



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

**Vanguardistas do fracasso: a poesia real visceralista em *Os detetives selvagens***

Rio de Janeiro

2020

Vitor Felix do Vale

**Vanguardistas do fracasso: a poesia real-visceralista em *Os detetives selvagens***



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Ieda Magri

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B687 Vale, Vitor Felix do.  
Vanguardistas do fracasso: a poesia real visceralista em Os detetives selvagens / Vitor Felix do Vale. - 2020.  
110 f.: il.

Orientador: Ieda Magri.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Bolaño, Roberto, 1953-2003 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Bolaño, Roberto, 1953-2003. Los detectives salvajes – Teses. 3. Literatura chilena – História e crítica – Teses. 3. Movimentos literários – Teses. 4. Cânones da literatura – Teses. I. Magri, Ieda, 1977-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 860(83)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Vitor Felix do Vale

**Vanguardistas do fracasso: a poesia real visceralista em *Os detetives selvagens***

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 01 de setembro de 2020.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Ieda Magri (Orientadora)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Rafael Gutiérrez Giraldo  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Felipe Bastos Mansur da Silva  
Instituto de Letras – UERJ

Rio de Janeiro

2020

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho aos meus avós, que me ensinaram o que é viver o Brasil das margens.

## **AGRADECIMENTOS**

A minha mãe e família, por acreditarem e respeitarem o esforço que dedico ao trabalho acadêmico.

A Ieda Magri, mestre querida, guia fundamental para o desenvolvimento das ideias, agradeço por suscitar o ânimo pela pesquisa e pela atividade da literatura.

Aos amigos favelados, das artes, das letras, da vida, por sempre me trazerem novas perspectivas do mundo, e por doarem o vigor da sua juventude para construir novas narrativas para um tempo em que a criatividade é um dos poucos refúgios. Vocês são luz!

Mi posición es ésta:  
El poeta no cumple su palabra  
Si no cambia las cosas.

*Nicanor Parra*

## RESUMO

VALE, Vitor Felix do. *Vanguardistas do fracasso: a poesia real visceralista em Os detetives selvagens*. 2020. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

O presente trabalho é resultado da análise do romance *Os detetives selvagens*, do escritor Roberto Bolaño, publicado em 1998, e pretende traçar uma investigação acerca dos aspectos formais de sua composição e dos assuntos suscitados ao longo da narrativa sobre os poetas real visceralistas, abrindo caminhos para o diálogo entre poesia, crítica literária, História, estrutura de poder no campo cultural e no mercado literário, a partir das interferências e considerações de Bolaño, por meio de seus narradores e personagens. A dissertação propõe uma leitura do romance partindo de três elementos-chave que compõem sua estrutura (personagens, narradores e autor), os pontos de aproximação e distanciamento entre eles e, ainda, tenta construir uma interface entre os diferentes tempos históricos que o texto revisita: as vanguardas literárias de 1920, de 1970 e o ainda contemporâneo mundo de 1990, época de publicação do livro. Este aspecto permite associar os diálogos abertos entre o campo da ficção e o mundo externo a ela. Ao fim, a pesquisa faz uma relação entre poetas e escritores do cânone literário e sua contestação, trabalhada ao longo do livro, a partir da ideia de poder associada ao cânone, entendida como uma proposta crítica do autor por meio da ficção.

Palavras-chave: Vanguarda. Cânone literário. Ficção. Vozes narrativas; Real visceralismo

## RESUMEN

VALE, Vitor Felix do *Vanguardistas do fracasso: a poesia real visceralista em Os detetives selvagens*. 2020. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

El presente trabajo resulta de la novela *Os detetives selvagens*, del escritor Roberto Bolaño, publicada en 1998, que pretende trazar una investigación acerca de los aspectos formales de su composición y los asuntos suscitados a lo largo de la narrativa sobre los poetas real visceralistas, que abren caminos para el diálogo entre poesía, crítica literaria, Historia, estructura de poder en el campo cultural y en el mercado literario, a partir de las interferencias y consideraciones de Bolaño, por sus narradores y personajes. La tesis propone una lectura de la novela partiendo de tres elementos clave que componen su estructura (personajes, narradores y autor), los puntos de aproximación y distanciamiento entre ellos y, todavía, intenta construir una interface entre los diferentes tiempos históricos que el texto revisita: las vanguardias literarias de 1920, de 1970 y el aún contemporáneo mundo de 1990, época de publicación del libro. Este aspecto permite asociar los diálogos abiertos entre el campo de la ficción y el mundo externo a ella. Al fin, la pesquisa hace una relación entre poetas y escritores del canon literario y su contestación, labrada a lo largo del libro, partiendo de la idea de poder asociada al canon, entendida como una propuesta crítica del autor por la ficción.

Palabras clave: Vanguardia. Canon literario. Ficción. Voces narrativas. Real visceralismo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>1 ESTRUTURA E FORMA DO ROMANCE</b> .....	21
1.1 Os diários como laboratório.....	21
1.2 Múltiplas vozes narrativas.....	32
<b>2 VANGUARDISTAS DO FRACASSO</b> .....	44
2.1 Interfaces entre as vanguardas históricas .....	44
2.2 A estética da Vida na escrita de Bolaño .....	55
2.3 “E pensei: a História é assim, um conto curto de terror” .....	67
2.4 Ficção e crítica em duelo .....	72
2.5 Literatura e mercado em transformação .....	75
<b>3 A DISPUTA PELO CÂNONE LITERÁRIO</b> .....	80
3.1 Ampliar as fronteiras do cânone .....	80
3.2 Recircular o poder, um gesto fundamental.....	93
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	105
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	108

## INTRODUÇÃO

### Ler visceralmente uma literatura selvagem

#### 1

O trabalho apresentado nas páginas a seguir surgiu de uma inquietação sobre a literatura de Roberto Bolaño, sua relação com o cenário literário e o com o mundo. Não partiu, a princípio, de um plano bem desenvolvido de um estudo acadêmico prévio. Estudar *Os detetives selvagens* não fazia parte de uma pretensão acadêmica minha, mas foi uma leitura que reformulou meu modo de ler a literatura contemporânea.

A história como leitor de Bolaño começa em 2016, no penúltimo ano da graduação em Letras, na UERJ, quando li um romance do autor pela primeira vez. Nenhum dos grandes romances, pelos quais ficou conhecido; o livro era *O espírito da ficção científica*, um texto de um escritor jovem, com uma potência a ser observada, mas que não adicionava nenhuma novidade à literatura – tanto é que esse livro ficou em seu espólio, sendo publicado pelos herdeiros do autor nesse mesmo ano.

O enredo paira sobre alguns dos temas caros à literatura de Bolaño, como a juventude, o México, leitores de literatura que pensam sobre a literatura, escritores, sexo, entre outros. É um livro em que os dois protagonistas, Jan e Remo, mantêm uma relação de profundo envolvimento com a literatura. Jan passa os dias lendo livros de ficção científica e enviando cartas para os seus autores favoritos, com suas impressões de leitura e questões que os textos levantaram e não resolveram; Remo, por sua vez, busca uma notoriedade na cena literária por meio de suas obras, sem obter muito sucesso até então.

A data no fim do texto assinado por Bolaño diz, “Blanes, 1984”. Trata-se de um texto de sua juventude, de um escritor que morre com cinquenta anos, em 2003; acho, portanto, que grande parte de sua obra está ancorada na juventude, assuntos com os quais se deparou durante seus anos no México e que o acompanharam até o fim da vida. O autor finaliza esse livro, mas decide mantê-lo inédito, porque provavelmente entendia suas limitações e é razoável acreditar que ele o escrevia ao mesmo tempo em que trabalhava também em outras obras que ficariam conhecidas ao longo da década de 1990.

A escrita de Bolaño cativou meu interesse enquanto leitor já nesse romance, por conta do trânsito entre os gêneros empregado de forma intensa no livro e com uma liberdade que

torna a narrativa consistente e aparentemente simples. O mais interessante de *O espírito da ficção científica* reside no fato de Jan escrever cartas para cada um dos autores do gênero literário de seu maior interesse. A partir delas sabemos um pouco sobre o livro lido, mas os assuntos das cartas vão além disso, pois o personagem questiona os autores a todo o momento sobre os assuntos escolhidos para compor as obras, os caminhos narrativos, pensamentos que o texto suscitou no personagem, entre outras coisas. Nesse livro de sua juventude descobri algo que mais tarde se tornaria um fato nos livros que li em sequência: toda a literatura de Bolaño depende, de certa forma, da literatura de outros autores.

Por diversas vezes o próprio autor propagou essa ideia em entrevistas e conferências; Bolaño era um aficionado pela leitura, a tal ponto que o trabalho de leitor e escritor ocupam o centro de sua vida, que passou a ser dedicada a essas atividades ao longo dos anos. Para ele, ler e escrever eram as duas faces da mesma moeda; atividades complementares. Por exemplo: no texto “Consejos sobre el arte de escribir cuentos”, publicado no volume *Entre parêntesis*, o autor sugere leituras, em vez de técnicas de escritas; “4) Hay que leer a Borges. Hay que leer a Rulfo y a Monterroso. Un cuentista que tenga un poco de aprecio por su obra no leerá jamás a Cela ni a Umbral. Sí que leerá a Cortázar y a Bioy Casares, pero en modo alguno a Cela y a Umbral.” (BOLAÑO, 2004, p. 324). A relação entre leitura e escrita é colocada como premissa básica do texto pelo próprio autor, que entende sua motivação para escrever como participante do ato de ler. E mais, ler é condição para a sua escrita.

## 2

Bolaño escreve porque lê, mas não encerra a relação nessa simplicidade. Ele continua a ler, a escrever, a ler para entender o mundo e a literatura, e a escrever a fim de alcançar esses mesmos objetivos. Para isso, faz questão de trazer essas ideias críticas sobre outros autores e suas obras para o interior de seu próprio texto, criando uma escrita que é lida como literatura, mas também como leituras críticas do autor sobre os livros de outros escritores. Uma escrita-crítica. A literatura criada por Bolaño guarda o enorme catálogo de leituras que ele mesmo fez ao longo de sua vida; ao mesmo tempo que conversa com escritores que compõem o cânone literário, seja para valorizar ou para reprovar. Ele também convoca para seu texto autores pouco conhecidos, mas que o agradam por seu modo de fazer literatura. Assim, só é possível entender de forma mais aprofundada o conjunto da obra de Bolaño se temos em mente o fato de que seus romances e contos dialogam a todo o tempo com a sua própria ideia de literatura, que não é simples e nem ordinária.

Depois do primeiro contato com sua escrita, li *Os detetives selvagens*. Costumo descobrir se gosto ou não de um autor lendo um de seus primeiros livros, onde os escritores permitem a si mesmos experimentar e testar suas suspeitas sobre os caminhos estéticos da escrita, e só depois leio sua obra magna. Foi com este mesmo caminho que construí minha relação com Bolaño: ler um livro de um grande autor, antes de este se tornar uma figura de autoridade no cenário literário, para só assim ler textos pelos quais ficou famoso.

O espanto não poderia ter sido maior diante da grandiosidade de *Os detetives selvagens*, livro que lhe concedeu o Prémio Rómulo Gallegos em 1999, que outros grandes escritores latino-americanos receberam antes dele, como Vargas Llosa, Carlos Fuentes e García Márquez. O livro resgata os anos das últimas três décadas do século XX, vivenciados por dois jovens poetas em aventuras que envolvem perigos fatais para os personagens principais: Arturo Belano e Ulises Lima. Os dois buscam com avidez a literatura perdida no México, esteja ela fora do cânone, ou esquecida por gerações de escritores que deixaram de ler os poetas do início do século.

O mesmo fascínio encontrado em *O espírito da ficção científica* se manifesta no trabalho de 1998, embora ainda mais aprofundado: o procedimento formal de um escritor que amadureceu sua obra aparece nítido em cada página do livro. Nada é colocado de maneira ingênua ou sem propósito nesse texto, todo o encadeamento de fatos, narradores, cenários e enredos confluem para a construção dos mais diversos sentidos que Bolaño deu à literatura com esse romance.

O livro foi elaborado em três partes diferentes: I. Mexicanos perdidos no México (1975); II. Os detetives selvagens (1976-1996); III. Os desertos de Sonora (1976) e em cada uma delas a narrativa sofre alterações substanciais quanto a sua forma. A primeira e a terceira partes são mais curtas e apresentam as impressões de Juan García Madero na forma de um diário pessoal, nas quais ele narra os últimos meses de 1975 e o início do ano de 1976.

A segunda parte do romance é a mais extensa – compreende 425 das 622 páginas, na edição brasileira – e traz mais de cinquenta narradores diferentes que relatam experiências relacionadas aos dois personagens principais ao longo das décadas de 1970, 80 e 90 em diversas partes do mundo. Os narradores falam a partir de diferentes lugares do México, da França, da Espanha e mencionam outras partes do globo.

Bolaño busca algo a todo o tempo no romance, e logo no início o leitor compreende que não pode estar desatento aos detalhes, que no plano geral, servem para contextualizar e

acrescentar os pormenores mais específico do texto, que constroem gradativamente as imagens da escrita poética que é marca do autor. Um elemento crucial da literatura policial aparece logo na capa do romance: a palavra “detetives” faz parte do título, o que não fica definido de forma palpável no texto é o que procuram, por que procuram e quem procuram. Assim, o próprio sentido da literatura policial aparece também em suspensão.

### 3

A questão dos narradores é um ponto central no romance, uma parte do plano que norteia esta pesquisa é justamente observar o procedimento estético escolhido por Bolaño ao colocar dezenas de narradores que dão voz aos dois personagens principais, enquanto que estes não narram qualquer passagem do romance. Não há um capítulo ou fragmento em que Arturo Belano e Ulises Lima dão voz à própria experiência, o que chama a atenção para o fato de que tudo o que é relatado sobre esses personagens passa pela experiência de uma terceira pessoa.

Na primeira e terceira partes do romance, García Madero é o responsável por formar o relato dos dois poetas em busca de Cesárea Tinajero, poeta mexicana da qual pouco se sabe e que se encontra desaparecida há anos, quando o romance começa. Belano e Lima a buscam incansavelmente por terem se interessado por sua história; foi uma poeta vanguardista do México, mas não há obras suas publicadas e poucos são os registros sobre ela em bibliotecas e jornais.

A trama da busca seria tema suficiente para as duas partes do romance, mas, aliada a ela, há o fato de que Belano e Lima reinauguram o movimento literário na capital mexicana, criado no início do século por Cesárea Tinajero: o real visceralismo<sup>1</sup>. O objetivo do movimento parece ser encontrar a poesia em sua visceralidade, o que para eles significava desenvolver e encontrar sua estética no plano do real, no dia a dia, em todos os seus atos. Uma poética que envolve o corpo, a literatura e as experiências fortes típicas da juventude, como aparecem no livro. Uma poética calcada na própria vida.

Desse modo, no fim da primeira parte, as entradas do diário de García Madero relatam dois fios narrativos que se cruzam: os dois poetas descobrem que o possível paradeiro de

---

<sup>1</sup> No texto de Bolaño, o real visceralismo é recriado a partir de sua experiência no México ao longo dos anos 1970, quando fundou com Mario Santiago Papasquiaro, Bruno Montané e outros poetas e escritores o Infrarrealismo, movimento literário que inspirou o grupo dos real-visceralistas em *Os detetives selvagens* e que vamos abordar no segundo capítulo desta dissertação.

Cesárea Tinajero aponta para os desertos de Sonora, na fronteira com os Estados Unidos, enquanto García Madero se envolve com a história de Lupe, uma jovem prostituta que tinha um cafetão sobre quem pairavam os mais violentos relatos de atos cometidos por ele contra seus desafiantes.

A descrição até aqui aponta para um romance com características de uma literatura tipicamente comercial, com mocinhos, vilões, personagens bem característicos que têm funções aparentemente bem definidas no desenvolvimento da narrativa. O cenário muda radicalmente quando chegamos à segunda parte do romance, na qual Bolaño cumpre seu papel como um grande escritor: criar novas formas de experienciar a literatura a partir de sua escrita. O enredo de *Os detetives selvagens* acrescentou à literatura a união entre uma literatura que parece ingênua em princípio, por sua aparência de romance comercial com a narrativa policial, mas que não abandona a beleza estética e ainda anda de mãos dadas com as ideias sobre a própria literatura enquanto processo artístico.

#### 4

As dezenas de narradores da segunda parte do romance dão ao texto uma forma difícil de categorizar e com a qual é fácil se envolver, já que os relatos vão se desenrolando como as cenas de um documentário sobre a vida de dois poetas que abandonaram seus projetos literários, mas não apenas. Essa forma híbrida sugere perguntas para o pesquisador Rafael Gutiérrez, suscitadas em seu ensaio *Romances híbridos e a crítica ficcional na narrativa contemporânea latino-americana: o caso de Roberto Bolaño*, como, “a que obedece esse procedimento usado por Bolaño e por muitos outros escritores contemporâneos? Como surgem essas obras híbridas e a que tradição se vinculam?” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 185).

Assim como para o autor do ensaio, acho que a própria obra de Bolaño indica os caminhos para a resposta: pela sua concepção de literatura e do ato de escrever e ler. Fica claro que Borges com sua literatura que fala sobre si própria, com críticos de obras existentes apenas no campo da ficção, assim como seus autores, como em *Ficciones*, é um modelo com quem Bolaño dialoga. Também Nicanor Parra, com sua poesia que casa com as manifestações poéticas fora da literatura, que se manifesta no cotidiano, no mundo, na relação comum entre as pessoas e invade a literatura: a antipoesia.

A partir desse contexto, encontramos entre os narradores da segunda parte do romance de Bolaño os mais diversos tipos de narradores: são amigos que conviveram com Arturo Belano e Ulises Lima, escritores, críticos de arte e literatura, editores – homens e mulheres

que têm algum tipo de experiência com os dois poetas e que as narram. Não sabemos para quem contam essas histórias, ou quem as reuniu e as organizou da forma como aparecem no romance: de modo linear, construindo a sequência temporal das três últimas décadas do século XX. Uma questão que não é resolvida pelo romance, mas que tampouco representa uma falha no curso narrativo, já que o interesse está no conteúdo dos relatos e nos sentidos que eles constroem.

A grande questão estética elaborada por Bolaño no livro é a realidade construída por meio de seu texto, que interessa ao próprio romance, e que parte da seleção de elementos do mundo empírico do próprio autor. Assim, a narrativa cria um mundo com base em experiências múltiplas e que funciona plenamente quando vinculado à literatura. Bolaño criou com esse romance uma peça literária que está além da relação entre a realidade e a ficção, pois gera uma experiência possível apenas no romance sobre a vida de dois escritores que construíram um modo visceral de experimentar a arte, a poesia e a literatura, e que não está totalmente dissociada da vida de Bolaño e de Mario Papasquiaro, fundadores do Infrarrealismo, movimento poético aprofundado no romance pelas figuras de Arturo Belano e Ulises Lima, como real visceralismo. Como Gutiérrez bem apontou em seu ensaio, em *Os detetives selvagens* Bolaño usa a linguagem como meio para escrever um romance que questiona o sentido da realidade em uma obra literária, pois:

a linguagem já não representa o mundo, mas o constitui, o cria. A função primordial da linguagem não é transmitir mensagens de um lugar a outro, mas construir a realidade. [...] A ficção se parece com a história literária, e a história literária começa a se parecer com a ficção. (GUTIÉRREZ, 2007, p.187)

Vemos no livro personagens que vão desde escritores, artistas, professores, críticos de literatura, até pessoas das classes abastadas socialmente e também das classes mais pobres e sujeitos do chamado lumpemproletariado; o universo de personagens considera a criação de uma realidade possível no romance, também por conta de sua complexidade de construção e nos cruzamentos entre os diversos enredos abordados. A síntese artística de Bolaño consiste em atribuir à obra os procedimentos capazes de erigir no texto um aspecto de legitimidade para as narrativas, aproveitando a realidade empírica do autor e conjugando-a em forma de escrita, de literatura, com a finalidade de explorar suas vísceras, dando a ela um tratamento possibilitado pelo romance.

## 5

A surpresa da primeira leitura do romance veio na terceira parte do livro, “Os desertos de Sonora (1976)”, quando a narrativa volta para as mãos de García Madero que conta em seu diário pessoal as aventuras finais de Arturo Belano, Ulises Lima, Lupe e dele próprio em busca de Cesárea Tinajero. Após quatrocentas páginas, o romance volta ao marco anterior de sua guinada e nos deparamos com os quatro personagens vagando pelo deserto em busca de pistas sobre a poeta mexicana dos anos 1920, sem muito sucesso. A busca aos poucos se torna uma fuga no momento em que os jovens percebem a presença de Alberto, o cafetão de Lupe, acompanhado de outro homem, ao que tudo indica, um policial corrupto.

Ao fim, depois de toda a busca, os enredos se confrontam, se chocam e se estilhaçam; os poetas conseguem encontrar Cesárea Tinajero, uma senhora com traços étnicos dos povos originários, encontrada entre lavadeiras no interior do país. A mulher há muito tempo não escreve, ainda guarda alguns de seus manuscritos, mas que não são comentados por nenhum deles com profundidade e logo em sequência ao encontro, as passagens do diário de García Madero marcam as cenas finais do romance.

Alberto, por fim, alcança o grupo que estava em companhia de Cesárea Tinajero, os sete se envolvem em uma cena de violência generalizada, da qual saem mortos por armas de fogo Alberto, o policial e a própria poeta, que se envolve na luta, em meio à paisagem árida de Sonora. A morte de Cesárea significa o fim da possibilidade de uma poética, de uma revolução estética na poesia mexicana aguçada pela juventude dos poetas dessa nova geração do real visceralismo mexicano. Nas palavras das pesquisadoras Andrea Carral e Verónica Gabirotto, “La figura de Cesárea Tinajero condensa el fracaso del proceso de modernización emprendido por la vanguardia en los 20.” (CARRAL & GABIROTTO *in* SOLDÁN & PATRIAU, 2008, p. 167). Assim, a poética desenvolvida por Belano e Lima confirma o fracasso de suas ideias.

Ainda que a vida de Cesárea seja abordada nos relatos de Amadeo Salvatierra, um dos narradores da segunda parte, pouco se sabe sobre a obra da poeta, de quem o único poema aparece em um dos relatos do velho poeta. O texto é um poema visual, que foi apresentado a Lima e a Belano quando estes procuraram por Amadeo, e que traz características interessantes: a palavra “Sión” aparece como título, e abaixo dela uma linha horizontal é desenhada com um pequeno retângulo desenhado sobre ela. Abaixo, a linha reaparece

sinuosa, com o mesmo retângulo desenhado; por fim, uma terceira linha é desenhada com ângulos pontiagudos e o mesmo desenho do retângulo aparece nela.

O poema havia sido publicado na revista “Caborca”, na década de 1920, para a qual Cesárea havia contribuído algumas vezes, segundo o relato de Salvatierra. O poema em si não traz um sentido concreto, mas uma possibilidade de sentido, ou talvez o sentido do poema consista justamente no jogo de busca pelo sentido de uma obra poética com base na estética visual. Segundo as pesquisadoras, “la poética de los real visceralistas se sostiene sobre su modo de comportamiento: ética y estética se funden en un solo plano, y en esta función se cifra su apuesta subversiva” (CARRAL & GABIROTTO *in* SOLDÁN & PATRIAU, 2008, p. 169). A função dos membros desse movimento artístico é a busca pela subversão dos códigos e dos modos de apreender a arte, a literatura e a própria vida. Assim, a morte de Cesárea Tinajero escancara a impossibilidade de seguir o plano estético do movimento, já que ela representava para aquela geração dos poetas da década de 1970, a síntese máxima dos atributos real visceralistas.

Como grande escritor que foi, Bolaño encerra o romance com uma pergunta ao melhor estilo real visceralista, registrada no diário de García Madero em quinze de fevereiro: “O que há por detrás da janela?” (p. 622), seguida de um desenho de um quadrado feito de linhas pontilhadas. Um fim inespecífico, com possibilidades diversas, empurradas pelo autor do romance para aquele que dispôs de sua valentia para enfrentar a narrativa dos jovens poetas mexicanos.

## 6

Descobri em Bolaño meu objeto de pesquisa na medida em que li outros livros do conjunto de sua obra: *Noturno do Chile, 2666, Estrella distante, Amuleto, La literatura nazi en América* e por meio da leitura fui descobrindo sua importância para a literatura contemporânea. A cada novo livro lido, uma vontade cada vez mais aguçada de trazer à discussão acadêmica o texto desse autor de importância mundial, para o cenário da literatura latino-americana desde o Brasil, país cuja literatura é historicamente entendida e lida à margem ou fora desse cenário.

Como um jovem escritor, percebi no encontro da minha experiência com a dos jovens mexicanos da década de 1970 no México os mais diversos pontos em comum. As personagens construídas em *Os detetives selvagens* pertencem, muitas vezes, ao povo, à classe que se encontra à margem da sociedade, mas que também consegue transitar por

diferentes espaços sociais, em alguns casos. A identificação com essa literatura se tornou imediata para mim, que cresci exposto à violência do Estado e de grupos criminosos organizados nas favelas do bairro da Maré, um dos maiores complexos de favelas do Brasil. Ainda assim, encontrei também na literatura um meio de construir uma linguagem que viabilize essa realidade incomum, uma estética a ser explorada, do sujeito favelado e acadêmico em formação ao mesmo tempo. Um contraste gritante: sou um indivíduo que habito um espaço historicamente marginalizado da sociedade, mas frequento e desenvolvo uma pesquisa em uma instituição de prestígio cultural, acadêmico e científico para o país, como vários dos personagens da literatura de Bolaño.

A decisão final recaiu sobre estudar em uma pesquisa científica sobre a maneira pela qual Bolaño usa os diversos procedimentos formais para compor um livro, que reflete grande parte de suas ideias sobre a própria literatura. Um projeto que consiste em observar com profundidade os assuntos cruciais e os modos de compor o romance *Os detetives selvagens*, que aponta para uma novidade formal, sem abandonar o enredo ficcional de um romance nos moldes tradicionais, onde há uma história com personagens bem marcados e um drama a ser desenvolvido ao longo da narrativa, geralmente dividida em capítulos.

As leituras de autores como Philippe Lejeune, Alberto Giordano e Mikail Bakhtin, que escreveram importantes obras sobre o funcionamento dos gêneros da literatura nos servem para analisar o processo de construção desse romance como um gênero de limites plásticos. Assim, o primeiro capítulo desta pesquisa constrói uma análise sobre a estrutura do livro e como sua organização influencia o desenvolvimento da própria narrativa, observando os meios utilizados pelo autor que faz de *Os detetives selvagens* uma obra marcante da literatura contemporânea.

Na pesquisa proponho um estudo do romance, cujo objetivo será a leitura dos aspectos diversificados que o autor aproveita na construção de seu texto, desde o seu aspecto autoficcional, as análises sobre a literatura, a crítica literária e o mercado editorial a partir de seus personagens; um debate sobre o cânone literário e os questionamentos suscitados no texto sobre a poesia na América Latina. A partir desses elementos, será possível investigar e alcançar uma leitura detalhada sobre a obra de Roberto Bolaño, e entender como os aspectos elencados produziram um romance com essa diversidade de interpretações.

Os outros dois capítulos da dissertação abarcam outros aspectos do livro, como a reconstrução ficcional de momentos da história política recente da América Latina, as críticas

presentes ao longo da obra sobre o campo das artes e da literatura e as questões propostas por Bolaño para um possível debate sobre o cânone literário. O segundo capítulo consistirá em uma leitura sobre a segunda parte do romance, na qual há dezenas de narradores, que criam experiências diversas no texto, a partir de suas histórias. Aqui, os trabalhos de Walter Benjamin e os relatos dos escritores que conviveram com Bolaño servem ao trabalho para compreender e aprofundar as ideias sobre os conceitos trabalhados por esses escritores e aproveitados no romance do autor chileno, como teoria e experiência transformada em ficção.

