguns grupos em detrimento de outros criou um cenário desconfortável, provocando parciais rompimentos estéticos que geraram tensões e às vezes conflitos dentro do tecido artístico nacional. Dessa polarização entre núcleos seletos e movimentos com rabiscos periféricos e tintas marginais surgiu a dinâmica que movimentou o cenário cultural mexicano durante a década de 70. O Infrarrealismo é um rebento que deriva desse plano artístico mais à margem da sociedade – com evidentes raízes fincadas no fértil solo da esquerda.

A ideia do Infrarrealismo surgiu com Roberto Bolaño e Mário Santiago Papasquiari, que se conheceram no Café Havana pouco depois do retorno de Bolaño ao México, em 1974, após ser preso pelos militares que instalaram a ditadura no Chile. Entre xícaras de café, álcool e afinidades literárias, os dois escritores firmaram uma sólida e produtiva amizade, que se estendeu até a morte de Mário Santiago, em 1998.

O movimento contou ainda com a participação de nomes que depois despontariam como artistas insígnies no cenário cultural do país. Entre eles pode-se destacar Rubén Medina, os irmãos Ramón Méndez Estrada e Cuauhtémoc Méndez Estrada, José Vicente Anaya, Bruno Montané, José Rosas Ribeyro e Lisa Johnson – um ex-amor de Bolaño. Acrescente-se ao grupo outros simpatizantes e membros aleatórios como os pintores Rodolfo Sanabria e Carla Rippey e os poetas rebeldes José Revueltas e Efraín Huerta. Estes dois últimos foram as maiores influências mexicanas que o movimento tomou para si. Bolaño (2011, p. 66), acerca das adesões, comentou: “O infra-realismo era uma espécie de dadá à mexicana. A certa altura, havia muitas pessoas, e não só poetas, mas também pintores, vadios e parasitas que se consideravam infra-realistas. Na realidade, havia apenas dois membros, Mario Santiago e eu”.

Os Infrás reuniam-se inicialmente em locais variados – seja na casa de participantes, no próprio Café Havana (famoso no México por supostamente ter abrigado as reuniões onde Fidel Castro e Che Guevara planejaram a Revolução Cubana), na Livraria Gandhi e no conhecido ambiente cultural Casa do Lago. Os encontros eram recheados de declamações poéticas – quase todas de autoria própria; apresentações musicais; trocas de ideias e discussões de natureza política.

Havia similaridades escancaradas entre os propósitos dos Infrás e a Geração Beat, movimento artístico juvenil ocorrido nos Estados Unidos durante os anos 50. Assim como os Beats, os Infrarrealistas propuseram uma poesia livre, cujos versos refletissem um projeto atípico de vida que caminhasse de maneira oposta às convenções sociais enraizadas institucionalmente, inclusive incorporando o credo discursivo de tribos urbanas avessas, por exemplo, ao trabalho, como bem atesta Bolaño (2011, p. 78):

Entre outras coisas, éramos incansavelmente preguiçosos. Não havia uma única pessoa que conseguisse fazer-nos trabalhar. Eu só trabalhava quando não tinha outra opção. Da mesma forma, aceitávamos viver a vida com muito pouco. Éramos completos espartanos, com meios escassos, mas ao mesmo tempo éramos atenienses e sodomitas que gozavam todos os aspectos da vida, pobre mas exuberante. Tudo isto estava relacionado com os hippies, com o modelo norte-americano, com o Maio de 68 na Europa, com muitas coisas, afinal.

Em outras palavras, o grupo pretendeu um fazer artístico libertário, que se alimentasse dos aspectos invisíveis do cotidiano, passeando pela periferia dos grandes centros e mergulhando na mesma sarjeta onde apinhavam-se e dividiam espaço com ratos, baratas e indivíduos desprezados pela sociedade. Os Infrás se associaram a esses tipos, porque também encharcavam-se com o lodo da mesma sarjeta, escoando pelos bueiros do submundo. Eram, consoante Bolaño (2011, p. 72), uma geração de radicais, que buscavam esticar o máximo possível o elástico dos limites humanos, isto é, de suas próprias vidas.

Nas palavras de Schwartz (2008), o movimento não assimilou apenas as vanguardas na construção de seus recursos estéticos, mas adotaram-nas, do mesmo modo, na construção de hábitos rebeldes que intuía certa anarquia dadaísta dentro de alguns eventos e situações do cotidiano, o que resultava em desvarios comportamentais. Schwartz lembra a morte de Papasquiari como produto dessas insanidades. Não querendo curvar-se à força dos produtos do Capitalismo, Mário, durante a década de 70, deixou de olhar para os lados ao atravessar às ruas, acreditando que os automóveis deveriam parar ao vê-lo. Isso resultou em três atropelamentos; o último, em 1998, provocou seu óbito.

Além de tudo, o grupo criou polêmica e ganhou publicidade negativa ao impor-se de forma pragmática aos núcleos de escritores que consideravam elitizados e protegidos pelo estado. Para tanto, organizaram com frequência sabotagens a eventos culturais (lançamentos de livros, recital de poesias, bate-papos etc) protagonizados por autores e poetas considerados inimigos do grupo. Os boicotes consistiam em vaias, distribuição de panfletos críticos e até mesmo objetos jogados nos palcos em que ocorriam as principais atrações. Não raro, os representantes da tendência marginal eram expulsos do recinto em que promoviam os atos hostis.

Carmen Boullosa (2011, p. 67), poetisa, apresentadora de televisão e contemporânea do movimento mexicano, relata o clima de tensão que pairava ante a iminência de novas invasões: “Antes da minha primeira leitura de poesia na Livraria Gandhi, em 1974, rezei a Deus [...] e pedi: ‘Por favor, não permitas que venham os infra-realistas’”. E complementa: “Estava aterrorizada por ler em público, mas a ansiedade que surgia da minha timidez não era nada comparada com o pânico que sentia perante a ideia de ser ridicularizada: a meio da leitura, os infras podiam irromper por ali dentro e chamar-me de idiota” (BOULLOSA, 2011, p. 67).

Os Infrarrealistas chegaram até mesmo a embargar eventos do poeta Octávio Paz – futuro prêmio Nobel mexicano – e do à época aspirante a poeta David Huerta, filho do aclamado escritor Efraín Huerta; este, por ironia, era bastante admirado pelos Infrarrealistas. Em decorrência das constantes obstruções, os Infras passaram a ser temidos e odiados em igual medida pelos artistas que não compunham as hostes do movimento; seus membros tornaram-se *personae non gratae* no seio cultural do México. Como punição, os principais organizadores de suplementos artísticos proibiram os Infras, por algum tempo, de publicarem seus textos em revistas de ampla circulação literária. Bolaño era aparentemente contrário às intervenções. Participou de apenas uma; por coincidência, a de David Huerta.

A apoteose do Real Visceralismo – nome ficcional dado por Bolaño ao movimento em *Os Detetives Selvagens* – ocorreu do ato de sua fundação até o ano de 1977, quando Bolaño e Mário Santiago rumaram para a Europa. Em seu momento de maior sinergia, o grupo deixou um consistente legado de publicações, o incentivo à escrita de novos poetas, além de um manifesto que tentou definir os escopos de sua geração. Entre as assinaturas de obras literárias em veículos de comunicação impressos – apesar do boicote –, conseguiram publicações na prestigiosa revista *Plural* – anteriormente dirigida por Octávio Paz. Em 1976, na edição de número 63 da revista, saíram *Seis jóvenes infrarrealistas mexicanos* com

organização, prólogo e poemas de Mário Santiago. Na edição seguinte, já em janeiro de 1977, a *Plural* publicou poemas de Roberto Bolaño.

Dos livros exclusivos do movimento, resultaram duas antologias: *Pájaro de calor* (1976) e *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego* (1979). Ambos os tomos contam com peças poéticas de membros assíduos do Infrarrealismo; *Pájaros* tem a assinatura de oito poetas; *Muchachos*, onze. As publicações foram custeadas por simpatizantes aristocráticos do pensamento juvenil e por componentes que contavam com algum recurso financeiro.

Há também, no inventário de circulações do período, a revista *Correspondencia Infra*, que foi gestada numa homenagem de despedida a Mário Santiago e a Roberto Bolaño, no ano de 1977. A revista, impressa numa única edição e com tiragem de cinco mil exemplares, trouxe consigo o Manifesto Infrarrealista – assinado por Bolaño – e como texto abre-alas o poema de Papasquiario “Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger”. Este título, por curiosidade, viria a influenciar o nome e a estrutura da primeira publicação em prosa de Bolaño durante a década de 80: *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*.

O fim do Infrarrealismo caracteriza-se como uma verdadeira incógnita para os pesquisadores, participantes e adeptos do movimento. Para uma soma considerável dos integrantes, incluindo Bolaño, o desfecho do grupo de jovens poetas ocorre com a ida dele e de Mário à Europa, em 1977: “Fomos os dois à Europa em 1977. Uma noite, no Rossilhão, França, na estação ferroviária de Port-Vendres [...], depois de termos passados por algumas aventuras desastrosas, decidimos que o movimento, tal como era, tinha chegado ao fim” (BOLAÑO, 2011, p. 66). Um aparente rompimento amoroso de Bolaño com Lisa Johnson teria sido a razão que motivou sua saída do México. O chileno foi à Espanha – onde residia a sua mãe – e nunca mais voltaria ao México.

Contudo, Mário Santiago regressaria, depois de um conciso hiato de dois anos na França e em Israel, à Cidade do México; retomou relações com membros antigos do movimento; filiou novos interessados; agendou reuniões; discutiu outras publicações; e planejou a manutenção das sabotagens. O ano era 1979 quando a causa *Infra* foi reiniciada – sem Bolaño e sob a liderança de Mário. O movimento girou sob a melodiosa e subversiva batuta de Papasquiario até a década de 90.

Diferente de Bolaño, para alguns remanescentes do Infrarrealismo – o movimento finda somente com a morte de Mário Santiago no ano de 1998. Outros, que se filiaram ao ideário durante os anos 90, deram continuação às propostas de Mário – inclusive sua viúva, que organizou algumas publicações póstumas do marido. Para estes, o Infrarrealismo está de

pé até os dias de hoje. Contando, inclusive, com boa saúde ideológica e com a participação de membros pertencentes à velha guarda da fundação.

Bolaño e Mário foram os dois principais nomes do movimento infrarrealista – aquele muito mais que este, diga-se. Em *Os detetives selvagens*, Bolaño reproduziu, com roupagem ficcional, a verve rebelde que alimentou os anseios dos jovens poetas. Os protagonistas do livro são o próprio Roberto Bolaño e Mário Santiago – ocultos sob os pseudônimos de Arturo Belano e Ulisses Lima, respectivamente. O Infrarrealismo, por sua vez, surge com o nome de Real Visceralismo. A atmosfera literária da juventude artística recebe os reais contornos de um credo hippie, onde a arte funcionaria como uma ferramenta de mudanças sensíveis do cotidiano. Bolaño (2011, p. 47) ratifica ficcionalmente o projeto de sua geração: “Revolucionar a arte e mudar a vida eram os objetivos [...]. E reinventar o amor. Na verdade, tornar a vida uma obra de arte”.

Outro evento que imprimiu marcas profundas na trajetória artístico-cultural da América Latina e estendeu suas teias sobre o movimento Infrarrealista mexicano foi o fenômeno do Boom literário. Os escritores desse período, oriundos de diferentes partes do subcontinente, abriram as portas do território latino-americano para leitores que até então desconheciam o que aqui se produzia. Dessa forma, nomes como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mário Vargas Llosa e Carlos Fuentes poliram os móveis publicitários de um continente que alcançou significativo sucesso editorial.

Não é exagero falar que os autores do Boom envernizaram a propaganda acerca dos autores anteriores a eles, como Borges, Juan Rulfo e Juan Carlos Onetti, sintonizando, da mesma maneira, o mundo literário para os escritores que viriam depois. É fácil compreender que Bolaño e outros autores de sua geração surfaram na onda desse reconhecimento literário. Bolaño (2011, p. 46) tem uma análise bastante respeitosa acerca dos autores do Boom: “São superiores, superiores às pessoas que vieram depois e, certamente, aos escritores da minha geração”. Esse pensamento se distancia da cartilha *Infra*, cujos membros reconhecidamente criticavam o imenso espaço ocupado pelos autores do Boom.

Para Schwartz (2008), o legado herdado por Bolaño da essência vanguardista dos *Infras* foi bastante consistente, não havendo como filiá-lo a um único movimento, senão extrair de seus textos algumas das ilustrações que o identificam com as vanguardas. Nas palavras do estudioso, o surrealismo é a expressão mais comum na obra do chileno, mas os esquemas futuristas, as aberturas polissêmicas do cubo-abstracionismo e a desarticulação narrativa oriunda do dadaísmo são, do mesmo modo, características experimentalistas frequentes em sua ficção.

CAPÍTULO III *OS DETETIVES SELVAGENS E A EXPERIMENTAÇÃO NARRATIVA CONTEMPORÂNEA*

Como já visto, a produção ficcional de Roberto Bolaño está imersa no que pode haver de mais familiar aos caracteres que se associam ao fazer literário contemporâneo. O primeiro capítulo desta pesquisa tratou das principais propostas temáticas e do conjunto de particularidades que integram a bibliografia do escritor chileno. O segundo capítulo propôs-se a examinar os postulados que grifam o romance contemporâneo, dando maior relevo ao experimentalismo narrativo. Esta sessão, a seu tempo, propõe uma discussão acerca do recurso experimental na obra *Os detetives selvagens* (1998), demonstrando a engenharia inovadora que a técnica confere ao romance de Bolaño.

Além de averiguar o fator experimental, tornar-se-á importante comentar sobre os aspectos gerais da obra e como se inserem na paisagem contemporânea, o que tende a colaborar para resultados um pouco mais satisfatórios, uma vez que esses elementos integrantes passeiam pela mesma seara a ser observada, a da experimentação. Assim, a narrativa dos poetas detetives terá alguns de seus segmentos e recursos estéticos expostos para melhor averiguação: desde o ingrediente policial à metaliteratura; da autoficção à evasão dos protagonistas; do espaço narrativo à gerência temporal – ambos bastante extensos e osciláveis; o gênero epistolar utilizado por García Madero e as referências literárias também serão questões dignas de nota.

Quanto ao experimentalismo, esta pesquisa propõe seu exame em duas frentes distintas. A primeira levará em consideração o recurso experimental em seu estado puro, destacando a fragmentação do relato, o acréscimo de imagens simbólicas, a dissolução parcial da linearidade narrativa e a alternância dos esquemas temporais e espaciais, escorados nas dezenas de depoentes que se avolumam no segundo capítulo. A segunda contemplará a via da literatura exigente, bifurcando-se entre o aspecto dúbio quanto à fala de alguns depoentes e o sentido investigativo da obra, cujos reais protagonistas surgem como sombras ocultas – e, em certa medida, o próprio leitor se reconhece como o verdadeiro detetive que busca a verdade dos fatos.

3.1. A obra dos poetas detetives: a eterna busca pela literatura

No Discurso de Caracas, presente na coletânea de ensaios *Entre parêntesis* (2011) e proferido por ocasião do recebimento do Prêmio Rómulo Gallegos de 1998, Roberto Bolaño definiu *Os detetives selvagens* como uma carta de amor ou de despedida à sua geração literária. A obra, de fato, é um nostálgico relato ficcional que homenageia não só um grupo de poetas marginais, mas que, sobretudo, faz ode à própria literatura.

O romance de Bolaño começa a chamar a atenção desde o seu formato enquanto livro: trata-se de um verdadeiro calhamaço (na edição de 2006 da Companhia das Letras, tem 622 páginas). Essa observação parece superficial do ponto de vista analítico, mas já é o retrato de uma tendência que tem se instaurado – ou, antes, renascido – na contemporaneidade, a da preferência de muitos leitores por romances volumosos e a disposição por parte dos escritores em redigi-los.

Com as especulações formuladas ao longo do século XX de que o romance estaria em extinção – conjectura esta defendida por teóricos renomados como Adorno, Lukács e Blanchot –, as narrativas concisas (o conto e a crônica, por exemplo) supostamente tornaram-se os gêneros literários mais apreciados nas últimas décadas do século passado, porque, com efeito, possibilitam o conforto de uma leitura mais célere.