O último capítulo trata de investigar dois temas caros à obra de Bolaño, a noção de cânone literário debatido em seus livros e a relação entre personagens de poetas com maior ou menor prestígio no cenário literário construído na sua ficção, sobretudo a figura de Octavio Paz, que está presente em *Os detetives selvagens*. A partir dessa leitura, pensaremos a forma como esses sujeitos aparecem na narrativa e quais os espaços que ocupam nela, a construção de um sentido para a poesia latino-americana que a obra parece sugerir, e tecemos considerações sobre a construção dessa dualidade entre Cesárea Tiajero e Octavio Paz.

## 7

Dois breves textos de escritores que conviveram com Roberto Bolaño me chamam a atenção ainda hoje para uma característica de seu texto, que suspeito também recair sobre a própria figura do autor, que ensaiava suas ideias sobre a literatura, a escrita e a arte em seus textos: a escrita de Bolaño é muito generosa com aquele que lê. Enquanto latino-americano que experimentou toda a ruína política do continente na década de 1970, ele faz questão de criar na literatura as referências literárias para encarar de frente o mal que, para ele, nunca deixou de assolar o mundo: o totalitarismo.

O primeiro foi publicado por Enrique Vila-Matas, “Un plato fuerte de la China destruida”, no qual o escritor descreve em poucas páginas a relação entre avidez e seriedade que Bolaño mantinha com a literatura. O intercâmbio entre a vida, a escrita e a literatura formam a base da qualidade de sua obra, que é o prato forte da China destruída, usado como metáfora por Vila-Matas. Ele sustenta a ideia de que o anseio de Bolaño pela literatura chegou ao ponto de dedicar sua própria vida a escrever, no momento em que descobriu a certeza sobre o limite desta. Assim, o autor “Vivía la vida de tal forma que nos enseñaba a escribir, como si estuviera diciéndonos que jamás hay que perder de vista que vivir y escribir no admite bromas, aunque uno sonría” (VILA-MATAS *in* SOLDÁN & PATRIAU, 2008, p. 48-49).

O segundo texto aparece no mesmo livro de ensaios, em “Bolaño epidemia”, escrito pelo romancista mexicano Jorge Volpi. Me atenho a comentar o fato de que Bolaño desconfiava que se tornaria um escritor famoso, mas não pôde supor que sua literatura se tornaria uma epidemia mundial. Isso se deve ao fato de sua grandiosidade, da linguagem única depurada em cada um de seus livros, desde os textos da juventude até a obra magna que é *2666*. O escritor mexicano chegou a supor que, por conta de um texto com características das grandes épicas, de personagens heróicos e aventureiros Bolaño “inventó la última épica latinoamericana del siglo XX” (VOLPI in SOLDÁN & PATRIAU, 2008, p. 199) ao publicar *Os detetives selvagens*; ainda que adiante elucide sua própria ideia, “Bolaño opuso una nueva épica, o más bien la antiépica, encabezada por Arturo Belano y Ulises Lima: una huida al desierto después de tantos años de selvas” (VOLPI in SOLDÁN & PATRIAU, 2008, p. 200).

A fama de Bolaño também repousa sobre as múltiplas referências que pululam em sua obra, transformando seus romances e contos em verdadeiros catálogos de leituras, e torna evidente o desejo do próprio autor de instigar seus leitores a outras leituras, já que ele próprio acreditava que a leitura é intrínseca ao ato de escrever. Com isso, a epidemia causada pelos textos desse chileno se não levou seus leitores a encontrar novos autores e poetas “esquecidos” ou pouco conhecidos, ao menos tornou seus nomes mais lidos e suas ideias se propagaram junto com sua obra.

A morte de Bolaño significou, para outros novos escritores, o fim de um lugar de destaque e descobrimento proporcionado a novos escritores por um autor celebrado – já que possivelmente ele continuaria a fazê-lo. De todo modo, sua obra permanece firme por conta da própria força de labor artístico nela empregada pelo próprio escritor, um dos maiores romancistas das últimas décadas e junto com ela a vontade de expor a vida, atitude desenvolvida pela escrita. Por conta dele, essa gama de romancistas e poetas continuarão a ser sucessivamente revisitados e relidos, quiçá reeditados. E para Volpi, mais do que isso, a morte de Bolaño representou a morte de “todos los escritores latinoamericanos” (VOLPI in SOLDÁN & PATRIAU, 2008, p. 192), porque a valentia de sua literatura consiste de seu desafio aos moldes que fixaram a literatura produzida neste continente, seja em português ou espanhol, a traços característicos, exóticos e com enredos folclóricos, como muitas vezes é lida.

Com a notoriedade de *Os detetives selvagens* no cenário internacional, o autor contestou toda uma tradição que lia a nossa literatura como “un producto de exportación tan

atractivo y exótico como los plátanos, los mangos o los mameyes [...]. Frente a ese destilado de clichés que se vangloriaba de retratar las contradicciones de la realidad latinoamericana, Bolaño opuso una nueva épica” (VOLPI *in* SOLDÁN & PATRIAU, 2008., p. 199-200). Por se tratar de uma história que se anuncia como fracasso, o que Bolaño propõe seria a anti-épica latino-americana, fundada no real visceralismo, na busca de uma poética do real traçada com avidez por uma juventude de escritores, poetas e artistas que veem seu presente ruir aos poucos, mas seguem fiéis à demanda ética de construir uma literatura capaz de suportar o mundo que se anunciava, apesar de todo o caos do qual são testemunhas vivas.

## 1 O QUE HÁ DETRÁS DAS VOZES?

### 1.1 Os diários como laboratório

A narração em *Os detetives selvagens* acontece por meio de muitas vozes, que mantêm perspectivas múltiplas e com experiências distintas na construção do enredo do livro. Podemos dividir o romance em dois grandes blocos narrativos, sendo o primeiro a junção dos diários escritos pelo poeta Juan García Madeiro (primeira e terceira partes do romance) e o segundo bloco, que diz respeito aos mais de cinquenta narradores da segunda parte do texto. Desde sua concepção formal, trata-se de um romance calcado na ideia da experiência de múltiplas vozes que narram em uníssono um ponto em comum: a convivência dos narradores com os poetas Arturo Belano e Ulises Lima.

A característica que torna o texto incomum é o fato de que nenhum dos personagens narra uma passagem do romance, embora sejam o eixo central sobre o qual gira a narrativa. Ao longo de três décadas, os narradores descrevem e relatam seus contatos com os dois poetas, em cenas que desenvolvem as buscas de Arturo Belano e Ulises Lima sobre o paradeiro da poeta Cesárea Tinajero, em princípio, e logo seus itinerários do México. Buscas essas que, na segunda parte, se transformam em uma procura individual de cada poeta para um possível sentido sobre a literatura e a poesia, construída por esses personagens a seu modo.

Pensar os procedimentos de composição de um romance como *Os detetives selvagens* nos leva a observar alguns gêneros com bastante tradição na literatura, como os romances policiais, o diário íntimo, o relato pessoal, sem perder de vista a crítica e a historiografia literárias, presentes em muitos momentos do texto. A amálgama de Bolaño resulta em um texto muito rico em sentidos, erigidos a partir de narrativas fragmentárias que se unem umas às outras, que reunidas e organizadas de modo sequencial resultam no romance.

Lukács em seu clássico *A teoria do romance* entende o surgimento desse gênero no momento em que o círculo fechado de uma cultura se rompe, tornando impossível o olhar dos indivíduos de uma sociedade sobre a totalidade na qual estão inseridos. Um tipo de fissura surge no seio da cultura e impede agora que aquele modelo estético de arte representado pela épica seja reproduzido nas peças de artes (teatro, esculturas ou literatura) geradas por esses

povos. Assim, o que era vigente nesse universo de elementos restritos, torna-se impossível de reproduzir, e por meio da brecha que se abriu – e que passa a se alargar – novas formas e imagens da cultura são compostas, afastando os grupos e sujeitos do ideal clássico. Isso gera uma nova perspectiva para a produção de narrativas, do ponto de vista literário, pois, se antes tínhamos na épica o reflexo da totalidade da vida, na qual a arte era “a realidade visionária do mundo que nos é adequado” (LUKÀCS, 2009, p. 34), surge então um modo de pensar a literatura a fim de catalisar as novas manifestações que inquietam os sujeitos.

O ensaio citado de Volpi problematiza o romance de Bolaño a partir de características que o levam a identificar traços de uma possível obra épica, a última épica latino-americana segundo ele, uma anti-épica. Essa ideia pode se sustentar em um primeiro momento em certa atitude heróica dos poetas real visceralistas ao tentar subverter os valores canônicos da poesia mexicana, na busca de um novo padrão poético a partir do movimento literário que querem construir. O próprio Lukàcs defende a ideia de que os heróis saem em busca de aventuras a fim de encontrar a essência da vida, que no caso do romance, poderíamos entender como a busca pela essência de uma poesia que não se separa da vida.

A ideia de conceber o *Os detetives selvagens* como uma narrativa épica, entretanto, é refutada pelo próprio teórico, que intitula o livro como a “anti-épica” levada a cabo por Arturo Belano e Ulises Lima. Essa anti-épica tem base estruturada na busca de uma geração de poetas e escritores pelos rumos que a literatura poderia seguir em seu tempo, além da tentativa de construir um novo paradigma poético mexicano e que se estenderia à América Latina. Além disso, os protagonistas do romance estão alheios aos valores éticos de heróis épicos, que em geral eram homens exemplares, representação dos valores estimados pelas culturas que representavam.

Os jovens latino-americanos do romance foram elaborados fora desse padrão, pois a sociedade em que vivem já não representa uma cultura fechada – tanto é que disputam valores culturais com outros grupos da sociedade – e disputam um certo poder de influência no campo literário partindo de seu próprio ideal ético, que vincula a poesia a uma poética que encontra sua substância na própria vida. Pode-se dizer, portanto, que o livro relata por meio de personagens de diferentes origens sociais e com distintos olhares sobre a cultura e a política, a busca dessa geração sobre os cursos possíveis da literatura e da arte nas sociedades da América Latina, sobretudo no México. Ao propor essa anti-épica, Bolaño estabelece um

ponto contrário à ideia clássica de épica fundamental para o texto: o anúncio do fracasso de seus heróis.

Na leitura de Lukács, o romance passaria a ocupar, então, o lugar da forma textual da epopeia e logo também se enraizaria com rigor na tradição ocidental. Desta vez, não mais por refletir um círculo fechado de uma sociedade, mas por fazer da arte um campo de investigação sobre a totalidade; assim, o romance não abandona a ideia de totalidade, entretanto, as pessoas não vivem mais uma cultura circular, logo, a literatura não se configura mais como reflexo dos processos filosóficos dessa totalidade. Por esse motivo, o romance passa a produzir uma visão subjetiva do que antes era refletido em um imaginário cultural fechado em si mesmo e já nasce como um gênero literário com uma forma expandida, aberta a possibilidades de organização dos textos escritos, do ponto de vista da estrutura.

Desde sua concepção, o texto de Bolaño se caracteriza por ser um romance composto a partir de vários gêneros, para o qual podemos usar o termo de Rafael Gutiérrez, que trata esses textos como uma junção de “formas híbridas”, pois são livros que mesclam gêneros ficcionais e documentais, resultando em “textos que se situam na fronteira entre o ficcional e o documental experimentando permanentemente esses limites” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 14). O autor usou uma série de procedimentos formais na concepção de seu texto, tanto do ponto de vista narrativo, já que não é um romance constituído por uma trama fixa e de contornos nítidos, como do ponto de vista formal, sabendo que sua capacidade criativa se aproveitou dos limites plásticos da forma desse gênero. A começar pelos diários escritos por Juan García Madero, o texto desde o início se ocupa da construção de uma realidade outra, a partir da percepção subjetiva de um personagem que constrói e narra todos os cenários e os primeiros personagens da trama.

O início da experiência vivenciada em *Os detetives selvagens* passa diretamente pela construção de um sujeito que se apropria da história de terceiros para narrar em seu diário tudo o que compartilhou com o grupo dos real visceralistas ao longo das últimas semanas de 1975. O jovem García Madero aparece como um mediador entre a história já consolidada do grupo de poetas, pois é o último a se juntar ao movimento e se torna uma espécie de investigador do real visceralismo, experiência exposta nas páginas de seus diários.

Como primeiro suporte para a construção desta ficção, Bolaño ergue a história dos jovens poetas imersos na literatura mexicana ao longo dos anos 1970 a fim de se aproximar das memórias de sua própria juventude. Ainda que *Os detetives selvagens* não seja

apresentado pelo autor como um livro autobiográfico, Bolaño recorre a um mecanismo típico do romance, o aproveitamento de fatos da realidade para a composição de uma narrativa ficcional, como a ideia descrita por Claudio Magris no ensaio *O romance é concebível sem o mundo moderno?*, em que o crítico diz que “O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão.” (MAGRIS, *In MORETTI*, 2009, p.1018)

Os diários de García Madero podem ser lidos, portanto, como uma ferramenta que aproxima o leitor da ideia do que foi o real visceralismo, recriado na obra para dialogar diretamente com a ideia do próprio autor sobre a literatura mexicana daquele período. A experiência suscitada na figura do jovem poeta, que já em uma das primeiras páginas do romance anota sua adesão ao movimento artístico – “2 de novembro. Fui cordialmente convidado a fazer parte do realismo visceral. Claro que aceitei. Não houve cerimônia de iniciação. Melhor assim.” (BOLAÑO, 2006, p. 15) – serve como uma espécie de lupa para uma nova realidade, erguida pouco a pouco no interior do texto.

Sem cerimônia, a narrativa sobre a invenção e o destino dos poetas real visceralistas se abre em um diário que se transforma à medida em que o romance avança, o que prova um aprofundamento de Juan García Madero, a princípio um aspirante a poeta, que ganha força narrativa conforme o texto se debruça nas ideias e ações do movimento literário. O diário íntimo foi desde sempre um gênero muito aberto, muito debatido por escritores que criaram seus próprios diários e fizeram dele um gênero muito amplo na literatura. Por sua vez, Bolaño toma o gênero e o insere no romance, dedicando-se a replicar as formas do diário íntimo no texto, sendo ele um dos diversos gêneros mesclados que compõem o livro.

Mantemos um diário para fixar um tempo passado, que se esvanece de nós, mas também por apreensão diante de nosso esvanecimento futuro. [...] o diário é apelo a uma leitura posterior: transmissão a algum *alter ego* perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva. Garrafa lançada ao mar. (LEJEUNE *in NORONHA*, 2014, p. 303)

Se para Lejeune o diário reúne todas essas características de resguardo da memória para seu futuro resgate, os diários de García Madero são o resultado de tudo o que se registrou sobre o contato de Juan García Madero com os real-visceralistas. No romance, o grupo é formado por muitas figuras que foram ficcionalizadas por Bolaño a partir da convivência que manteve com esses poetas em sua juventude. Nas entrevistas de seu livro *EL hijo de mister*

*playa – una semblanza de Roberto Bolaño*, Mônica Maristain revela alguns laços ficcionais utilizados pelo autor, como é o caso de Mario Santiago Papasquiaro, o escritor Bruno Montané, e ainda Rubén Medina, Cuauhtémoc Méndez e Ramón Méndez, que no texto aparecem respectivamente como: Ulises Lima, Felipe Müller, Rafael Barrios, Moctezuma Rodríguez e Pancho Rodríguez.

No romance, há um questionamento em relação à existência do personagem Juan García Madero, autor dos diários que constrói no texto uma ponte entre o leitor e o mundo da ficção onde está toda a história dos real visceralistas: os personagens da segunda parte não lembram dele quando se referem aos real visceralistas, apesar de nomearem muitos outros. A voz dele também nunca aparece fora do diário. O personagem se torna, assim, uma espécie de arquivista do movimento literário e seu diário, um objeto que fixa na sua própria experiência a memória do tempo vivido com os poetas mexicanos, remetendo, em alguma medida, a essa voz maior que organiza todo o relato. Quando lemos cada entrada dos diários do poeta, recuperamos do mar de uma utopia perdida os registros das ações levadas a cabo que ficaram no passado.

A partir do que é conhecido de seu espólio, Roberto Bolaño não manteve em vida nenhum tipo de diário, o que nos leva a crer que o espaço dedicado ao diário em *Os detetives selvagens* seja um tipo de laboratório em que o autor experimenta recuperar parte da memória de sua juventude como matéria para criar sua ficção. É um diário fingido que dá maior autenticidade à história de um movimento literário perdido, no qual o autor introduz uma experimentação com a ideia da forma do romance. É nos diários de seu personagem que o autor elabora e ensaia ideias sobre os infrarrealistas de um ponto de vista subjetivo, já que García Madero é um personagem sem correspondência com nenhum dos integrantes que conviveram com o autor e que no início do romance, na primeira entrada do diário passa a conhecer o movimento real visceralista. Como o próprio Lejeune elaborou, “O diário não é uma forma de passividade, mas um dos instrumentos de ação” (LEJEUNE, 2014, p. 304) – sabendo disso, Bolaño introduz os diários no romance como resultado de sua elaboração ficcional e crítica, de certo modo, da estética e ética do que pensava sobre a literatura mexicana dos anos 1970, experimentada no corpo do texto, pensando as formas do romance contemporâneo.

O autor havia publicado anos antes de *Os detetives selvagens*, outros textos nos quais experimentava novidades no trabalho com diferentes gêneros literários, resultando em novas

formas, como é o caso de *La literatura nazi en América* (1996), um livro quase inclassificável do ponto de vista de um gênero apenas, já que não apresenta trama sólida, como a de um romance, tampouco é um mero dicionário literário, já que os autores reunidos e biografados são fictícios. O romance, classificação dada em geral para a obra, reúne uma série de dados biográficos de autores latino-americanos, e para estes o narrador cria informações sobre suas obras publicadas e seus procedimentos, o que poderia resultar em um tipo de catálogo da sua própria obra. O mecanismo formal na literatura aponta diretamente a obra de Borges, pois o escritor ficou famoso também por inventar livros e autores para os quais escrevia ensaios mesclados aos seus contos, tornando esses textos em gêneros híbridos, dos quais Bolaño foi um dedicado leitor.

A novidade de Bolaño reside no fato de o autor construir uma trama com diferentes gêneros que funcionam de forma conjunta, criando um outro universo, que resulta na busca por sentidos diversos sobre a História, a literatura, a juventude e a poesia. *Os detetives selvagens* é o resultado de uma longa e profunda revisão da ideia de literatura que o leitor Roberto Bolaño decide transformar em romance, em um livro que visita três décadas de literatura usando suportes de gêneros de textos muitas vezes questionados por seus valores literários.

A jornalista Mónica Maristain realizou uma série de entrevistas para seu livro, nas quais falam pessoas que mantiveram contato direto com Roberto Bolaño em algum momento da vida do escritor e fazem diversas explicações sobre sua trajetória e sua obra. Para Rubén Medina, um dos fundadores do Infrarrealismo – movimento que inspirou o real visceralismo do livro, criado por Bolaño e outros poetas nos anos 1970 – as questões estéticas e éticas formuladas pelo Infrarrealismo possuíam importâncias diferentes para Bolaño:

Lo estético es secundario, lo más importante es lo ético. Lo ético es asumir una marginalidad estratégica y crítica como poetas [...] El Infrarrealismo es una manera de acercarse al abismo como no se acercan los escritores, es la manera de explorar, de hacer poesía, una manera de estar jodiendo al prójimo”, cuenta. (MARISTAIN, 2012, p. 76)

Assim, os diários de García Madero representam para o romance uma imersão nas ideias e ações postas em prática pelos real visceralistas descritas no ato de sua realização, se pensarmos que o diário pessoal é um gênero que demanda uma escrita rotineira, muitas vezes imediata. É com esse poeta que experienciamos o que representava ser ou tornar-se um

integrante do real visceralismo nos anos 1970: escritores e poetas em busca de uma transformação da poesia e da literatura mexicana a partir da herança dos movimentos vanguardistas do início do século, agindo de acordo com uma ética e uma estética próprias, como ressalta Medina.

Uma busca transformada em ação concreta na trama do romance, se dá quando García Madero, junto com Ulises Lima, Arturo Belano e Lupe iniciam uma viagem de busca/fuga para os desertos do norte mexicano, na região de Sonora. O grupo parte em direção à região desértica no clímax da trama desenvolvida pelos diários da primeira parte: Lima e Belano descobrem uma pista fundamental para encontrar Cesárea Tinajero, uma das poucas poetas ainda vivas à época e que fora próxima dos poetas estridentistas e fundadora da primeira geração de real visceralistas, sendo a primeira um grupo de vanguarda real, surgido nos anos 1920, e a segunda uma invenção de Bolaño para o romance. A fuga ocorre nas últimas entradas do texto que registram o mês de dezembro de 1975 relatam a proteção que García Madero decidiu dar a Lupe, uma jovem que se prostituía nas ruas da capital mexicana e decide abandonar seu cafetão, descrito como um homem perigoso e violento.

O livro de Maristain e outras leituras não apresentam qualquer menção a uma escritora ou artista que tenha servido de inspiração para a criação da poeta Cesárea Tinajero. Assim, os personagens que conheciam sua história a descrevem no texto como uma figura de maior importância para a poesia mexicana e as vanguardas do início do século no país. Logo, a ideia de construir no romance a busca por uma mulher, representante máxima de um movimento literário nos leva a crer que Bolaño propõe com isso uma busca pela própria ideia de Poesia, algo que os real visceralistas desenvolverão durante todo o texto.

Nas páginas registradas sob a autoria de García Madero, Bolaño desenvolve parte de suas ideias amadurecidas sobre o que viveu no Infrarrealismo e, desse modo, consegue realizar uma reedição de suas memórias por meio da ficção, que lhe abre um caminho livre para postular na obra suas ideias críticas sobre a situação da literatura, da poesia e dos poetas, sem cair no risco de uma crítica engessada, por se tratar de uma obra de ficção. Assim, o autor usa o espaço desse gênero para construir sua ideia de crítica ao Infrarrealismo – por meio do real visceralismo – sem perder a garantia do diário enquanto laboratório de experimentação.

O fim do romance também acontece dentro do suporte do diário, tendo em vista que a primeira e terceira partes do livro são momentos diferentes dos diários de García Madero, retomados ao fim da segunda parte, narrada em forma de depoimentos fragmentários. Lejeune

escreve ainda, que “‘Terminar’ um diário consiste em isolá-lo do futuro e incorporá-lo às construções do passado” (2014, p. 316), característica que fundamenta também a ideia de estética e ética no texto de Bolaño.

O fato de reproduzir a escrita cotidiana em um personagem no texto ficcional, que narra em primeira pessoa o contato com os real visceralistas, cria um efeito de construção de um sujeito, que está experimentando e conhecendo a realidade da poesia e literatura daquele momento. Essa forma de narrar dos diários resulta em um efeito estético, apontado por Rubén Medina, desenvolvido ao longo de todo o livro, para o qual concluímos que não há uma ideia fechada em si mesma sobre o que foi o real visceralismo, tampouco do Infrarrealismo, confirmação que pode ser dada ao recorrermos às entrevistas do já citado livro de Mónica Maristain.

Assim como ocorreu no México dos anos 1970, com Bolaño e seus companheiros, a narrativa sobre os real visceralistas apresenta uma disputa sobre o senso estético que se pretendia construir com o movimento. Os diários que aparecem no romance são, portanto, o ensaio da construção de sentido sobre o movimento e que não se encerra no texto, mas deixa aberta a possibilidade de novas construções, já que não temos acesso aos diários após o dia 15 de fevereiro de 1976, a última entrada escrita por García Madero. Quanto a isso, podemos entender que “no diário a ideia de continuação nos protege a ideia de fim...” (LEJEUNE, 2004, p. 317), embora aqui não tenhamos acesso ao fim dos diários, sabemos que a história e parte das ideias nele elaboradas têm continuidade, não por meio da narração de García Madero, mas pela validação de grande parte dos fatos dadas pelas vozes das testemunhas que conviveram com as narrativas das buscas feitas pelos dois poetas. São esses múltiplos narradores que dão voz às experiências dos poetas na segunda parte do romance.

O plano ético desse texto e que Bolaño manteve ao longo de sua obra como escritor, segundo Medina, aparece em muitos momentos de ação e de debate entre os real visceralistas. Como um dos companheiros de juventude do autor, ele acrescenta que a ética dos infrarrealistas consistia entre outras coisas em disputas que excediam o campo do bom mocismo: “competimos poéticas, él lee, yo leo y que el público o la crítica decidan; eso nos parecía basicamente recircular el poder. Lo que hacíamos era una táctica de guerrillero: llegas, actúas y te escondes” (MARISTAIN, 2012, p. 77).

Uma ética com base na ideia de extinguir um poder unificado e que circula nas mãos de grupos que dominam o cenário cultural e literário de sua época. A estratégia dos real

visceralistas, assim como a dos infrarrealistas, tem base em impedir as ações de um certo cânone que detém o poder por meio da instauração do caos, produzindo ataques a figuras de alto prestígio cultural e intelectual, como Octavio Paz, um dos nomes aos quais o grupo se opõe ferrenhamente no romance. Os ataques não surgiam de um lugar esvaziado de sentido, já que pessoas ligadas a Paz relatam que, de fato, existiu uma política de protecionismo a algumas figuras do cenário literário no México, como relata em outro momento de sua entrevista José Vicente Anaya:

Hace poco vi una entrevista que dio Carmen Boullosa a la televisión de Nueva York, donde dice que como integrante del grupo que apoyaba a Octavio Paz, se ocupó junto con sus compañeros de prohibir la publicación de los infrarrealistas. [...] Era cierto, el grupo de Octavio Paz era muy poderoso, decidía el destino de los premios literarios y a quién se publicaba y a quién no. (ANAYA *in* MARISTAIN, 2012, p. 101)

A entrevista concedida pela escritora mexicana a um canal de televisão dos Estados Unidos, de fato existe. Nela, a autora comenta parte da chamada guerrilha cultural entre os dois grupos e confirma o relato de Anaya. Boullosa comenta, “Nosotros lo que hacíamos era sabotear sus publicaciones. Hacíamos lo que se podía para que ellos no se publicaran donde nosotros publicábamos, porque eran... malos.”<sup>2</sup>. Ademais, a autora explica que a margem de conflito entre os seguidores de Octavio Paz e os infrarrealistas, geralmente associados ao poeta Efraín Huerta, tinha um lado político, segundo a escritora, “nosotros llamábamos a ellos ‘stalinistas’, porque todavía amaban la revolución cubana”, enquanto de seus partidários, diz que “nosotros éramos llamados ‘reaccionarios’, por supuesto”. O relato feito pela autora aponta para uma disputa que envolve o campo ético e estético da literatura e da política, envolvendo grandes figuras da literatura mexicana: Efraín Huerta e Octavio Paz.

As considerações sobre o contexto de ambos os grupos surgem na obra por meio do diário de Juan García Madero, uma figura que parece neutra, por desconhecer o histórico da disputa entre os grupos, mas que defende as bandeiras levantadas pelos real visceralistas por fazer parte do movimento. O personagem serve ao leitor como uma primeira lente de investigação, já que o relato do jovem poeta nos insere no centro das ações dos real visceralistas e conhecemos as primeiras ações do grupo que aparecem no início do romance. São os diários a porta de entrada inicial na história dessa vanguarda tardia, e por meio das

<sup>2</sup> Carmen Boullosa para o canal NY1. Extraído do YouTube, < [https://www.youtube.com/watch?v=j\\_cbA3gfpJw](https://www.youtube.com/watch?v=j_cbA3gfpJw) > Consulta realizada em 27/02/2020.

palavras do primeiro narrador do romance são construídas as elucidações introdutórias para as ideias de uma ética, estética e forma de conceber a literatura, segundo o real visceralismo. A começar pelo próprio García Madero:

Mas a poesia (a verdadeira poesia) é assim: ela se deixa pressentir, se anuncia no ar, como os terremotos que, segundo dizem, alguns animais especialmente aptos a tal propósito a pressentem. (Esses animais são as cobras, as minhocas, os ratos e certos pássaros.). (BOLAÑO, 2006, p. 17)

Depois, em conversa com Lima e Belano, registrada por García Madero:

Segundo Arturo Belano, os real-visceralistas se perderam no deserto de Sonora. Depois mencionaram uma tal Cesárea Tinajero ou Tinaja, não me lembro, acho que a esta altura eu discutia aos berros com um garçom por causa de umas garrafas de cerveja, e falaram das *Poesias* de Lautréamont, algo nas *Poesias* relacionado à tal Tinajero, depois Lima fez uma asseveração misteriosa. Segundo ele, os atuais real-visceralistas andavam para trás. Como para trás?, perguntei.

– Andam de costas, olhando para um ponto se afastando dele, em linha reta, rumo ao desconhecido. (BOLAÑO, 2006, p. 19)

A leitura feita por Ulisses Lima sobre os atuais real visceralistas, os de sua época, remete às ideias sobre o conceito de história postuladas pelo filósofo Walter Benjamin, que diz ser essa a atitude do chamado Anjo da História. Um sujeito que olha para o passado, com a ideia de reconstruí-lo, ou remodelá-lo, mas o vendaval do progresso o arrasta na direção contrária, rumo ao futuro, que sempre é desconhecido, mas resultado das ruínas que vê enquanto é levado pelo vendaval na direção contrária do que consegue enxergar.

Por fim, em conversa com Felipe Müller, o autor dos diários escreve, “Concordamos plenamente que é preciso mudar a poesia mexicana. Nossa situação (pelo que pude entender) é insustentável, entre o império de Octavio Paz e o império de Pablo Neruda. Quer dizer: entre a espada e a parede.” (MÜLLER *in* PAZ SOLDÁN & PATRIUAU, 2006, p. 32). Ou seja, entre o esteticismo e o engajamento.

A ética projetada pelos real visceralistas reside na recuperação da tradição dos primeiros membros desse movimento, vinculados às vanguardas mexicanas do início do século XX, afim de gerar novas ideias que recuperam os valores da poesia que ficaram fora da cultura oficial representada por Octavio Paz e seus seguidores: as vozes das ruas, os sujeitos marginalizados, a temática do mundo do crime – tudo o que a chamada alta poesia dos escritores e poetas laureados e considerados cultos passou a desprezar.

Entendemos que um dos maiores objetivos dos real visceralistas era recuperar os temas, valores e obras de escritores desse primeiro real visceralismo, descrito no romance, para contestar os círculos de poder. O rompimento desse poder recircular se construiria a partir de novas investigações poéticas sobre a poesia e a literatura daquele momento de efervescência utópica – não apenas política, como também literária – que resultaria, por fim, em ações contrárias a esses grupos hegemônicos no campo da arte literária. Tais grupos são retratados no texto como os “impérios” de Octavio Paz e Pablo Neruda, colocados nesta posição de poder absoluto por conta do máximo reconhecimento internacional que os dois receberam em vida, o Prêmio Nobel de Literatura.

Rubén Medina afirma ser esse um dos marcos da obra de Roberto Bolaño não apenas em *Os detetives selvagens* como no restante de seus livros, já que o autor se manteve em diálogos com temas considerados menores na literatura, como a abordagem que dá ao chamado lumpemproletariado. Inclusive, dois de seus livros têm no título essa característica de recuperar e se apropriar de personagens que estão à margem das sociedades em geral, *Una novelita lúmpen* publicado em 2002 e *Putas asesinas*, de 2001.

Se para Alberto Giordano “o escritor de diários é um solitário que viaja por sua vida como se também fosse a vida de outro” (2017, p. 79), a grande função dos diários de García Madero é a construção desse universo lúmpem, mostrando a vida de poetas e artistas que efervescia no México dos anos 1970, como também introduzir as questões estéticas e éticas do grupo real visceralista na obra. Essa primeira forma experimentada no romance nos coloca no cotidiano de jovens poetas dedicados exclusivamente ao desenvolvimento de uma poesia própria, que não é mostrada interiramente no romance, já que o texto de nenhum dos poetas aparece, mas que busca envolver-se com o que está além dos círculos universitários e da cultura oficial. E essa forma de texto aberta possibilitou a Bolaño uma escrita que explora assuntos delicados, e por isso constrói uma literatura profundamente relacionada à sua própria vida, sem perder as características de um texto ficcional. Uma postura que, segundo Rubén Medina “lleva al lector hacia los agujeros negros” (MEDINA in PAZ SOLDÁN & PATRIUAU, p. 78). Uma narrativa com fortes traços autobiográficos e que propõe ideias para além de sua própria vida, o que terminou por construir um romance múltiplo e fragmentário, no qual, nenhuma das vozes dos mais de cinquenta narradores tem poder absoluto sobre a de qualquer outro; uma atitude profundamente real visceralista.

## 1.2 Múltiplas vozes narrativas

A estrutura formal de *Os detetives selvagens* apresenta desde o início uma composição que deixa evidente o protagonismo de muitas vozes que narram os episódios de Arturo Belano e Ulises Lima ao longo de três décadas. Por tal característica, podemos pensar o texto a partir da perspectiva da polifonia, conceito de Mikhail Bakhtin, desenvolvido em um texto que trata da obra de Dostoiévski. É possível reconhecer no texto de Bolaño o que o crítico propõe sobre a construção de uma narrativa sustentada a partir de diversas vozes que se equivalem, aprofundando os sentidos do texto e dos temas tratados por essas vozes.

Em uma breve análise do índice do livro, é possível contar cinquenta e quatro (54) narradores para o romance, informação que faz emergir a complexidade da obra, já que cada uma dessas vozes trará um relato diverso e nem sempre condizente com o de outros narradores, ou ainda sem nenhuma conexão com a história relatada por outrem. Assim, percebemos que a multiplicidade de vozes narrativas no texto de Bolaño cria uma expectativa sobre a experiência do narrador nesse texto, ao perceber que o autor não apenas mescla os gêneros da literatura, bem como se apropria da possibilidade de criar na ficção um texto narrado por dezenas de vozes.

Bakhtin diz que a peculiaridade fundamental de Dostoiévski consiste em construir um romance autenticamente polifônico, definido pelo crítico a partir de “*vozes diferentes, contando diversamente o mesmo tema*” (BAKHTIN, 2010, p. 49), grifos do autor. Partindo dessa ideia, podemos ler o conjunto de vozes narrativas do texto de Bolaño com base nesse conceito de polifonia, pois os cinquenta e quatro narradores foram reunidos no livro com o objetivo de contar o que sabiam sobre os poetas Arturo Belano, Ulises Lima e o real visceralismo.

Ainda segundo Bakhtin, os romances polifônicos de Dostoiévski apenas foram possíveis pelo fato de que, no funcionamento interno das narrativas de seus livros, não há uma hierarquia entre os personagens. Cada voz que fala no romance não está subordinada a personagens principais, ou mesmo o fato de um personagem ter menos voz no texto, não significa que ele tenha menos valor em relação ao conjunto. A conclusão dada por Bakhtin é a de que Dostoiévski escreve cada personagem segundo a ideia das *vozes plenevalentes* (BAKHTIN, 2010, p. 4), conceito que traduz a ideia de igualdade absoluta entre as vozes narrativas na construção do romance, em que não há uma personagem cuja voz se sobreponha

às de outros personagens, já que cada uma dessas vozes adiciona uma perspectiva própria, criando um novo caminho dentro da mesma ficção, enquanto firma a ideia de um “eu” que existe no universo daquela ficção.

O que vemos em *Os detetives selvagens* pode ser entendido a partir desse conceito do filósofo russo, já que o livro traz dezenas de vozes que narram experiências que têm em comum a presença dos fundadores do real visceralismo e a narrativa sobre o surgimento e o fim desse movimento literário. Além de Juan García Madero, o narrador que abre e encerra o romance a partir de seus diários, temos outros cinquenta e três narradores que ocupam a segunda parte do romance, que está dividida em 26 *segmentos* que agrupam e dividem as narrativas dessas dezenas de vozes. Nenhum desses segmentos possui título ou tema específicos, são identificados apenas por números que indicam a ordem sequencial dos segmentos, portanto, entendemos que não se tratam de *capítulos*, mas de recortes que organizam esses depoimentos dos narradores.

As vozes narrativas do romance ocupam em princípio a função do narrador, já que em cada um dos 26 segmentos aparece um número determinado de nomes de pessoas às quais cada um dos relatos é atribuído. O índice do livro aponta que no segmento de número 1, por exemplo, constam os nomes de Amadeo Salvatierra, Perla Avilés, Laura Jáuregui, Fabio Ernesto Logiacomo, Luis Sabatián Rosado, Alberto Moore e Carlos Monsiváis. Desse modo, temos sete narradores já no primeiro segmento e alguns deles retornam ao longo do romance, em outros segmentos. Além disso, cada narrador sempre aparecerá como personagem de seu próprio depoimento, revelando que todos os cinquenta e quatro nomes que figuram no índice possuem função dupla: são narradores quando expõem seus relatos e personagens de seus próprios casos, ou personagens dos relatos de outro narrador.

O romance está organizado em três partes: a primeira e a terceira compostas dos diários do poeta Juan García Madero, o narrador que recebe mais espaço no texto e os outros cinquenta e três aparecem todos na segunda parte, que somam 422 páginas, das quase 630 da edição brasileira de *Os detetives selvagens*. Ainda que a voz de Garcia Madero ocupe mais espaço, seu testemunho em forma de diário é relativizado pela desconfiança quanto à sua existência manifesta pelos outros personagens. Não há uma lógica aparente que explique de início essa organização feita pelo autor do livro, entretanto o crítico Jorge Volpi assevera que “las estructuras de las novelas de Bolaño corresponden a un instinto sumamente racional y hay en todas ellas una arquitectura muy clara.” (VOLPI in MARISTAIN, 2012, p. 230). Uma

arquitetura pensada a partir dos gêneros usados na composição do romance, nas vozes plenivalentes que narram um romance com um enredo fragmentário. Além disso, essa arquitetura estabelece uma espécie de jogo entre o autor e o leitor, já que este último precisa assumir uma posição atenta e investigativa diante do texto, para entender as ideias que a própria forma desse texto promove.

Assim, podemos pensar o romance a partir dessa estrutura, entendendo o livro como uma composição de camadas, ideia que é possível construir justamente por conta dessa arquitetura comentada por Volpi. Na primeira camada, mais interna, estariam os episódios relatados em cada depoimento, onde essas vozes sempre aparecem como personagens em contato com as duas figuras centrais da história: Arturo Belano e Ulises Lima, ausentes. A segunda camada dessa ficção poderia ser entendida a partir desses personagens, agora na posição de narradores de suas experiências, que compõem as cinquenta e quatro vozes do romance. Por último, aparece a figura do autor, muito mais distante do enredo e das narrações, mas sua presença é percebida ao nos depararmos com a estrutura do livro, na qual emerge uma presença que organiza esses relatos em três partes, nomeando cada uma delas (“Mexicanos perdidos no México”, “Os detetives selvagens” e “Os desertos de Sonora”, respectivamente). Essa seria a camada da ficção em que é possível nos aproximarmos do nome ao qual é atribuída a autoria, estampado na capa do livro: Roberto Bolaño.

Diante de um texto formalmente complexo, uma das primeiras questões que sua análise suscita é o poder atribuído ao narrador dos romances, de modo geral. Por não se tratar de um livro narrado por uma figura onisciente, como é de costume chamar o narrador de terceira pessoa, *Os detetives selvagens* é um texto que intencionalmente beira o *caos*, para usar um adjetivo de Bakhtin ao analisar a obra dostoievskiana. O que ocorre no texto é o esfacelamento da figura do narrador único, detentor do poder sobre os rumos da trama e dos personagens, e vemos diversos narradores que trazem episódios que aos poucos compõem a trajetória de vida de Arturo e Ulises, muitas vezes sob pontos de vista específicos e conflitantes.

Os narradores parecem acompanhar a trajetória de peregrinação dos dois poetas ao longo de suas vidas. Nos primeiros segmentos da segunda parte, as vozes narrativas pertencem a pessoas que conviveram com Arturo Belano e Ulises Lima em sua juventude e viram nascer a ideia do real visceralismo do encontro de ambos. Trata-se de narrativas que completam o ambiente em que os jovens poetas mexicanos conviviam na década de 1970, ao

qual já tivemos acesso a partir dos diários da primeira parte do romance. Entretanto, diferente de García Madero, os narradores dos primeiros segmentos já conviviam com Arturo e Ulises antes do real visceralismo, são vozes que narram a personalidade desses dois jovens, ressaltando o que havia naquelas figuras que os destacava dos demais jovens poetas da capital mexicana. A conturbada vida estudantil de Belano, o interesse de Ulises pela poesia de Baudelaire, os primeiros projetos de criar uma revista de literatura e outros temas são tratados nesse início e conhecemos parte do processo de formação desses poetas.

Outro processo que surge dessas primeiras narrativas da segunda parte é a confirmação de novas perspectivas sobre essas figuras, pois os vários relatos que surgem logo após os diários de García Madero criam a dimensão da complexidade delas. A liberdade que cada narrador possui adiciona à identidade de Arturo e Ulises um aspecto diferente em relação aos outros narradores. Essas figuras se tornam mais densas e complexas a cada novo episódio contado por alguém e torna-se evidente que a ideia de um “eu” para os dois jovens acontece de forma coletiva, porque são os narradores que sentenciam aquilo que eles foram.

Não há, portanto, uma voz maior que determina como são e como agem os personagens do romance. Isso ocorre pelo fato de o papel do narrador não ser uma figura totalizante em *Os detetives selvagens*, mas uma construção coletiva que acontece a partir das cinquenta e quatro vozes. Desse modo, esses narradores-personagens, no caso de Bolaño, conquistam certa liberdade e independência dentro da narrativa em relação ao autor, figura à qual é atribuída toda a construção do texto, que pode ser observada como uma das camadas ficcionais erguidas dentro do romance.

Isso não significa, obviamente, que a personagem saia do plano do autor. Não, essa independência e liberdade integram justamente o plano do autor. Esse plano como que determina de antemão a personagem para a liberdade (relativa, evidentemente) e a introduz como tal no plano rigoroso e calculado do todo. (BAKHTIN, 2010, p.12)

A partir disso, temos uma estrutura em que as vozes narram suas experiências individualmente e a coleção de pessoas que expõem cada uma os seus depoimentos, afirmam suas existências uns diante dos outros. A experiência do “eu” nesse texto de Bolaño é uma construção coletiva desses narradores, que existem enquanto narram, mas também têm suas existências ratificadas pelos outros. Os personagens não são figuras delimitadas unicamente por uma voz, a de um narrador único, que descreve seu comportamento e suas características, mas vão se tornando mais densas conforme são envolvidas nos episódios narrados por outros

personagens. É um jogo de construção mútua. As vozes narrativas dão vida aos personagens que narram e, ao mesmo tempo, têm suas existências confirmadas pelas outras vozes.

Arturo e Ulises são os únicos casos de personagens que não narram uma passagem no romance, já que os dois poetas não estão entre as cinquenta e quatro vozes que compõem o livro, embora todas elas relatem experiências que envolvam os dois. Para eles, a experiência do “eu” é uma construção que sempre passa pelo reconhecimento de terceiras pessoas, pois mesmo os diálogos em que eles participam – seus momentos de fala – sempre aparecem no livro como um registro em nome de outras pessoas. Assim, a experiência dos dois poetas está pulverizada nas diversas narrativas sobre eles, recolhidas e organizadas sob o título de *Os detetives selvagens*, mas nunca narram com a própria voz aquilo que viveram no México ou nos outros países ao longo da vida.

Essa característica nos remete à estrutura fílmica dos documentários, por ser um gênero audiovisual estruturado sobre uma narrativa que, em geral, é contada por pessoas que viveram a mesma experiência. Desse modo, o material em vídeo é organizado em relatos fragmentados para traduzir os diversos pontos de vista, ou parte deles, em relação aos acontecimentos explorados na obra. A ideia dessa composição serve para entender a estrutura de vozes que compõem o romance de Bolaño, pensando que o livro é formado por uma sequência de relatos de um diário íntimo, escrito por García Madero, e na segunda parte, escrita a partir de episódios fragmentários, na qual falam os outros cinquenta e três narradores, com relatos entrecortados que lembram a montagem cinematográfica/documental.

Em primeiro momento, esses personagens encenam a história na primeira camada da ficção, pois já aparecem nos relatos de García Madero. Mais tarde, na segunda parte, vemos a inserção desses nomes em outra camada da ficção, a de narradores, na qual eles usam da independência “concedida” pelo autor para deixarem o lugar de personagens e ocuparem também o lugar de narradores, procedimento semelhante ao dos próprios documentários, no qual testemunhas ou participantes de episódios marcantes narram suas experiências para compor um registro sobre aquele acontecimento. Essa independência dos personagens e narradores cria uma ideia de distanciamento da figura do autor, já que os elementos que compõem as duas primeiras camadas da narrativa (personagens e narradores) parecem caminhar de modo inteiramente livre, sem interferência dessa figura maior, que está sempre presente e não se revela em princípio.

O acontecimento em curso, para Jorge Volpi, é o tema de interesse maior de Bolaño, sua “pasión [...] por lo literario, por cómo lo literario influye directamente en la vida” (VOLPI *in* MARISTAIN, 2012, p. 231). Seria esse o procedimento usado pelo autor, ao escrever uma ficção em que parte dos personagens e episódios narrados são apropriações da vida do próprio Bolaño, que ganharam novos formatos e aprofundamentos no campo da ficção. Essa característica tão fundamental na obra do autor permeia toda a segunda parte do romance, no qual vemos uma ideia de cotidiano surgir, para a qual não há um enredo específico apresentado, pois os narradores atuam de modo independente; cada um imerso em seu próprio monólogo. Portanto, o romance também funciona como um grande arquivo, que guarda vinte anos de história da vida de dois poetas fundadores do real visceralismo, e suas trajetórias após o fim da utopia que alimentaram.

A paixão de Bolaño pela interferência que a literatura é capaz de gerar na vida, nos leva ao encontro de outra ideia, desta vez proposta pelo escritor mexicano Juan Villoro, que defende a ideia de que a obra de Bolaño traz uma marca estética específica: esses narradores, poetas em parte, criam suas obras de arte a partir da experiência vivida. Ou melhor: a obra de arte é a própria experiência. Para o crítico, “Los poetas de Bolaño viven la acción como una estética de vanguardia. Algunos de ellos escriben cosas que no leemos, otros buscan la gramática del desmadre, todos resisten” (VILLORO *in* PAZ SOLDÁN & PATRIUAU, 2008, p. 83). Logo, uma das propostas do texto está diluída na própria narrativa, pois, a escolha das vozes que narram é orientada a partir de sua participação como criadores de obras de arte que surgem no ato da própria narrativa. Nesse sentido, *Os detetives selvagens* funciona como um documento que registra as influências da poesia e do real visceralismo na vida de todos os poetas que estão no livro. Assim, vemos emergir nos relatos dos real visceralistas e de outros sujeitos as suas concepções sobre a arte e a poesia em sua relação com a própria vida.

Villoro diz, “todos resisten”, porque seria essa uma sensação experimentada pelos real visceralistas e depois de certo tempo, a resistência recai sobre Arturo e Ulises, os únicos que levam a interação entre vida e literatura às últimas consequências. Então, esse livro pode ser lido também como os arquivos físicos que atestam a fundação do real visceralismo pelos dois poetas, e o que a devoção à literatura gerou de consequência às vidas de ambos.

Muitos personagens apresentados como poetas no romance não exibem em nenhum momento da narrativa seus poemas, pois isso passa ao largo do objetivo de Bolaño. Ao propor indiretamente uma investigação sobre a relação entre a arte e a vida, o autor deixa emergir na

construção narrativa de cada um dos poetas, as considerações destes sobre a situação da poesia e suas noções sobre a obra de outros escritores. Vemos os narradores se esforçarem para criticar ou elogiar os real visceralistas, como Luis Sebastián Rosado, um dos cinquenta e três narradores que narra no segmento 1 seu rechaço aos real visceralistas:

Monsiváis já disse: Discípulos de Marinetti e Tzara, seus poemas, ruidosos, disparatados, cafonas, travaram seu combate nos terrenos do simples arranjo tipográfico e nunca superaram o nível de entretenimento infantil. Monsi comenta os estridentistas, mas o mesmo se pode aplicar aos real-visceralistas. Ninguém lhes dava bola, e eles optaram pelo insulto indiscriminado. (BOLAÑO, 2006, p. 156-157).

Do mesmo modo, Lisandro Morales, um editor que, apesar de receber recomendações favoráveis a Arturo Belano, na sua fala do segmento 5 têm suas próprias conclusões sobre os poetas:

Foi o romancista equatoriano Vargas Pardo, um homem que está por fora de tudo e que trabalha como revisor em minha editora, que me apresentou o mencionado Arturo Belano. [...] Uma tarde Vargas Pardo me falou dele, que preparava um livro fantástico (foi a palavra que empregou), a antologia definitiva da jovem poesia latino-americana e que andava à procura de um editor. E quem é esse Belano?, perguntei. Escreve resenhas para nossa revista, Vargas Pardo disse. Esses poetas, falei e fiquei observando dissimuladamente a reação dele, são como cafetões, desesperados atrás de uma mulher para fazer negócio com ela, mas Vargas Pardo suportou bem minha farpa e disse que o livro era muito bom, um livro que, se nós não publicássemos (ah, que maneira de empregar o plural), qualquer outra editora publicaria. (BOLAÑO, 2006, p. 209-211)

Com isso, essas vozes que narram desde lugares e de tempos distintos, formulam no romance sua estética, por meio de atitudes poéticas que fazem de suas vidas cotidianas o espaço de invenção e desenvolvimento dessa estética da vida, resultando em cada monólogo que compõe a segunda parte do texto. A todo momento são mencionados poemas, livros, resenhas e outros tipos de escrita que são produzidos pelos personagens e que nunca aparecem no corpo do livro.

Essa forma de composição utilizada por Bolaño, resulta no que Villoro entende com uma estética vanguardista, ao unir a vida e a poesia. Para o crítico, “Bolaño escribe de poetas que indagan el reverso de las cosas y transforman la experiencia en obra de arte. Esto no necesariamente ocurre por escrito.” (VILLORO *in* PAZ SOLÁN & PATRIUAU, p. 83). Assim, os narradores da segunda parte do romance reconstróem as três décadas em que

vivenciaram a literatura, e dessa sucessão de narrativas, surgem formulações estéticas e artísticas acerca da poesia, dos poetas e da literatura ao longo desse tempo, resultado do procedimento formal de Bolaño, que expõe no texto “artistas en situaciones muy poco artísticas” e, com isso, o autor pretende “forzarlos a ejercer ahí su poética” (VILLORO *in* PAZ SOLÁN & PATRIUAU, p. 86).

A escrita de Bolaño e o uso que faz das formas textuais no romance assemelham o livro a um imenso arquivo, em que ora aparecem os trechos de um diário íntimo, ora nos conduz a uma algaravia de vozes que falam sobre os mesmos indivíduos, experimentando, assim, uma mescla de gêneros textuais e formas de narrar. Com isso, o autor se aproxima do que os autores do *Indiccionario do contemporâneo* chamam de “poética temporal do arquivo”, um conceito que propõe a leitura do arquivo como uma construção, antes lido como um objeto orgânico, cuja acumulação de provas e documentos se dava de forma quase natural. Os autores se propõem a ler os arquivos como objetos construídos, levando em consideração que criar um arquivo envolve selecionar as formas de arquivar, ou seja, “os procedimentos de seleção, exclusão e arranjo que constituiriam o ‘filtro arquivístico’.” (ANDRADE *et. all.*, 2019, p. 135).

Ao tomar o arquivo como um objeto de caráter documental que envolve um processo de seleção e construção de seu conteúdo, é preciso levar em conta a(s) figura(s) por trás desse processo. E ainda que tratemos aqui de um texto de ficção, seria possível pensar a partir desse conceito os procedimentos do próprio autor na escrita de *Os detetives selvagens*, pois uma das camadas dessa narrativa trata justamente do que seria o “filtro arquivístico” pensado pelos pesquisadores. Se lermos a segunda parte do romance sob essa ótica, como um arquivo de depoimentos, é preciso considerar que por trás dela há um indivíduo que seleciona e organiza esses relatos. Além disso, muitos deles tornam evidente um aspecto da presença dessa figura quase oculta, mas que têm seus rastros expostos pelos próprios narradores, que muitas vezes iniciam suas narrativas como se tentassem explicar ou como se respondessem a alguém.

Desse modo, surge a demanda de pensar a figura oculta, que em tese seria alguém que se expõe mais por seus rastros do que pela própria voz, já que não é identificada pelo texto como um dos narradores, figura de certo modo mais próxima da ideia do autor. Ainda assim, é perceptível pela própria arquitetura do texto, uma terceira camada, mais distante das duas primeiras, onde se localizam personagens e narradores. A terceira camada dessa ficção parece envolver um indivíduo que seleciona e organiza o romance dentro da estrutura como o

conhecemos. Ainda sobre Dostoiévski e o romance polifônico, Bakhtin diz que “Nos limites do próprio romance não se desenvolve, não se forma tampouco o espírito do autor; este, como no mundo de Dante, contempla ou se torna um dos participantes.” (BAKHTIN, 2010, p. 29).

Ao trazer essa leitura para o texto de Bolaño, é possível pensar a ideia do autor, essa figura que seleciona e organiza os diários de García Madero e os depoimentos dos cinquenta e três narradores, gerando o grande arquivo que chega ao leitor sob o título de *Os detetives selvagens*. Essa presença oculta que percebemos apenas pelo efeito de suas escolhas formais diante do texto é possivelmente quem podemos chamar de autor. Entretanto, não conhecemos sua identidade, que poderia ser o próprio Juan García Madero, já que não é um narrador que retorna ao texto depois de 15 de fevereiro de 1976, a última entrada de seu diário que aparece no livro. Tampouco podemos afirmar que se trate do próprio Roberto Bolaño, já que nenhuma marca identitária é identificada sobre essa figura, além de suas ações marcadas pelo índice do livro.

Para Villoro, ao dar essa forma específica ao texto, Bolaño se coloca em uma posição específica, “está del otro lado de un vidrio de espejos, registrando declaraciones” (VILLORO in SOLDÁN & PATRIUAU, p. 87), atitude semelhante à de um investigador criminal que observa o depoimento de um acusado, com sua figura oculta pelo fenômeno físico do reflexo. Entretanto, Bolaño observa de fora os efeitos criados no interior da narrativa, fruto de seu processo de ficcionalização da própria memória, experienciada conjuntamente aos poetas com os quais fundou o Infrarrealismo.

Com este livro, o autor coloca em discussão na literatura contemporânea uma estética ancorada no real, fruto de uma atitude profundamente infrarrealista, com a qual o autor segue trabalhando numa perspectiva que começou a desenvolver na juventude, mesmo passados muitos anos desde a dissolução do movimento literário. Ao recuperamos as considerações de Rubén Medina, que reconhece no conjunto dos textos de Bolaño essa atitude infrarrealista que o acompanhou ao longo de sua atividade literária, entendemos que o romance seria, portanto, uma obra com forte caráter estético infrarrealista: é o objeto formal, materializado, de quem seguiu trabalhando a partir de sua estética e uniu no texto a vida e a literatura, resultando em um romance com sentidos diversos e profundos.