O romance, em via oposta, devido às suas dimensões mais extensas, precisou adaptar-se às eventuais preferências do leitor moderno (a redução drástica da quantidade de páginas e do número de personagens foram algumas das medidas adotadas pelos ficcionistas). Este, inequívoco acumulador de funções, influenciado pela era da imagem e habituado ao esquema do laconismo textual da internet, não teria tempo ou tranquilidade disponíveis para a fruição de obras mais extensas. Até mesmo o argentino Jorge Luís Borges (2009, p. 151), uma das vozes mais fundamentais da ficção latino-americana do século XX, não deixou de se manifestar a respeito do assunto em evidência, dando preferência ao formato mais curto:

A vantagem essencial é que o conto pode ser percebido de uma só olhada e no romance nota-se mais a sequência. E também o fato que uma obra de trezentas páginas não pode abrir mão de ganchos, de páginas que sejam simples nexos entre uma parte e outra, enquanto num conto tudo pode ser essencial ou mais ou menos essencial ou – digamos – pode se parecer mais com o essencial.

O argentino foi um dedicado leitor de romances, sobretudo dos autores europeus do século XIX, mas não chegou a escrever nenhum. Borges (2009) acreditava, assim como os outros críticos citados, que o romance não tinha nenhum futuro. Como já visto, esses

prognósticos apocalípticos parecem distantes de se confirmarem. E o interesse pelo formato de livros volumosos voltou à cena literária.

Perrone-Moisés (2016, p. 170-171) nomeou tal tendência como “romañão”, diagnosticando essa propensão desde fins do século XX – e que tem se mantido com vitalidade atualmente: “[...] alguns dos romances mais comentados, premiados e vendidos na virada do milênio são muito extensos, têm uma grande quantidade de personagens e histórias concomitantes”. E uma das ilustrações fornecidas por ela é precisamente o romance de Bolaño: “[...] *Os detetives selvagens* [...] têm cerca de seiscentas páginas, e *As benevolentes*, do autor franco-americano Jonathan Littell, cerca de novecentas” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 171). *2666*, o maior romance escrito por Bolaño (na edição de 2010 da Companhia das Letras, tem 852 páginas) pode ser inserido na mesma perspectiva. Perrone-Moisés (2016, p. 171) disserta sobre a justificativa para a ocorrência do fenômeno em questão:

Os romancistas recentes parecem ter readquirido a ambição de colher, na história recente de seus países, uma faixa de tempo e traçar em seu interior um grande painel social, por meio de histórias individuais representativas, iluminadas explícita ou implicitamente por reflexões filosóficas, políticas e estéticas dos narradores. E contrariando a ideia de que atualmente as pessoas têm pouco tempo para a leitura, esses romances alcançam grandes tiragens. Parece que quanto mais a informação se expande e se dispersa, maior o desejo dos leitores por textos estruturados, coerentes e reflexivos.

Os detetives selvagens é uma narrativa híbrida, isto é, o romance bolañiano – como muitas obras da ficção contemporânea – tem classificação difícil, uma vez que combina gêneros e subgêneros distintos. Para Perrone-Moisés (2016, p. 243), os ficcionistas contemporâneos “São autores de obras de gêneros inclassificáveis, misto de ficção, diário, ensaio, crônica e poesia”. Mais: “São livros que não dão moleza ao leitor; exigem leitura atenta, releitura, reflexão e uma bagagem razoável de cultura, alta e pop, para partilhar as referências explícitas e implícitas” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 243). Em outras palavras, a adoção de um gênero restrito parece improvável na conjuntura literária atual, ou, ao menos, tende a ser menos regular.

A narrativa de Bolaño percorre essa esteira, mas não é de todo inclassificável em seus mecanismos internos. O gênero epistolar, originalmente assentado em forma de cartas, é utilizado na obra em uma de suas derivações: a escrita do diário do poeta Juan García Madero. Conforme Blanchot (2011, p. 20): “O Diário – esse livro na aparência inteiramente solitário – é escrito com frequência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da obra”. E a fala do estudioso francês é atestada pelas angústias de Madero. Ademais,

gravitam no cerne do romance o dispositivo policial, a construção histórica de um México carregado de ambiguidades sociais e o viés da memória sob o ponto de vista dos depoimentos. Ou seja, *Os detetives selvagens* é um romance que cultiva o epistolar, serve-se da armação detetivesca, esboça um panorama histórico e investe na força memorialista.

No que se refere à linguagem, o texto não representa nenhum desafio do ponto de vista da sintaxe e da escrita, mas reivindica atenção quanto ao nome dos incontáveis personagens e, especialmente, na distribuição estrutural dos depoimentos. Portanto, alguma exigência interpretativa existente, enquanto experiência de leitura, está mais associada à disposição da estrutura narrativa que à composição da linguagem do relato.

Além disso, o romance desfila a maior parte dos recursos que ajudaram a galvanizar a prosa do chileno: poetas e artistas ocupando o âmago do enredo; o recurso investigativo peculiar à ficção policial; a metaliteratura e a intertextualidade, em que a literatura torna-se também um tema; o estilo cru de escrita, associado ao novo realismo contemporâneo; a autoficção (Arturo Belano, o *alter ego* de Bolaño, volta a surgir – e desta vez é um dos protagonistas da trama); a evasão de alguns personagens, isto é, o sumiço presencial dos mesmos; a ironia e o humor; e o experimentalismo literário – observado menos na linguagem que na elaboração narrativa.

As técnicas perpetradas por Bolaño estão em sintonia com as evidências da ficção contemporâneas levantadas por Schøllhamer (2009). Algumas delas são autoexplicativas ou mais familiares por sua maior frequência em outros romances ou até mesmo em outras expressões artísticas. Contudo, torna-se interessante uma concisa explanação acerca dos recursos da metaliteratura, da intertextualidade e da autoficção encontrados na obra. O trato dessas questões não ocorrerá de modo sequencial, mas à medida que esta pesquisa se desenvolve e como forma de decompor algumas das nuances da ficção contemporânea, chegando por fim aos experimentalismos.

Dividido em três partes, o romance apresenta, em síntese, o jovem aspirante a poeta Garcia Madero, de 17 anos, como narrador. Na primeira parte – nomeada de “Mexicanos perdidos no México” (1975) –, escrito em forma de diário, García Madero descreve suas andanças com um grupo de poetas boêmios do chamado Realismo Visceral, além de conversas de bar – o Café Quito é o principal palco dos encontros –, primeiras experiências sexuais e debates sobre poesia. Esse primeiro momento revela o nome e a tênue presença dos poetas real-visceralistas Arturo Belano e Ulises Lima – os verdadeiros protagonistas da história. Ambos buscam informações acerca do paradeiro da poeta Cesárea Tinajero, a fundadora do Realismo Visceral, que se encontra desaparecida.

Na segunda parte – intitulada “Os detetives selvagens” (1976-1996) –, ocorre a primeira quebra narrativa: o diário de García Madero é interrompido, isto é, os fatos desenvolvidos na primeira parte tem sua sequência obstruída; a cronologia e o espaço da obra sofrem bruscas alterações; Lima e Belano desaparecem – embora quase todos não deixem de mencioná-los e, do mesmo modo, a poeta Cesárea Tijanero; e, por fim, essa parte reveste-se por um grande número de personagens – alguns apresentados na primeira parte, outros neófitos – cujas falas parecem testemunhos de experiências nocivas do cotidiano individual e histórico, assentados sob a veste da memória e da nostalgia de um passado mais feliz, ou antes, menos doloroso.

A terceira parte – “Os desertos de Sonora” (1976) – fornece vetor ao enredo: é a sequência dos diários de Garcia Madero, a partir do instante em que se encerrou a primeira parte. Madero, Belano, Lima e Lupi conseguem descobrir o paradeiro de Cesárea Tinajero, mas a história avança por um percurso trágico, em que alguns homicídios – dentre eles o de Cesárea – obrigam Belano e Lima a fugirem do México.

Tão relevante quanto à intenção de uma homenagem a uma geração literária é a concepção de que *Os detetives selvagens* faz apologia à própria literatura. E essa proposição é patente já num primeiro olhar: a arte de fazer versos é cultuada; os poetas são muitos e estão sempre a produzir; o roubo de livros é justificado pelo prazer da leitura; máximas de apologia pelo literário se avolumam: “Mas a poesia (a verdadeira poesia) é assim: ela se deixa pressentir, se anuncia no ar [...] (BOLAÑO, 2006, p. 17), “Todos os livros do mundo estão esperando quem os leia (BOLAÑO, 2006, p. 19), “O problema da literatura, assim como o da vida, é que no fim a pessoa sempre se torna um canalha” (BOLAÑO, 2006, p. 119), “[...] a poesia é a coisa mais bonita que se pode fazer nesta terra maldita” (BOLAÑO, 2006, p. 137).

Esses recortes e menções à literatura são, com efeito, a ocorrência da metaliteratura em seu estado mais amplo. Para Perrone-Moisés (2016), qualquer narrativa que tem por tema a poesia, que reflete acerca do fazer literário ou que povoa-se de citações e referências a autores e obras do passado e de sua própria época pode ser concebida como metaliterária. O romance de Bolaño agrupa todas essas categorias, tornando até mesmo questões semânticas sobre poesia ferramentas de entretenimento.

Ao procurarem por Cesárea Tinajero na terceira parte, Garcia Madero rompe o tédio da viagem fazendo perguntas sobre teoria dos versos a Lima, Belano e Lupe. Indagando aos demais sobre o significado de um “asclepiadeu” e, não obtendo resposta, o próprio Garcia Madero fornece uma explicação:

Vem de Asclepiades de Samos, que foi quem mais o usou, mas Safo e Alceu também o empregaram. Há duas formas: o asclepiadeu menor tem doze sílabas distribuídas em dois cola (membros) eólicos, o primeiro formado por um espondeu, um dátilo e uma sílaba longa, o segundo por um dátilo e por uma diplodia trocaica cataléptica. O asclepiadeu maior é um verso de dezesseis sílabas pela inserção entre os dois cola eólicos de uma diplodia datílica cataléptica in syllabam (BOLAÑO, 2006, p. 574).

Menos de uma página depois, Bolaño recita de cor um poema do grego Arquíloco. Essas alusões dão espaço a outro mecanismo literário que se movimenta lado a lado com a metaliteratura: a intertextualidade. Para Schøllhammer (2009), em certa medida, esse recurso sempre existiu nas ficções literárias, desde referências, alusões e citações a outras obras – antigas ou contemporâneas. Perrone-Moisés (2016, p. 116), contudo, pontua: “Embora a intertextualidade seja um fenômeno verificável em qualquer época, ela se torna mais intensamente praticada no final do século XX”. E adiciona às derivações do recurso, além das mencionadas alusão e citação, a paródia e o pastiche.

As citações, referências e alusões, com efeito, são os desmembramentos intertextuais com maior rotatividade em *Os detetives selvagens*. O poeta e prêmio Nobel mexicano Octávio Paz – o “nosso grande inimigo”, como os real-visceralistas o veem –, é citado de maneira direta ao menos oito vezes ao longo do romance, Alfonso Reyes quatro, o mesmo número de citações feitas a Juana Inés de la Cruz e Pablo Neruda; Efrén Reboledo, José Juan Tablada, Efraín Huerta, Augusto Monterroso, Ernesto Cadernal e Jorge Luís Borges são outros dentre os tantos nomes mencionados – e cujas poesias tornam-se material de leitura e fontes de declamações.

Bolaño ficcionalizou seu grupo de companheiros e poetas mexicanos ao longo da obra, incluindo a si mesmo e ao seu amigo mais próximo, o poeta Mário Santiago Papasquiari. Esse estratagema literário, como pontuado no primeiro capítulo desta pesquisa, recebe o nome de autoficção (termo derivado de “autobiografia ficcional” e que serve para classificar igualmente “biografias romanceadas”). Perrone-Moisés (2016) acena para a falta de unanimidade acerca de uma definição mais complementar para o gênero, contudo traça algumas especulações em busca de um melhor nível de satisfação conceitual.

Em primeiro lugar, afirma que a autoficção, embora concebida enquanto gênero na década de 70, obedece a uma longa tradição, passando, por exemplo, pelas obras *Os ensaios* (1580), de Montaigne, e *As confissões* (1782), de Rousseau. “Portanto, a autoficção não é um gênero novo, apenas a variante moderna de um gênero antigo” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 206). Em segundo lugar, ocorrem debates na seara de um questionamento que visa estabelecer se os fatos narrados obedeceriam a aspectos absolutamente reais, ou se,

ao contrário, a autoficção seria a criação de um eu inteiramente imaginário – aquilo que o autor gostaria de ser, por exemplo.

3.2. O experimentalismo formal em *Os detetives selvagens*

Afora algumas concepções críticas e preferências de ficcionistas e leitores, o experimentalismo permanece sendo uma engrenagem interessante que dinamiza a maquinaria do romance contemporâneo; na literatura de Bolaño é um item quase imprescindível. Bürger (2017) reivindica a importância da técnica experimentalista, fruto genuíno das vanguardas históricas, como um dos principais canais da pluralidade artística, sendo a literatura um desses desdobramentos.

Miceli (2012), num de seus ensaios a respeito do tema, recorda que no campo da ficção literária, o experimentalismo pode se apresentar, direta e basicamente, em dois planos: nas alterações – sutis ou anárquicas – da estrutura narrativa, geralmente rompendo com certos tradicionalismos (a estrutura ficcional linear, por exemplo); e nas maquiagens e invencionices que envolvem a construção (ou desconstrução) da linguagem verbal (o ludismo é uma dessas ferramentas). A primeira frente, nas palavras de Miceli (2012), pode ser entendida como experimentalismo formal, enquanto a segunda atenderia pela pecha de experimentalismo linguístico. Julio Cortázar é uma boa exemplificação do primeiro modelo; Guimarães Rosa tem total propensão ao segundo; e Joyce movimentou sua ficção pelos dois planos.

O experimentalismo em Bolaño encontra-se filiado, em maior demasia, à primeira concepção (formal), isto é, a uma proposta mais conectada à ruptura das estruturas narrativas que vinculada ao uso de peripécias em nível de linguagem (linguístico). E mesmo quando há a ocorrência deste último modelo na obra do chileno, apresenta-se de maneira menos acentuada e com outras funcionalidades: “[...] Bolaño joga com a ideia da existência de várias línguas dentro do espanhol, problematizando as noções de pertencimento e identidade relativas a uma nação e o modo como o idioma frequentemente se apresenta como coagulador dessas relações” (LYRA, 2016, p. 136).

Em suma, a investida verbal bolañiana reportada à escrita narrativa em diferentes tipos de espanhol – caso de *2666* –, embora não deixe de ser experimental, obedece mais a um segmento de intencionalidades multiculturais, amparadas pelo vetor da equalização social. Obviamente, eventuais traduções de *2666* para outros idiomas alheios ao espanhol desgastam as funcionalidades linguísticas da obra.

Se se entende o experimentalismo em *Os detetives selvagens*, de acordo com as propostas de Sergio Miceli, mais inclinado ao primeiro plano – o da desarticulação da estrutura narrativa –, o próximo passo será esmiuçar as diferentes etapas em que esse desmantelamento inventivo do relato se apresenta no romance dos detetives. Assim, são compreendidos como produtos da experimentação a obstrução momentânea da linearidade narrativa; o recurso da fragmentação, plasmado através das muitas vozes distribuídas sob o signo do testemunho; as modificações e oscilações acentuadas do segmento temporal-espacial; e a distribuição de símbolos e imagens geométricas em alguns trechos da obra.

Esses recursos, com efeito, são legados das vanguardas históricas, ou, de acordo com Miceli (2012), características do movimento que sobreviveram – ou se adaptaram – ao século XX e chegaram com redefinições à ficção de nossa época. A fragmentação da realidade, por exemplo, está diretamente associada à tônica cubo-abstracionista, assim como o uso de imagens geometrizadas; do futurismo surgiram a partilha dos versos e a supressão das pontuações; e não seria hiperbólico afirmar que as desarticulações narrativas correspondem à anarquia das formas proposta pelo dadaísmo. Em outras palavras, *Os detetives selvagens* possui um fino verniz esquemático que corresponde a intuítos cubo-abstracionistas, futuristas e, de alguma maneira, dadaístas (em seu formato menos caótico). O surrealismo é outra vanguarda que se encontra na obra, mas que se desenvolve no plano do conteúdo temático, e não na estrutura narrativa.