A escolha do procedimento formal de construção do texto feita pelo autor abre diversas possibilidades na construção dos sentidos da obra, que se aprofunda a cada novo relato dos narradores. Desde o início do texto, o autor se preocupa em colocar um dos

personagens no centro de cada ação levada a cabo, com sua voz e seu corpo em cena, fazendo da narrativa um espaço e dos relatos uma encenação de cada um dos sujeitos que aparecem como narradores, sem nunca oferecer aos leitores um narrador afastado da ação. Por esse motivo, entendemos que a primeira camada da ficção, a dos personagens, está diretamente relacionada à segunda camada, a dos narradores. Para a pesquisadora Clarisse Lyra, esse modo de compor o romance, no qual o autor se mantém à distância, exibindo sempre personagens que ao mesmo tempo narram e encenam seus relatos, é uma atitude proposital, para que “o sentido emergja da leitura sequencial das partes e das frequentes contradições entre elas, negando-se a fornecer um discurso pretensamente neutro, explicativo, que suplemente as falas das testemunhas” (LYRA, *in* PEREIRA; RIBEIRO, 2016, p. 136).

Um romance que se apresenta como fragmentário desde sua concepção, coloca em cena um dos efeitos de um dos gêneros apropriados por Bolaño na escrita do texto: fica evidente que um dos sentidos mais explorados pelo autor é a busca pelo desconhecido. O poeta García Madero, neste sentido, é a primeira testemunha dos fatos e nas páginas de seus diários conhecemos a sua versão para a história da aproximação do personagem com Arturo Belano e Ulises Lima. Desse modo, a investigação proposta pela obra é iniciada já nos diários, quando entramos no universo dos real visceralistas e da poesia e dos poetas mexicanos dos anos 1970. Sobre o sentido de uma investigação que persegue algo oculto, Lyra anota que “essa impressão de que há no texto um segredo, um sentido oculto que resiste em vir à tona, é mantida durante todo o romance.” (LYRA, *in* PEREIRA; RIBEIRO, 2016, p. 144). Assim, o texto constrói a narrativa de poetas que seguem o rastro de uma mulher, também poeta, da qual nada se sabe concretamente, ao mesmo tempo, essa busca irrefreada por Cesárea Tinajero não está explicada por completo.

É necessário atentar para o fato de que o enredo sobre a perseguição sofrida pelos jovens enquanto buscavam pela poeta suscita no texto uma expectativa, que é atravessada pela segunda parte do romance. O efeito disso na leitura resulta em saber o que ocorre após a saída de Arturo e Ulises do México, antes de saber da resolução dessa trama, que é justamente o motivo que possivelmente desencadeia o desterro dos poetas.

A ideia de algo oculto permanece no texto quando lemos os relatos da segunda parte, pois sabemos que Arturo e Ulises seguiram jornadas distintas ao redor do mundo e suas relações com a literatura acabaram por se transformar. Assim, presenciamos o cotidiano dessas cinquenta vozes ao longo dos anos, por meio de seus próprios relatos, e nunca

descobrimos o real motivo de sua saída, tampouco o que os poetas foram buscar nos lugares para os quais se dirigiram. Esse é um sentido aberto no romance, pois todas as experiências desses personagens aparecem atravessadas no texto por relatos de terceiros, já que não há sequer um momento em que os fundadores do real visceralismo projetam sua própria voz em um relato de primeira pessoa; toda a narrativa acerca dos dois está posta em cena por meio das vozes de um entre as dezenas de narradores. Lyra diz:

Então é através do outro, e apenas através do outro, que a experiência pode se constituir neste romance. Isto sem dúvida terá relação com o fato de que a amizade, o sexo e os confrontos corporais são os momentos primordiais do livro. A experiência é toda mediada, e mais que por um aprendizado solitário, uma reflexão, ela se dá no contato com o outro. (LYRA, in PEREIRA; RIBEIRO, 2016, p. 42)

Ao manter abertas as possibilidades do romance, o autor convida qualquer um que se aproxime de *Os detetives selvagens* a tentar suprir essa lacuna, desse sentido que permanece latente na obra e que nos leva a conjecturar seus caminhos para construir os sentidos que não são completamente amarrados pelo texto. Essas tentativas de trazer para o texto os sentidos que, aparentemente, lhe faltam, gera um envolvimento direto do leitor com a forma do romance, pois, não há no texto nenhuma voz alheia a todos os narradores que legitime um ou outro relato.

Neste sentido, o leitor participa do jogo narrativo na posição de detetive, que em princípio, busca o paradeiro de Cesárea Tinajero, em seguida, busca a vida posterior de Arturo e Ulises após o autoexílio do México, e, por fim, busca compreender se há um sentido por trás das fabulações de cada um dos relatos, ou se há um sentido unívoco para pensar a reunião de todas essas vozes. Em suma, a narrativa do livro demanda uma posição ativa do leitor, que tem origem na forma de construção do texto.

A demanda que o texto propõe é percebida desde que nos damos conta de que há um entrevistador oculto, uma figura que aborda cada um dos narradores da segunda parte do romance, a pessoa que organiza todo esse segmento do texto sem expor sua voz, sua identidade ou sua experiência, apenas o resultado disso: as narrativas fragmentárias que contam os casos nos quais Arturo e Ulises estão envolvidos. Esse modo estruturante gera diversas brechas, analisadas pela leitura de Clarisse Lyra como uma “promessa de sentido”, um espaço que pode ser negociável no romance. Essa estrutura narrativa gera uma demanda para os leitores, pois a organização dos depoimentos como arquivos incompletos deixa

espaços vazios na trama da história dos dois poetas. Assim, o leitor também está inserido no jogo de investigações que parece estar em curso no texto, é ele a figura transitória diante dessas formas que constrói um sentido próprio à medida em que a narrativa avança.

O funcionamento dessa estrutura narrativa, composta pelas três camadas que compõem o que Jorge Volpi chamou de “arquitetura”, que envolve o processo de autoria e a recepção por parte dos leitores diante desse romance polifônico, podemos entendê-lo dentro da categoria do contemporâneo, como bem expuseram os autores do verbete que consta no *Indiccionario do contemporâneo*. Enquanto obra de arte, o romance contemporâneo se caracterizaria pela:

Busca de abertura e aceitação da incompletude, privilegiando cruzamentos múltiplos e fortuitos, em interações dinâmicas que inclusive colocam em questão a separação entre o artístico e o não artístico. (Podemos dizer que desde então o paradigma representativo e o paradigma ficcional, que caracterizam respectivamente as estéticas clássica e moderna, dão lugar a uma ênfase na performatividade). (ANDRADE *et. al.*, 2019, p. 145)

Ao se apropriar das próprias memórias da juventude e trazê-las para o campo da ficção, Bolaño nos propõe participar desse universo constituído majoritariamente por poetas, para que da performatividade desse cotidiano possa emergir os sentidos sobre a poesia e sua relação com a própria vida. É nessa estética contemporânea – com uma arquitetura definida, mas que performa uma ideia de incompletude do cotidiano, das análises propostas sobre a literatura por meio da ficção e dos acontecimentos que envolveram a vida de Arturo Belano e Ulises Lima – que se inscreve *Os detetives selvagens*.

## 2 VANGUARDISTAS DO FRACASSO

### 2.1 Interfaces entre as vanguardas históricas

Em *Os detetives selvagens*, Arturo Belano e Ulises Lima refundam na década de 1970 o real visceralismo, um movimento de vanguarda artística e literária iniciado nos anos 1920, colocando em evidência os ideais de um grupo que atuou em outro tempo e reconhecendo seu papel e valor no cenário cultural. Além disso, Arturo e Ulises postularam uma ideia ao reestruturar essa vanguarda: retornar aos valores real visceralistas. E para refundar o grupo foi preciso repensar seus principais objetivos e motes de atuação, que no romance estão expostos na forma dos diários, na narrativa do cotidiano dos poetas numa capital fervilhante como a Cidade do México.

Bolaño se apropria de fatos que compõem sua biografia na criação dos personagens e do contexto que se encontra no romance, já que ele próprio, junto com Mario Santiago Papasquiaro e José Vicente Anaya, inspirados pela vanguardada estridentista da década de 1920, criam nos anos 1970 o Infrarrealismo. Assim, é possível pensar de que forma os registros históricos sobre o Estridentismo e o Infrarrealismo aparecem no romance a partir dos personagens e dos encaminhamentos que estes dão ao movimento literário criado no texto.

Alguns relatos sobre os movimentos de vanguarda mexicanos foram expostos no livro de Monica Maristain pelos próprios colegas de Bolaño, como o de José Vicente Anaya (que não diz com qual personagem se identifica no romance) sobre a convivência com o autor nos anos de Infrarrealismo:

Respecto al manifiesto de los infrarrealistas, propuse que cada uno de los miembros escribiera su manifiesto. Mi idea era llamar a la revuelta, a la rebelión, incluso al caos. Si cada quién manifestaba sus puntos de vista, si cada miembro del grupo se mostraba capaz de aceptar las ideas del otro, aun cuando no estuviera de acuerdo con ellas, iba a ser algo interesante. Bolaño se opuso tajadamente a mi propuesta. Dijo un no rotundo y que el único que sabía lo que era el Infrarrealismo era él y que por tanto él iba a escribir el manifiesto. La reunión terminó sin que se decidiera nada al respecto y la verdad es que sin pedir permiso a Bolaño, Mario Santiago y yo escribimos un manifiesto. (ANAYA, José V. In: MARISTAIN, 2012, p. 99).

A atitude fundamental dos infrarrealistas, a rebeldia e a crítica, foram postas em prática por ambos, no ato de fundação do grupo; a escrita desobedecida dos manifestos de

Anaya e Mario Santiago representam uma atitude fundamentalmente infrarrealista, rebelar-se contra a ordem que estabelece formas pré-moldadas de discursos, de fazeres políticos e artísticos.

O manifesto de Mario Santiago propõe uma abertura da arte a todos os campos, um diálogo feito por todos, para que a arte seja possível a um número maior de pessoas, longe de uma institucionalização dos modos de praticá-la. O texto é iniciado com uma pergunta, “¿Qué proponemos?”, para a qual o poeta cria uma torrente de respostas, escritas sempre em caixa alta e em mensagens diretas e propositivas:

¿QUÉ PROPONEMOS?  
 NO HACER UN OFICIO DEL ARTE  
 MOSTRAR QUE TODO ES ARTE Y QUE TODO MUNDO PUEDE  
 HACERLO  
 OCUPARSE DE COSAS “INSIGNIFICANTES” / SIN VALOR  
 INSTITUCIONAL / JUGAR / EL ARTE DEBE SER ILIMITADO EN  
 CANTIDAD, ACCESIBLE  
 A TODOS, Y SI ES POSIBLE, FABRICADO POR TODOS  
 !! !! !! !! !! !! !! !! !! !! !! !! !! !! !! !! (PAPASQUIARO *in* PAPASQUIARO  
 [et al], 2013, p.37)

Em seu manifesto, Mario Santiago proclama uma poesia afastada das instituições artísticas que a tratam enquanto lugar de poder, conduzindo-a para além dessas fronteiras do que ditas instituições dizem ser a poesia. O gesto de desobediência está na autorização que o poeta concede para o fato de a poesia poder ser feita por qualquer pessoa, no cotidiano, debruçada sobre o cotidiano em suas abundantes “insignificâncias”, que, na verdade, se trata de conceder valor literário ao que não tem valor. Um gesto que abre o campo artístico para múltiplas possibilidades, já que a arte e a poesia podem ser construídas a partir das situações, ideias e atos considerados insignificantes e, ao mesmo tempo, esvaziar a autoridade de pessoas e instituições que fazem da arte um lugar em que exercem seu poder.

O manifesto escrito por Bolaño é mais extenso que o do amigo, e nesse texto o autor abre muitas discussões diretas com as ideias de autores que formam o cânone das primeiras Vanguardas europeias, sobretudo o Surrealismo, além de outros autores que possivelmente integram seu cânone pessoal. A discussão proposta pelo autor, ao reunir artistas de diversas filiações, é justamente instaurar em meio à profusão de ideias um modo de operação dos sujeitos que viriam a se alinhar às propostas do Infrarrealismo. Ele escreve:

—Una buena parte del mundo va naciendo y otra buena parte muriendo, y todos sabemos que todos tenemos que vivir o todos morir: en esto no hay término medio.

Chirico dice: es necesario que el pensamiento se aleje de todo lo que se llama lógica y buen sentido, que se aleje de todas las trabas humanas de modo tal que las cosas le aparezcan bajo un nuevo aspecto, como iluminadas por una constelación aparecida por primera vez.

Los infrarrealistas dicen: Vamos a meternos de cabeza en todas las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse dentro de uno mismo, una visión alucinante del hombre. (BOLAÑO *in* BOLAÑO [et al], 2013, p. 54)

O contexto de nascimento do movimento poético era de grande efervescência política e cultural no México, já que os grupos que compunham a sociedade à época precisavam ter a confiança reconquistada por parte do novo governo, de Luis Echeverría Alvares, após o crime cometido pelo poder público que ficou conhecido como “Massacre de Tlatelolco”, levado a cabo por Díaz Ordaz. A pesquisadora Montserrat Caro aborda o tema em seu livro “Bolaño Infra” e explica que, em seu mandato, Alvares expandiu o cenário cultural no país, e desse investimento cultural surgiram muitas oficinas de poesia. O Infrarrealismo surge em meio a essa efervescência e se inscreve neste cenário como um movimento da contracultura.

Ao citar Giorgio di Chirico, Bolaño confronta diretamente as ideias do surrealista que propõe pensar a arte de modo externo às amarras da lógica, para que seja possível observar a realidade de uma perspectiva inteiramente nova, já que não se inscreve a partir dos parâmetros comuns. A isso, o escritor postula o contrário para os infrarrealistas, ressaltando que estes devem mergulhar de cabeça nos problemas humanos, para que desse mergulho, seja possível emergir uma visão inteiramente “alucinante del hombre”. Essa oposição de gestos pode ser lida a partir das propostas feitas por Bolaño a Vicente Anaya em suas primeiras conversas sobre o movimento, na tentativa de criar uma estética com base em um gesto crítico e rebelde sobre os preceitos dos surrealistas.

Entretanto, podemos entender esse confronto com as proposições dos primeiros vanguardistas em diálogo com o manifesto de Mario Santiago, que sugere uma estética aproximada das insignificâncias do cotidiano e, portanto, das relações humanas que também se inserem nesse contexto. Apoiado nessas ideias, Bolaño apresenta ainda em seu manifesto o papel dos poetas infrarrealistas diante desse cotidiano, permeado de problemas sociais e que não está presente no circuito da cultura oficial:

Repito:

el poeta como héroe develador de héroes, como el árbol rojo caído que anuncia el principio del bosque.

—Los intentos de una ética-estética consecuente están empedrados de traiciones o sobrevivencias patéticas.  
 —Y es que el individuo podrá andar mil kilómetros pero a la larga el camino se lo come.  
 —Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa.  
 (BOLAÑO *in* BOLAÑO [et al], 2013, p. 56)

Essa passagem do manifesto contém as ideias que, segundo Rubén Medina ressaltou em sua entrevista para Maristain (já citada), sustentam a base de sua produção em prosa. Para Medina, os textos de Bolaño estão assentados na lógica do Infrarrealismo, em que o autor não abandonou a missão de ser a árvore caída a anunciar o início do bosque, apresentando em seus textos algumas críticas com base em suas múltiplas leituras. E, além disso, há muitos diálogos abertos com a legião de escritores desconhecidos, em princípio, que Bolaño se encarrega de materializar em seus textos, um gesto heroico, segundo a leitura construída em seu manifesto.

A união dessas ideias revela o modo de atuação do Infrarrealismo, mais tarde transposto ao real visceralismo no romance, que consiste em uma ética preocupada com as questões do mundo e de que formas elas se apresentam no cotidiano e, a partir disso, surgiria uma estética cuja matéria artística é a vida. Ao fim, a proposta principal dos infrarrealistas era encontrar no cotidiano as bases de uma subversão e negação da ordem pré-estabelecida para a cultura, propondo uma revolução que visava acabar com o “status quo”, ao mesmo tempo que faz da vida o seu tema principal.

Um dos narradores, Juan García Madero, cita em seus diários as diferentes filiações do grupo vanguardista em suas ideologias políticas, que iam desde o trotskismo de Arturo Belano, passando por membros favoráveis ao comunismo, ao movimento feminista radical e chegando à anarquia, defendida por Ulises Lima e Laura Damián (BOLAÑO, 2006, p. 82). As motivações políticas do grupo nos ajudam a compreender alguns pontos de sua estética, que passa por uma concepção da literatura construída em um campo no qual a participação sobre a produção de arte é feita a muitas mãos. Essas notas no diário do poeta constroem no romance uma crítica sobre a homogeneidade de projetos e modos de construir uma literatura politicamente crítica. Podemos tomar como exemplo o já citado manifesto de Mario Santiago, em que apresenta o Infrarrealismo como um movimento artístico completamente aberto, onde não há possibilidade de que um indivíduo emerja com o poder de classificar as obras de arte de maior ou menor valor, o poeta propôs com seu texto de fundação do movimento uma arte “A TODOS, Y SI ES POSIBLE, FABRICADO POR TODOS”, como vimos.

Neste ponto, é necessário entender o que foi o Estridentismo, retomado no romance pela fala de alguns narradores e por personagens que foram construídos como antigos membros do movimento. Trata-se de uma das vanguardas literárias e artísticas mexicanas do início do século XX. Um de seus membros mais famosos, Manuel Maples Arce aparece no romance de Bolaño como um desses narradores. A Amadeo Salvatierra, um poeta da mesma época de Arce, também são atribuídos muitos relatos sobre os estridentistas.

Os artistas e escritores relacionados ao Estridentismo ergueram seu projeto estético em consonância às vanguardas europeias, propunham uma estética que rompia com a tradição realista, que perdurou até o início do século XX na América Latina. Trabalhavam com a ideia de que a prática artística surge necessariamente da junção entre a arte e a realidade do mundo, da vida em si mesma. Com isso, o objetivo do grupo, enquanto movimento literário e artístico, era o de promover uma mudança nas instituições sociais por meio de sua prática, atuando nos chamados “happenings”, atos em que encenavam suas aparições públicas enquanto estridentistas.

O projeto artístico e literário dos estridentistas apresenta certa proximidade em relação às propostas estéticas colocadas em prática pelos surrealistas europeus, sobretudo se nos aproximamos ao que há de similaridade entre os dois projetos. No manifesto, escrito por Breton em 1924, e que inaugura o Surrealismo enquanto movimento artístico e literário, o autor diz:

Perguntem a Robert Desnos que, dentre nós, foi talvez quem mais se aproximou da verdade surrealista, aquele que, em obras ainda inéditas e ao longo de múltiplas experiências às quais prestou, justificou plenamente a esperança que eu depositava no surrealismo e me intima a esperar muito dele ainda. Hoje em dia Desnos fala surrealista à discrição. A prodigiosa agilidade de que ele dispõe para seguir oralmente seu pensamento nos vale, quanto nos apraz, discursos esplêndidos, e que se perdem, Desnos tendo mais que fazer do que fixa-los. Ele lê em si como em livro aberto, e nada faz para reter as folhas que se desvanecem no vento de sua vida. (BRETON, 1924, p.13)

A atitude de Breton em atribuir a “verdade surrealista” a Robert Desnos como indivíduo que chegou a um desenvolvimento elevado da estética proposta pelo movimento, nos aproxima ainda mais de uma ideia de similaridade entre esses vanguardistas e os estridentistas. O autor do manifesto torna evidente a ideia de um autor que fala de sua obra em detrimento de escrevê-la. Assim, torna-se crucial a importância da vida, da existência

corpórea desse agente, pois sua voz passa agora a ser matéria de sua própria obra, para além dos registros escritos de suas ideias.

Embora os surrealistas não tivessem em conta a ideia de “fetichização” da figura do autor, presente na estética de Bolaño, para eles a importância recai sobre a atitude de desobrigação ao registro escrito e valorização das ações, situação que vai ao encontro dos “happenings” dos estridentistas. Em seu artigo sobre o início do Surrealismo, Érika Azevedo e Robert Ponge abordam alguns procedimentos sobre as ações que o grupo desenvolvia com a literatura, propostas que envolviam uma escrita provocada por sons induzidos, “É assim que, no dia seguinte, Breton, Crevel, Éluard, Péret et Ernest conseguem obter de Desnos um diálogo entrecruzado de desenhos que são registrados na medida do possível, já que ora se perdem na mesa, ora são ilegíveis.” (AZEVEDO; PONGE, 2008, p. 06) Na descrição de Breton, fica evidente que o corpo é parte essencial na construção dessa estética do texto. Durante os sons induzidos, Desnos desenvolve sua escrita e a prática possivelmente o ajudou a atingir esse nível de ser parte da “verdade surrealista”.

Para além da importância do autor, como agente crucial da estética surrealista, ou ponto passível de aproximação entre as duas vanguardas, podemos considerar a revisão do cânone proposta pelos surrealistas e estridentistas, atitude praticada por Bolaño, inclusive, ainda que ligeiramente distintas entre si.

E certamente, não considerando senão superficialmente seus resultados, bom número de poetas poderiam passar por surrealistas, a começar por Dante, e, em seus melhores dias, Shakespeare. [...] As NOITES de Young são surrealistas do começo ao fim; [...] Swift é surrealista na maldade. Sade é surrealista no sadismo. Chateaubriand é surrealista no exotismo. Constant é surrealista em política. Hugo é surrealista quando não é tolo. Desbordes-Valmore é surrealista em amor. Bertrand é surrealista na moral. Rabbe é surrealista na morte. Poe é surrealista na aventura. Baudelaire é surrealista na moral. Rimbaud é surrealista na prática da vida e alhures. Mallarmé é surrealista na confidência. Jarry é surrealista no abismo. Nouveau é surrealista no beijo. Saint-Pol-Roux é surrealista no símbolo. Fargue é surrealista na atmosfera. Vaché é surrealista em mim. Reverdy é surrealista em sua casa. Saint-John Perse é surrealista a distância. Roussel é surrealista na anedota. Etc. (BRETON, 1924, p. 11-12)

No próprio manifesto surrealista há um gesto que será incorporado às ideias que guiaram a prática dos estridentistas, mais tarde revisitada pelos infrarrealistas e que, por consequência, perdura ao longo da obra de Bolaño: o revisionismo crítico do cânone literário e as novas propostas de autores e poetas que estão aliados em um novo projeto estético. Nesse ponto, é possível pensar essa ação de crítica à literatura como um ponto que alinhe, de certa

forma, as três vanguardas: o Surrealismo, o Estridentismo e o Infrarrealismo. E se observarmos atentamente a construção do movimento que inspirou o Infrarrealismo dos anos 1970, perceberemos com maior profundidade os pontos de encontro entre uma vanguarda e aquelas que a sucederam.

A pesquisadora Katharina Niemeyer propôs um artigo no qual expõe o modo em que os poetas da primeira geração de vanguardistas mexicanos do século XX, criou e fundou esse movimento que impactou a literatura de sua época. Em suas primeiras experimentações, os estridentistas criaram formas de escrita que mesclavam gêneros de texto diferentes e, além disso, deslocaram gêneros de suas funções comuns para o campo literário, como ressalta a pesquisadora:

La integración, a modo entre periodístico y publicitario, de la fotografía [...], la continua mezcla de discursos – el panfletario, el poético, el de la publicidad y el ensayístico-crítico o metaliterario –, el deliberado fragmentarismo, la presencia de voces ajenas presentadas a modo del collage – “¿En dónde está el hotel Iturbide?” (VI; 164) –, los frecuentes neologismos y rarezas lingüísticos y, desde luego, la exuberancia de las invectivas contra la literatura, la crítica y el público burgueses, hacen otro tanto para impedir la ubicación unívoca del manifiesto. (NIEMEYER, 1999, p. 189-190)

Como outros movimentos de vanguarda, o Estridentismo também causou estranheza e incômodo no cenário literário mexicano no contexto de seu surgimento. As críticas que os poetas vanguardistas realizavam em relação aos autores de sua época se expressava em sua política, já que a proposta estridentista pretendia instalar uma estética que tornasse a literatura e as artes uma prática menos elitista, por não concordarem com a estrutura de poder estabelecida à época no campo das artes. Essa crítica de tom político ressurgiu em diversos momentos da atuação dos poetas que acusavam outros escritores e artistas de se filiarem ao projeto social burguês. Assim, Maples Arce, List Arzubide e Arqueles Vela se colocavam em oposição à literatura estabelecida na época, no circuito da literatura dominante, “por haberse ‘corrompido’ (XIV; 168), le niega el carácter de ‘verdadera’ literatura precisamente en nombre de sus propios principios.” (NIEMEYER, 1999, p. 190), para propor uma nova poesia em seu lugar, distinta do projeto burguês e que se choca diretamente com esta.

As críticas em reação aos ataques desse grupo em evidência na literatura mexicana dos anos 1920 não tardaram, os estridentistas foram alvo de muitos poetas e escritores da época, que não levavam em consideração o movimento e desacreditavam de sua estética. Aqui, temos um ponto de interseção entre os estridentistas e os infrarrealistas, já que os dois

movimentos assumiram posturas semelhantes, ao atacar a literatura dominante no cenário cultural e as reações para ambas recaírem na mesma situação: o descrédito de seus projetos artísticos. O passo seguinte de ambos os movimentos também foi o mesmo: buscar meios pelos quais o grupo recebesse algum reconhecimento que justificasse a sua existência na cultura de sua época.

A experiência construída pelos estridentistas buscava aproximar, em um primeiro momento, a ideia de um “eu” como experiência do próprio espaço urbano, que geraria, assim, uma experiência compartilhada, sendo o espaço público a síntese da multidão. O movimento nasceu como uma crítica e ao mesmo tempo, oposição às instituições relacionadas ao circuito cultural, expressas nas primeiras publicações de seus integrantes, como os primeiros poemas estridentistas de Maples Arce, *Andamios interiores*, de 1922. Segundo Niemeyer, “el estridentismo introdujo una nueva posición, la de la oposición radical, [...] ya que les disputaba precisamente la legitimidad en cuanto oposición y representación de la literatura ‘a la altura del tiempo’.” (NIEMEYER, 1999, p. 193). Em nota, a pesquisadora explica que a crítica a uma literatura “a la altura del tiempo” se dirigia não apenas aos poetas burgueses, mas também ao autodenominado “Grupo sin grupo”, jovens poetas seguidores de José Vasconcelos, importante figura do governo mexicano, ligado à Secretaria de Educação Pública, pessoa influente desse contexto.

A resposta aos ataques dos estridentistas aos outros grupos foi o total rechaço por parte dos atacados, que não tinham os estridentistas em conta e tentavam mantê-los fora do cenário cultural dos anos 1920. Frente a essa estratégia, os vanguardistas se valeram de um manifesto, o primeiro do grupo enquanto movimento artístico, no qual assinaram como autores Maples Arce, List Arzubide e outras duzentas pessoas que se voluntariaram a ajudá-los, ainda que não integrassem o grupo. Desse modo, os estridentistas puderam ser reconhecidos como um grupo em vias de consolidação, um verdadeiro coletivo, encabeçado pelos dois poetas.

No primeiro manifesto, intitulado *Actual No. 1*, assinado unicamente por Maples Arce, o poeta apresenta suas propostas para o movimento, registra os modos pelos quais se daria a sua estética, em ruptura por tudo o que considera como poesia e literatura oficial, de pessoas relacionadas ao circuito cultural promovido pelo governo de sua época. Além disso, saúda e convoca novos proponentes para o Estridentismo, referindo-se a estes no fim do texto, “XIV. Éxito a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido

maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobernistas, a los que aún no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial” (ARCE et. al., 1920, p. 4).