Tratou-se anteriormente da divisão de *Os detetives selvagens*, e com isso pôde-se antecipar que há uma descontinuidade na história propriamente dita: “Um diário, dividido em dois, ocupa as extremidades do livro, como que exibindo suas margens (PINHEIRO, 2016, p. 115)”, e: “Entre elas, um conjunto de retratos-falados – alguns deles repetindo-se, complementando as declarações uns dos outros – configura um tabuleiro, onde já não se aposta nada, mas se busca recompor uma história de partidas poéticas” (PINHEIRO, 2016, p. 115).

Dispondo-se em sequência os nomes das três partes que estruturam o romance, a cronologia que os acompanha fornece uma ideia da obstrução momentânea do relato: “Mexicanos perdidos no México” (1975), “Os detetives selvagens” (1976-1996) e “Os desertos de Sonora” (1976). Os eventos que dinamizam a primeira parte da obra – registrados no diário de García Madero – ocorrem, sem nenhuma omissão de data, entre os dias 2 de novembro e 31 de dezembro do 1975. “O Diário enraíza o movimento de escrever no tempo, na humildade do cotidiano datado e preservado por sua data” (BLANCHOT, 2011, p. 20).

Na parte seguinte, o leitor percebe a omissão do diário de Madero; no lugar do gênero epistolar há vozes, e as datas das manifestações dos personagens oscilam entre janeiro de 1976 e dezembro de 1996. Bolaño escolhe um período cronológico que coincide ao do término da parte anterior, talvez uma maneira de reduzir a desconfiança do leitor com relação ao novo formato narrativo que o romance ganha, isto é, a possibilidade de se acreditar, num primeiro instante, que não se trata da mesma história. E a parte final, de certa forma, preenche as lacunas que se formaram com os episódios da primeira parte.

Compreende-se, com efeito, que há algumas outras hipóteses que podem ser levantadas tomando por objeto a armação estrutural disposta no romance. A técnica da desarticulação narrativa em *Os detetives selvagens* recorda a alguma distância o esquema cortazariano montado em *O jogo da amarelinha*. Contudo, Cortázar redigiu uma nota inicial orientando o leitor acerca dos diferentes modos pelos quais a obra poderia ser apreciada. Bolaño não estabeleceu um esclarecimento introdutório com relação à leitura do romance, mas disponibilizou no índice – especialmente na segunda parte – certas informações que serviriam de senha para acessar algumas das codificações do relato.

O autor chileno, ademais, não apresentou outro formato de leitura que não fosse a sequência firmada no romance. Porém há, pelo menos, três maneiras diferentes – incluindo-se o modo convencional – de lê-lo. Algum leitor menos afeito a recursos como a obstrução narrativa, poderia optar por lê-lo em sua virtual linearidade e cronologia: iniciando pela primeira parte (“Mexicanos perdidos no México”, 1975), saltando diretamente para a terceira (“Os desertos de Sonora”, 1976) e, enfim, retornando à segunda (“Os detetives selvagens”, 1976-1996).

Se essa sequência é levada em consideração, por mais estranha que pareça, o enredo, em seu aspecto cronológico, se encerrará antes das últimas páginas do livro. Muitos dos bate-papos eletrônicos que reúnem comentários, posicionamentos e debates acerca de autores e obras literárias revelam incontáveis leitores de *Os detetives selvagens* que decidiram por essa sequência em detrimento do formato apresentado no livro.

Outra maneira diferente de leitura seria começando pela segunda parte, cujos depoimentos criariam um véu de mistério na seara dos personagens principais –, para logo depois serem lidas, em sequência, as partes um e três; esse roteiro, contudo, aparenta ser o menos auspicioso dentre os três em matéria de sentido. A provável estratégia de Bolaño ao embaralhar a sequência narrativa do romance talvez seja a manutenção de uma de suas técnicas mais comuns: o retardo do mistério.

Conforme Ribeiro (2016), o relato dos poetas detetives, em sua primeira parte, se encerra com um clímax (a fuga de Lima, Belano, García Madero e Lupi no Impala de Joaquín Font) e a promessa de nova leva de emoções (os quatro personagens partem em busca de Cesárea Tinajero; o Impala é perseguido pelo proxeneta de Lupi e um suposto policial à paisana). Ora, Bolaño monta a atmosfera que aguça a atenção do leitor, para logo depois retardar o desenrolar do conflito, fracionando em pequenas cápsulas algumas justificativas, sendo que as explicações mais aguardadas costumam a vir. “Parece que, quanto mais o narrador lança o leitor para o centro da narrativa, para uma suposta rede que interliga e explica todos os delitos, mais a trama se esgarça e repete, eludindo respostas e saídas para o labirinto que o romance constrói” (RIBEIRO, 2016, p. 55). Em matéria de tensão, as partes um e três são as mais intensas do relato; ambas estão linearmente conectadas, porém, entre as duas, encontra-se a segunda parte do romance: a mais prolixa das três.

Lyra (2016) se arrisca a apontar que a segunda parte de *Os detetives* é a que dispõe de mais consistente material de análise. Guardadas as imprecisões da afirmação, no que diz respeito aos experimentalismos, talvez a assertiva não seja tão despropositiva, uma vez que é a parte cujo repertório narrativo mais sofre alterações de natureza estrutural. A fragmentação foi um dos esquemas empregados por Bolaño na confecção ficcional dessa segunda etapa, e dela decorre a maior fatia das outras experiências narrativas na obra.

De acordo com Perrone-Moisés (2016, p. 42): “[...] a expressão literária em forma de fragmentos foi introduzida pelos românticos alemães” e “foi largamente praticada pelos modernos”. Schøllhammer (2009) tonifica a fala de Perrone quanto a uma maior frequência da fragmentação a partir das obras do modernismo por influência vanguardista, adicionando o dado de que o recurso atualmente é levado às últimas consequências em termos estruturantes e sem qualquer preocupação em fornecer respostas gerais ou níveis de coerência. Mais: a padronização desse formato textual, bastante difundido por cubistas e abstracionistas, é revestida por extensa concisão – às vezes aforística – e não há garantias de que a distribuição das ideias terá conclusão.

Miceli (2012) observa que a fragmentação em uma narrativa não segue um rastilho cronológico, isto é, não há uma linearidade entre os fatos distribuídos num enredo, contados numa sequência de início, meio e fim. E se houver um encadeamento de eventos, provavelmente será embaralhado pela memória do narrador, galgando de um assunto a outro sem um aparente sentido específico.

Schøllhammer e Mileci sintonizam uma frequência muito próxima do que se verifica na segunda parte de *Os detetives selvagens*. A distribuição narrativa opera numa

sequência linear; os relatos são curtos, mas não há uma abordagem temática exclusiva ou continuidade de assuntos, embora alguns fatos sejam retomados; e o principal: não se pode falar em um narrador, porque, doravante, são dezenas –, todos na primeira pessoa.

A segunda parte do romance tem 52 narradores-depoentes – cada um deles tendo conexões com Ulisses Lima e Arturo Belano –, distribuídos em 26 capítulos. Ao todo – contando com personagens que se pronunciam mais de uma vez e outros que se manifestam em uma só ocasião – enumeram-se noventa e oito testemunhos. As falas dos depoentes têm registros bastante específicos: são citados seus nomes, a localidade (rua, estabelecimento, bairro e/ou ponto de referência), a cidade, o país, o mês e o ano. Por exemplo: “Amadeo Salvatierra, rua República de Venezuela, perto do Palácio da Inquisição, México, DF, janeiro de 1976” (BOLAÑO, 2016, p. 143)

Como já mencionado, o esquema de depoimentos realiza-se quase integralmente de maneira linear – no que diz respeito à cronologia –, com exceção do referido Amadeo Salvatierra, cujas falas abrem e encerram a segunda parte, ocorrendo curiosamente de modo também linear, mas dentro de sua própria fragmentação; todas as falas de Salvatierra – treze no total, sendo o depoente que mais se manifesta – acontecem exclusivamente em janeiro de 1976. Em suma, os depoimentos lineares dos outros personagens se entrecruzam com a linearidade dos depoimentos de Salvatierra, o que confere, num primeiro lance de leitura, a impressão de que as falas não obedecem a nenhum plano de ordenamento, porém essa sensação não tarda a se dissipar.

O caráter dos depoimentos, entretanto, se materializa através de estímulos, isto é, embora às vezes não pareça perceptível, há um suposto entrevistador-detetive que instiga as falas e percorre todos os cenários possíveis numa provável busca por Belano e Ulises, os protagonistas invisíveis do romance. Conforme Lyra (2016, p. 143):

Se a segunda parte do livro se organiza como coletânea de entrevistas ou depoimentos, e se o entrevistador, que é um personagem oculto, está em busca de Ulises e Arturo, como parece estar, neste caso, o narrado pela segunda parte é a longa história de um desencontro. A história de um entrevistador, um buscador, um detetive, que chega sempre atrasado, sempre depois que Ulises ou Arturo já partiram de onde ele se encontra. A história do desencontro do entrevistador com os protagonistas, ou do detetive com o objeto de sua busca.

Algumas análises sobre a evasão dos personagens centrais serão propostas ainda neste trabalho. Quanto à participação do entrevistador-detetive, por algum tempo, no correr da leitura, cria-se certa expectativa em descobrir a sua real identidade. García Madero é o nome que mais recebe apostas, especialmente pelo fato de haver narrado duas das três partes – e o

leitor já estar familiarizado com o seu relato –, por ter reconhecido trânsito comunicativo e intimidade com a maior parte dos personagens que fornecem os depoimentos e pela ocorrência de seu igual desaparecimento.

Contudo, Bolaño só desconstruiu essa possibilidade no penúltimo depoimento e sem responder integralmente ao mistério. O depoente se chama Ernesto García Grajales, é acadêmico da Universidade de Pachuca, no México, e sua fala é colhida na própria universidade, em dezembro de 1996. Ele diz: “Com toda humildade, senhor, direi que sou o único estudioso dos real-visceralistas do México e, poderia até dizer, do mundo. Se Deus quiser, vou publicar um livro sobre eles” (BOLAÑO, 2006, p. 563).

Ao apresentar-se como uma espécie de autoridade sobre o assunto e conceder algumas provas disso – informando, por exemplo, o destino da maior parte dos integrantes do movimento duas décadas depois de sua fundação –, Grajales disserta sobre a anêmica repercussão do grupo em sua referida época de 1996: “Provavelmente sou o único a se interessar por esse tema. Quase ninguém mais se lembra deles. Muitos já morreram” (BOLAÑO, 2006, p. 563). Quando inquirido a respeito de García Madero, a resposta é negativa:

Juan García Madero? Não, esse nome não me diz nada. Com certeza nunca pertenceu ao grupo. Homem, se digo que sou a maior autoridade no assunto, por alguma razão há de ser. Todos eram muito moços. Tenho as revistas deles, os panfletos, documentos inencontráveis hoje em dia. Havia um garoto de dezessete anos, mas não se chamava García Madero (BOLAÑO, 2006, p. 564).

Contudo, a perspicácia bolañiana em talhar alguns mistérios narrativos sem definições gerais reside justamente nesses instantes de aparentes verdades conclusivas. Como alerta Solotorevsky (2015) em tom interrogativo, se Juan García Madero realmente caiu no esquecimento literário a ponto de não ser descoberto pelo principal pesquisador sobre o tema e tampouco – e mais surpreendente – não ser recordado sequer por seus amigos poetas, como se explica o fato de o entrevistador saber quem é Madero? E por que dentre todos os poetas entrevistados, o nome de García Madero só surgiu numa eventual pergunta no fim? Com isso, não se afirma que Madero gravou as entrevistas, mas sustenta-se que a hipótese não está inteiramente descartada.

A opinião de Solotorevsky poderia ser aparentemente refutada com o óbvio argumento de que os depoentes – em grande parte amigos de Madero – o haveriam reconhecido e/ou mencionado durante suas respostas. Mas o crítico contra-argumenta que se García Madero gravou as entrevistas, poderia muito bem tê-las editado à medida que as

transcrevia com o intuito de omitir a si próprio, resultando no questionamento em entender, caso tenha sido mesmo García Madero a solicitar os depoimentos, suas motivações para a manutenção de um anonimato. Assim, o promotor dos depoimentos – independente de quem seja – torna-se o impulsor do recurso da fragmentação, uma vez que as falas colhidas se distribuem de modo entrecortado.

As construções temporais e espaciais são igualmente alteradas pela técnica da fragmentação, embora não se movimentem na esteira do fluxo da consciência ou do monólogo interior. O crítico Rosenfeld (1996, p. 81) transcreve algumas considerações acerca dos dois componentes num ponto de vista contemporâneo: “Espaço e tempo, formas relativas de nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas”.

Recorrendo à colocação de Rosenfeld, voltamos a reafirmar que a cronologia do romance se desenrola sob um ângulo linear, mas a maneira como o relato é estruturado (“1975”, “1976-1996” e novamente “1976”) obstrui e embaralha sua progressão temporal, refletindo-se, como observamos, em novas formas de lê-lo – o que prenuncia, em certo sentido, o relativismo do qual Rosenfeld trata.

Seja como for, os eventos que alimentam o romance ocorrem num intervalo de vinte e um anos e pouco mais de um mês, mas toda a sua engenharia narrativa, mesmo estando situada no presente ou quando se especula sobre o futuro, não deixa de lançar permanentes olhares para o passado. Não é à toa que Bolaño opta por encerrar os depoimentos – e, de certa forma, a obra – com uma fala de 1976. Rosenfeld (1996, p. 80) justifica esse outro direcionamento como mais uma tendência contemporânea, que se reveste, com efeito, no “fim da ordem cronológica e fusão de presente, passado e futuro”.

O espaço geográfico obviamente não passa incólume: a Cidade do México é o epicentro da narrativa, mas a errância constante dos personagens de Bolaño faz com que mais algumas localidades surjam no mapa do romance. Na terceira parte, por exemplo, Belano, Ulises, Lupe e Madero adentram no estado de Sonora, no noroeste mexicano e atravessam cidades como Navojoa, Ciudad Obregón, Hermosillo, Caborca, Pitiquito, Villaviciosa e a fictícia Santa Teresa; a fuga de Alberto e seu sicário e a caça obstinada por Cesárea Tijanero são as motivações para a jornada dos poetas.

Na segunda parte, por seu turno, os circuitos do nomadismo se eletrificam, uma vez que o México deixa de ser o único espaço narrativo, embora contenha os maiores números de depoimentos. Desse modo, surgem falas nos EUA (San Diego), na França (Paris e

Port Vendres), na Espanha (Barcelona, Madrid, Malgrat de Mar, Andratx, e Calella de Mar), Inglaterra (Londres), Israel (Tel-Aviv) e Itália (Viena e Roma).

Em suma, com exceção do México, são sete países registrados na cartografia ficcional do chileno, com falas distribuídas em três continentes e fracionadas em doze cidades. Indo além do fator da fragmentação, Perrone-Moisés (2016) sugere que na contemporaneidade a narrativa de viagem não só se manteve – apesar da banalização das viagens e de uma maior possibilidade do acesso aos lugares por fotos e vídeos – como continua atraindo um bom número de leitores.

As oscilações temporais-espaciais em *Os detetives selvagens* não se manifestam de modo experimental, isto é, suas mudanças não correspondem direta e internamente a mutações experimentalistas, porém, tornam-se consequência do uso das fragmentações – o que, indiretamente, faz com que sejam produtos da experiência das formas –, assim como outros caracteres da obra. Para Peter Bürger (2017), as consequências da fragmentação podem chegar a pontos impensáveis no que diz respeito a mudanças narrativas, incluindo noções espaciais e o molde cronológico.

Num sentido amplo, as fragmentações no romance de Bolaño são responsáveis pela obstrução linear da narrativa; pelas segmentações dos depoimentos, em matérias de assuntos, de extensão – no que diz respeito ao tamanho das falas – e de oscilações dos depoentes que se manifestam; pela alternância entre os narradores do relato (com uma possibilidade mínima, mas real de García Madero nunca haver abandonado a história); e, por fim, pelas dimensões cronológicas e os mapeamentos de espaços da obra, ambos bastante fracionados.

Como afirmado, Bolaño não se aventurou experimentalmente em inovações quanto à linguagem verbal, ou, pelo menos, esses malabarismos linguísticos são inexistentes no relato dos detetives. Seu *modus operandi* experimental irrompe numa linha mais voltada à estruturação narrativa. Contudo, há no romance algumas investidas não-verbais que despontam como aspectos aparentemente sem importância; à medida que o relato se desenvolve, entretanto, esses desenhos ganham relevo simbólico, tornando-se incógnitas merecedoras de atenção.

De modo introdutório, “a inserção de fotografias no romance foi inaugurada pelo surrealista André Breton, em *Najta* (1928), com o mesmo objetivo de captar as sombras da realidade” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 240). Iniciada essa implantação fotográfica, a repercussão da imagem se democratizou entre os ficcionistas, intuindo especialmente a apreensão visual da realidade num sentido permanente, o que se reveste como erro. Para

Barthes (1984, p. 13): “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. O semiólogo francês refere-se aos fotógrafos como “agentes despercebidos da morte”, devido aos seus registros que permanecerão por mais algum tempo quando os fotografados já não existirem.

Schøllhammer (2007, p. 7) ratifica a eficiência e superioridade contemporânea das representações visuais sobre o público, o que se verifica em vários segmentos sociais e não só literários, uma vez que “ocupam um lugar dominante na recepção estética contemporânea; vivemos sob o impacto da proliferação de imagens produzidas e sustentadas entre si na reciprocidade entre as redes midiáticas, de imprensa, cinema, publicidade e televisão”.

O que há em *Os detetives selvagens* não são fotografias, mas variações de imagens ficcionalmente registradas, o que pode evocar reações similares. Conforme Barthes (1984), as ilustrações e desenhos têm o mesmo código genético da fotografia, preservados os aspectos *sui generes* de cada uma. Quanto à disposição imagética, encontram-se na obra de Bolaño: um poema visual, um conjunto de jogos de entretenimento e, ao que parece, um enigma. Mesmo sendo dispostos em pequenas quantidades – se compararmos a toda extensão verbal da narrativa – algumas das imagens correspondem a momentos importantes do relato, e, em decorrência disso, estabeleceremos algumas considerações sobre as mesmas.

A primeira imagem a surgir, com efeito, trata-se de um poema verbal de Cesárea Tinajero – até aquela ocasião, o seu único trabalho disponível numa publicação a não se perder. O texto aparece na segunda parte da narrativa, mais especificamente no capítulo dezessete, quando Ulises Lima e Arturo Belano encontram-se numa visita a Amadeo Salvatierra. Os amigos poetas têm informações prévias de que Amadeo possui um exemplar da revista Caborca – contendo alguns dos raros versos de Tinajero – e pretensas informações a respeito da poeta fundadora do Realismo Visceral na década de 20.

Os prognósticos se confirmam: Ulises e Belano têm acesso ao suplemento literário, mas percebem que o informativo só dispõe de um único texto da poeta. Amadeo observa o desapontamento inicial de ambos pela quantidade ínfima de trabalhos, que logo se torna excitação pela descoberta, e, ao fim, transmuta-se numa silenciosa análise:

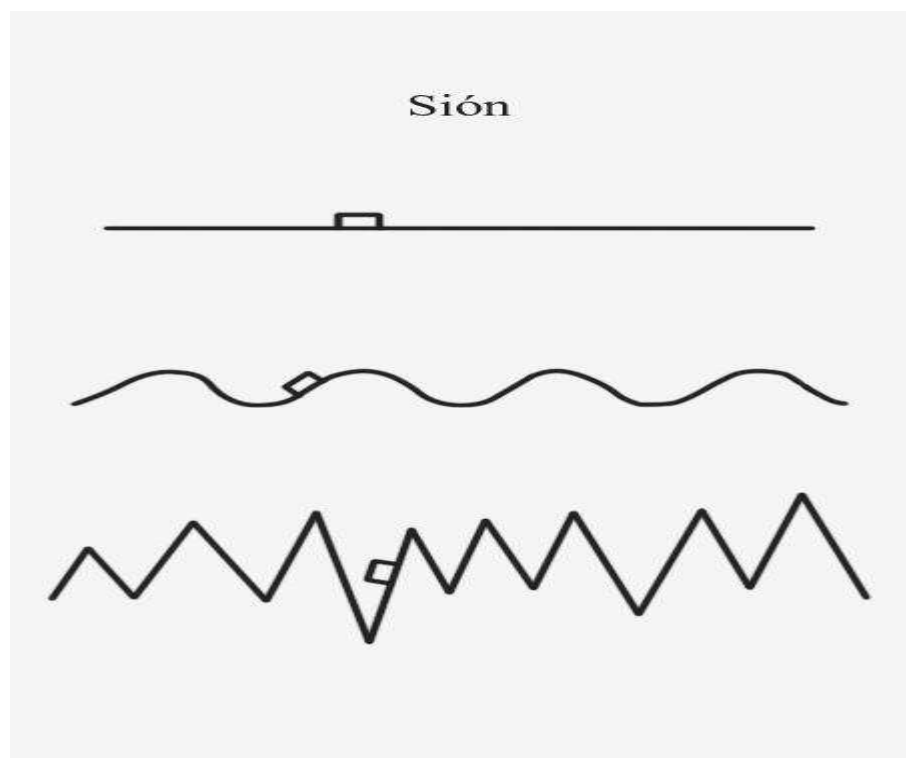
[...] e então um dos rapazes quebrou o silêncio e disse, com voz clara e bem timbrada, que o poema era interessante, o outro o apoiou no mesmo instante e disse que não só era interessante mas que já o tinha visto quando era garoto. Como?, perguntei. Em sonho, provavelmente eu não tinha mais que sete anos e estava com febre (BOLAÑO, 2006, p. 387-388).

Ao longo da narrativa, o apelo ficcional de Bolaño pelos contornos oníricos – algo bastante frequentado em sua obra – volta a se fazer presente, especialmente numa roupagem surrealista. A manutenção de alguns códigos cifrados na ficção do chileno opera em instâncias inconscientes, encontrando nos sonhos sua melhor expressão. Bolaño foi quem sonhou com o poema, o que aguçou o desespero de Amadeo por entendê-lo:

O poema de Cesárea Tinajero? Viu quando tinha sete anos? E entendeu? Sabia o que significava? Porque deveria significar alguma coisa, não? Os rapazes olharam para mim e disseram não, Amadeo, um poema não necessariamente significa alguma coisa, salvo o fato de ser um poema, se bem que este, o de Cesárea, a princípio, nem isso (BOLAÑO, 2006, p. 388).

Na sequência, Amadeo pediu a revista para rever o poema mais uma vez – algo que já fazia há quarenta anos, e sem nenhum sucesso em entendê-lo – e insistiu novamente aos recém-conhecidos poetas que o decifrassem. Bolaño e Ulisses iniciam um longo silêncio interpretativo. O poema de Cesárea, intitulado “Sión”, é reproduzido a seguir:

Imagem 1 – Poema Sión



Fonte: Pinterest¹

¹ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/372250725430994936/>

A estrutura do poema seguramente tem influência vanguardista, mais conectado ao movimento cubista. Conforme Bürger (2017), o diálogo do Cubismo com as expressões literárias, particularmente com a poesia, modificou o formato dos textos, dissolvendo versos e erigindo-se no lugar deles trabalhos imagéticos esculpidos com as palavras. Na literatura, essa tendência à “geometrização das letras”, de acordo com Miceli (2012), encontrou seus maiores ecos iniciais no poeta russo Vladimir Maiakovski (1893-1930) e no romancista – além de pintor e igualmente poeta – norte-americano John dos Passos (1896-1970).

O poema de Cesárea Tinajero fora publicado no México durante a década de 20, justamente o instante em que as influências vanguardistas – portanto, experimentais – fervilhavam em diferentes lugares, incluindo a América Latina. Mais: o movimento Real Visceralista, em sua fase inicial, fulgurava numa concepção de valorizar os aspectos do cotidiano, intuindo a conscientização social; ou seja, o grupo fundado por Cesárea Tinajero tinha diretrizes vanguardistas desde sua concepção. Ato contínuo, o poema de Tinajero possui amplas cargas de experimentos estando contido num livro – o dos detetives – que é do mesmo modo experimental.

O formato do poema recorda a corrente concretista no Brasil, um movimento de vanguarda artístico e cultural fundado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari na década de 50. Nas palavras um tanto hiperbólicas de Haroldo de Campos (2009), o Concretismo é o último suspiro vanguardista brasileiro e, ao mesmo tempo, os primeiros sons de nascimento do pós-modernismo. O grupo contou também com filiações provisórias de nomes importantes da poesia brasileira, dentre eles Paulo Leminski e Ferreira Gullar. Segundo Candido (1999, p. 96): “Na poesia o Concretismo rejeitou a expressão subjetiva e preconizou o fim do verso, com a liberdade de combinar e desarticular as palavras segundo afinidades sonoras, dispondo-as como realidade visual”.

É importante ressaltar que o Concretismo não é um movimento exclusivo e originalmente brasileiro, onde, inclusive, demorou a se estabelecer. Há indicativos do Concretismo em solo europeu desde a primeira década do século passado, nascendo como uma resposta antagônica ao Expressionismo. Conforme Fabbrini (2002), o Concretismo na Europa recebe influência direta dos grupos cubistas e abstracionistas, que apostam sua curvatura artística na adoção das formas e na remoção daquilo que consideram esteticamente desnecessário. Fabbrini ainda orienta ser comum e plausível a narrativa de que incontáveis movimentos que privilegiam as formas possuam recortes estilísticos bastante semelhantes.

Assim, o movimento Concretista no Brasil tem caráter semelhante aos caracteres do poema de Cesárea e há, com efeito, uma adição importante: Bolaño conhecia a poesia dos

irmãos Campos, e ambos – tanto Augusto quanto Haroldo – são personagens de *A literatura nazi nas Américas*. Portanto, o poema de Cesárea analisado por Amadeo, Ulises e Belano pode, em algum momento, estabelecer vínculos no que diz respeito à vanguarda literária brasileira. Com relação ao cubo-abstracionismo, essa influência é mais evidente.

Candido (1999) enumera mais algumas pistas que peculiarizam o Concretismo brasileiro – além da já referida tentativa de supressão dos versos e estrofes e do apreço pelo conteúdo visual e sonoro –, como o aproveitamento das páginas em branco (concebidas como quadros) para a distribuição das palavras e a investidura da roupagem polissêmica, isto é, a possibilidade de um poema possuir incontáveis significações. Reitera-se, com efeito, que esse mesmo pacote de recursos gravita na órbita dos dispositivos estilísticos que galvanizam as propostas do cubismo e do abstracionismo.

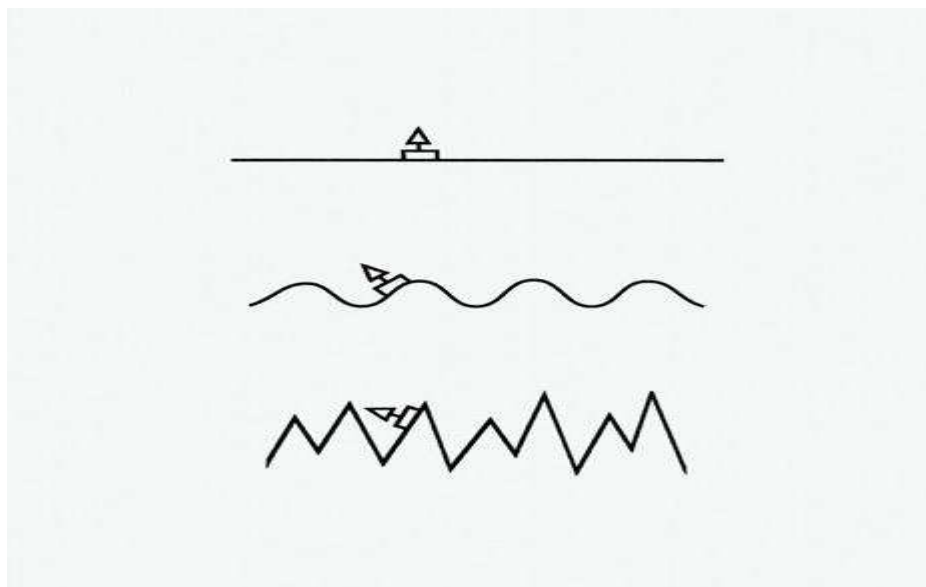
Esses esquemas concretistas e cubo-abstracionistas se insinuem no poema de Tinajero. Com relação à disposição geométrica: o poema não tem versos e converte-se num trabalho estético visual; a página em branco é aproveitada em suas dimensões mais amplas; e abre-se espaço para o caráter polissêmico. O silêncio contemplativo de Belano e Ulises é a construção de respostas interpretativas para os mistérios que o poema evoca, sem necessariamente haver alguma certeza se são as únicas respostas possíveis.

Os poetas pedem a Amadeo que remova o retângulo do poema, resultando, como se pode supor, numa linha reta (na primeira seção), numa linha ondulada (a segunda) e numa outra quebrada (a terceira). Belano e Ulises não fornecem explicações diretas a Amadeo; eles o incitam a interpretar suas partes. Na primeira seção – sem o retângulo – Amadeo enxerga um horizonte; na segunda, especula o formato de ondas ou um horizonte de colinas; na terceira, insiste na proposição de um horizonte, mas desta vez de colinas e também fala em dentes de tubarão.

Após o incentivo ao exame do poema, vem uma interrogação dos poetas, seguida de uma negativa de Amadeo e o ensaio inicial de uma resposta: “Entendeu?, eles perguntaram. Bem, para dizer a verdade, não, rapazes, falei. O poema é uma brincadeira, eles disseram, é muito fácil de entender, Amadeo, olhe: acrescente a cada retângulo de cada seção uma vela, assim” (BOLAÑO, 2006, p. 413).

O esboço do retângulo com a vela converteu o poema, em cada seção, na seguinte forma:

Imagem 2 – Poema Sión (completado por Belano e Ulises)



Fonte: Livros e pessoas²

A análise do poema deixa a tônica do incentivo à interpretação de Amadeo e se direciona para a tentativa de definições gerais – consoante os poetas algo “muito simples”:

O que temos agora? Um barco?, falei. Exatamente, Amadeo, um barco. E o título, *Sion*, na realidade oculta a palavra *Navegación*. Só isso, Amadeo, muito simples, não há mais mistério, os rapazes disseram, e eu gostaria de ter lhes dito que me tiravam um peso da alma, gostaria de ter lhes dito isso, ou que *Sion* podia esconder *Simón*, uma afirmação em caló lançada do passado, mas tudo o que fiz foi dizer ah, caramba, pegar a garrafa de tequila e me servir uma dose, mais uma. Isso era tudo o que restava de Cesárea, pensei, um barco num mar calmo, um barco no mar agitado e um barco numa tormenta (BOLAÑO, 2006, p. 414).

No fragmento em questão, há um vetor para o poema: ele tem um significado esboçado como absoluto; Belano e Ulises estão felizes ao fim do capítulo por terem-no analisado; Amadeo, como observado, aparenta mais cansaço – ou talvez decepção: “Isso era tudo o que restava de Cesárea [...]” – que propriamente prazer compartilhado com os poetas pela eventual solução enigmática do poema, embora afirme que lhe tiraram um peso da alma.