O desejo de reunir os jovens poetas do México reaparece no manifesto seguinte, de 1923, o *Actual No. 2*, no qual os poetas assinam em grupo o documento junto a outras duzentas assinaturas. Com esse manifesto, o grupo propõe aquilo que defendem e o que rechaçam, a partir de palavras categóricas: “AFIRMAMOS”, “CAGUÉMONOS” e “PROCLAMANDO”; como registram no manifesto. Reiteram a construção de uma nova poesia no México, juvenil, palpitante e que coloque em cena os movimentos de máquinas que se espalham e compõem o cenário urbano do país, a figura dos trabalhadores da construção civil (“obrerros”); em suma, uma poesia que trate de temas reais, longe de qualquer ambiente idealizado.

As críticas feitas pelo manifesto apontam sempre os nomes a quem são dirigidas, como o general Zaragoza, que liderou uma batalha em Puebla, município desde onde escrevem os estridentistas; ou o cineasta estadunidense William Duncan, cujos seriados se passam na América Latina, embora os personagens heroicos sejam todos da mesma nacionalidade que seu autor. Ambos são expostos e acusados de terem suas estátuas levantadas sobre “el pedestal de la ignorancia colectiva” (ARCE [et al.], 1923).

O manifesto termina com um trecho de defesa do movimento:

[...] El estridentismo es el almacén de donde se surte todo el mundo. Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros. Apagaremos el sol de un sombrero. FELIZ AÑO NUEVO.  
¡Viva el Mole de Guajolote! (ARCE, et al., 1923)

Para o grupo, ser estridentista é promover a masculinidade como um sentido de valentia extrema, chegando à negação dos comportamentos que os desvinculava do “ser homem”, dignos apenas dos eunucos. Com isso, tentavam transmitir uma imagem de força relacionada ao grupo, já que eram atacados por todos os lados. Força essa que viria do próprio movimento, das propostas surgidas entre os poetas e pintores jovens do México, resultando no reconhecimento do Estridentismo de 1923 em diante como um movimento de vanguarda, que aos poucos expandia seus espaços no cenário artístico e literário do país. O uso dos termos “homem” e “eunuco” refletia na configuração do próprio grupo. Embora a figura de Concha Urquiza (uma poeta lida muitas vezes como a inspiradora da personagem Cesárea Tinajero) seja relacionada aos estridentistas, ela jamais integrou o movimento, o que nos leva a crer que

nenhuma mulher chegou a participar deste. Assim, o grupo parece ter restringido a presença de mulheres por sua própria retórica, já que o artigo de Katharina Niemeyer relaciona outros nomes ao movimento, como Diego Rivera, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez e Germán Cueto, mas o de nenhuma escritora, poeta ou pintora. Não deixa de ser, no mínimo, irônico que Bolaño coloque seus poetas-meninos em busca de uma mulher-poeta estridentista, nem “homem”, nem “eunuco”, no seio de um movimento que se autodeclarava pela valentia masculina. Uma mulher-Rimbaud que vira as costas para toda e qualquer institucionalidade do campo literário.

A construção de uma proposta estética, relacionando a literatura com a vida surgiu no processo de consolidação dos estridentistas, o que nos leva a reconhecer alguns traços aos quais retornariam os infrarrealistas anos mais tarde. Por outro lado, se essa estética para os infrarrealistas está erguida sobre uma atitude ética, de trabalhar em oposição aos grupos que detém o poder e em favor da classe popular, para os estridentistas essa ética não era um fator determinante. Niemeyer nos atenta para o seguinte fato:

La afiliación al grupo no exigía ni comportamientos ni una existencia específicamente ‘estridentistas’. Todos los principales integrantes terminaron sus estudios y trabajaron en oficios correspondientes y/o como escritores o artistas profesionales (NIEMEYER, 1999, p. 196)

Essa integração entre arte e vida tinha um papel limitado entre os estridentistas, enquanto que o Infrarrealismo se exhibe desde sempre como junção entre os dois campos. Para estes, não há como separar esse par, porque é da vida cotidiana que surgiria a afirmação e a construção de sua ideia de arte. É também da insignificância da vida rotineira, anti-burguesa que se afirmaria a proposta estética do Infrarrealismo, transposta ao romance por meio do real visceralismo.

Entretanto, “la participación en el grupo tampoco garantizaba por si sólo el ser estridentista: para ello se había de crear o por lo menos proyectar obras estridentistas, y estas dentro del ámbito de las artes.” (ARCE, et al., 1923). Assim, diferente do que percebemos do Estridentismo, no romance a ideia de produção não pode ser considerada como atitude fundamental para os real visceralistas. No campo da ficção, ao longo do livro, poucas vezes percebemos a menção de informações acerca das publicações do grupo.

Os planos estéticos propostos pelo movimento se consolidam em 1924, quando Maples Arce publica *Vrbe, superpoema bolchevique em 5 cantos*, e insere em sua poética a dimensão política que havia iniciado anos atrás com o primeiro manifesto. Seus poemas estridentistas implementam na literatura mexicana uma leitura sobre a revolução russa, comparando seus resultados com os que a revolução mexicana obtinha no âmbito social. Por fim, após a positiva recepção do livro, por sua temática e valores estéticos experimentais – já não era possível ignorar Maples Arce ou a vanguarda de que fazia parte e o livro garantiu a fixação do Estridentismo no itinerário da literatura mexicana.

Por fim, Katherine Niemeyer aborda em seu artigo que *Vrbe*, junto com *Los de abajo*, romance de Mariano Azuela no qual tematiza a revolução mexicana, provocaram uma série de reivindicações na literatura mexicana, que teriam exposto uma crise nos valores estéticos das primeiras décadas da literatura produzida no país. Os temas, as experimentações formais e a forma de abordagem dos dois textos ocasionou um olhar para esse movimento de vanguarda, que ambicionava não apenas o reconhecimento de outros grupos e autores, mas uma mudança no campo cultural como um todo.

Assim, percebemos que inspirados pelas vanguardas e pela estética estridentistas, Bolaño, Mario Santiago e Vicente Anaya buscavam recriar em sua época o mesmo impacto que os vanguardistas da década de 1920 alcançaram em seu tempo. Então, o Infrarrealismo surge como um movimento de ruptura estética, literária e política no cenário mexicano dos anos 1970. Entretanto, o grupo percebeu que sua utopia para a literatura e as artes estava além de seu alcance, devido à consolidação de uma dita cultura e literatura oficiais e são os relatos dessas experiências que são ficcionalizados em *Os detetives selvagens*, com a criação do real visceralismo.

A escrita de Bolaño constrói uma narrativa com espaços para um debate que ensaia uma teorização da literatura, criando cenas em que se discutem formas de ler situações, obras e autores com uma perspectiva quase teórica, proporcionada pela própria ficção. Isso nos leva a perceber como *Os detetives selvagens* e outros textos do autor discutem as próprias ideias sobre a literatura, uma atitude que esteve presente em todos os movimentos de vanguardas abordados nesse percurso histórico.

Basta recordar a discussão já citada do romance, em que Ernesto San Epifanio e García Madero adequam autores de diversas nacionalidades e concepções estéticas de acordo com ideias dentro do espectro homossexual, uma literatura de “bichas”, “bambis”, “bichas-

loucas” entre outros. Nessa passagem, reconhecemos o modo de Breton do *Manifesto Surrealista*, que vê em escritores e poetas anteriores ao surrealismo atitudes que os aproximariam às ideias desenvolvidas por essa vanguarda. Outra menção ao movimento aparece no texto quando María Font e García Madero debatem o nome do movimento real visceralista, para o qual ela tinha outra sugestão:

- Ni loca... Si al menos hubieran buscado un nombre menos asqueroso... Soy vegetariana. Todo lo que suene a víscera me produce náuseas.
- ¿Qué nombre le hubiera puesto tu?
- Ay, no sé. Sección Surrealista Mexicana, tal vez.
- Creo que ya existe una Sección Surrealista Mexicana en Cuernavaca. Además, lo que nosotros pretendemos es crear un movimiento a escala latinoamericana.
- ¿A escala latino-americana? No me hagas reír. (BOLAÑO, 2016, p. 40-41)

O nome proposto por María Font desloca o referencial até os surrealistas e sua estética de criação a partir do absurdo. Porém, o próprio real visceralismo é uma recuperação de uma vanguarda anterior, o Estridentismo, o qual Bolaño recupera em seu texto para criar um sentido de revisitação desse passado vanguardista em busca de ideias que fortaleçam o movimento do presente. Essa visita à experiência de um outro tempo com objetivo de transformação da literatura e da arte no momento atual é uma das características principais do real visceralismo no romance.

Por todo o exposto, encontramos diversos momentos em que é possível reconhecer marcas de apropriação realizados por Bolaño em textos e características que aproximam os real visceralistas da estética surrealista. São ideias que circulam em seu texto e que demonstram o modo de atuação dos poetas no romance, que pretendiam expandir o real visceralismo para além das fronteiras mexicanas, em um desejo utópico de construir um movimento de vanguarda que estivesse presente em toda a América Latina, algo que não alcançaram realizar, como lemos na sequência do romance.

## 2.2 A estética da vida na escrita de Bolaño

O escritor argentino Alan Pauls destaca no ensaio “La solución Bolaño” que a riqueza de *Os detetives selvagens* consiste na criação de um texto em que a matéria da literatura é a própria vida. A vida de jovens poetas interessados em interferir diretamente no contexto onde

estão inseridos: o México dos anos 1970. E é a partir dessa escrita dotada de certa legitimidade, com uma força vital, que Bolaño introduz no texto suas ideias críticas sobre a literatura, o poder estabelecido no campo das artes e a ideia de uma busca pela poesia ou pelo sentido desta.

A crítica no romance aparece a partir de exemplos dos próprios personagens, como se lê a partir da aparição de um poeta sem dinheiro e que cruzou a América Latina, por meio de seu testemunho sobre seu contato com Arturo e Ulises, nos inícios do real visceralismo, quando tentavam construir algum projeto estético entre os poetas e artistas da classe trabalhadora. Assim conhecem Fabio Ernesto Logiacomo, poeta de vinte e quatro anos que acabara de receber o prêmio Casa de Las Américas por seu livro de poemas. O grupo decide entrevistá-lo, “El tema: la salud de la nueva poesía latinoamericana” (BOLAÑO, 2016, p. 180), e assim se encontram em uma cafeteria, como sempre ocorria ao grupo.

Se notaba que no estaban acostumbrados a esas cosas, quiero decir a la grabadora, quiero decir a hablar de poesía delante de una grabadora, quiero decir, a ordenar las ideas y exponerlas con claridad. Bueno, lo intentamos un par de veces más, pero no salió [...] Al final el conversatorio sólo lo hicimos entre el chileno y yo, no sé que pasó al mexicano. (BOLAÑO, 2016, p. 181)

Desde o início os narradores ressaltarão essa falta de uma postura que transpareça seriedade no grupo, como já vimos no episódio da Casa do Lago, em que Belano falou sobre filmes de ficção científica, quando deveria ter palestrado sobre poesia chilena e na de Ulises Lima, em que não apareceu ninguém, talvez por sua fama, exposta novamente por Logiacomo. O poeta o descreve como uma figura misteriosa, lente pela qual será lido durante a maior parte do romance, a começar pelo próprio nome, ressaltado por Laura Jáuregui, “conocí a Ulises Lima que por entonces no se llamaba Ulises Lima, no sé, talvez ya se llamaba Ulises Lima, pero nosotros le llamábamos por su nombre verdadero, Alfredo no sé qué” (BOLAÑO, 2016, p. 175).

Para os poetas real visceralistas, a própria vida deles é passível de se tornar matéria de criação, suas próprias biografias sofrem alterações de sua poética. O tema é usado pelos opositores do grupo para agregar um aspecto às críticas que levantam sobre os real visceralistas. Luis Sebastián Rosado inicia o seu relato em tom crítico:

Monsiváis ya lo dijo: los discípulos de Marinetti y Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados, cursis, libraron sus combates en los terrenos del simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel de entretenimiento infantil. Monsi está hablando de los estridentistas, pero lo mismo se puede aplicar a los real visceralistas. Nadie les hacía caso y optaron por el insulto indiscriminado. (BOLAÑO, 2016, p. 183)

A comparação com os estridentistas é colocada em diálogo com os personagens por meio de um narrador que, ao criticá-los, alinha a postura destes, com os vanguardistas da década de 1920. A ação do grupo remonta o projeto desenvolvido décadas atrás, a estratégia de atacar a obra de pessoas com propostas diferentes para que sejam notados por eles. Se sua estética não era notada por ser considerada infantil, nas palavras de Carlos Monsiváis, um dos escritores mais importantes do México no século XX, os real visceralistas se faziam notar pelo incômodo que causavam.

Se os estridentistas alcançaram o êxito de se constituírem enquanto um movimento que impactou a literatura mexicana durante os desdobramentos da revolução mexicana, nas primeiras décadas do século XX, os narradores reelaboram de forma crítica essa eficácia de forma negativa. O tom de Sebastián Rosado visa minimizar a importância do grupo para o cenário literário no início dos anos 1970, já que o autor critica seu modo de atuar, os temas que levantam e a forma com que abordam os temas, “y me dicen Luisito, vamos a hablar de poesía o vamos a dilucidar el futuro de la poesía mexicana” (BOLAÑO, 2016, p. 183-184).

A utopia dos jovens poetas surge como tema de debate entre seus críticos e partidários, que ressaltam “o futuro” ou “a saúde” da literatura em âmbito mexicano e latino-americano como possíveis temas norteadores do início do real visceralismo. Falam sobre a literatura como um organismo pulsante e em transformação, destacam os aspectos de sua vitalidade, pensando o momento que viviam naquele ano de 1975, depois de conhecerem um poeta que usou o dinheiro do prêmio literário para conseguir comer e a busca que realizavam por uma poeta desaparecida. Desse modo, os real visceralistas partem de uma poética calcada na vida, porque sem ela não há matéria literária e artística possível, sobretudo diante do caos político latino-americano daquele contexto, tornando evidente que esses temas eram emergenciais para o grupo. Assim, falar sobre a saúde da poesia, ou de seu futuro, era uma tentativa de traçar caminhos no campo político que refletissem em sua atuação no campo literário e resultassem na modificação do cenário em que estavam inseridos.

O próprio Bolaño recuperou anos mais tarde o contexto das críticas feitas sobre o Infrarrealismo para justificar que o cenário criado pelos narradores em *Os detetives selvagens*

também faz parte de uma apropriação de um cenário prévio. Em entrevista para o programa de televisão *Off the record*, transcrita no livro de Monica Maristain, o autor explica:

En la literatura mexicana siempre ha habido parcelas con señores de la guerra y sus samuráis. Nosotros no estábamos con ninguno. No estábamos con la izquierda, una izquierda estalinista, dogmática, dirigista [...] Ni con la derecha exquisita, que de exquisitez no tenía nada, era una exquisitez llena de polvo. No estábamos con los vanguardistas, a quienes lo único que les interesaba era ganar dinero y además hacían una vanguardia perimida hacía mucho tiempo atrás. Nosotros lo que hacíamos era molestar todo el mundo. (MARISTAIN, 2012, p. 74)

Os incômodos provocados pelos infrarrealistas eram parte do plano de atacar a estrutura de poder organizada ao longo de décadas na literatura mexicana, que mantinha os grupos solidificados em seus lugares. Estrutura essa que Bolaño resalta e critica, pois se tratavam de grupos aliados às bandeiras políticas que, ou eram dogmáticos, ou “empoeirados” e devolve a crítica ao dizer que os vanguardistas tinham um projeto caduco. Assim, no romance, sua opção é retratar os real visceralistas como perturbadores dessa ordem sólida e pré-estabelecida. O projeto dos poetas vinculados a essa vanguarda era transformar toda essa ideia de uma ordem fixa em caos, por isso ninguém lida bem com o real visceralismo no romance.

Após o primeiro contato com Ulises, Cuauhtémoc e Piel Divina, o narrador fixa seu relato na estranheza que o comportamento de Lima lhe gerou. Os três real visceralistas se juntam aos três partidários de Octavio Paz e partem juntos a um bar, onde durante a bebedeira Ulises se pôs a recitar um poema em francês, fato que chamou a atenção de todos, Rosado e Alberto, que tentam adivinhar a quem pertenciam os versos recitados.

Há um jogo nessa cena disputado pelos personagens que assistem ao ato poético de Ulises, que driblou a seriedade do grupo de seguidores de Octavio Paz, ao recitar o poema em meio à embriaguez. Primeiro, o narrador se surpreende com o domínio de Lima em relação à recitação em francês, depois tenta acertar a autoria do poema mentalmente, e pensa em Paul Claudel, Baudelaire, Catulle Mendès, Gerard de Nerval e termina em Mallarmé. Alberto apostou em Baudelaire e, no fim, ambos erraram já que o poema é de Rimbaud.

O humor contido nessa cena foi construído pelo autor desde o início, quando força Luis Rosado a encontrar Ulises e os outros poetas, os leva até um bar e durante um momento de bebedeira, coloca os opositores dos real visceralistas em um jogo que não conseguem solucionar. Ao fim, o autor aprofunda esse humor, quando o narrador em questão assume para

si que se irritou com o resultado, pois “conosco la obra de Rimbaud bastante bien, pero no me lo tomé a mal” (BOLAÑO, 2016, p. 187). A partir daí, Rosado desconversa e conduz a narrativa para outra direção.

Alberto Moore aparece na sequência com seu relato em que contradiz Luis Rosado, o que torna a situação ainda mais humorística, como se o narrador anterior ocultasse os fatos para melhorar sua própria imagem. Em resposta ao colega, Alberto diz, “yo no dije Baudelaire, fue Luis el que dijo Baudelaire y Catulle Mendès y creo que hasta Victor Hugo, yo me quedé callado. Me sonaba a Rimbaud, pero me quedé callado. Eso se quede bien claro.” (BOLAÑO, 2016, p. 191). Ainda que não tenhamos acesso ao sujeito coletor dos relatos, os dois narradores parecem desmentir um ao outro para não transmitirem a ideia de que haviam falhado intelectualmente diante dos real visceralistas nesse episódio.

Na sequência, Moore cria elogios para o grupo, reconhecendo que parte do rechaço sofrido por eles se deve à fama de agitadores que possuem e assume que a maioria do grupo tinha a mesma opinião, embora não os conhecesse. Ainda na mesma entrevista, Bolaño esclarece que essa fama não era indevida, “En ese grupo había un gran poeta que era Mario Santiago y un agitador que era yo. Claro, Mario Santiago era mucho más agitador que yo, pero ni de cerca yo era tan buen poeta como él.” (MARISTAIN, 2012, p. 75).

José María Espinasa um dos jovens poetas com quem Bolaño rivalizava na época, em entrevista para o livro de Maristain, conta da devoção de seu grupo em relação a Octavio Paz. O escritor conta ainda que essa rivalidade estava de modo geral limitada ao cenário mexicano, como Bolaño ressaltou em sua fala, pois para além dos limites do que se considera a literatura mexicana, os grupos admiravam aos mesmos escritores, como o italiano Giuseppe Ungaretti. As discordâncias tinham uma dimensão social e política localizada, porque os grupos filiados a Octavio Paz, que trabalhavam na publicação dos *Cuadernos de Literatura* ou eram da oficina *Martín Pescador*, pertenciam em sua maioria à classe média, enquanto que os real visceralistas, quase todos eram da classe trabalhadora, a camada mais popular da sociedade mexicana. Assim, Bolaño deixa registrado no romance as múltiplas dimensões que a ética real visceralista precisava sustentar para que o movimento garantisse seu objetivo último, de criar um movimento literário em âmbito latino-americano que englobasse a classe trabalhadora como participante dessa ideia de vanguarda artística.

Entretanto, o movimento é pintado no romance com vários matizes, já que há muitas vozes narrando o que entendiam sobre o real visceralismo. O próprio García Madero, na

primeira página descreve apenas o aceite para participar do movimento e não dá nenhuma palavra a mais para explicar as ações e objetivos do grupo. Na segunda parte, no segmento 2, os narradores explicam o que entendiam daquela vanguarda e contam suas impressões iniciais sobre o grupo. Piel Divina narra conflitos com Belano, a quem todos tinham como um dos líderes do movimento, chegando a direcionar uma crítica irônica a ele, “Me gusta Luis Rosado, debí decirle, pero quién le decía nada al André Breton del Tercer Mundo.” (BOLAÑO, 2016, p. 201). Para esse narrador, Arturo Belano assumia uma postura que inibia a atuação dos companheiros vanguardistas, tratando os outros membros do grupo “Como si fuera la madre de todos los real visceralistas” (BOLAÑO, 2016, p. 201).

As críticas de Piel Divina aos líderes do movimento não eram as únicas que partiam de seus próprios partidários, já que na sequência de seu depoimento, Laura Jáuregui cria uma narrativa metafórica para explicar o tipo de visão que mantinha sobre os dois poetas. Seu depoimento cria uma acusação que se baseia na ideia de charlatanismo, como se houvesse entre Arturo e Ulises um acordo para reunir seguidores e os impulsionarem a realizar feitos segundo as vontades deles, tudo em nome da poesia e da literatura.

¿Ha visto usted alguna vez un documental de esos pájaros que construyen jardines, torres, zonas limpias de arbustos en donde ejecutan su danza de seducción? ¿Sabía que solo se aparean los que construyen el mejor jardín, la mejor torre, la mejor pista, los que ejecutan la más elaborada danza? [...]

Así era Arturo Belano, un pavorreal presumido y tonto. Y el realismo visceral, su agotadora danza de amor hacia mí. (BOLAÑO, 2016, p. 202)

Embora o relato de Jáuregui esteja imbuído de crítica sobre ambos, ela deixa escapar que os dois poetas causavam certo encanto nos demais participantes do grupo. Tanto ela, como Piel Divina, não deixa de apontar um comportamento excessivo de Arturo Belano, que se declarava líder do movimento e parecia requerer uma postura de destaque nas atuações coletivas. Porém, esse pavoneio do qual Belano é acusado, pode ser lido também como uma de suas estratégias para que eles fossem notados.

Tal era a fama do grupo, que Luis Rosado conta no segmento um de seus devaneios, confessando que chegou a crer que os real visceralistas poderiam ser capazes de cometer um crime contra os que considerassem adversários.

Por un momento, no lo niego, se me pasó por la cabeza la idea de una acción terrorista, vi a los real visceralistas preparando el secuestro de Octavio paz, los vi

asaltando su casa [...] los vi saliendo con Octavio paz amordazado, atado de pies y manos y llevado en volandas o como una alfombra, incluso los vi perdiéndose por os arrabales de Netzahualcóyotl en un destartalado Cadillac negro con Octavio Paz dando botes en el maletero

A cena explora um viés cômico, já que a ideia de oposição entre os grupos transborda as margens de atuação artística e acadêmica dos real visceralistas e de Octavio Paz e seu grupo. Tudo se torna visceral, até as críticas, e fica explícita a ideia que Luis S. Rosado mantinha em relação aos membros do movimento, e se levarmos em consideração o fato de que ele integrava o grupo de adoradores do celebrado poeta mexicano, a crítica torna-se ainda mais passional. O que parece ser uma simples discordância sobre modos estéticos de pensar a arte, ganha profundidade nessa ficção, em que os personagens não separam suas críticas sobre o movimento literário de seus integrantes. Novamente, a narrativa trata de misturar a atuação artística dos real visceralistas com a vida desses poetas, tornando a arte uma espécie de jogo de afetos que são evidenciados pelas vozes de cada uma dos narradores, filiados ou contrários a essa vanguarda criada na ficção.

Não se pode perder de vista que por trás de Arturo Belano há a figura de Roberto Bolaño, que também reclamou para o si o protagonismo do Infrarrealismo, como destacou o escritor José Vicente Anaya, um dos fundadores do movimento, no dia em que Bolaño o avisou da partida para a Europa, e segundo Anaya, decidiu passar a liderança dos Infrarrealistas para ele. “Le respondí que en primer lugar yo no estaba de acuerdo en que los infras tenían que ser ‘pastoreados’ porque mis principios eran ser libertario y no imponer nada a los demás” (MARINSTAIN, 2012, p.102), a discordância entre os escritores sobre o futuro do movimento abre, então, um espaço para que se discuta um possível fim do Infrarrealismo com a partida de Bolaño e o afastamento de cada um dos integrantes para suas atividades próprias. Anaya termina sua entrevista com o mesmo tom irônico que Bolaño traduz no romance, “Concluí diciéndole que con sus actitudes autoritarias se creía ‘el André Breton de los infras’; él respondió ironicamente: ‘Y usted se cree el Antonin Artaud de los infras’. Fue nuestra despedida.” (MARINSTAIN, 2012, p.102).

Há ainda a aparição de Manuel Maples Arce no romance, que traz para o texto uma profundidade da questão de recuperação e continuidade dos movimentos de vanguarda, realizada pelos infrarrealistas no México e que Bolaño transpôs ao romance. No segmento 3, o vanguardista recebe a visita de um grupo de jovens poetas, que vão até ele com o intuito de fazer uma entrevista gravada. Logo a ideia da gravação foi abandonada e Arturo Belano

decidiu escrever algumas perguntas para que fossem respondidas por escrito. O encontro entre as duas gerações representado na cena levanta duas questões, sendo a primeira a partir de uma pergunta do velho poeta, “¿Cree usted que alguien se puede interesar actualmente por el estridentismo?” (BOLAÑO, 2016, p. 212). A sentença coloca em cena uma questão que para o próprio narrador em questão já está solucionada: o estridentismo, enquanto movimento literário já estava acabado, pois o próprio poeta ressalta que o movimento já era parte da história, portanto interessaria apenas aos historiadores e estudiosos da literatura.

Bolaño nos chama a atenção para o que considera uma falsa ideia de esgotamento das ideias a partir da literatura e da arte, que no romance aparecem na fala de Manuel Maples Arce. Para ele parecia estranho o fato de que jovens poetas estivessem interessados em uma vanguarda, que para ele próprio, um fundador desse movimento, já não havia mais vida no estridentismo, era um fato passado, artefato da historiografia literária do México. Porém, lembremos que o próprio Bolaño lê a literatura para além das fronteiras estabelecidas pelas datas que, muitas vezes, a crítica acadêmica emprega na obra de alguns autores e de movimentos literários, e terminam por colocar um peso sobre elas, impedindo que os livros desses autores sejam lidos pelas gerações seguintes.

Depois de alguns dias, os poetas retornam à casa de Maples Arce, são atendidos por uma mulher que trabalhava em sua casa, que entrega a eles o questionário e dois livros de autoria do poeta em sua época de estridentistas. Trata-se de *Andamios interiores e Urbe*, dois livros que marcaram a literatura mexicana na época de sua publicação, exemplos concretos da literatura de vanguarda praticada pelos estridentistas. O gesto dessa parte do depoimento do velho poeta é um contraste ao seu espanto inicial, que parece ter se dissolvido e não lhe é estranha a possibilidade de que cinquenta anos após o auge das vanguardas da década de 1920, jovens poetas se interessem pela sua figura e por sua obra.

O artigo já citado de Niemeyer torna evidente o fato de que o Estridentismo surge de uma ruptura com os ideais estéticos do Modernismo de Rubén Darío e por influência direta da poesia surrealista de Breton, Marinetti e dos outros vanguardistas. Para o grupo de 1920, é explícita a influência de certos escritores fundamentais para sua formação, que depois foram superados e até mesmo atacados pela nova estética que os estridentistas criaram. Entretanto, a fala de Maples Arce no romance traduz a ideia de rechaço que Bolaño tinha sobre a relação de filiação entre uma geração de escritores e a seguinte, “Todos los poetas, incluso los más

vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de vocación.” (BOLAÑO, 2016, 212).

Com Arturo Belano e Ulises Lima surge o real visceralismo, a partir desses poetas latino-americanos, jovens, dedicados de maneira vital à literatura, lidos por alguns personagens como figuras do lumpemproletariado; são a síntese do comportamento exemplar do real visceralismo mexicano. Os dois são referências para os companheiros de grupo, tanto para os que aprovam, como para quem reprova suas atitudes, os jovens são figuras cruciais do romance, já que a mesma busca que fizeram em relação a Cesárea Tinajero parece estar em curso quando lemos o romance. Alguém busca por Arturo e Ulises incessantemente e passa três décadas recolhendo relatos, seguindo os rastros deixados pelos dois.