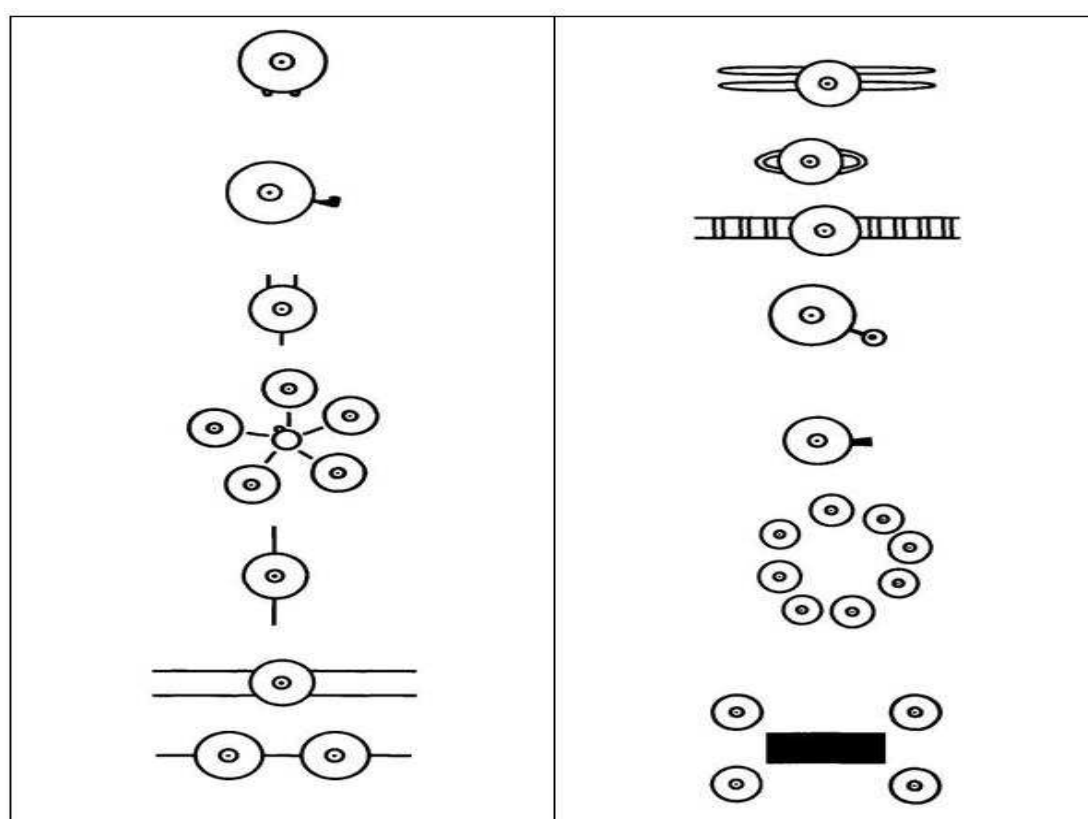
Contudo, cabe levantar outras hipóteses, entre elas a polissêmica, isto é, o poema de Tinajero pode operar numa multiplicidade de sentidos, não se efetivando numa única interpretação. Neste caso, o ponto de vista dos poetas seria mais uma explicação possível, mas sem ser a única. Miceli (2012) reitera a liberdade analítica das vanguardas citadas até aqui, informando a natureza de seu credo antagônico a uma única e simples interpretação poética.

² Disponível em: <https://www.livrosepessoas.com/tag/poema/page/2/>

Haja vista as influências cubo-abstratas e concretistas se materializarem no poema, a autonomia da análise e a demanda de sentidos provavelmente tornam-se os seus verdadeiros resultados finais. Barthes (1992) supõe, com efeito, que toda obra literária se oferece a uma decifração infinita. E, de alguma maneira, é o mesmo mecanismo de múltiplas decifrações que prevalece na esteira do poema visual.

As disposições imagéticas seguintes encontram-se na última parte do romance, e instauram-se numa perspectiva de entretenimento.

Imagem 3 – Desenhos enigmáticos de García Madero



Fonte: Fernando Saucedo Lastra³

Após os jogos semânticos sobre teoria dos versos e recursos poéticos, García Madero sugere um novo passatempo para os integrantes do percurso: “Para nos distrair durante a viagem, resolvi desenhar enigmas que me ensinaram na escola há séculos. Só que aqui não há sombreiros. Aqui ninguém usa sombreiros. Aqui só há desertos e povoados que parecem miragens e morros pelados” (BOLAÑO, 2006, p. 588).

³ Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v22/saucedo.html>

E os resultados são os desenhos anteriores – quatorze ao todo –, em cujos formatos percebe-se, à primeira vista, a presença dos sombreiros citados por Madero, um dos símbolos associados à indumentária mexicana, e que às luzes do estereótipo a identificaria. E os desenhos são sempre precedidos por um questionamento acerca do que o esboço da vez representaria; em resumo, cada um deles é um mexicano – ou mais de um, às vezes grupos – numa situação diferente. O primeiro (localizado na parte superior esquerda da imagem), por exemplo, García Madero diz ser “um mexicano visto de cima” (BOLAÑO, 2006, p. 588).

Ainda do lado esquerdo da imagem, o quarto desenho sugere a presença de cinco sombreiros, o que, obviamente, leva-se a considerar a existência de cinco mexicanos. Todos eles têm linhas saindo de si e apontadas para um círculo central; na borda do círculo, observa-se um semicírculo ou algo similar a uma meia-lua. Ulises Lima consegue decifrá-lo, justificando-o como “Cinco mexicanos mijando num penico” (BOLAÑO, 2006, p. 589).

Alguns outros enigmas despertam mais de uma interpretação. O último desenho do lado esquerdo consiste numa linha sob dois sombreiros. Para Lupe são “dois mexicanos numa dessas bicicletas para dois” (BOLAÑO, 2006, p. 591) e consoante Lima tratam-se de “dois mexicanos numa corda bamba” (BOLAÑO, 2006, p. 591). Ambas as respostas, de acordo com García Madero, estão corretas.

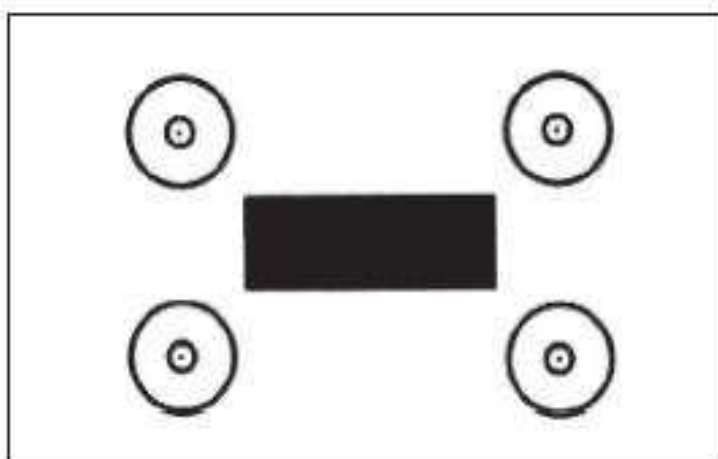
Embora estejam em linhas bastante diferentes, o trabalho visual de Tinajero – um poema, portanto uma obra estética – e os esboços de Madero – desenhos concebidos com intuito distrativo – guardam alguns cruzamentos entre si. Provavelmente, Madero não executou os desenhos com intenções poéticas – desenhos que, aliás, ele afirma ter aprendido há séculos na escola –, mas os mesmos dialogam com alguns dos ditos postulados experimentais que matizam o poema de Tinajero.

Em primeiro lugar, apesar de alguns dos desenhos retratados por Madero possuírem significados aparentemente definitivos, outros – a exemplo dos dois mexicanos numa corda bamba ou andando de bicicleta – convergem para uma maior abertura de significações, isto é, instaura-se o artifício polissêmico. Em segundo lugar, os desenhos evocam as disposições geométricas, incluindo um recurso estilístico, segundo Miceli (2012), frequentemente utilizado pelos cubistas, que é o da metonímia (a figura da parte pelo todo). Associada à linguagem verbal, o recurso também desponta nas artes plásticas, omitindo, por exemplo, partes da anatomia humana, reduzindo a composição física nas pinturas a pequenos traços significativos. A tela *Guernica* (1937), do espanhol Pablo Picasso, é uma das ilustrações mais interessantes a utilizar as metonímias visuais. A arte minimalista contemporânea, por sua vez, também se sustenta na ocorrência desse mecanismo.

Nos desenhos de Madero, só os sombreros foram suficientes para identificar os mexicanos; Belano e Ulises, ao analisarem o poema de Tinajero, perceberam a omissão da vela no retângulo sobre as diferentes superfícies do mar, tratava-se, numa das interpretações possíveis, de um barco. E para chegarem a essa constatação, precisaram suprimir momentaneamente o retângulo para se concentrarem de maneira mais direta nas curvaturas marítimas. Em terceiro lugar, fica a indagação se os desenhos de Madero, inseridos num volume de poemas vanguardistas de tônica cubo-abstracionista e/ou concretista, não criariam a mística de um trabalho poético polissêmico e com inclinações geométricas tal como o do poema de Cesárea Tinajero.

Um dos desenhos de Madero merece atenção especial, o último do lado direito da imagem:

Imagem 4 – Quatro mexicanos velando um cadáver



Fonte: Fernando Saucedo Lastra⁴

Os sombreros denunciam a presença de quatro mexicanos. Cada um deles encontra-se nos cantos de um retângulo preto localizado ao centro da imagem. A liberdade interpretativa é uma possibilidade, mas Arturo Belano propicia uma resolução ao enigma que encerra o diário de García Madero no dia 9 de janeiro: “Quatro mexicanos velando um cadáver” (BOLAÑO, 2006, p. 591).

O chileno Arturo Belano errou ou emudeceu – sem respostas – perante os trezes desenhos anteriores, chegando a receber pilhérias de Lupe. Justificou sua falta de conhecimento afirmando não ser mexicano. Mas, inesperadamente, decifrou o último enigma. A impressão que permanece é a de que a violência é uma matéria de conhecimento do chileno,

⁴ Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v22/saucedo.html>

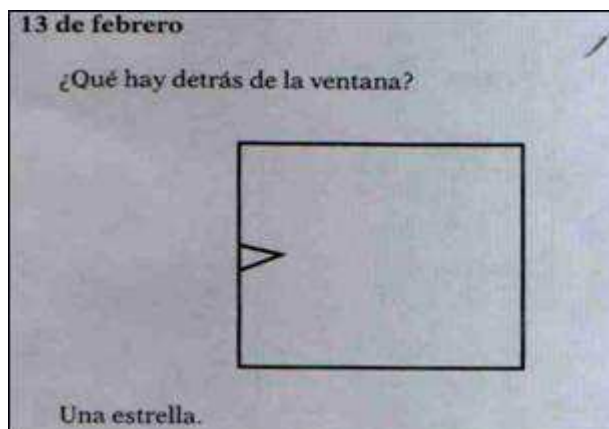
uma vez que associou quase que prontamente o retângulo preto – cor geralmente associada ao luto – e os mexicanos que o guarneciam a um evento funéreo, isto é, agregado à morte.

Sendo a violência um dos assuntos mais visitados por Bolaño, seu alter ego encerra o dia 9 de janeiro – assim como supostamente a morte encerra a vida –, deixando uma possível pista de algo iminente. A busca por Cesárea Tinajero culmina com a sua trágica morte – e o cadáver velado no desenho de Madero parece ser o da poeta (as mortes do cafetão de Lupe e seu sicário teriam pouco ônus). Reitera-se que são quatro mexicanos que o homenageiam, e Lupi, García Madero, Ulises Lima e Arturo Belano – somados – constituem o mesmo número. Belano, como se sabe, é chileno; e em algum momento do romance Lupi afirma não ser mexicana. Contudo, a mexicanização parece contagiá-los, o que termina por conferir sombreiros a Lupi e Belano.

Em se tratando do fator polissêmico extraído das experimentações cubistas (especialmente) e abstracionistas, essa pode ser uma das leituras possíveis para o desenho de Bolaño – reconhecido construtor de enigmas sem respostas – introjetado no cerne do romance. Para Labbé (2003, p. 97), que também aponta no desenho as marcas simbólicas da violência na obra do chileno, um dos que velam o cadáver – mas a certa distância – é o leitor; o pesquisador do departamento de Letras da PUC chilena enxerga outras representações: “Y ese silencio, violentamente negro sobre la página blanca, asemeja un borrón, um silencio que tapa um discurso, una tachadura” (LABBÉ, 2003, p. 97). A réplica do silêncio à violência parece se instaurar na realidade latino-americana, isto é, a denúncia da violência fica permanentemente sem resposta, e as mortes ganham ares de banalidade. Labbé encerra seu ponto de vista anunciando o próprio silêncio contemplativo do leitor.

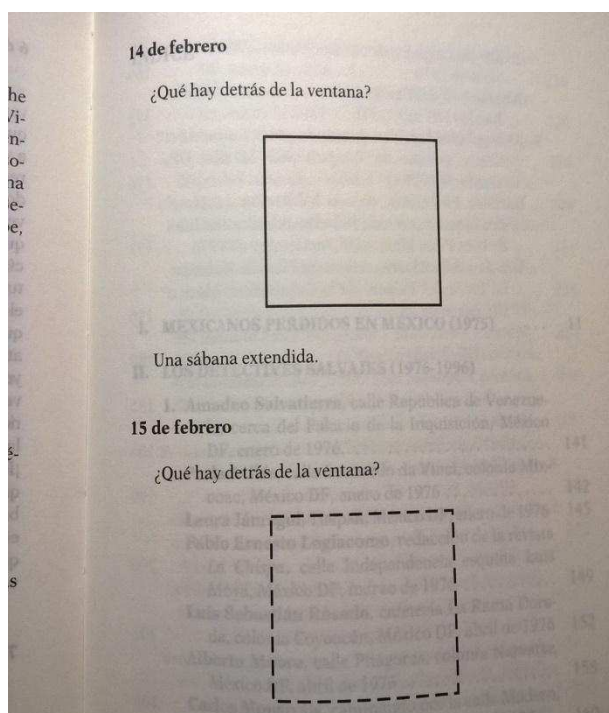
Chegando às últimas páginas da narrativa, os quatro personagens que tentavam encontrar Cesárea Tinajero veem-se numa situação de conflito: há três cadáveres – incluso o de Tinajero – em suas mãos. Os quatro resolvem se separar: Belano e Ulises ficaram responsáveis por esconder os corpos, enquanto Lupi e Madero têm a liberdade de retornar à Cidade do México, mas não é exatamente o que fazem, procurando um novo lugar para se estabelecerem. É a partir desse momento que ocorre, na segunda parte do romance, o sumiço dos quatro personagens. Como escreve Madero em seu diário sobre Belano e Ulises: “Toda a polícia de Sonora deve estar no encalço dos meus amigos” (BOLAÑO, 2006, p. 621). Nos dias 10, 11 e 12 de fevereiro, García Madero registrou diversos nomes de cidades e localidades, lugares provavelmente percorridos por ele e Lupe. Contudo, nos dias subsequentes – 13, 14 e 15 –, Madero não formulou nenhum escrito, mas desenhos de intenção similar aos enigmas com os mexicanos (ao menos num primeiro olhar). São eles:

Imagem 5 – Enigma das janelas



Fonte: Mabel E. Vargas Vergara⁵

Imagem 6 – Lençol sobre a janela e janela tracejada



Fonte: Desiertos de Sonora⁶

Como se vê, os enigmas voltam à cena literária, mas desta vez não são jogos externos aos escritos do diário, porque se tratam, com efeito, de registros do próprio diário. As questões e dúvidas que envolvem as últimas imagens suscitam muitos debates. Para Alonso

⁵ Disponível em: https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D14317%2526ISID%253D512,00.html

⁶ Disponível em: <https://desiertosdesonora.wordpress.com/>

(2004), as janelas não seriam eventuais jogos como aqueles realizados com os sombreiros, e sim, supostamente, um García Madero que inicia experimentos com poemas visuais, algo mais próximo do único trabalho disponível de Cesárea Tinajero.

Na perspectiva do enigma, os três desenhos dispostos em dias diferentes apresentam janelas que possibilitam a visão de algo. E todos os desenhos vêm acompanhados de um questionamento acerca do que se vê através de cada janela. García Madero oferece a resposta para os dias 13 e 14 de fevereiro: uma estrela e um lençol estendido, respectivamente. Mais uma vez o recurso estilístico da metonímia volta a surgir: as janelas são apenas retângulos sem portinholas ou ornamentos, fornecem unicamente a visão de algo; a estrela tem somente uma de suas setas disponível no primeiro desenho (sem a imediata resposta de Madero, talvez, não seria fácil percebê-la); e o lençol estirado – certamente branco ou em outro tom claro – propicia uma impressão inicial de que não há nada a ser visto através da janela. Consoante Alonso (2014), algum dos desertos mexicanos poderia ser uma opção verossímil de resposta. No entanto, o lençol obstrui o campo visual, por isso não se enxerga nada, ou antes, vê-se apenas a vedação que ele provoca, e é o objeto obstrutor que vem a ser a resposta visual.

O último desenho registrado no dia 15 de fevereiro (na segunda imagem disponibilizada acima) desperta dupla carga de incógnitas. Primeiro, por ser o desfecho da obra de Bolaño; segundo, porque Juan García Madero propôs novamente a questão sobre o que há detrás da janela, mas desta vez não a respondeu – deixando o fim do relato aberto. Trata-se de uma janela com suas bordas tracejadas, e nada disponível através dela (algo similar ao lençol).

A construção da imagem parece exigir a necessidade de um sentido, especialmente por ser a última disposição imagética na obra. De acordo com Pinheiro (2016, p. 115) é complexo decifrar a imagem, uma vez que “pelo empuxo da fuga, a composição se vê arrastada para um quadrante vazado – um buraco ou uma janela –, que esconde um escape, pacientemente escavado e cujas linhas pontilhadas só podem ser vislumbradas na última entrada escrita por García Madero”.

Sendo conivente com Pinheiro, Lyra (2016) vai um pouco mais além, afirmando que a literatura “tem sua opacidade”, não sendo apenas uma janela que possibilita a visão dos horizontes do mundo. Sua especulação assenta-se na impossibilidade de extrair algum sentido da janela tracejada: “Se existe algo que a leitura não revela, há de ser porque existe algo de muito importante que está aquém da revelação. Se não, por qual outro motivo encerraria Bolaño seu romance com o desenho de uma janela, cuja moldura já começa a se desfazer”

(LYRA, 2016, p. 145). Para ela, em suma, quem busca uma resposta para o desenho não a encontrará, porque talvez resposta alguma seja possível.

O alemão Wolfgang Iser (1996, p. 26), um dos grandes nomes da Estética da Recepção, aponta que “apreender o sentido como uma coisa, apenas confirma um espaço vazio. Este não poderia ser ocupado por um significado discursivo, porque todas as tentativas desse tipo terminam em algo sem sentido. O sentido tem apenas caráter figurativo”. Em outras palavras, a ideia de sentido na leitura de Iser está obviamente associada à inutilidade de uma busca implacável por uma resposta, uma vez que esta, seja qual for, seria sempre figurativa.

Ainda sobre as janelas – haja vista sua abertura polissêmica, em caso de enigma ou poesia visual –, há o simbolismo que elas evocam. Na interpretação de Eco (2013), as janelas são códigos cifrados do futuro e de todas as ansiedades que gravitam em torno dele; o semiólogo e escritor italiano ilustra sua assertiva com a transformação de Gregor Samsa num provável inseto e sua morte melancólica na janela. Para o filósofo brasileiro Pondé (2013, p. 46), as “janelas são lugares típicos onde morremos à espera de uma redenção que nunca chega”.

Assim como Borges, a ficção de Bolaño é povoada pela constância de alguns simbolismos, como espelhos e armas brancas. O primeiro quase sempre se estabelece na linha de personagens que se veem refletidos no objeto e não se reconhecem; o segundo se apresenta como possibilidade iminente de violência. Em ambos os casos, as disposições finais selam laivos ficcionais de negativismo. Portanto, a janela cuja moldura se desfaz – observação esta de Clarice –, poder ser, seguindo os exames de Ecco e Pondé e o frequente pessimismo simbólico do chileno, os vaticínios de dramas ou tragédias que se avizinham, numa pretensa projeção futura.

Em linhas gerais, as três disposições imagéticas – o poema visual de Tinajero; os jogos com os mexicanos; e o enigma da janela –, em nível experimental, distanciam-se mediante seus intuitos iniciais, contudo entrelaçam-se numa rede de conectivos vanguardistas à medida que são examinados. O cubo-abstracionismo e o concretismo são os principais suportes experimentais, incentivando a geometrização das formas; a ocupação máxima das páginas em branco; a desidratação da linguagem verbal; o uso das metonímias, retaliando partes visuais desnecessárias; e a abertura polissêmica, entendida por Miceli (2012) como um dos principais constructos da experimentação cubista, haja vista a liberdade criativa para a interpretação.

Parece ser improvável chegar a um consenso analítico quanto a um estratagema vanguardista que flexibiliza a possibilidade de numerosas significações para um mesmo

objeto. Contudo, mais que a aporia imagética, é interessante considerar o enriquecimento que as imagens conferem ao relato de Bolaño, uma vez que tonificam a pluralidade narrativa; dinamizam visualmente a obra; e ratificam a manutenção dos enigmas que permanecem incógnitos. Com essas doses experimentais, como se vê, a obra do chileno torna-se estilisticamente mais suplementada de recursos.

3.3. A nova versão do experimentalismo contemporâneo: a literatura exigente

Chegamos até este ponto após considerarmos que a experimentação narrativa é um recurso ficcional que está distante de ser abandonado por alguns dos autores contemporâneos. Contudo, retomando as palavras de Perrone-Moisés (2016), os escritores da atualidade também – em grande medida – evitam as experiências da forma com justificativas distintas, como os exageros inventivos que recaem no superficial, a sensação de falsa profundidade dos experimentos e o medo de perderem seu público leitor. Em suma, o experimentalismo ficcional não caminha para a supressão de seu uso, mas permanece aquém de uma eventual popularização entre os ficcionistas, como no auge das vanguardas.

Nas considerações de Perrone-Moisés (2016, p. 109), a literatura de hoje resgatou a linearidade do passado e os arroubos realistas retornaram sob roupagem detalhista: “A descrição minuciosa de realidades parciais e aparentemente insignificantes parece ser, para os romancistas contemporâneos, uma forma de preservar o que a vida tem de mais precário e perecível, num mundo em acelerada transformação”. Conforme Ravetti (2016), o autor chileno é produto desses “novos realismos”.

Essa predisposição de retomada de alguns dos caracteres que Adorno considerou superados – a linearidade narrativa, por exemplo – não se trata de um retorno idêntico aos postulados anteriores às vanguardas, como discutimos anteriormente, mas de uma atualização desses mesmos esquemas ao longo da contemporaneidade e com recursos adicionais.

Nesse quesito, ocorre a veiculação da literatura exigente na ficção contemporânea, direcionando-se para uma linha rígida do ponto de vista da leitura. Apresentou-se, no capítulo anterior, as acepções da ficção exigente numa perspectiva geral, chegando-se a afirmação de que a mesma é um desmembramento do itinerário experimentalista, mas que, em linhas gerais, o relato não precisa ser experimental para tornar-se exigente. Para Arrigucci (1995), a ficção exigente talvez seja a nova face das vanguardas na contemporaneidade, uma fala aproximada à de Perrone-Moisés.

A escrita de *Os detetives selvagens* opera em cada um desses condutos, sendo ao mesmo tempo exigente e experimental, tanto na construção do relato quanto na disposição de mecanismos de leitura que a tornam hermética. Contudo, a construção ficcional do chileno não é refém de planos literários congestionados de dificuldade, mas eles estão presentes, embora em dose mais tênues. Essa estocada exigente surge em duas frentes: sob a forma da desconfiança quanto à fala de alguns depoentes e na esteira da promessa de sentido que o item investigativo pressupõe.

Na primeira parte deste trabalho destacou-se a disposição do fazer literário entendido como exigente, e observou-se que esse ceticismo quanto ao relato se manifesta numa realização quase implícita, em que situações como a instabilidade psíquica, a visualização de neuroses, a senilidade e até alguma tendência mitômana do narrador ou de certos personagens podem ajudar a revelar situações que propiciem a desconfiança no relato.

García Madero parece ser um narrador confiável, com algumas exceções oriundas do seu natural sentimentalismo juvenil, o que em linhas gerais não torna o relato opaco. O ceticismo, todavia, se manifesta na aparição dos depoentes, em cujas falas depreendem-se níveis de coerência mínimos, argumentos trôpegos e hesitação quanto à verossimilhança. Até mesmo o histórico em que são apresentados no enredo e o local onde propiciam os depoimentos fornecem evidências contundentes disso. Como exemplos citam-se os depoentes Joaquín Font e Auxilio Lacouture.

Na primeira visita de García Madero à casa das irmãs Font, Pancho Rodríguez lhe antecipou o seguinte: “O pai de Angélica está meio lelé. Se você vir alguma coisa esquisita, não se assuste, faça como eu faço e não dê bola” (BOLAÑO, 2006, p. 35). O pai de Angélica, levando em consideração o sobrenome, é Joaquín Font – ou simplesmente Quim. Pancho acrescenta: “O cara está completamente pirado. Há coisa de um ano passou uma temporada no hospício” (BOLAÑO, 2006, p. 35). O personagem ainda fala da condição financeira do pai de Angélica, explanando que Quim está à beira da ruína. Como se vê, a armação do perfil ficcional de Quim põe em xeque a sua estabilidade mental, o que García Madero também atesta em seu diário numa outra ocasião:

[...] então apareceu Quim, e só de vê-lo fiquei todo arrepiado. Parecia não ter dormido a noite inteira, parecia recém-saído de uma sala de torturas ou de uma jogatina de carrascos, estava com os cabelos revoltos, os olhos avermelhados, não tinha feito a barba (nem tomado banho), e as mãos estavam sujas, no dorso delas parecia haver manchas de iodo e nos dedos manchas de tinta. [...] Não tive a menor dúvida de que o pobre senhor Font estava à beira de um colapso nervoso (BOLAÑO, 2006, p. 84-85).

Esse personagem “à beira de um colapso” tem oito depoimentos na segunda parte do romance, sendo o segundo falante que mais se manifesta. Como se não bastasse a sua parcial instabilidade psíquica, a situação vem com o tempo a se agravar: seis de seus oito depoimentos são realizados em sanatórios: na Casa de Saúde Mental El Reposo e no hospital psiquiátrico La Fortaleza. Pela cronologia que acompanha suas falas, Quim esteve entre 1977 e 1985 – portanto, oito anos – dividindo-se entre as duas casas de saúde mental.

Conforme as assertivas de Perrone-Moisés (2016), Joaquín Font enquadra-se na esteira de um perfil dúbio, cujo comportamento desperta suspeitas quanto à construção de seus depoimentos, abastecidos de divagações, amnésias momentâneas e até mesmo a projeção de alucinações:

Um dia um desconhecido veio me visitar. Isso é o que me lembro do ano de 1978. As visitas não abundavam, só vinha minha filha, uma senhora e outra moça que dizia também ser minha filha [...]. O desconhecido, eu nunca tinha visto antes [...], disse bom dia, Quim, como está indo hoje? Eu respondi igual a ontem e igual a anteontem, depois perguntei se era meu antigo escritório de arquitetura que o enviava [...]. O desconhecido riu e disse como é possível homem, que não se lembre de mim, não está exagerando? Sou Damián, Álvaro Damián, seu amigo. Depois disse: nós nos conhecemos faz muitos anos, homem, como é possível? (BOLAÑO, 2006, p. 280).

Aos momentos de neurose alternam-se instantes de razão, com direito a pensamentos ao melhor estilo hamletiano – “Loucura sim, mas tem seu método” –, o que conduz à percepção de que nem tudo o que é dito por Font pode ser descaracterizado. O personagem, em seu primeiro dia em El Reposo, a casa de saúde mental, teceu em seu depoimento uma exposição sobre a literatura:

Há uma literatura para quando se está aborrecido. Há uma literatura para quando se está calmo. Esta é a melhor literatura, acho. Também há uma literatura para quando se está triste. E há uma literatura para quando se está alegre. Há uma literatura para quando se está ávido de conhecimento. E há uma literatura para quando se está desesperado. Foi esta última que Ulises Lima e Belano quiseram fazer (BOLAÑO, 2006, p. 205).

A continuação do depoimento segue um parâmetro sóbrio de análise dos tipos de leitor, incluindo menções a *Werther*, *A montanha mágica*, *Os miseráveis* e *Guerra e paz*. Font tece analogias: “[...] os leitores desesperados são como as minas de ouro da Califórnia. Mais cedo do que se espera eles se esgotam! Por quê? É evidente! Não se pode viver desesperado a vida inteira” (BOLAÑO, 2006, p. 206).

Ao comentar sobre um terremoto no México com a filha, percebe-se novamente uma estabilidade – desta vez filosófica – no personagem: “Morreram muitos amigos? Que eu saiba, nenhum, minha filha disse. Os poucos amigos que nos restam não precisam de nenhum terremoto no México para morrer. Às vezes acho que você não está louco [...]. Não estou louco, não, falei, só confuso” (BOLAÑO, 2006, p. 379).

Apesar da aparente melhora, Quim Font, no mesmo depoimento e poucos instantes após a saída da filha, inicia um diálogo com a falecida jovem poeta mexicana Laura Damián, o que, com efeito, aparenta menos uma nova crise mental que divagações comuns ao pensamento humano, embora não se tenha ampla certeza de qualquer hipótese. Em outras palavras, esse é o perfil narrativo de Joaquín Font, calcado por limitações psíquicas e cujas afirmações variam entre a confusão mental e declarações plausíveis.

O seu histórico e os titubeios narrativos colocam Font na categoria da inconfiabilidade do relato. Mas ao mesmo tempo a veracidade em algumas de suas falas desidrata, em certa medida, o ceticismo geral quanto àquilo que ele enuncia, porque o personagem reconhecidamente incorre em diversos momentos de lucidez. É nesse momento que a literatura exigente ganha seu “relevo mais portentoso”, nas palavras de Schøllhammer (2009), uma vez que não há uma aparente situação em que as falas de Font gozem de plena confiança, especialmente se a sua narrativa for revestida por algo complexo de se acreditar, mesmo dito por algum personagem são.

Essa situação de ceticismo quanto às falas, registre-se, ocorre em diferentes instantes dos depoimentos de Font, mas há algumas ilustrações, em particular, em que esse cenário se apresenta de modo mais acentuado. O personagem, assim como incontáveis depoentes, explana sobre o sumiço de Belano e Ulises – citando neste depoimento, sobretudo, o último: “Outro dia (faz um mês), minha filha me contou que Ulises Lima havia desaparecido. Eu sei, falei. Como é que você?, perguntou. Ora, pinóia. Li num jornal, falei. Mas não saiu em nenhum jornal!, ela exclamou. Bom, então devo ter sonhado, falei” (BOLAÑO, 2006, p. 371).

Perrone-Moisés (2016) observa que uma das peculiaridades que ajudam a identificar o narrador dúbio é o nível de hesitação de sua fala, isto é, a inconsistência do discurso é tão explícita a ponto do depoente retroceder em suas explanações, criando outras situações igualmente inconsistentes; é o que ocorre a Quim, que articula duas situações – a do periódico e a do sonho – para justificar como sabia – se é que realmente sabia – do sumiço de Lima.

A sequência do depoimento supostamente imbrica-se por um rastilho análogo:

O que eu não disse foi que um louco do pátio grande tinha me contado isso, coisa de quinze dias antes. Um louco do qual não sei nem sequer o nome verdadeiro e que todos aqui chamam de Chucho ou Chuchito [...], e esse Chucho ou Chuchito se aproximou de mim, coisa corriqueira, no pátio todos nós nos aproximamos e nos afastamos [...], e me sussurrou de passagem: Ulises desapareceu. No dia seguinte, tornei a encontrá-lo, talvez o procurasse inconscientemente, e a ele dirigi meus passos, e quando ele me viu seus lábios começaram a tremer como se o simples fato de me ver ativasse a urgência de sua mensagem, e, ao passar perto de mim, tornei a escutar as mesmas palavras: Ulises desapareceu. Só então compreendi que se tratava de Ulises Lima, o jovem poeta real-visceralista que eu vira pela última vez ao volante do meu reluzente Ford Impala nos primeiros minutos de 1976 (BOLAÑO, 2006, p. 371-372).

O relato de Joaquin Font permanece eivado pelo signo da dúvida, uma vez que há, mais que em outras falas, o hibridismo entre aquilo que pode ser entendido como confiável e o que talvez seja produto de seus desvarios. Em primeiro lugar, o personagem já vem de explicações mitômanas à filha e a suposta justificativa real – transcrita no fragmento – aparenta ser menos constrangedora que uma parte das explicações que Font concedeu a ela. Então qual seria o problema em esclarecer à filha o modo pelo qual ele diz ter tido acesso à informação do desaparecimento de Lima?