Os poetas deixaram o México na metade dos anos 1970, marco que determina no texto o fim do real visceralismo, já que os maiores agitadores da vanguarda mexicana daquela década haviam abandonado, segundo alguns narradores, o projeto de estender o movimento ao âmbito latino-americano. Jacinto Requena comenta a reação de Rafael Barrios, ainda no segmento 3, ao receber a notícia da partida dos companheiros.

Esta vez se van a Europa, me dijo Rafael. Perfecto, dije, es lo que deberíamos hacer todos. ¿Y el movimiento?, dijo Rafael. ¿Qué movimiento?, dije yo [...] El realismo visceral, cuál otro, dijo Rafael. ¿Qué pasa con el realismo visceral?, dije yo. Eso es lo que digo, dijo Rafael, qué va a pasar con el realismo visceral. ¿Qué va a pasar con la revista que íbamos a sacar, qué va a pasar con nuestros proyectos?, dijo Rafael [...] (BOLAÑO, 2016, p. 223)

Embora Requena mantenha o otimismo sobre os projetos em curso, Rafael conclui o episódio dizendo que, talvez, a saída fosse seguirem todos eles os passos de Arturo e Ulises e fossem para a Europa. Assim, a narrativa contada por Jacinto Requena confirma novamente que os dois poetas concentravam em si o que o real visceralismo representava na cena literária do México naquele tempo dentro do romance. Esse relato aparece com o registro de “NOVIEMBRE DE 1976”, o que nos faz pensar que a partida de ambos se deu próxima a data do depoimento, antes ou depois. Passado algum tempo, a previsão de Rafael Barrios parece haver se confirmado, já que no segmento 6, em depoimento datado de “MAYO DE 1977”, o personagem conta do fracasso do grupo após a partida dos dois poetas.

O fim de real visceralismo ocorre, portanto, com a partida de Ulises e Arturo, ainda que os participantes do grupo nada declarem sobre o fim oficial. O que podemos inferir sobre

esse término é anunciado para os leitores apenas na terceira parte, como vimos. A morte de Cesárea Tinajero provoca um forte impacto nos desejos de fortalecer a vanguarda mexicana que os dois poetas tinham, e, assim, o Rimbaud feminino construído por Bolaño ao longo do romance perde seu caráter de mito, de exemplo a ser seguido, já que nem ao se autoexilar no deserto de Sonora, a poeta foi capaz de fugir do caos violento espalhado pela América Latina. Essa utopia que ruiu para Lima e Belano chega para os demais poetas do movimento por meio da notícia da partida de ambos, que levaram consigo o afã de manter viva a atitude de vanguarda, de disputar o campo político e literário com os demais grupos da capital mexicana naquela década a partir de uma utopia coletiva.

Rafael Barrios abre o segmento 6 explicando que o grupo continuou seus projetos, mesmo sem a presença de Arturo e Ulises, e seguiram criando textos com técnicas e formas experimentais de literatura. Para os que ficaram, era preciso encher de vida o real visceralismo, manter o movimento produtivo, apesar da falta de um direcionamento para o que faziam, já que as figuras dominadoras desempenhavam grande parte dessa função no grupo. Em seu depoimento, Barrios diz:

Qué hicimos los real visceralistas cuando se marcharon Ulises Lima y Arturo Belano: escritura automática, cadáveres exquisitos, *performances* de una sola persona y sin espectadores, *constraintes*, escritura a dos manos, a tres manos, escritura masturbatoria (con la derecha escribimos, con la izquierda nos masturbamos, o al revés si es zurdo), madrigales, poemas-novela, sonetos cuya última sílaba siempre es la misma [...] poesía conversacional, antipoesía, poesía concreta brasileña (escrita con portugués de diccionario) [...] poemas apócrifos de los nadaístas colombianos, horazeianos del Perú, catalépticos del Uruguay, tzánicos de Ecuador, caníbales brasileños, teatro Nô proletario... Incluso sacamos una revista... Nos movimos... Nos movimos... Hicimos todo lo que pudimos... Pero nada salió bien. (BOLAÑO, 2016, p. 259-260)

O resultado insatisfatório das tentativas de seguir o projeto estético do real visceralismo transparece no trecho destacado de Rafael Barrios, que se manteve cético quanto ao fim do movimento e apenas se deu conta do fim do real visceralismo quando o grupo já havia experimentado múltiplas técnicas, mas nada parece haver funcionado e a utopia coletiva dos poetas de vanguarda tem seu fim. Não há no romance uma declaração de encerramento para o real visceralismo, ainda que seja possível inferir a partir da própria narrativa a desestruturação do movimento. Esse fato reflete o próprio fim do Infrarrealismo, como vimos a partir da entrevista de Vicente Anaya, fato confirmado por Rubén Medina, a quem Bolaño representou por meio de Rafael Barrios, “Él puede decir: ‘El Infrarrealismo se acabó, el

Infrarrealismo somos Mario Santiago y yo’, pero toda su literatura tiene que ver con la marginalidad, con la figura del escritor, con los agujeros negros.” (MARISTAIN, 2012, p. 78).

A prosa de Bolaño confirma a declaração de Rubén Medina, que ressalta o modo pelo qual o autor seguiu escrevendo seus textos, com uma ética marcadamente infrarrealista, tanto pelos assuntos, como pelas formas de contar suas histórias. A declaração de Rafael Barrios no segmento nos dá a dimensão do que é esse narrador, um poeta falando de suas experimentações literárias e por trás dele há o autor, Roberto Bolaño, que em poucas linhas aborda diversos procedimentos de criação literária inventados ou apropriados por escritores, poetas e artistas da América Latina. Neste sentido, além de se apropriar de suas experiências passadas, partilhadas com outros poetas no Infrarrealismo, Bolaño constrói na cena uma lista extensa desses procedimentos literários, criando em seu texto uma dimensão educativa sobre modos de criação artística no contexto mexicano dos anos 1970.

O autor nos convida a todo tempo a regressar às décadas que o romance percorre e traz para o texto nomes de autores e poetas, títulos de livros e trechos de obras consideradas importantes para ele, alargando ainda mais os sentidos desse romance para alcançar uma dimensão crítica feita a partir da ficção. E ao recriar o Infrarrealismo em *Os detetives selvagens*, que teve um grande êxito imediato, Bolaño fez indiretamente com que o interesse da crítica e de seus leitores se voltasse para os nomes que aparecem no romance, em grande parte para os companheiros dos anos 1970 que continuaram escrevendo, como ele. Com a rápida circulação do romance, surgiu o interesse sobre a identidade e o trabalho dos antigos infrarrealistas, o que, para Medina, trouxe aos colegas da juventude de Bolaño grande responsabilidade, já que o jogo do autor foi se apropriar do passado para reconstruí-lo a seu modo. Entretanto, o poeta mexicano reconhece que o romance constrói uma dimensão real dos planos que o grupo tinha para sua vanguarda, um texto que desestabiliza o cenário literário no qual se insere, pois se trata de uma ficção, em que estão formuladas críticas sobre a literatura revisitada por ele. “Ese fracaso utópico que soñábamos con el Infrarrealismo está en la literatura de Bolaño” (BOLAÑO, 2016, p. 79).

A ida de Arturo e Ulises para a Europa causa uma transformação não apenas nos cenários da narrativa, como nos narradores, que agora são pessoas que mantiveram algum tipo de contato com os dois em sua itinerância pelo continente. O caráter de marginalização aparece em muitos depoimentos desses narradores, dando a dimensão de que a mudança

geográfica dos dois poetas não trouxe uma modificação total de suas posturas diante do ofício da escrita e da poesia. Se no México eram marginalizados por viverem entre figuras do lumpemproletariado e ocupavam a posição de subalternizados em seu aspecto político, para adicioná-lo a sua oposição à estrutura social em sua vanguarda, na Europa eles não deixam de ocupar esses mesmos lugares, com um matiz extra, já que são estrangeiros nos países que visitam.

O fim do real visceralismo no romance representa o fim de um ciclo na juventude de Arturo Belano e Ulises Lima e o início da construção de seus projetos literários individuais. A narrativa percorre o extenso percurso dos dois personagens que investiram sua juventude na construção de uma trajetória em que fosse possível permanecerem fiéis à literatura e à escrita, embora cada um tenha feito isso de modos distintos. Ulises viaja para a França, conhece Paris e a vive ao modo de Rimbaud, errante, vagando pelas madrugadas, sem se importar em ganhar dinheiro, ou manter um trabalho fixo. O poeta que muito lê, que “Escribía en los márgenes de los libros. [...] Y hacía todavía algo más chocante que escribir en los márgenes. Probablemente no me lo crean, pero se duchaba con un libro. Lo juro. Leía en la ducha.” (BOLAÑO, 2016, p. 287). Da França, o poeta viaja para Israel, onde passa um tempo em Tel Aviv, na casa de amigos, logo passa por Eilat e Beersheba, onde esteve preso com Heimito Künst. Após a liberação da prisão, que ficava em um lugar secreto e segundo o próprio Künst narra, se localizava “en donde los judíos preparan sus bombas atómicas”, às margens do deserto. Após esse episódio, os dois voltam a Tel Aviv e de lá partem para Viena, onde Ulises passa seus últimos dias na Europa, antes de regressar ao México.

Toda a itinerância do poeta revela a maneira pela qual o próprio Ulises Lima praticou seu objetivo em relação à poesia e à literatura. Poucos são os registros de sua obra, os personagens não falam de livros publicados por ele, porque o poeta se limitou a publicar poemas esparsos em revistas, dando muito mais ênfase à sua busca individual pelo sentido da poesia. O gesto de deixar a terra natal, seu lugar mais cotidiano e aventurar-se em lugares estrangeiros, desconhecidos, até então, sem nenhum motivo que explique esse desejo é o que marca a vida desse personagem. Não parece haver uma preocupação pela construção de um legado que possa constar em livros, mas fez de sua própria vida um objeto de curiosidade e de apreciação. Neste sentido, Ulises Lima é uma síntese do real visceralismo, porque replicou em escala maior o gesto de Cesárea Tinajero, ao criar uma imagem de si mesmo como poeta mendicante que caminha pelas cidades, lê e fala de suas leituras, escreve seus poemas sem a preocupação de publicá-los e os compartilha em pequenos círculos de amigos e dos

companheiros que encontrou em sua itinerância. Portanto, ao recuperarmos a vida desse personagem por meio de cada narrador do romance, concluímos que ele fez de sua vida um acontecimento poético em constante itinerância, preocupado mais com a busca por um sentido da poesia, do que alcançar com ela algum objetivo.

Diferente de seu companheiro de buscas, Arturo Belano faz da Europa um território fixo durante muito tempo. A Espanha passa a ser o país onde vive, especificamente as cidades da costa do Mediterrâneo, onde reconstrói seu cotidiano e passa a escrever e a tentar publicar seus livros. Aos poucos o romance nos coloca diante de uma transformação do cenário literário que Belano vive a partir do final daquela década. Se no México havia uma disputa entre grupos pelo poder no campo cultural da literatura, na Europa o mercado literário está desenhado de forma distinta, a começar pelo fato de que ele não é mais o líder de um movimento literário, mas um imigrante desconhecido pelos escritores, críticos e pelo público leitor europeus.

### 2.3 “E pensei: a História é assim, um conto curto de terror”

Uma das narradoras da parte II do romance é Auxilio Lacouture, personagem que ganhou espaço e aprofundamento em outro romance, *Amuleto*. Auxilio Lacouture, conta em *Os detetives selvagens* a história sobre o Massacre de Tlatelolco, ocorrido no México em 1968 e como sobreviveu a ele nos dias em que esteve escondida no banheiro do quarto andar da Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM. Nas duas narrativas é possível ler a partir do filósofo Walter Benjamin uma atitude de intervenção no curso da narrativa histórica, por meio da construção de uma ficção em que é trabalhada uma nova perspectiva de leitura desse momento histórico, a partir de uma testemunha ocular do Massacre.

O relato abre uma brecha no percurso do romance que nos distancia da busca pelos dois poetas, já que não é inteiramente sobre a relação da personagem com Arturo Belano, quem ela cita em alguns momentos. Mais do que isso, seu depoimento surge como uma forma de construir sentidos sobre a sociedade na qual estava inserida, da mesma maneira que erige novas leituras sobre o momento histórico de que participou e sua própria subjetividade. A narrativa de Auxilio Lacouture, que surge no segmento 4 da parte II, é uma demonstração de

como o romance caminha para vias diversas, além do enredo em si, se apropriando da história e incluindo no texto uma perspectiva oposta à narrativa oficial sobre esse caso.

Uma mulher que chega à Cidade do México na década de 1960, sem dinheiro, sem um lugar fixo para morar e sem uma profissão a exercer, essa é a síntese da vida de Auxilio Lacouture. A personagem descobre seu viés com o cotidiano na cidade quando se aproxima de alunos e professores da Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM, para quem realiza pequenos trabalhos durante o dia, e à noite faz amizade com os poetas da vida boêmia da capital. A personagem de Bolaño participa da camada mais baixa da sociedade da época, longe de todos os holofotes da história que se desenhava ao longo do continente latino-americano.

Embora o relato da personagem, como muitos outros, tenha uma forma que o aproxime de um gênero documental, o depoimento que se aproxima de uma narrativa policial, torna-se evidente pelo modo de contar de Auxilio que a história dela abre brecha para uma investigação de uma marca em que sua trajetória pessoal se cruzou com a história oficial. Há uma dupla relação da personagem com a História (entendida como o tempo histórico) e com a realidade que a cerca, no México daquela década específica. São narrativas que se desenvolvem a partir do incidente ocorrido em 02 de outubro de 1968, quando o corpo especial da polícia mexicana, os granadeiros, invadiu a Universidad Nacional Autónoma de México, rompeu a autonomia universitária, prendeu dezenas de jovens estudantes universitários, além de funcionários e professores. Não muito longe dali, na Plaza de las Tres Culturas, em Tlatelolco, outro grupo de granadeiros reprimia uma manifestação contra os Jogos Olímpicos e em favor da autonomia do povo, que terminou com muitos mortos.

O valor da figura e da narrativa construída pela personagem/narradora reside justamente nesse fato de ser uma pessoa comum diante da grandiosidade da história, mas atenta à realidade que a cercava. Benjamin descreve em seu famoso texto das teses sobre o conceito de história posturas que encontramos na personagem, e que são características desejáveis àqueles que pretendem construir uma narrativa consistente sobre o passado. Em sua quinta tese o autor escreve que “A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento de seu reconhecimento”. (BENJAMIN: 2016, p.11). Ao captar essa espécie de *flash* de um momento da história que se abre para outros momentos do passado e de um possível futuro histórico, Auxilio Lacouture se torna uma peça fundamental na história latino-americana na diegese do romance.

Lukács (2009, p. 84) acredita que todo romance gera uma totalidade que diz respeito unicamente a cada obra literária, assim, a experiência da personagem diante da história a coloca no centro do equilíbrio criado no texto, a fim de gerar um novo sentido sobre o incidente histórico de 1968 na Cidade do México.

A atitude por trás dessa personagem nos leva diretamente aos preceitos defendidos por Bolaño, Mario Papasquiaro e Vicente Anaya ao fundarem o Infrarrealismo. Anaya escreve:

Para ser infrarrealista hay que vivir desde ahora en las galaxias de los hoyos negros lo que significa estar en la vida misma que se comporta y expresa como esas galaxias, donde lo extraordinario sucede cotidianamente, lo imposible es posible y los actos inciden en maravillas inesperadas. (ANAYA in ANAYA [et al], 2013, p. 45)

Assim, Auxilio Lacouture é uma figura que guarda em si uma postura vanguardista, segundo os pressupostos infrarrealistas, já que está no romance como uma personagem que capturou o instante fugaz e fez dele um marco histórico. Reconhece a importância de seu relato ser contado, ainda que seja doloroso, atitude de proteção em relação à história dos que estavam do lado dos atacados pela história oficial, representada pelos granadeiros. Um ato de quem possui o dever de “mãe da poesia e dos poetas mexicanos” em resguardar a sua via da história, para que não seja apagada pela luz ofuscante da cultura oficial do México.

A mesma personagem aparece como narradora e personagem principal de *Amuleto*, texto em que o autor revisita unicamente a vida e a história de Auxilio Lacouture para aprofundar o relato da personagem iniciado em *Os detetives selvagens*, usando essa narrativa para criar previsões futuras para a literatura do século XX. Se nesse romance a personagem é usada para dar voz a uma outra visão dos fatos históricos dos quais foi testemunha, naquele percebemos que o autor foi além. Com o romance protagonizado por Lacouture, Bolaño constrói um aprofundamento da personagem que nos leva a crer que esta seja a forma de construir literariamente uma versão de outra tese sobre o conceito de história de Benjamin.

A poeta imigrante, pobre e uruguaia, segundo sua própria descrição, se apresenta diante da história como alguém disposta a gerar uma nova leitura dos fatos, no momento em que presencia uma bifurcação na trajetória do curso que segue a história do século XX. Lacouture aproveita o “momento oportuno” benjaminiano para construir uma nova perspectiva sobre a história, a partir de uma linguagem muito particular, interessada sobretudo nas subjetividades impactadas pelo incidente em Tlatelolco. Trata-se de uma investigadora da

humanidade que sobrevive diante do horror; uma atitude quixotesca diante de uma realidade que começa a ruir.

Assim, a memória construída pela narradora do romance passa a receber seus traços, a ser erigida a partir de sua sensibilidade e olhar. Essa característica, para Benjamin, é o que caracteriza aquilo que o filósofo chamou de “O anjo da história”, pensado a partir da famosa pintura de Paul Klee: *Angelus Novus*. Segundo o autor:

A cadeia de fatos que aparece diante de nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir de seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos progresso é este vendaval. (BENJAMIN: 2016, p. 14)

Para o pensamento hegemônico da década de 1960 no México e em muitos lugares da América Latina, o progresso se constituía a partir da força e da brutalidade autorizada pelos estados nacionais impostos por ditaduras de governos autoritários. A tarefa de Auxilio Lacouture em *Amuleto* é justamente a de recuperar esse passado, na tentativa de criar suas previsões futuras – ainda que não o veja – e demarcar toda a humanidade rechaçada em nome do progresso. Ela, a mãe da poesia mexicana, é a única pessoa viável em meio ao universo de horrores a estar na posição do que Benjamin entende como o anjo da história.

A partir da atitude crítica desse romance curto, Bolaño parece formular por meio da personagem uma tese própria para um conceito de história, pois essa é uma das marcas típicas do autor: usar o espaço da literatura para desenvolver teorias e críticas sobre a arte, a crítica literária, a história e a própria literatura. Na metade do romance, Auxilio conclui, “E pensei: a História é assim, um conto curto de terror” (BOLAÑO, 2008, p. 52). A narradora nos introduz à sua ideia de História, a partir de seu pensamento de Quixote feminino, marcado pelas violências sociais empregadas ao seu corpo de mulher, às suas ideias políticas de esquerda e à sua situação econômica desfavorável, em meio a um cenário social que se coloca contrário à sua identidade.

A incorporação de um quixotismo em Auxilio Lacouture se dá não no campo da possibilidade da loucura, mas da certeza do terror; é este o seu ponto de perspectiva que norteia toda a sua ideia de história. É a partir da visão de quem se situa no lugar de perseguido que a personagem desenvolve a sua teoria sobre o conceito de história, assumindo o seu lugar de anjo da história latino-americana. A uruguaia é o anjo possível para manter viva a narrativa

sobre a experiência de sobreviver ao horror da invasão da universidade onde trabalhava; uma mulher simples, do povo, suprimida pelo progresso nacional que se desenvolvia não apenas no México, como no restante da América Latina. Por esse motivo, Auxilio é o anjo possível para a história do continente.

A poeta sem poema, uma poeta que é sobretudo uma leitora de poetas, tem um corpo, caracterizado e descrito no romance como um corpo de uma mulher que possui os cabelos louros, os quais se tornam cada vez mais grisalhos, algumas rugas na testa, de estatura alta, com uma cara comprida e afilada. Auxilio tem o estranho comportamento de posicionar a mão em frente à boca ao falar, ou ao sorrir, por vergonha de perceberem a falta de alguns dentes. Um ato simples, o de ocultar o que é dito, mas que pode se tratar de uma imagem que revela uma mediação e um controle entre a boca do anjo que tudo observa (e por isso controla as palavras, pois é capaz de tudo ver) e o mundo.

Uma mulher latino-americana que observa todos os tempos com os olhos incrédulos ao perceber o horror que se desenrola em consonância: desde o passado, assentado no presente e caminhando para o futuro. Para ela, no México estão todos os ecos do tempo que virá, pois entende o país como síntese de toda a América Latina, e, como anjo da história, ela caminha pelas ruas e avenidas da capital, observando os ecos que anunciam tempos diferentes daquele ano de 1968 em que o horror já estava instalado.

Em *Os detetives selvagens*, seu relato está datado de 1976, onde reconta como conheceu Arturo Belano e todos os outros poetas jovens do México, de quem se tornou simbolicamente a mãe. Embora o relato de Auxilio seja mais curto, é possível perceber que o mesmo apreço desse anjo à serviço da história e da defesa do jovens poetas, o futuro da poesia mexicana e latino-americana, reside também em seu discurso. Ela assume o papel de “madre de la poesía mexicana”, porque encontrou no país para o qual emigrou “Los pobres niños abandonados. Porque ésa era la situación: nadie los quería. O nadie los tomaba en serio. O a veces una tenía la impresión de que ellos se tomaban demasiado en serio.” (BOLAÑO, 2016, p. 236). Esse é o enfrentamento que a personagem decide se impor após resistir ao massacre, é a posição no curso histórico que decide adotar, a defesa dos jovens poetas mexicanos. Logo, dedica-se a conhecer todos eles, a estar em seu convívio e amar todos eles, assumindo para si e exercendo o papel de mãe nela reconhecido.

No fim de *Amuleto*, Auxilio descreve um sonho, em que vê uma grande planície que se espalha até alcançar o horizonte e logo enxerga uma geração de jovens latino-americanos que cantam e caminham em direção ao horizonte, até caírem do precipício que há depois dele.

Enquanto caem, a profundidade do penhasco faz ecoar o canto desses jovens, que Auxilio chama de amuleto. É a personagem que encara a história como um grande campo dominado por um grupo que faz dela uma terra de horrores, e que apesar de toda a barbárie empregada sobre essa geração de jovens para justificar uma ideia de progresso por parte da classe dominante, reconhece no canto desses jovens a esperança de que o campo de disputa veja em outro momento da História a deposição dessa classe que opera a partir do horror.

## 2.4 Ficção e crítica em duelo

No segmento 22, os narradores de cada relato apresentam a sequência de ações que abordam a ideia que Arturo Belano põe em prática, ao saber que o crítico Iñaki Echevarne havia publicado uma crítica negativa sobre o último livro de um escritor respeitado no universo do romance, Aurelio Baca. Temendo a reprimenda ao seu próprio livro, que ainda seria publicado, Arturo decide desafiar o crítico para um duelo e, para isso, entra em contato com um amigo próximo e uma mulher, que parece ser sua ex-companheira, para assistirem a algo que aos poucos se transforma em uma narrativa envolvida pela tensão do enfrentamento que se intensificava a cada novo relato.

O medo da crítica negativa que leva Arturo Belano a desafiar o crítico Echevarne se mostra como atitude extrema da tensão existente na obra de Bolaño entre a crítica e a literatura. Neste episódio, o autor expõe um cenário em que a crítica aparece como oponente da literatura, enquanto uma instituição que se postula de maneira oposta ao trabalho de escritores de literatura. Duas forças que se chocam a todo instante, promovendo disputas sobre seus valores: de um lado a crítica, a fazer seu papel de avaliação de obras literárias de “alto” ou “baixo” valor, relegando a um lugar considerado menor dentro da literatura as obras e os escritores que não se enquadrem no padrão e no gosto do crítico; e do outro lado o autor, que no caso de Arturo Belano se vê obrigado a provar seu valor em uma disputa física, escolhendo como forma de duelo a luta de espadas contra Iñaki Echevarne, a fim de evitar que o crítico saciasse sua “vontade de se desferrar em alguém”, o que para o crítico não passaria de “uma questão de se exercitar os músculos.” (BOLAÑO, 1998, p. 488).

Para Bolaño, a tensão entre a crítica literária e a literatura se desenha em *Os detetives selvagens* à primeira vista como uma tensão de vida ou morte do escritor ou do crítico, e é o

próprio Arturo Belano que irá propor um duelo de espadas contra Iñaki Echevarne. O poeta optou por defender a si mesmo e a seu livro até as últimas consequências como forma de resistir à onda arrasadora que seria a crítica negativa de um reconhecido crítico literário ao seu trabalho. O escritor escolhe a luta corporal como forma de defesa de sua recente obra; empenha a própria vida na ideia de manter sua literatura firme e intocada por essa crítica que, imaginava ele, estava por vir.

Depois de escolherem seus padrinhos de duelo, escritor e crítico estabelecem local e hora para a disputa. No dia e hora marcados, todos se apresentam no lugar acordado: uma praia deserta que no verão se transforma em uma praia de nudismo. A situação tem um ar cômico e inusitado, posto que uma praia de nudismo parece um local adverso à violência, sobretudo a um duelo entre um crítico literário e um escritor batalhando cada um pelo sucesso de seu trabalho. Há uma ironia do autor por trás desse encontro ao colocar um dos fundadores do real visceralismo, um poeta famoso pelo hábito de criar situações de caos e de incômodo com seus opositores, uma atitude profundamente real visceralista.

Os dois decidem se enfrentar na tentativa de validarem seus trabalhos em uma disputa de honra por suas vidas e suas carreiras, um dos pontos altos do livro de Bolaño que aparece no fluxo das muitas narrativas que o compõem. Assim, Arturo Belano e Iñaki Echevarne direcionam seus trabalhos para fomentar tensões entre a crítica e a literatura que marcaram a década de 1970, época em que se inscreve o relato. Isso evidencia o caráter crítico que a própria obra de Bolaño guarda: uma literatura que, na categoria de obra de arte, expõe seu valor estético e crítico ao mesmo tempo por meio da ficção.

O impacto da cena nesse texto traduz a ideia de instabilidade que Bolaño propõe no romance, em que Belano aparece enquanto o poeta cujas ideias críticas foram formadas principalmente no contexto da literatura escrita no México, e Iñaki é um crítico famoso pela relevância de sua leitura e avaliação das obras mais importantes daquele momento. Aqui, autor e crítico disputam sua validade, enquanto que os leitores são expostos à ideia que Bolaño estabelece nesse romance acerca da crítica literária. É possível ler a partir desse encontro a crítica de Bolaño sobre o contexto da literatura dos anos 1970, onde o trabalho do crítico era o de definir o que tem valor literário e o que não tem, a ideia de um poder que salva ou condena.

Pensar escritor e crítico se debelando como dois espadachins para criar uma expectativa de fim para um dos dois expõe uma ideia de crítica que, quando negativa, retira as chances de que um autor seja bem-sucedido em outros trabalhos, no futuro. Há por trás dessa

cena uma reflexão profunda que Bolaño estabelece sobre a relação dos ofícios das duas partes: se por um lado a crítica funcionava como validadora da literatura, o papel dos escritores estava limitado a se submeter a essas críticas ou enfrentá-las com a própria vida, para usar a metáfora do romance.