Em segundo lugar – e esta pode ser uma luz para a interrogação levantada no primeiro ponto –, quem forneceu a informação a Font foi “um louco do pátio grande”, de nome Chucho – ou Chuchito –, isto é, um louco ofereceu uma explicação de duas palavras a alguém que vem de igual histórico de desequilíbrio mental, no caso Font. Talvez por ser a quase monossilábica informação de um dos pacientes da casa de saúde mental – portanto, não confiável –, Quim não quis explicar nada à filha, o que por si só já seria uma prova de razão. E mais: Quim não só recorda de Ulises, mas rememora com riqueza de detalhes em quais circunstâncias o viu pela última vez: “[...] ao volante do meu reluzente Ford Impala nos primeiros minutos de 1976”.

Assim, percebe-se nele um ciclo de esclarecimento elevado para alguém instalado numa casa de saúde; essa observação da melhora do seu quadro racional ao invés de propiciar consistência ao relato cria um efeito de contraste, uma vez que os desvarios de Font se mantêm e ele permaneceria mais cinco anos confinado em atendimentos psiquiátricos.

Por conseguinte, a agudez racional do personagem em quase todos os relatos se alterna com seus períodos de demência, o que, ato contínuo, vivifica a dúvida quanto à veracidade de sua fala. Talvez seja por isso que Joaquín Font é – logo depois de Salvatierra – quem mais possui depoimentos no romance: ora pela necessidade do entrevistador-detetive em reprisar a coleta de depoimentos devido às incongruências mentais de Quim, o que

exigiria a marcação de novos encontros; ora por Bolaño interessar-se em prolongar o efeito de desconfiança que os relatos provavelmente despertam no leitor.

Até mesmo se alguém considerar o relato de Font confiável, pode, em seguida, incorrer em certo ceticismo pelo fato da informação sobre o desaparecimento de Ulises haver sido concedida por um dos pacientes do sanatório, que, ao que consta, parece estar numa situação mental aquém do quadro do depoente. E outras questões emanam da situação: como o paciente (Chucho/Chuchito) – que o depoente até então não conhecia – sabia que Font era amigo de Ulises Lima?, por que a urgência e a excitação do paciente em contar a Font sobre o desaparecimento de Ulises?, e por que Font não fez perguntas ao paciente sobre o mistério, inquirindo de onde ele conhecia Ulises Lima, de onde ele conhecia Font e como sabia do desaparecimento de Ulises?

Há até como se especular a possibilidade do louco ser produto das tantas visões e miragens que Quim teve no sanatório, como os diálogos com Laura Damián e a chegada de Ulises e Belano a uma das casas de saúde mental para devolver a ele o seu Impala. Provavelmente, seguindo na proposta de Iser (1996), algumas lacunas narrativas nunca serão – e nem devem ser – preenchidas, uma vez que todas as possibilidades de sentido recaem na exata falta de sentido.

A depoente Auxilio Lacouture possui – ao contrário dos tantos depoimentos de Joaquín Fon – somente uma fala. Contudo, em termos de extensão, é uma das mais prolixas. Auxilio, inclusive, será a protagonista de *Amuleto*, obra de Bolaño posterior a *Os detetives selvagens*. Segundo Alonso (2014), o depoimento de Lacouture é uma espécie de prólogo ao que viria depois, uma narrativa exclusiva dos dissabores vivenciados pela personagem na Cidade do México.

Auxilio Lacouture se auto-intitula “a mãe da poesia mexicana”. E corrobora: “Conheço todos os poetas e todos os poetas me conhecem” (BOLAÑO, 2006, p. 194). A personagem estava na Universidade Nacional Autônoma do México, em 1968, quando o exército invadiu o anexo da Faculdade de Filosofia e Letras. Por ser uruguaia e estar ilegal no México, Auxilio temeu pela tortura e pela provável deportação, refugiando-se num dos banheiros da universidade:

Sou a única que se agüentou na universidade em 1968, quando os granadeiros e o exército entraram. Fiquei sozinha na faculdade, trancada numa latrina, sem comer por mais de dez dias, por mais de quinze dias, não lembro mais. Fiquei com um livro de Pedro Garfias e minha bolsa, vestida como uma blusinha branca e uma saia plissada azul-clara, e tive tempo de sobra para pensar e pensar. Eu me disse: Auxilio Lacouture, resista, se você sair vão prender você (e provavelmente vão deportá-la

para Montevidéo, porque, evidentemente, você não está com a documentação em ordem, sua boba), vão cuspir em você, vão espancá-la. Decidi resistir. Resistir à fome e a solidão. Dormi as primeiras horas sentadas na latrina, a mesma que havia ocupado quando tudo começou e que em meu desamparo achava que me dava sorte, mas dormir sentada num trono é muito incômodo, de modo que acabei encolhida nos ladrilhos (BOLAÑO, 2006, p. 201).

Os dias em que permaneceu trancafiada no banheiro feminino deixaram, obviamente, talhos enormes no quadro emocional da uruguaia, a ponto da personagem não conseguir ficar muito tempo – seja no depoimento ou em *Amuleto* – sem rememorar o traumático ano da invasão:

[...] eu vivia, numa palavra, no meu tempo, no tempo que eu havia escolhido e no tempo que me rodeava, agitado, mutável, pletórico, feliz. E cheguei a 1968. Ou 1968 chegou a mim. Agora poderia dizer que pressenti 68, que senti seu cheiro nos bares, em fevereiro ou em março de 68, mas antes de 68 se transformar realmente em 1968. Ai, lembrar disso me faz rir. Que vontade de chorar! Estou chorando? Vi tudo e, ao mesmo tempo, não vi nada. Entendem? Eu estava na faculdade quando o exército violou a autonomia e entrou no campus para prender ou matar todo mundo. Não. Na universidade não houve muitos mortos. Foi em Tlatelolco. Esse nome há de ficar em nossa memória para sempre (BOLAÑO, 2006, p. 196).

O depoimento de Auxilio é de 1976, portanto ocorre quase uma década após a intervenção militar no campus. Entretanto, os acontecimentos permanecem vivos no relato da personagem, o que abre espaço para os canais do testemunho e da memória: “Em todas as épocas, a memória foi indispensável aos homens para avançar no futuro. Mas em nossa época, ela mais pesa e desorienta do que auxilia. Jamais o homem carregou uma memória histórica tão vasta quanto a atual (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 150). Perrone-Moisés (2016, p. 150) conclue seu pensamento percorrendo um itinerário que vai ao encontro da posição ficcional de Auxilio: “E a memória recente, a do século XX com suas guerras e horrores, é culpabilizante”.

A ocupação dos militares na Universidade Nacional Autônoma do México em 1968 foi um evento trágico que entrou para as páginas mais constrangedoras da história do país. E ao que consta no período, uma estudante escondeu-se no banheiro da instituição, aguardando incansavelmente a evacuação dos soldados. Bolaño traz à tona o fato, enunciando ficcionalmente o desespero de Auxilio:

Depois voltei a dormir. Depois acordei e durante horas, dias talvez, chorei pelo tempo perdido, por minha infância em Montevidéo, por rostos que ainda me perturbam (que hoje até me perturbam mais que antes) e sobre os quais prefiro não falar. Então perdi a conta de há quantos dias estava trancada. Da minha janelinha eu via passarinhos, árvores ou galhos que se estendiam de lugares invisíveis, arbustos, relva, nuvens, paredes, mas não via gente nem ouvia ruídos, e perdi a conta do tempo que estava trancada. Depois comi papel higiênico, talvez me lembrando de

Carlitos, mas só um pedacinho, não tive estômago para comer mais (BOLAÑO, 2006, p. 202).

Auxilio, ao fim e ao cabo, após os prováveis quinze dias de clausura – a personagem oscila quanto ao número, mas esta quantidade de dias é a que mais se repete – foi resgatada por funcionários da instituição e conseguiu sobreviver. Sua história tornou-se conhecida: “A lenda se espalhou ao vento do DF e ao vento de 68. Fundiu-se com os mortos e com os sobreviventes, e agora todo mundo sabe que uma mulher permaneceu na universidade quando foi violada a autonomia naquele ano bonito e aziago” (BOLAÑO, 2006, p. 203).

Em suma, o temor pela prisão, a tortura e a mais que provável deportação (se saísse com vida, diga-se); as duas semanas de confinamento sem se alimentar; e o terror por saber que amigos e pessoas próximas foram mortas são ingredientes mais que suficientes para se compreender o porquê de o ano de 1968 se recusar a abandonar os pensamentos da uruguaia.

As observações ao comportamento da personagem deixam evidentes o conjunto de seus traumas. Auxilio hesita em suas falas; tem dificuldade para lembrar nomes e situações; repete-se bastante e o seu equilíbrio psíquico parece rompido. Em *Amuleto* é visível que a saúde mental da personagem está distante de um quadro de estabilidade, mas em *Os detetives selvagens* essa constatação precisa de um pouco mais de cuidado para ser percebida, uma vez que se assemelha a um ciclo de divagações.

Seja como for, o perfil da uruguaia a insere numa posição similar a de Font, no que diz respeito à desconfiança narrativa. O depoimento de Lacouture, logo em seu início, já demonstra a fragilidade hesitante de sua memória:

Sou uruguaia de Montevideú, mas um dia cheguei ao México sem saber muito bem por quê, nem para quê, nem como, nem quando. Cheguei à Cidade do México, Distrito Federal, em 1967 ou talvez em 1965 ou 1962. Não me lembro mais nem das datas nem das peregrinações, só sei é que cheguei à Cidade do México e não saí mais daqui. Cheguei ao México quando Pedro Garfias ainda vivia, que grande homem, como era melancólico, e dom Pedro morreu em 1967, ou seja, só posso ter chegado antes de 1967. Digamos, pois, que cheguei ao México em 1965. Definitivamente, cheguei em 1965 (pode ser que me engane) [...] (BOLAÑO, 2006, p. 194).

Mais que a simples recordação de uma data de chegada ao México, um dos pontos que chamam a atenção no relato de Auxilio – além da hesitação e alternância com os números – é o distanciamento entre os anos que ela aponta. A dúvida da depoente não se submete a anos emparelhados (1962 ou 1963, por exemplo), mas a um intervalo de tempo de seis anos, isto é, de 1962 a 1967. E qualquer possibilidade de Auxilio em fornecer a datação correta de

sua vinda à Cidade do México é inconsistente. A memória da personagem parece se desprender de qualquer cronologia suspensória para se concentrar num único ano, o de 1968 – que, para ela, parece distante de um término.

Há outras ilustrações de depoentes que se inserem em moldes similares aos dois citados, contudo Joaquin Font e Auxilio Lacouture parecem ser amostras satisfatórias para o quadro narrativo que se examina. Ambos os personagens, como analisamos, exibem perfis – em perspectivas diferentes, obviamente – que provocam desconfiança e ceticismo quanto à veracidade do relato, malgrados os momentos em que suas falas acenam para construções confiáveis. É pertinente ressaltar que as passagens questionáveis dos relatos das personagens não são produtos de má-fé discursiva, tendência mitômana ou algo que gravite por essa trilha. O embotamento narrativo ocorre, reitera-se, pela via da perda – momentânea ou total – da razão, pelo ciclo divagatório e pelas feridas que talvez nunca cicatrizem.

Os detectives selvagens, afora a dubiedade narrativa e suas outras amálgamas estilísticas, investe em mais um quadro que embevece a tônica da literatura exigente; trata-se do seu sentido investigativo, algo vaticinado pelo título da obra. Observa-se que Bolaño é um aficionado por narrativa policialescas – até os seus poemas, invocam a atmosfera da busca policial – e a maior parte de seus trabalhos ficcionais tem alguma rotatividade por esse itinerário.

Entretanto, a incursão do gênero policial por este romance imbrica-se por outros atalhos narrativos um pouco distintos das suas demais publicações. Numa de suas possibilidades, a obra constrói um esquema de mistérios perceptível a partir de sua primeira parte: Ulises Lima e Arturo Belano, os protagonistas do romance, costumam estar ausentes; visíveis andarilhos, raramente são localizados, sendo eles que usualmente encontram os amigos poetas do Real-Visceralismo.

Para Lyra (2016, p. 135): “Arturo Belano e Ulises Lima não falam neste romance, a não ser através da voz dos outros personagens. Sua presença não se estabelece senão no testemunho, no relato”. Em sintonia com a assertiva de Lyra, Pinheiro (2016) afirma que os dois personagens são os responsáveis por todos os acontecimentos do relato, perpassando por ele sem deixar nada mais que alguns sinais de passagem. As colocações de Lyra e Pinheiro acenam com maior frequência para a segunda parte do romance, quando a heterogeneidade de vozes narrativas entra em cena.

Com o desenvolvimento da narrativa, percebe-se que os dois personagens estão recolhendo pistas e economizando dinheiro para saírem em busca de Cesárea Tinarejo. “[...] é importante lembrar que *Los detectives salvajes* se constrói a partir da colocação de mistérios

paulatinos. Sua estrutura evoca um romance policial, no sentido de que a todo momento ele parece se encaminhar para uma revelação” (LYRA, 2016, p. 143).

Os constantes sumiços dos amigos poetas e o paradeiro de Tinajero são as duas primeiras incógnitas ficcionais criadas por Bolaño na obra. Lyra (2016) propõe que a armação desses mistérios envolve o leitor numa “promessa de sentido”, o que sugere desde o início da narrativa que as verdades a serem buscadas não serão fornecidas por vias diretas, exigindo o trabalho analítico do leitor. “Na segunda parte, os vaticínios e as predições constroem um itinerário de leitura em que tudo parece se encaminhar para uma revelação, tudo anuncia a iminência de uma verdade. O mistério talvez seja o método em *Los detectives salvajes*, o caminho” (LYRA, 2016, p. 146). Barthes (1992), num acento à importância do leitor, refere-se ao código narrativo a ser interpretado como hermenêutico, isto é, um conjunto de enigmas que compete ao leitor desvendar, como faz um caçador ou um detetive, através de um trabalho com os índices.

Ao utilizar a palavra detetive aludindo-a ao leitor, Barthes estabelece algo que parece ter grande sintonia com a obra, uma vez que o leitor pode ser reconhecido como o provável detetive que está no título do romance. Isso ocorre especialmente na segunda parte do relato, onde o nome de Tinajero permanece sendo citado, mas Arturo Belano e Ulises Lima não aparecem fisicamente em momento algum, embora nunca saiam de cena através das vozes dos depoentes. Nesse ponto, os mistérios que envolvem a localização de Tinajero parecem menos importantes que o desaparecimento dos seus protagonistas.

Quando Bolaño dá voz a inúmeros depoentes – todos contando suas histórias em 1º pessoa – cria-se a impressão de que o livro é escrito por vários indivíduos: “Cabe ao leitor-detetive fazer esta reconstituição, a partir dos fiapos que vai colhendo dos ‘depoentes’, alguns dos quais contam longas histórias (sempre muito interessantes) que pouco ou nada têm a ver diretamente com os dois enigmáticos protagonistas” (GONÇALVES, p. 37, 2008). Em outras palavras, o detetive-personagem que recolhe os depoimentos e não se manifesta deixa seu material à disposição do leitor para que este formule suas impressões.

Contudo, é nesse momento que a “promessa de sentido” da obra passa a revestir-se de uma camada de desconfiança, uma vez que a disposição de certas pistas no enredo não parecem conduzir o leitor – na linha do mistério – a parte alguma. Lyra (2016, p. 146) afirma que “não é tão fácil determinar o que é acessório e o que importa na trama”. Com o correr da leitura, se intensifica a impressão de que alguns dos enigmas forjados permanecerão obscuros.

Essa posição de descrença, no entanto, só é assimilada após muitas considerações e, sobretudo, pelo desfecho da obra. Tinajero é localizada, ou seja, um dos mistérios da trama

obtém respostas. Contudo, os homicídios posteriores conduzem o leitor a uma enigmática janela tracejada, supondo um fim aberto. Ato contínuo, os eventos fabricam uma nova leva de incógnitas, tais como o destino de cada um dos personagens e o não acesso à obra poética de Tinajero.