Durante um segundo de lucidez, tive a certeza de que havíamos ficado loucos. Mas a esse segundo de lucidez se antepôs um supersegundo de superlucidez (se me permitem a expressão), em que pensei que aquela cena fosse o resultado lógico de nossas vidas absurdas. (BOLAÑO, 1998, p. 495)

Entretanto, toda a tensão, conduzida pelos narradores dos depoimentos até o fim do ato se quebra, no momento do duelo:

Iñaki atacou seu antagonista, este atacou Iñaki, entendi que poderiam continuar assim horas a fio, até as espadas lhes pesarem nas mãos [...] Iñaki e seu contendor continuaram vou pegar você, vou pegar você, como duas crianças bobas. (BOLAÑO, 1998, p. 495-496)

O narrador conduz as relações entre a crítica e a literatura no campo da ficção, criando uma brecha que se abre para um novo viés de leitura dessa relação. Para o autor, o papel da crítica não é apenas o de avaliar a qualidade e o caráter literário das obras de escritores, mas o de participar também na construção da própria obra literária. A tensão que se constrói sobre essa relação e que permeia todo o segmento 22 se desfaz na última frase, quando crítico e escritor são descritos por Jaume Planells, como “duas crianças bobas”. O que importa, portanto, não é como termina a batalha entre os dois, mas estabelecer que a partir dessa cena Bolaño atribui à crítica o papel de construir junto com o escritor a ficção sobre o autor e sua obra, já que nenhum dos dois leva às últimas consequências o duelo e parecem se divertir com aquele jogo que não é mais ofensivo a nenhuma das duas partes. Uma bela metáfora da hibridez, quando crítica e ficção jogam juntas.

Quanto à própria escrita, cabe observar que o ofício do escritor para Bolaño não parece estar alheio ao trabalho crítico. Fazer ficção para ele é apostar alto em um trabalho que oferece risco a quem o realiza, algo que está em seu famoso *Discurso de Caracas*, proferido na ocasião em que recebeu o Prêmio Rómulo Gallegos pela publicação de *Os detetives selvagens*. Bolaño define que uma escrita de qualidade talvez seja o único passaporte, o único meio de um escritor alcançar verdadeiramente sua pátria, território em que reside seu sentido de pertencimento. E para ele, a escrita de qualidade é

lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos. (BOLAÑO, 2004, p. 36-37)

Não há literatura que deixe o escritor ileso ao fim do percurso em que desenvolve seu trabalho, o risco parece ser o meio que garante a boa escrita, segundo Bolaño. A crítica posterior ocupa um lugar secundário, pois o que pesa para o escritor é o dificultoso caminho de se lançar aos temas sobre os quais se propõe escrever, investigando seus sentidos mais profundos, e sem deixar de sentir o peso da tradição de escritores que vieram antes de si, descritas pelo autor como a lápide dos escritores mortos. Embora ele faça uma leitura poética do sentido da escrita para um escritor, a situação dos escritores na década final de *Os detetives selvagens* é expressa de modo pessimista.

## 2.5 Literatura e mercado em transformação

No início do segmento 23 aparece a Feira do Livro de Madri, marcada no romance no período de julho 1994. Nessa sequência de narrativas, diversos personagens, a maioria escritores, falam de sua relação com a crítica, a literatura e os leitores; Echevarne é o primeiro deles e é possível notar nessa sequência de narradores leituras sobre o sentido que a literatura tem na leitura de cada um naquele tempo, nos anos 1990.

Echevarne expõe de início uma conclusão própria de que a Crítica, com “C” maiúsculo, é menor que a Obra, com “O” maiúsculo, por acreditar que tanto os leitores, como a Crítica acompanham a Obra por momentos, mas esta é uma instância solitária que se sobrepõe e que resiste a ambos, apesar da passagem do tempo, até que ela morra. Uma ideia de que a crítica tal qual a conhecemos é um instante na vida da obra, apesar de toda a tensão estabelecida entre as duas pelo próprio crítico, a princípio. Essa visão da crítica se confronta com a própria atuação do personagem Iñaki Echevarne na cena anterior, quando batalhava com um escritor, que se transformou posteriormente e fez com que o crítico reconhecesse que a Obra sobrevive por um tempo mais longo que o crítico ou o escritor possam delimitar, assim confrontando os valores da crítica literária de sua época.

Os outros narradores do segmento seguem a narrativa no mesmo sentido de Echevarne e falam de seus artifícios para impulsionar seu sucesso na Feira do Livro, apesar da sequência de fracassos expostos por esses escritores. Pere Ordóñez, conta sobre como os jovens escritores, espanhóis e latino-americanos migrados para a Europa, antes provinham de famílias de classes mais abastadas socialmente e renunciavam posições sociais cômodas em prol de uma revolução da situação como tal. E hoje (para ele, os anos 1990) a situação é inversa, os escritores vêm das classes baixas e buscam se estabelecer socialmente por meio de seus trabalhos, sem tentar transgredir nada. Julio Martínez Morales expõe a maneira pela qual os escritores foram se transformando em mentirosos, em “gatos castrados”, sem a selvageria necessária, para ele, “Un escritor debe parecer un enano y DEBE sobrevivir” (BOLAÑO, 2016, p. 596); Pablo del Valle narra como deixou de Pedro García Fernández, um homem comum que se casou com uma mulher que trabalhava como carteiraira, a quem enganou durante anos. Escrevia apenas nos momentos em que a esposa saía para o trabalho e quando recebeu o primeiro prêmio, que lhe garantiu sucesso de vendas, aparições televisivas, em jornais e um prêmio em dinheiro, abandonou a mulher e assumiu uma nova identidade, porém, vive atormentado nos sonhos pelos fantasmas que construiu; Marco Antonio Palacios expõe conselhos de como adular outros escritores no início de sua carreira literária, a fim de ser aceito em seus círculos e conquistar seu espaço, aos poucos; Hernando García León conta sobre o destino de ser um escritor que produz a partir de inspirações provocadas por santos católicos que aparecem em sonhos para ele, resultando em livros com sucessos de venda espantosos; por último, depõe no segmento Pelayo Barrendoáin, um escritor depressivo, sem sucesso, que está na Feira acompanhado de sua enfermeira, de quem não consegue se desprender, e fala do encontro com seus leitores, igualmente atormentados, de todos os danos psicológicos que a exposição midiática o causa, da qual ele não pode fugir.

Ao expor esse diagnóstico do irremediável fim da autonomia do escritor de literatura, dos críticos e da própria literatura, a obra de Bolaño nos convida a refletir sobre o papel dos agentes que atuam na produção e na divulgação da literatura. Nos anos 1990, quando termina de escrever *Os detetives selvagens*, o trabalho do crítico não se configura mais por avaliar as obras, de modo a criar figuras de autores que valham a pena ser lidos ou não, tampouco o trabalho dos escritores consiste em provar aos críticos seu valor e seu caráter literários. Neste ponto, a ficção de Bolaño expõe o discurso pessimista que marca a transição do papel da crítica e dos escritores entre as décadas de 1970 e 1990: estão em cena os autores fracassados, onde o mercado passa a absorver as obras como meros produtos e a literatura já não é capaz

de acionar o caráter revoltado/revolucionário das pessoas, o que antes era uma crença para muitos escritores, inclusive Bolaño e os infrarrealistas. É um diagnóstico cru e cruel do tempo em que passamos a viver.

O caráter de uma narrativa múltipla, por meio de vozes diversas, mais uma vez confirma a escolha formal que Bolaño fez para o texto, pois para melhor descrever um cenário complexo como este, o autor escolhe personagens escritores e cria para eles, ao estilo de Borges, biografias que expressam aquilo que se quer contar, o diagnóstico de um tempo. Assim, os personagens têm diferentes nacionalidades, diferentes idades, estilos literários. A experiência desse tempo se dá em coletivo, fato sobre o qual a pesquisadora Clarisse Lyra acertadamente expõe em seu ensaio *'Los detectives salvajes', sua promessa de sentido*:

Neste romance, só é possível falar de experiência através do relato de terceiras pessoas, aquelas que detêm a primeira pessoa no romance, nossos narradores [...]. Então é através do outro, e apenas através do outro, que a experiência pode se constituir nesse romance. (LYRA in PEREIRA & RIBEIRO, 2016, p.142)

A eficácia da obra de Bolaño se verifica na destreza narrativa de seu autor, ao administrar uma série de vozes que compõem esse diagnóstico da literatura em seu tempo, nos dando novamente a dimensão de que o plano da ficção é capaz de permear os caminhos da crítica literária. Todos os narradores do segmento 23 iniciam seus depoimentos de modo positivo, abordando os planos e sonhos utópicos com que iniciaram suas carreiras, até chegar no momento atual da narrativa, os anos 1990, em que descobriram o fracasso de seus antigos desejos e se veem diante da realidade. Uma marca crítica que o autor produz em cada um desses narradores está na última frase de cada depoimento, que seguem o mesmo estilo uma da outra, “Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia” (BOLAÑO, 2016, p. 592), “Todo lo que empieza como comedia acaba indefectiblemente como comedia” (BOLAÑO, 2016, p. 594), “Todo lo que empieza como comedia acaba como ejercicio criptográfico” (BOLAÑO, 2016, p. 596), “Todo lo que empieza como comedia termina como película de terror” (BOLAÑO, 2016, p. 599), “Todo lo que empieza como comedia acaba como marcha triunfal, ¿no?” (BOLAÑO, 2016, p. 601), “Todo lo que empieza como comedia indefectiblemente acaba como misterio” (BOLAÑO, 2016, p. 605), “Todo lo que empieza como comedia acaba como un responso al vacío” (BOLAÑO, 2016, p. 607) e, por último, “Todo lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico, pero ya no nos reímos”

(BOLAÑO, 2016, p. 612). Todas inversões e rasuras jocosas da famosa frase de Marx em O 18 brumário:

Em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. (MARX, 2011, p. 25)

Diante do cenário pessimista para o destino dos escritores, conhecemos a narrativa final da aventura literária de Arturo Belano, que após sua extensa estadia na Espanha, decide ir para a África, trabalhar como correspondente de um jornal madrileno, primeiro na Angola e logo na Libéria, escrevendo artigos sobre os conflitos civis armados nos dois países. Outra vez, o destino ao modo de Rimbaud se apresenta na narrativa final do destino de Belano, ele também poeta desterrado, que parece haver optado pelo abandono de sua vida minimamente confortável, para viver uma aventura final, segundo o depoimento de um jornalista que esteve com o poeta, o também latino-americano Jacobo Urenda:

Su historia era bastante incoherente. Por un lado saqué la conclusión de que la vida no le importaba nada, de que había conseguido el trabajo para tener una muerte bonita, una muerte fuera de lo normal, una imbecilidad de ese estilo, ya se sabe que mi generación leyó a Marx y a Rimbaud hasta que se le revolvieron las tripas (no es una disculpa, no es una disculpa en el sentido que ustedes creen, para el caso no se trata de juzgar las lecturas). Pero por otro lado, y esto resultaba paradójico, él se cuidaba, se tomaba día religiosamente sus pastillas [...] (BOLAÑO, 2016, p. 646)

Arturo não havia voltado à Espanha desde que decidira ir para o continente africano trabalhar como correspondente, fato que o narrador coloca em dúvida quanto ao sentido de Belano viver por tanto tempo em um ambiente hostil, colocando a si mesmo em risco ao acompanhar os confrontos sem voltar à Europa. Pouco depois, descobrimos pelo narrador que o poeta “Ya no queria morir, pero tampoco tenía dinero para volver a Cataluña.” (BOLAÑO, 2016, p. 648). Assim, fica evidente que a escolha de Belano é seguir trabalhando por um baixo salário, seguir correndo os riscos que aquela vida em meio ao caos político nos países africanos proporcionava. Mantinha-se trabalhando, escrevendo e vivendo de perto a situação de todo o colapso civil.

Um incidente da guerra civil determina o fim Arturo que é narrado por Jacobo. Um ataque a um povoado em que estavam Belano, Urenda, um grupo de jornalistas, entre ele o célebre fotógrafo López Lobo, e outro de soldados muda o curso da estadia de todos no continente. Após o ataque, em que presenciaram a morte de um dos jornalistas, todo o restante do grupo decide deixar o continente, voltar a Europa, com exceção de Belano, para quem se concretiza a possibilidade de

acompañar os soldados, como aventura final. Después Belano me preguntó si me había dado cuenta de lo jóvenes que eran los soldados. Todos son jodidamente jóvenes, le contesté, y se matan como si estuvieran jugando. No deja de ser bonito, dijo Belano mirando por la ventanilla los bosques atrapados entre la niebla y la luz. Le pregunté por qué iba a acompañar a López Lobo. Para que no esté solo, respondió. Eso ya lo sabía, esperaba otra respuesta. [...] Luego Belano se puso a correr, como si en el último instante creyera que la columna se iba a marchar sin él, alcanzó a López Lobo, me pareció que se ponían a hablar, me pareció que se reían, como si partieran de excursión, y así atravesaron el claro y luego se perdieron en la espesura. (BOLAÑO, 2016, p. 670)

A última visão de Belano no texto é narrada por Jacobo como uma corrida, em que o poeta corre até os companheiros e sorri para a aventura que o levará ao desfecho de sua trajetória. Ainda que o narrador nos diga que o personagem não alimentava em si mesmo o desejo pela morte, algo em meio a todo o caos e todo o horror parece tê-lo seduzido; ao que tudo indica, a juventude dos soldados que colocavam suas vidas à disposição dos ideais da guerra, ou a certeza de que a História é mesmo um conto de terror, para lembrar do narrador de *Amuleto*.

Em meio a todo o pessimismo que predomina no tom com o qual os narradores contam suas histórias nos segmentos finais, percebemos o quanto essa ficção estabelece os parâmetros de Bolaño em relação às críticas que estão mescladas em sua escrita. A utopia ganha um enorme peso no início do romance, com os poetas jovens agrupados no real visceralismo para subverter a situação da poesia mexicana nos anos 1970, quando organizavam suas intervenções, suas publicações coletivas e atacavam abertamente a cultura oficial. Tudo isso se transforma na segunda parte, quando a vida desses poetas segue por outro caminho, pois se deparam com o fim utopia, provocado pela morte de Cesárea Tinajero, a quem buscavam incessantemente e também pela imposição das leis do mercado no campo da literatura. Ulises e Arturo passam a viver na Europa, depois Lima descobre o Oriente Médio e Belano a África, onde presenciam todas as ruínas de suas utopias em meio à pobreza, potencializadas pelo caos político dos continentes explorados. Resta aos dois o pessimismo e a fidelidade que mantêm até o fim às leituras que fizeram, aos ideias que seguiram, e o desejo de continuar investigando os limites da própria vida, a aposta literária que fizeram a si mesmo ao fundarem o real visceralismo.

### 3 A DISPUTA PELO CÂNONE LITERÁRIO

#### 3.1 Ampliar as fronteiras do cânone

A leitura de *Os detetives selvagens* e de outros textos de Roberto Bolaño colocam luzes sobre a ideia do autor acerca do cânone literário, como uma seleção de nomes que jogam mais contra a literatura oficial do que em favor desta. Os próprios personagens Arturo Belano e Ulises Lima são a personificação dessa postura desfavorável ao cânone literário estabelecido pela cultura oficial, por se tratarem de poetas que faziam parte de um movimento da contracultura tal qual aparece no romance. Bolaño registra no romance desde o início a construção de um cânone particular desses dois poetas que é expandido ao longo do texto pelos outros real visceralistas e por outros poetas relacionados ao grupo. Assim, percebemos que o próprio romance tem um posicionamento crítico diante da literatura, ao propagar uma série de nomes e títulos de obras, menos com o intuito de formar um novo cânone, mas para promover a circulação de nomes de autores e títulos menos conhecidos, ignorando por vezes o poder atribuído às figuras cristalizadas que ocupam lugar no cânone oficial.

Em muitos relatos, os narradores expõem ideias e considerações sobre a obra de alguns escritores e de que modo os real visceralistas se relacionavam com eles, tecendo no interior do livro algumas noções sobre a crítica literária, acrescentando-a como um dos matizes do romance. Um dos assuntos mais debatidos por Bolaño nesse texto é a oposição entre escritores que pertencem ao cânone e quais são os excluídos dessa ideia de literatura canônica, observando e criticando o grupo que ocupa esse espaço oficial da literatura, sobretudo no México.

Cabe destacar o fato de que o interesse do autor por debater a ideia de cânone literário não surge apenas neste romance, como em diversos outros textos nos quais Bolaño dialoga com esse poder simbólico estabelecido a partir dos personagens que constrói. Podemos pensar em Carlos Weider, de *Estrella distante*, um militar que cria uma performance visual ao escrever poemas com fumaça de avião nos céus do Chile em plena ditadura, um personagem que enquanto artista, passa a estrelar a chamada cultura oficial daquele momento. Além desse, há o famoso conto “Carnet de baile”, publicado em *Putas asesinas*, no qual Bolaño dialoga com uma das grandes figuras da poesia de seu país natal, Pablo Neruda, e trabalha nessa

narrativa a influência do poeta sobre sua produção e seu modo de trabalhar com a poesia ao longo da vida.

Os exemplos mencionados nos ajudam a entender que o debate sobre o cânone está presente em diversos momentos da obra desse escritor e é abordado de diferentes maneiras em cada um deles. Se Bolaño, junto com outros poetas e artistas mexicanos na década de 1970 propuseram o Infrarrealismo, um movimento de vanguarda inspirado no Estridentismo de 1920, em *Os detetives selvagens* temos um aproveitamento por parte do autor para construir o universo de Arturo Belano e Ulises Lima, inventores de um movimento literário dentro da ficção. Há em comum entre a vanguarda histórica e a ficcionalizada o interesse por debater o cânone e o poder dos autores que participam dele no campo da literatura.

Ao longo de todo o relato dos diários, os dois poetas perseguem a ideia de encontrar a poeta, que, segundo Belano já havia enunciado, “los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora” (BOLAÑO, 2016, p. 18), sugerindo alguma ideia ou incidente que provocou o desterro desses poetas em direção ao deserto, um lugar com outra dinâmica de vida e de convívio social em relação à capital do país. Partindo disso, a narrativa parece nos questionar acerca dos motivos que explicam a necessidade de deslocamento desse grande centro que é a Cidade do México para outras regiões, que são mencionadas ao longo da narrativa, como a região de Sonora. E em meio a esse cotidiano de buscas e experimentações artísticas, surgem considerações dos personagens sobre a situação da poesia mexicana e dos poetas.

Uma das primeiras cenas em que o grupo de real visceralistas debate o cânone aparece já nos relatos de García Madero, em seus diários. Na entrada de 22 de novembro, ele escreve, “Ernesto San Epifanio dissera que existia literatura heterossexual, homossexual e bissexual. Os romances, geralmente, eram heterossexuais, já a poesia era absolutamente homossexual, os contos, deduzo, eram bissexuais” (BOLAÑO, 2016, p. 82). Além do sentido humorístico de atribuir ironicamente um perfil de sexualidade a cada gênero literário, e com isso caçar da ideia de classificação a partir de um rótulo, que limita o entendimento daquilo que nomeia, Bolaño dialoga diretamente com a obra de escritores canônicos.

Não há, em princípio, um critério específico para categorizar nenhum dos gêneros de acordo com um dos perfis sexuais, entretanto, a declaração de Ernesto San Epifanio é direta e taxativa, embora haja matizes, segundo o personagem, sobretudo em relação à poesia. Nesse episódio, os personagens questionam diretamente a autoridade exercida pelo cânone e criam

associações entre poetas e escritores de diversos tempos e com estéticas filiadas a muitas tradições literárias. Um novo parâmetro surge para categorizar os tipos de poetas para o qual alcançamos alguma compreensão apenas no plano imaginativo, tendo em vista que não há um modo único de estabelecer concretamente uma hierarquia em relação aos rótulos aplicados a cada um.

Walt Whitman, por exemplo era um poeta bichona. Pablo Neruda, um poeta bicha. William Blake era bichona, sem sombra de dúvida, e Octavio Paz, bicha. Borges era bâmbi, quer dizer, de repente podia ser bichona e de repente simplesmente assexuado. Rubén Darío era uma bicha-louca, na verdade a rainha e o paradigma das bichas-loucas. (BOLAÑO, 2006, p. 88)

A passagem revela um sentido de humor crítico ao tratar de poetas que ocupam lugares sólidos no cânone, atribuindo matizes que diferenciam a estética de cada um, bem como sua influência na tradição literária. Como exemplo, percebemos o destaque dado a Rubén Darío, inserido na fala do personagem como uma figura paradigmática, que transforma e subverte a poesia enquanto “bicha-louca”, grupo no qual é colocado na posição de “rainha”, segundo a fala de San Epifanio. Para além disso, observemos que dentro dos matizes do espectro homossexual, Borges é categorizado como uma figura volúvel, já que pode ser um “bâmbi” ou mesmo um “assexuado”. A análise do personagem revela um tom humorístico da narrativa de Bolaño que se defronta com o tom de neutralidade que a crítica acadêmica de modo geral assume. Traz para a sua narrativa o tom crítico, ao rever as posições de maior ou menor destaque dos escritores do cânone, sem deixar de sair do campo da ficção, onde é cabível tecer outros tipos de crítica sobre a literatura, que não respeitem os protocolos tradicionais da crítica acadêmica.

Ao abordar os aspectos críticos da ficção de Roberto Bolaño, Celina Manzoni observa que os questionamentos feitos em seus textos sobre a situação do cânone podem ser lidos como ataques a essa ideia de poder no campo literário, o que “Desestabiliza el canon en un gesto que se anuda, en una torsión compleja y hasta cierto punto paradójica, con otras tradiciones, diversas de las rutinariamente aceptadas.” (MANZONI *in* SOLDÁN & PATRIAU, 2008, p. 345). Ao criar um gesto desestabilizador da ideia de cânone da poesia, Bolaño abre margem para a inserção de outros nomes que poderiam formar parte desse cânone, por também estarem inseridos na categorização dos poetas de acordo com as divisões sexuais estabelecidas.

Outros nomes surgem na análise do poeta e os insere novamente no diálogo da tradição literária, o que resulta em uma convergência de tradições literárias, não mais avaliadas pelas noções de origem ou dos movimentos dos quais participaram. Há poetas do modernismo e das primeiras vanguardas mexicanas, como José Juan Tablada, Carlos Pellicer e Díaz Mirón; poetas italianos do início do século XX, Salvatore Quasimodo, Eugenio Montale (esses dois vencedores do prêmio Nobel) e Giuseppe Ungaretti; e ainda poetas russos que vivenciaram a Revolução Russa, Aleksandr Blok, Vladimir Maiakovski, Serguei Essenin e Osip Mandelstam.

A reunião termina com os poetas latino-americanos da geração que passou pelo chamado *boom latino-americano*, mas por se tratarem de poetas, permaneceram à margem dessa tradição que tinha na prosa seu foco de atenção. O argentino Juan Gelman, o uruguaio Mario Benedetti, o chileno Nicanor Parra, o mexicano Jaime Sabines, entre outros nomes estão contidos na listagem. Esse novo cânone reunido a partir da ideia de comportamentos dentro do espectro homossexual, marca um ponto de interesse por esse gesto de Bolaño e sua ideia ao construir com humor uma crítica que reúne poetas com projetos estéticos extremamente diferentes.

Trata-se de um gesto já praticado pelo autor em momentos diferentes de sua obra, tal qual Manzoni aborda em seu ensaio, no qual cita a revisão do cânone em “Carnet de Baile”, as previsões futurísticas para os escritores e a literatura feitas por Auxilio Lacouture em *Amuleto*, e ainda ao comentar o lugar e o papel da literatura e da crítica durante a ditadura de Pinochet em *Nocturno de Chile*. Percebemos com esse episódio de *Os detetives selvagens* que a estética da narrativa de Bolaño está profundamente calcada na rejeição às ideias tradicionais de uma crítica que tem no cânone o seu máximo referencial.

Ao propor o nome e por conseguinte a obra de poetas e escritores como os já citados, Bolaño parece direcionar o olhar para outras ideias de literatura, diferentes, em certa medida, daquelas propostas pelo cânone. A atitude real visceralista aqui é a busca de novos referenciais, para que então sejam possíveis novas estéticas, que serão discutidas em outros momentos do romance e que no episódio em evidência termina na figura de Cesárea Tinajero, que, além de não se enquadrar em nenhuma das subcategorias do espectro homossexual, recebe outra taxação do personagem: – E Cesárea Tinajero? É uma poeta bichona ou bicha? [...] – Ah, Cesárea Tinajero é um horror – San Epifanio disse. (BOLAÑO, 2006, p. 90).

Nos romances e contos que publicou, o autor revisita nomes e textos desconhecidos para o grande público e que ele próprio inclui em suas narrativas. Por vezes, joga com a idade de escritores desaparecidos ou escondidos a partir de seus próprios personagens, como o poeta Alberto Ruiz-Tagle de *Estrella distante*, um poeta que frequentava as oficinas literárias nos tempos de Salvador Allende e que assume a identidade de Carlos Weider após o golpe de estado de Pinochet para ocupar um lugar de prestígio na cultura oficial da ditadura, como poeta e militar que escrevia com a fumaça de seus aviões versículos bíblicos e outros versos no céu do Chile. Assim, suas aparições públicas são momentos de auto exaltação de sua figura enquanto autor; um homem que abandonou sua identidade anterior para viver como agente da cultura durante a ditadura, como observa Ieda Magri em seu artigo:

É a personagem que melhor encarna o mal absoluto, nos dizeres do próprio Bolaño. Então, nada a dizer sobre sua atividade poética, a obra é toda bem conhecida dos detetives, criticada, analisada, interpretada. O que interessa é o seu não-ser-poeta. Sua atividade extraliterária. (MAGRI, 2013, p. 04-05)

A narrativa sobre Ruiz Tagle|Weider desenvolve uma crítica que desestabiliza o cânone literário por sua desconstrução dos meios que validavam a literatura naquela época e por colocar em evidência as relações de poder existentes entre a política e a literatura no contexto da ditadura de Pinochet. Ao apresentar essa história, em que Bolaño atribui a narração a Arturo Belano, o autor põe em jogo as instituições que atribuem valor às obras literárias. Ao abordar o contexto de *Nocturno de Chile*, Celina Manzoni observa como H. Ibacache, personagem desse romance, no qual é um crítico literário, (e que também aparece em *Estrella distante*) tece uma importante observação, que nos ajuda a ler de que forma Bolaño revela suas impressões sobre a crítica literária em seus textos de ficção, e nos diz que H. Ibacache:

“no solo desnuda los mecanismos de validación del gusto y el carácter monológico del discurso bajo la dictadura de Pinochet, sino que también recrea, a partir del epígrafe de la novela (“Quítese la peluca” de Chesterton) [...], una imagen despiadada de la institución literaria puesta en crisis y desenmascarada.” (MANZONI in SOLDÁN & PATRIAU, 2008, p. 346)

Esses dois romances apresentam uma crítica em relação à instituição literária, ao expor os bastidores da literatura. Os textos chamam a atenção não para a obra desses poetas em si mesmas, ainda que as exposições fotográficas de corpos torturados e mutilados de Weider

exponham o horror. Bolaño usa isso para expor todo o contexto em que obras como essa podem ser consideradas no grau máximo da arte. E vai além, já que seu narrador é Arturo Belano (no caso de *Estrella distante*), poeta que abandonou o real visceralismo, um desterrado que some no continente africano (como Rimbaud) e foi preso pelos militares chilenos da época, uma escolha que marca na obra de Bolaño o intercruzamento de uma crítica contínua à situação do poder no campo literário. O autor aborda desde os anos 1960, com os romances referidos, e revisita épocas diversas do cenário literário latino-americano, sobretudo o chamado *boom latino-americano*, até chegar ao fim dos anos 1990, para apresentar e criticar o comportamento dessas instituições e seu papel político na manutenção do *status quo* no campo da arte literária.