Mesmo se buscar uma pretensa linearidade em *Os detetives selvagens* – no sentido da cronologia –, entendendo a segunda parte (e não a terceira) como o seu encerramento, algumas respostas vêm à nota, mas outras – e novas – interrogações permanecem, desenhadas sob formatos adicionais. Belano e Ulises estão estranhamente distantes e próximos ao mesmo tempo; a presentificação de ambos só se realiza pela força dos depoimentos. Sabe-se que viajaram para a Europa e que não foram presos; Ulises Lima retornou ao México e Belano foi visto pela última vez em 1996 numa aldeia no Líbano, atuando como correspondente de guerra.

Jacobo Urenda, o depoente que relata a última aparição de Belano, fornece ao fim de sua fala a impressão de que o chileno provavelmente fora morto durante as invasões na aldeia. Apesar de a baixa de Belano não ser confirmada, não há mais registros de qualquer aparição sua nos depoimentos, algo atestado na fala de García Grajales, o pesquisador do Realismo-Visceral que se considera “a maior autoridade no assunto”. Segundo este depoente, não se sabe mais nada sobre Arturo Belano.

García Grajales é quem fornece a mais concreta e atualizada informação a respeito de Ulises Lima. O pesquisador não só afirma em seu depoimento de 1996 – o penúltimo da segunda parte, mas cronologicamente o último, já que o depoimento de Amadeo Salvatierra é de 1976 – que Lima continua residindo no México – especificamente no DF – e que chegou a visitá-lo “nas últimas férias”. É nesse momento em que, ao longo dos relatos coletados, o entrevistador tem pela primeira vez à disposição o endereço de Ulises.

Quando a procura parece caminhar para um aguardado encontro entre o entrevistador-detetive e um dos líderes do real-visceralismo, os depoimentos são suspensos. Em outras palavras, a iminência do encontro – isto é, uma das “promessas de sentido” – dissolve-se na incompletude, que por sua vez transmuta-se em novas lacunas narrativas, provavelmente inacessíveis para a percepção analítica do leitor.

O romance finda sem Belano e Ulises conseguirem ter acesso à obra completa de Cesárea Tinajero – ao menos do ponto de vista dos depoentes. A partir de 1976, não houve mais a presentificação de ambos os protagonistas e as informações sobre os dois poetas eram em grande medida datadas, imprecisas e dúbias, embora haja a explanação de falas

contundentes e precisas, que auxiliam na compreensão de certas passagens do tabuleiro narrativo.

Lupi e Juan García Madero, na segunda parte, não receberam mais qualquer menção, tampouco se tornaram depoentes. Contudo, alguns estudiosos do livro levantam a possibilidade de que García Madero pode ser o entrevistador-detetive, revestindo tal conjectura numa outra linha de mistério. Solotorevsky (2015), especialista em Bolaño, não se refere às aberturas e mistérios da obra como lacunas ou enigmas narrativos, senão como “janelas que permanecem abertas”.

Obviamente, a referência de Solotorevsky se estabelece por ser uma misteriosa janela tracejada que finaliza a terceira parte do romance, como analisamos sob o véu do experimentalismo; e é novamente com menções metafóricas a janelas que Salvatierra encerra o último relato na segunda parte, ao referir-se a Belano e Ulises: “O que lia ergueu os olhos e me encarou, como se eu estivesse atrás de uma janela ou como se ele é que estivesse do outro lado de uma janela” (BOLAÑO, 2006, p. 567). Os atos finais de Amadeo, poucas linhas depois, retomam o mesmo mote: “Então me levantei (todos os meus ossos estalaram), fui até a janela que fica junto na mesa da sala de jantar e a abri, fui até a janela da sala propriamente dita e a abri, depois me arrastei até o interruptor e apaguei a luz” (BOLAÑO, 2006, p. 567).

Em suma, a segunda e a terceira partes chegam a janelas abertas que supostamente não permitem enxergar mais nada através delas, isso parece se ratificar quando Amadeo Salvatierra arrasta-se ao interruptor e apaga a luz: a escuridão, com efeito, toma de conta do fim do relato. A opacidade enigmática distancia-se da clarividência de qualquer resposta definitiva.

Lyra (2016, p. 136) reitera serem as contradições um dos constructos usuais da obra do chileno, uma vez que “a controvérsia é uma das formas através das quais Bolaño questiona a fatalidade da emergência de uma verdade em seu texto”. Lyra (2016, p. 137) compara a busca de sentido em Bolaño à montagem de um quebra-cabeça, rechaçando a possibilidade de uma armação de peças narrativas com todas as respostas:

O uso da controvérsia como método fica bastante claro no caso do retrato que se forma dos personagens Arturo e Ulises: Los detectives salvajes não funciona como um quebra-cabeça, a não ser que se trate de um quebra-cabeça defeituoso: além de lhe faltarem algumas peças (peças grandes, fundamentais), aquelas de que dispomos não se encaixam perfeitamente, apresentam pequenas diferenças que dificultam o encaixe, o qual só é possível com algum esforço. Às vezes é necessário rasgar um pouco tal peça para que nela caiba a outra, e quase sempre é preciso ignorar (se nos dispomos a montar o quebra-cabeça) que o resultado final é um tanto abrumador: a figura final, além de incompleta, apresenta falhas em alguns encaixes.

Com efeito, a maquinaria narrativa em *Os detetives selvagens* movimenta-se até o fim sem o encaixe de algumas engrenagens que, ao início do relato, parecem cruciais para responder algumas das interrogações que ficaram em suspenso. Para Perrone-Moisés (2016), um dos pormenores da literatura dita exigente é a manutenção das dúvidas mesmo com o desfecho ficcional, geralmente revestido pelo recurso do final aberto. A obra dos detetives, pois, apresenta um final aberto em suas duas frentes conclusivas, isto é, as partes dois e três, plasmadas, como vimos, pela simbologia de janelas enigmáticas, o que parece ser um visão daquilo que se mantém – à procura por respostas, se é que existem – mesmo com um aparente desfecho.

CONCLUSÃO

Apesar do pessimismo de alguns, o romance na contemporaneidade permanece vivo, e, até onde se observou, distante de um eventual fim. Como não poderia ser diferente, esse gênero literário sofreu inúmeras mutações, especialmente ao longo do século XX,

chegando à época atual com a manutenção de alguns recursos tradicionais e a adição de novas formas. Ou seja, a leitura sob a ótica do hibridismo, tanto na mistura de gêneros, quanto na amálgama de esquemas estilísticos, é uma das proposições que mais auxiliam na tentativa de examinar qualquer narrativa entendida como contemporânea.

Oriunda das vanguardas, a experimentação narrativa vem a ser um desses recursos, ora provendo o remodelamento estético das construções linguísticas, ora desarticulando a estrutura linear de alguns parâmetros ficcionais compreendidos como tradicionais. Algumas obras literárias podem vir orquestradas sob as duas batutas, embora certos autores tendam a priorizar uma em detrimento da outra.

Em ambos os casos, contudo, a experimentação intui a busca pelo pluralismo ficcional, confeccionando esquemas narrativos mais inovadores, ampliando o repertório polissêmico e inflando o grau de hermetismo literário, o que, com efeito, exigiria maior maturidade intelectual – ou, no mínimo, mais atenção – por parte dos leitores. Ato contínuo, ratifica-se através dessas evidências a relevância dos experimentalismos para versatilizar o cardápio estético dos trabalhos ficcionais, guarnecendo a construção do relato de arrojados dispositivos estilísticos.

Como pontuado, nomes como Adorno enxergaram em sua época as experimentações vanguardistas como um itinerário possível para a reconstrução narrativa, haja vista a suposta perda de espaço da literatura para outros veículos comunicativos que começavam a emergir, como o cinema e a reportagem. Na atualidade, todavia, percebe-se que a literatura e as demais artes coexistem em harmonia, provendo muitas vezes conexões e entrelaçamentos que propiciam a qualidade artística; a cada vez mais próxima relação entre cinema e literatura é umas das melhores provas disso.

O declínio das vanguardas, a rápida investida da *Novel Roman* e a redução dos ludismos e malabarismos narrativos do tipo cortazariano na América Latina, fizeram com que os experimentalismos narrativos se tornassem menos frequentes na contemporaneidade, embora se saiba que a maior parte das obras literárias apresenta qualquer resíduo experimentalista. Não obstante, se não há uma propagação do estratagema derivado das vanguardas entre os autores atuais, o seu uso, outrossim, permanece deslocado de qualquer possibilidade de supressão.

Ilustrou-se a ocorrência dos experimentalismos em textos recentes com autores como Vargas Llosa, José Saramago, Mia Couto e Alejandro Zambra, além de outros de um passado não tão distante, a exemplo de Guimarães Rosa, García Márquez e Julio Cortázar.

Contudo, Roberto Bolaño e seu livro *Os detetives selvagens* propiciaram os mais profícuos exercícios experimentais estudados na pesquisa.

Os relatos ficcionais do chileno vão ao encontro do que há de mais recente em matéria de estratégias literárias contemporâneas, sendo a obra examinada provavelmente uma das criações bolañianas com maior versatilidade no painel de caracteres ficcionais. Assim, o experimentalismo emerge no plano da obra como um de seus dispositivos narrativos mais consistentes, bifurcando-se sob dois planos: o do experimentalismo derivado diretamente das vanguardas e o da literatura exigente, uma forma atualizada de experimentalismo, mais conectada a disposições linguísticas que propiciam tantas situações de hermetismo quanto às anarquias da estrutura e composição sintáticas associadas às vanguardas.

Em outras palavras, *Os detetives selvagens* acena tanto com arcos experimentais quanto com resíduos ditos exigentes, reiterando que a maior parte das expressões experimentais são exigentes, mas nem toda literatura exigente é experimental. Assim, o pluralismo literário examinado na obra, e as disposições experimentais respondem por uma fatia expressiva desse enriquecimento de variedades, desde a desarticulação da linearidade narrativa ao discurso fragmentado dos depoentes; das disposições imagéticas à introdução do mecanismo investigativo, tonificado por uma série de incógnitas ficcionais.

Na perspectiva da análise, apontou-se que a obra de Bolaño não se filia a um esquema imóvel de classificação literária, o que limitaria sua proposta ficcional a meras catalogações simplórias. Contudo, há resíduos cubistas e abstracionistas reconhecíveis em algumas passagens de sua arquitetura narrativa, especialmente a característica da fragmentação discursiva, o que parece estar em sintonia com os testemunhos dos depoentes em suas falas entrecortadas. Mais: as metonímias visuais – muito utilizadas pelos cubistas – operam através de algumas das imagens dispostas no romance.

A alguma distância, a desordem dadaísta parece – através de sua atualização por outras vias anárquicas – influenciar na fratura narrativa da obra de Bolaño, destoando a sequência do relato em diferentes momentos; as réstias do Futurismo contribuem com a remoção das aspas, buscando um maior dinamismo narrativo – essas ocorrências se avolumam no testemunho dos depoentes. O surrealismo, com efeito, mesmo não se manifestando de maneira experimental, é um dos traços vanguardistas que povoam algumas passagens da obra, propiciando momentos de riqueza metafórica.

Em suma, a experimentação narrativa representa um momento de consistente relevo no romance de Bolaño, ampliando não somente seu repertório ficcional, senão

demonstrando que as influências vanguardistas não só permanecem na contemporaneidade, como continuam apontando caminhos para a literatura permanecer se reinventando. Se a linearidade narrativa e a preservação das estruturas sintático-linguísticas retornaram com fôlego à cena atual da conjuntura contemporânea, os experimentalismos tendem a apresentar-se como suportes ficcionais que enriquecem essas possibilidades narrativas, sobretudo buscadas por escritores e leitores que se interessam por criar/ler obras produzidas sob o signo da inovação das formas.

Embora menos frequentada pelos ficcionistas mais recentes, a experimentação narrativa adaptou-se às condições dos dias que correm, envernizando-se de um nível menor de anarquia e de problematizações acerca de enigmas fornecidos no relato, intuindo a possibilidade de evitar obras entendidas como superficiais e o próprio afastamento de alguns leitores. *Os detetives selvagens* apresentou-se mais uma vez como uma ilustração válida no estudo dessa proposição, uma vez que o romance de Bolaño não possui uma armação experimental inteiramente hermética – a maior parte da narrativa é linear, mesmo em sua forma desarticulada de capítulos –, e a linguagem se assenta sob o molde dos novos realismos, isto é, sem a ocorrência de malabarismos linguísticos.

Ao fim e ao cabo, a atualização dos experimentalismos na contemporaneidade – mesmo o recurso não sendo o mais empregado entre os ficcionistas – parece estar em sintonia com a complexidade do mundo atual, uma vez que o advento da modernidade (com sua fixação pela imagem, a eficiência comunicativa e o rápido acesso à informação) influiu comportamentos sociais que tendem a ser absorvidos pelos autores de nossa época, tanto na composição de personagens e temas quanto na busca por recursos literários que ajudem a dar conta da intensidade contemporânea. Assim, os experimentalismos emergem como um mecanismo interessante para eletrificar as correntes literárias atuais, algo não tão distante do que Adorno já enunciava no início do século passado, quando sugeriu que Joyce e seus experimentos eram um caminho para a literatura permanecer se renovando.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALONSO, Luciano. *Roberto Bolaño: una guía de lectura*. Buenos Aires: Milena Caserola, 2014.

- ANDERSON, Walter Truett. *O futuro do eu*. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *S/Z*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOLAÑO, Roberto. *Noturno do Chile*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Os detetives selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *A pista de gelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Amuleto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Putas assassinas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Roberto Bolaño: Últimas entrevistas*. Lisboa: Quetzal, 2011.
- _____. *Entre parêntesis*. 5. ed. Barcelona: Anagrama, 2011.
- _____. *Chamadas telefônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. *Sete conversas com Fernando Sorrentino*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.
- _____. *Poesia*. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- CAMPOS, Haroldo de. *Entre milênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.
- CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica 3*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *O jogo da amarelinha*. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Da árvore ao labirinto*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

FILHO, Domício Proença. *Estilos de época na literatura*. 15. ed. São Paulo: Editora Ática, 2008.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HERRALDE, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. Santiago: Catalonia, 2005.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético – vol. 1*. São Paulo: Editora 34, 1996.

JOZEF, Bella. *História da literatura hispano americana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

LABBÉ, Carlos. *Cuatro mexicanos velando un cadáver, violencia y silencio em Los detectives salvajes*. Taller de letras / Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Letras. Santiago: El Instituto, 1971- (Santiago: Ed. Universidad Católica) v., n° 32 (2003), p. 91-98.

LLOSA, Mario Vargas. *Sabres e utopias: visões da América Latina*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

_____. *Conversa no Catedral*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

MAINER, José Carlos. *Os melhores livros em espanhol dos últimos 25 anos: 2666*. Jornal El País. 2016. Disponível em:

<http://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/21/fotorrelato/1477063506_019316.html#1477063506_019316_1477330999>. Acesso em 15 nov. 2016.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *O outono do patriarca*. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

- MICELI, Sérgio. *Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 9. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1967.
- MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- PEREIRA, Antonio Marcos; RIBEIRO, Gustavo Silveira (Org.). *Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PILAGALLO, Oscar. *O novo boom da literatura latino-americana*. Revista Bravo!, São Paulo: Editora Abril, n. 117, Maio, 2007.
- PONDÉ, Luiz Felipe. *Contra um mundo melhor: ensaios do afeto*. São Paulo: Leya, 2013.
- RESENDE, Beatriz (Org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- RIBEIRO, Leo Gilson. *O continente submerso*. São Paulo: Best Seller, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/contexto I*. Série Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- SAER, Juan José. “La selva espesa de lo real”. In: *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012, p. 259-263.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- _____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- SOLOTOREVSKY, Myrna. *El espesor escritural em novelas de Roberto Bolaño*. Villa María: Eduvim, 2015.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. 5. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.
- THAYS, Iván. *Os melhores livros em espanhol dos últimos 25 anos: Os detetives selvagens*. Jornal El País. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/21/fotorrelato/1477063506_019316.html#1477063506_019316_1477063692>. Acesso em 15 nov. 2016.