A opinião do autor acerca de instituições que demarcam o valor literário das obras e da carreira de escritores e poetas está expressada também nos textos reunidos no livro *Entre paréntesis*. Em um artigo sobre o Premio Nacional de Literatura, concedido a autores chilenos, Bolaño expressa crítica sobre Isabel Allende, cuja obra é amplamente conhecida e lida no Chile e em diversos países da América Latina e Europa, onde seus livros foram traduzidos. A crítica de Bolaño em relação a ela se deve ao fato de que sua obra carece de qualidade literária, mas seu nome é celebrado, chegando a ser considerado por jornalistas chilenos (segundo Bolaño) não só para o Premio Nacional de Literatura de seu país, inclusive para o Prêmio Nobel.

Nas palavras de Bolaño, “la literatura de Allende es mala, pero está viva; es anémica como muchos latinoamericanos, pero está viva. No va a vivir mucho tiempo, como muchos enfermos, pero por ahora está viva.” (BOLAÑO, 2004, p. 102). O sucesso atribuído a Isabel Allende a coloca na mesma esteira de outros dois escritores, desta vez brasileiros, que se fizeram famosos por motivos semelhantes ao da escritora chilena: Nérida Piñón e Paulo Coelho.

A crítica a esses escritores parte de uma fala de Piñón, na qual defende a entrada de Paulo Coelho na Academia Brasileira de Letras porque, segundo Nérida, ele “había llevado el idioma brasileño a todos los rincones del mundo” (BOLAÑO, 2004, p. 103). Bolaño critica os dois autores de igual modo por considerarem que o sucesso literário de um texto se deva ao número de leitores que um escritor seja capaz de alcançar, e por Nérida Piñón defender a ideia equivocada de que Paulo Coelho tenha sido um escritor que aprofundou e enriqueceu as

formas de escrever no “idioma brasileiro”, termo usado por ela para se referir ao português do Brasil.

Todas essas críticas tornam evidente o fato de que a rejeição de Bolaño em relação a certa parcela que ocupa lugar no cânone literário se deve ao fato de vivermos em um mundo capitalizado, onde o sucesso de vendas determina o valor daquilo que foi publicado por determinados autores. “Los premios, los sillones (en la Academia), las mesas, las camas, hasta las bacinicas de oro son, necesariamente, para quienes tienen éxito o bien se comporten como funcionarios leales y obedientes.” (BOLAÑO, 2004, p. 103). Com isso, a crítica se expande não apenas a essa ideia de êxito a partir da vendagem de livros, como parece depor também contra a ideia de artistas que encontraram uma fórmula cristalizada para escrever (a de Allende, segundo ele, seria imitar a escrita de García Márquez) e assumiram esse lugar confortável dos salões das Academias, dos holofotes jornalísticos e das feiras internacionais, onde a arte e a literatura já não são necessariamente os assuntos de maior interesse.

Ainda no mesmo texto, o escritor indica os nomes de Armando Uribe, Claudio Bertoni e Diego Maquieira, três escritores chilenos que para Bolaño seriam autores criadores de textos com méritos maiores que os de Isabel Allende, tornando-os dignos do mérito do Premio Nacional de Literatura. E, ainda, não deixa de lembrar da imensa legião de jovens escritores latino-americanos que seguirão trabalhando sempre à sombra desses nomes consagrados e defende, por última vez, que “La literatura, supongo que ya haya quedado claro, no tiene nada que ver con premios nacionales, sino más bien con una extraña lluvia de sangre, sudor, sêmen y lágrimas” (BOLAÑO, 2004, p. 104). Diante de um cenário que desfavorece os escritores interessados em explorar novos caminhos ou que partem de leituras diversas dessa parcela da literatura canônica do *boom latino-americano*, Bolaño propõe uma expansão desse cânone, a fim de abrir o campo para novos autores, criadores de outras formas de fazer literatura tão valiosas quanto os autores da década de 1960, mas que nem sempre têm lugar no cânone oficial; alguns deles “esquecidos” e pouco lidos.

Desde os manifestos escritos para o Infrarrealismo, Bolaño e Mario Santiago defendem uma poesia feita a partir do cotidiano, daquilo que seria considerado banal e que idealmente seria feita por qualquer pessoa do povo. Ao escrever o romance no qual retoma os anos em que participou do movimento vanguardista, o autor expõe novamente suas críticas em relação ao cânone e ao prestígio de escritores que ocupam os lugares centrais no campo da arte literária. No livro há muitas cenas em que podemos ler as ideias críticas do autor sobre a

noção de cânone, como as passagens dos diários de García Madero, nas quais o autor deixa alguns rastros, como nomes e ideias de autores que aos poucos formam uma espécie de cânone particular, defendido no romance. Trata-se de uma ampliação da resumida lista em que aparecem quase sempre os mesmos nomes quando se trata de literatura latino-americana, rompendo com a crença de uma literatura situada geograficamente, a edição da lista proposta pelo autor abriga escritores de diferentes tempos históricos e nacionalidades.

A chave do cânone construído ao longo do texto pode ser atribuída a Lautréamont, o primeiro poeta a ser citado pelos real visceralistas no livro, quando associam seu livro *Poesias* a Cesárea Tinajero. A partir daí, torna-se evidente que o grupo vanguardista busca suas referências cada vez mais nos escritores e poetas das vanguardas europeias e, mais adiante, a lista se alarga e caminha por diversas veredas, de diferentes tradições literárias, citadas pelos próprios real visceralistas ou por meios dos narradores, que reconhecem ou mencionam que o grupo lera certos autores.

Pouco depois do episódio com Lautréamont, o narrador Juan García Madero, a fim de integrar as fileiras de poetas do real visceralismo, nos primeiros contatos com Ulises Lima, Arturo Belano e Ernesto San Epifanio e recebe deles um conjunto de livros, para que começasse a se formar um leitor dos poetas que tinham a ver com os interesses do movimento. Na entrada do dia 10 de novembro, lemos:

Os livros que Ulisses Lima trazia eram:  
*Manifeste électrique aux paupières de jupes*, de Michel Bulteau, Mathieu Messagier, Jean-Jacques Faussot, Jean-Jacques N’Guyen That, Gyl Bert-Ram-Soutrenom F. M., entre outros poetas do Movimento Elétrico, nossos pares da França (suponho).  
*Sang de Satin*, de Mihel Bulteau.  
*Nord d’etè naïtre opaque*, de Mathieu Messagier.  
 Os livros que Arturo Belano traziam eram:  
*Le parfait criminel*, de Alain Jouffroy.  
*Le pays où tout est permis*, de Sophie Podolski.  
*Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau. [...]  
 Mais tarde nos encontramos com Ernesto San Epifanio, que também carregava três livros. Eu lhe pedi que me deixasse anotar os títulos. Eram estes:  
*Little Johnny’s confession*, de Brian Patten.  
*Tonight t moon*, de Adrien Henri.  
*The lost fire brigade*, de Spike Hawkins. (BOLAÑO, 2006, p. 31)

Ainda nos diários de García Madero, em uma conversa do personagem com María Font ouve a poeta citar uma série de escritoras de seu gosto, suas referências na poesia e nas artes, “María começou a falar do Movimento Feminista e citou Gerturde Stein, Remedios Varo,

Leonora Carrington, Alice B. Toklas [...] Unica Zurn, Joyce Mansour, Marianne Moore e outras cujo nome não me lembro mais [...] Também citou sor Juana Inés de la Cruz.” (BOLAÑO, 2006, p. 55). A maioria dos nomes e títulos que vemos nesta primeira parte do romance estão relacionados aos movimentos de vanguarda literária e artística da Europa. A narrativa dos diários na voz de García Madero acompanha seu processo de formação enquanto poeta real visceralista, o que, por sua vez, é prova dos artifícios usados por Bolaño na composição de seu cânone pessoal.

Para o grande público, sobretudo os menos interessados em pesquisar sobre literatura, parte desses nomes dificilmente os alcançaria de forma orgânica, pois muitos desses poetas estão disponíveis apenas em edições antigas e difíceis de encontrar. A estratégia de Bolaño, então, não apenas em *Os detetives selvagens*, como em muitos outros textos, é colocar o leitor em contato com esses nomes, que não estão no romance de forma gratuita, já que estamos em um mundo composto basicamente por poetas e leitores de poesia.

García Madero assume uma postura de observador e se revela uma figura fundamental na construção desse novo cânone proposto por Bolaño, pois, enquanto narrador de seus diários, o poeta apura sua visão nos ambientes que frequenta. É um dos últimos indivíduos a entrar para o real visceralismo, como vemos nas primeiras páginas do romance. Desde então se mostra um ouvinte atento sobre os livros citados por seus companheiros e dos livros que encontra em posse dos amigos poetas. É possível citar pelo menos dois momentos em que isso ocorre; o primeiro na casa das irmãs Font, “Depois fiquei olhando para Angélica [...] principalmente quando ela não olhava para mim, a cabeça metida num livro de poesia (*Les lieux de la douleur*, de Eugène Savitzkaya)” (BOLAÑO, 2006, p. 63-64). E novamente, quando visita a casa de Piel Divina e percebe que em seu quarto não havia livros, diferente da casa dos irmãos Rodríguez:

(Pancho e Moctezuma eram pobres, mas, nos lugares mais insuspeitos da casa deles, pude ver exemplares de Efraín Huerta, Augusto Monterroso, Julio Torri, Alfonso Reyes, o já citado Catulo traduzido por Ernesto Cardenal, Jaime Sabines, Max Aub, Andrés Henestrosa) (BOLAÑO, 2016, p. 75).

A novidade em relação aos autores anteriormente citados está no fato de ser a primeira sequência de autores latino-americanos citados. Catulo, o único não nascido no continente, aparece seguido de Ernesto Cardenal, um poeta nicaraguense, tradutor dos poemas e epigramas do poeta romano, publicado em edição de 1961. Esses pequenos detalhes revelam

o quanto a ideia de compor um cânone próprio faz parte de uma camada profunda da arquitetura desse romance de Bolaño. Ao deixar para o leitor a tarefa de investigar, junto com Arturo e Ulises os sentidos da poesia, o autor revela que as saídas para essa busca se encontram na obra dessas dezenas de poetas e escritores citados ao longo do texto. Assim, conforme o romance avança, nos vemos diante de uma vastidão de obras de poetas que influencia a compreensão do próprio texto e Bolaño aos poucos cria uma lista de nome, se não atinge seu objetivo de tornar esses poetas e livros citados mais lidos, ao menos desperta a curiosidade dos leitores por descobrir quem são os artistas por trás dos nomes, que nunca cessam de aparecer ao longo da história.

Entre os nomes citados, a maioria são de poetas, de diferentes nacionalidades, desde os nomes da literatura clássica, aos poetas de vanguarda da Europa e da América Latina; as outras pessoas citadas pela relevância de suas obras para esse cânone pessoal são de filósofos, pintores e escritores, vinculados a diferentes tradições e que escreveram em diferentes línguas. Ao reunir essa vastidão de nomes, Bolaño aponta para a atividade na qual reside um dos pilares de sua literatura: a leitura. Abaixo, a lista com grande parte desses nomes que constam no romance, recortados de episódios que comentam algum aspecto relacionado à produção desses artistas, filósofos, poetas e escritores, na ordem em que aparecem no romance.

Conde de Lautréamont

Remedios Varo

Leonora Carrington

*Poetas do Movimento Elétrico:*

Alice B. Toklas

Michel Bulteau;

Unica Zurn

Mathieu Messagier;

Joyce Mansour

Jean-Jacques Faussot;

Marianne Moore

Jean-Jacques N'Guyen That;

Sor Juana Inés de la Cruz

Gyl Bert-Ram-Soutrenom F. M.

Eugène Savitzkaya

Efraín Huerta

Alain Jouffroy

Augusto Monterroso

Sophie Podolski

Julio Torri

Raymond Queneau

Alfonso Reyes

Brian Patten

Catulo

Adrien Henri

Ernesto Cardenal

Spike Hawkins

Jaime Sabines

Gerturde Stein

Max Aub

Adrés Henestrosa	S. Essenin
Nietzsche	Boris Pasternak
Wlat Whitman	A. Blok
Pablo Neruda	O. Madelstam
Wiliam Blake	A. Akhamatova
Octavio Paz	V. Khlebnikov
Borges	César Vallejo
Rubén Darío	Martín Adán
Paul Verlaine	Macedonio Fernández
L. Cernuda	Vicente Huidobro
N. Guillén	Alfonso Cortés
V. Aleixandre	León de Greiff
Rafael Alberti	Pablo de Rokha
Carlos Pellicer	Lezama Lima
José Juan Tablada	Diego Vitier
Salvador Novo	Roberto F. Retamar
Renato Leduc	N. Guillén
López Velarde	Fina García
Éfrain Huerta	Rogelio Noguerras
Díaz Mirón	José C. Urtecho
Homero Aridjis	Gilberto Owen
Amado Nervo	Juan Gelman
Manuel José Othón	Mario Benedetti
Manuel Acuña	Nicanor Parra
Joaquín José Pesado	Enrique Lihn
Efrén Rebodello	Oliverio Girondo
G. Leopardi	Rubén Bonifaz Nuño
G. Ungaretti	Josemilio Pe
E. Montale	Góngora
S. Quasimodo	Quevedo
P. P. Pasolini	Juan de la Cruz
E. Sanguinetti	Luis de León
C. Pavese	C. Baudelaire
Dino Campana	
F. Villon	<i>Escola de Marburgo:</i>
Maiakóvski	P. Natorp;

H. Cohen;	List Arzubide
E. Cassier;	Manuel Maples Arce
F. A. Lange	Arqueles Vela
	Francis Picabia
Ambrose Bierce	Kandinsky
A. Puchkin	
Mariano Azuela	Marcel Duchamp:
Martín Luis Guzmán	"Nu descendo a escada" e "Grande vidro"
Piero Manzoni	
Alfonso Reyes	Catão
Catulo	Hipátia
Virgílio	Gramsci
Dante	Lukács
Horácio	Hegel
Cícero	Kant
Quevedo	Lívio Andrônico
Plínio	Névio
Ovídio	Arquíloco de Paros
Sêneca	La Fontaine
Nietzsche	Esopo

Ao propor uma lista tão grande de autores, Bolaño integra ao seu texto uma série de escritores que considera relevantes para o entendimento da literatura e da poesia, sobretudo. Não reduz o cânone a um grupo seletivo de escritores, entendendo que a concepção sobre o cânone geralmente leva em consideração o aspecto de valor, sendo aqueles escolhidos para integrar a lista um grupo seletivo, os eleitos, por assim dizer, que ocuparão lugar permanente na lista de escritores valorizados. Com o enorme volume de escritores citados, o autor projeta nos leitores a curiosidade sobre esses artistas e suas histórias, entendendo a importância de cada um na construção da ideia de literatura para além do cânone de cada país, dos escritores celebrados pelo Prêmio Nobel ou pelo mercado editorial ao redor do mundo.

Em uma entrevista de Bolaño para a escritora mexicana Carmen Boullosa, ela se refere às duas tradições latino-americanas ao descrever os países do Cone Sul como desenvolvedores da literatura fantástica, os do Norte como escritores realistas e pede que o autor comente como enxerga seu processo de formação, por ter vivido nos dois extremos do continente. Em sua resposta, Bolaño diz que entendia justamente o contrário e chama a

atenção para o fato de que essa forma de conceber a literatura precisa levar em consideração a história literária do continente, afirmando que há poucos escritores que de fato se dedicaram à literatura de gênero, pois “el subdesarrollo no permite la literatura de género. El subdesarrollo solo permite la obra mayor. La obra menor es, en el paisaje monótono o apocalíptico, un lujo inalcanzable.” (BOLAÑO *in* MANZONI, 2006, p. 106).

Podemos interpretar essa fala de Bolaño como uma leitura de como o desenvolvimento e o progresso impactam os modos de fazer arte na América Latina, principalmente a literatura, nesse caso. Há uma política que atribui valor e prestígio a um grupo seleto de escritores, vivos ou não, que está separado da massa de escritores e poetas que não consegue acessar o público de leitores fora de seu país, e que mesmo em seus países onde escrevem, têm uma circulação reduzida. Desse modo, o cânone é uma ideia que visa criar uma noção de valor e de permanência de um grupo, no qual cabem apenas as obras maiores, ou os escritores maiores, para adaptar o termo usado por Bolaño.

O resultado disso é a noção reduzida que foi criada sobre a literatura latino-americana e sobre a produção feita nesses países, até hoje lidos, de certa forma, como escritores que continuaram essa tradição de escritores realistas e escritores de literatura fantástica. Para Bolaño, essa concepção é falha desde o princípio, porque deixa de fora as possibilidades de diálogo que um escritor pode fazer de seu próprio trabalho com a obra de autores de diferentes lugares do mundo. “Toda división es arbitraria: no hay realismo sin fantasía, y a la inversa” (BOLAÑO *in* MANZONI, p. 107), assim, o escritor parece dizer que se cremos na literatura somente a partir do cânone, ou das arbitrariedades que este impõe sobre aquela, reduzimos a vastidão que a literatura pode proporcionar a um grupo que nem sempre formará parte dessa lista de escritores valorizados pelo valor de suas obras propriamente.

Ao fim da entrevista, Bolaño revela uma das lições mais recorrentes de sua obra, que nos diz também sobre o motivo de essa enorme lista de poetas e artistas aparecer em *Os detetives selvagens*. Para ele, não há escrita sem leitura. Se para Bolaño, “por regla general el hombre siempre imita o rechaza los grandes monumentos, nunca las pequeñas joyas casi invisibles.” (BOLAÑO *in* MANZONI, p. 106), é sinal de que toda literatura é feita a partir de sujeitos leitores que decidem experimentar as próprias ideias a partir dos moldes e formas de narrar das grandes obras. Portanto, o trabalho de qualquer escritor é o de tornar-se um leitor, conhecedor de obras com estilos variados e de tempos diversos. Essa parece ser a ideia por trás da grande coleção de poetas e artistas que aparecem no romance, justamente porque para

Bolaño, “leer siempre es más importante que escribir.” (BOLAÑO *in* MANZONI, p. 113). E essa foi uma das formas encontradas para incitar seus leitores a essa atividade de suma importância.

### 3.2 Recircular o poder, um gesto fundamental

A busca pela poeta Cesárea Tinajero é um assunto desenvolvido desde o início do romance, onde os real visceralistas debatem seu paradeiro, se questionam acerca de suas produções, publicações e o atual paradeiro da poeta. Esse é um dos fios que conduz a narrativa central do texto, ganhando espaço, sobretudo na narrativa dos diários de García Madero – a primeira e a terceira partes do romance. A criação dessa personagem por parte de Bolaño nos leva a alguns questionamentos sobre os sentidos da busca irrefreada por essa figura, e de que forma Tinajero é uma chave para lermos as propostas dos real visceralistas no romance.

As características da personagem condicionaram alguns críticos a lerem Cesárea Tinajero como a ficcionalização de Concha Urquiza, um nome fundamental da literatura mexicana, como observou Rosario Castellanos (1925-1974). Assim, salvo o fato de a obra de Urquiza ser curta, fato que assemelharia a poeta à personagem, não há indícios suficientes para afirmar essa correspondência. Logo, seguimos lendo Cesárea Tinajero como criação de Bolaño no universo ficcional do romance, que se ocupa dela para colocar em diálogo diversas questões ao longo da narrativa.

A construção dessa personagem revela um mecanismo narrativo que tem como objetivo criar leituras sobre a poesia e a literatura para além do campo dominado pelos nomes pertencentes ao cânone literário estabelecido. Esse mecanismo conduz os leitores ao longo de todo o texto e faz parte das estratégias de Bolaño, que visam criar leituras críticas da literatura a partir dessa ficção, que revisita o passado recente da literatura mexicana e nos apresenta por meio do texto a estrutura de poder estabelecida naquele tempo no campo da literatura.

Conforme acompanhamos os diários de García Madero, fica explícita a ideia de que Cesárea Tinajero seria a representação máxima do real visceralismo. Pouco sabemos de sua obra, apenas o fato de que conviveu com estridentistas e teve um papel na política mexicana de sua época, ao escrever alguns discursos lidos em público por alguns políticos.

A sua obra está completamente esquecida, e o que os poetas real visceralistas colocam em questão no texto não é a existência do material que Tinajero escreveu ao longo de seu período de criação literária. Bolaño levanta a questão da existência física dessa mulher, e a busca revela uma idolatria por descobrir sua figura e partilhar de sua convivência. Sua literatura foi colocada em um grau tão elevado, de acordo com as pistas descobertas por Arturo e Ulises em contato com os antigos estridentistas, que a solução seria encontrá-la e presenciar sua existência.

O oposto de Octavio Paz, para os real visceralistas, reside em Cesárea Tinajero. A partir da ideia retida nessa personagem, uma poeta desaparecida, dada por alguns como morta, sem uma obra a ser celebrada, de quem descobrem apenas um poema (interpretado como brincadeira pela dupla de poetas-detetives), Bolaño nos propõe pensar não apenas o valor atribuído aos escritores, mas também os lugares que suas existências físicas ocupam em decorrência do valor a eles atribuído. Enquanto Octavio Paz, no romance, tem o respeito da academia, o prestígio da crítica e vive na capital do país, onde exerce grande parte de seu trabalho, Tinajero encerrou seu trabalho como poeta, carece de notoriedade por parte da imprensa cultural, ou mesmo da crítica. A mulher abandonou a capital para se autoexilar da convivência das grandes cidades para o interior árido do México, seguindo a tradição dos poetas malditos iniciada por Verlaine, tendo Rimbaud como o representante mais notável dessa tradição da literatura.

Os mecanismos textuais de Bolaño suscitam no texto a necessidade de um leitor ativo, que participa da construção dos sentidos por meio da junção das peças ofertadas pelos narradores. Por se tratar de um texto híbrido, os elementos são colocados em movimento e vemos a história se preencher aos poucos e nesse processo surgem muitas perguntas que se elucidam ao longo da leitura, conforme juntamos as peças para respondê-las, como: 1) qual seria a contribuição fundamental dessa poeta para o real visceralismo?; 2) o que há por trás dessa atitude de Bolaño?

As respostas se cruzam na medida em que se nota a questão formal de Bolaño em mesclar a ficção com uma possível ideia de crítica literária. Se Tinajero aparece no texto em um polo oposto ao de Octavio Paz, temos dois campos distintos que se definem de acordo com os projetos estéticos de cada grupo, representados pelos dois poetas mencionados.

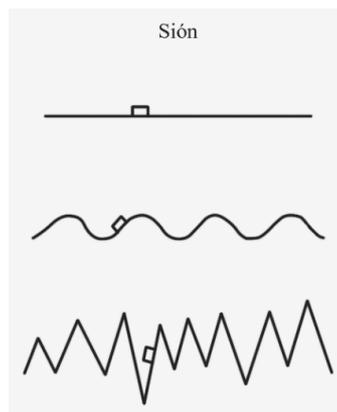
Para a cultura e a literatura mexicana, a figura de Octavio Paz assume um papel de protagonismo, um poeta filiado à tradição acadêmica de seu país, um representante da

chamada cultura oficial, que sempre aparecia em falas públicas que reuniam jovens estudantes e pessoas interessadas em seu trabalho. Além disso, o fato de que o autor tenha recebido o prêmio Nobel lhe concedeu um lugar no imediato cânone, assim como Neruda (sempre lembrado por essa posição na obra de Bolaño).

Do outro lado temos Cesárea Tinajero, uma mulher esquecida, da qual poucos conhecem a obra e mais raros ainda são os registros desta, embora seja sempre elevada no romance. Aos poucos, Arturo e Ulises juntam as peças sobre a história de Cesárea, e a narrativa se encaminha para o deserto do norte mexicano, onde possivelmente se encontra a mulher. Ao ser encontrada, sua figura é um retrato de parte das mulheres mexicanas: uma mulher de estatura baixa, com os cabelos negros e lisos trançados, foi encontrada pelos poetas enquanto lavava roupa, abaixada sobre uma tina. Cesárea Tinajero, a grande poeta, poderia ser qualquer mulher, sua figura se confunde facilmente com muitas outras.

Enquanto Paz ocupa o salão da Casa del Lago e de outros lugares do circuito cultural da capital do país, Cesárea está próxima à fronteira, no limite do México, às margens da nação e também da ideia de cultura. Arturo Belano e Ulises Lima atravessam o país à procura de uma poeta esquecida, uma atitude heróica, de certo modo, que tenta resgatar e salvar a figura de uma mulher, mas que o novo momento da literatura mexicana sequer a recorda, menos ainda o seu paradeiro.

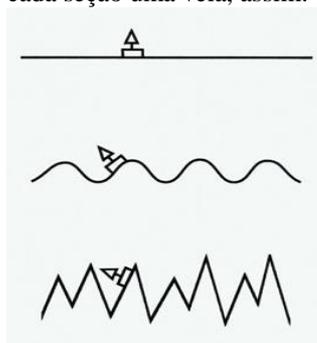
Antes do encontro final com Tinajero, os jovens poetas haviam recorrido a Amadeo Salvatierra, outro poeta, este com mais idade, que fora amigo de Cesárea nos tempos em que fundaram o Estridentismo, e que lhes mostra um único e enigmático poema dela. O poema visual intitulado “Sión” surge no meio do romance, em uma das partes do extenso relato de Salvatierra, que assume nunca haver encontrado um significado concreto para o texto da poeta que o intrigava há décadas, publicado na revista “Caborca”.



Perguntei aos rapazes, disse a eles, rapazes, o que vocês concluíram desse poema?, eu disse, rapazes, faz mais de quarenta anos que olho para ele e nunca entendi porra nenhuma. Esta é a verdade. E eles responderam: é uma brincadeira, Amadeo, o poema é uma brincadeira que encobre algo muito sério. Mas o que significa, perguntei. (BOLAÑO, 2006, p. 388)

Arturo e Ulises ensaiam uma interpretação para o poema e declaram a Salvatierra que não há nenhum sentido oculto, que a ideia do poema é simples. A partir disso, jogam com as formas visuais postas no papel criando pontes de sentidos para elas, em um jogo interpretativo de simples inferência e guiam o velho poeta até um sentido que resolve o enigma que o perturbava há anos. “Bom, falei, qual o mistério? Então os rapazes olharam para mim e disseram: não há mistério, Amadeo.” (BOLAÑO, 2006, p. 339) Os poetas apresentam uma resposta para o enigma do poema:

O poema é uma brincadeira, eles disseram, é muito fácil de entender, Amadeo, olhe: acrescente a cada retângulo de cada seção uma vela, assim:



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 mistério, os rapazes disseram. (BOLAÑO, 2006, p. 413)

Embora o poema tenha sido resolvido diante de Amadeo, uma figura que conviveu com a poeta perdida, Arturo e Ulises seguiram em busca de seu paradeiro, tendo em vista que o relato de Salvatierra narra um encontro anterior ao autoexílio dos poetas do território

mexicano. Foi preciso sair do centro do país e ir em direção ao norte, ao deserto, pois lá se encontrava cesárea, segundo as pistas que apenas os personagens conhecem. Um rastro de sua obra já havia sido descoberto, o poema interpretado no livro da revista *Caborca* é uma prova concreta que, somada ao que ouviram de Salvatierra, comprovava a existência da poeta.

A busca segue porque fica evidente o fato pelo qual os jovens perseguem os rastros deixados pela poeta, interessa agora conhecer sua figura, saber de sua existência física além das marcas que deixou na cultura mexicana com as vanguardas. Trata-se do mesmo motivo pelo qual perseguem a figura de Octavio Paz e de seu grupo, por este ocupar o posto de antagonista ao real visceralismo, ao grupo que está nas margens do circuito cultural da Cidade do México. É preciso encontrar Cesárea Tinajero para que o projeto real visceralista esteja completo, para que haja uma pessoa que paire sobre todos os poetas e artistas vinculados à sua proposta estética e, assim, figure como grau máximo de uma forma de fazer literatura, tal qual são Paz e Efraín Huerta para os poetas vinculados ao ambiente acadêmico daquela época. E a busca de uma terceira via, a saída da cultura polarizada estabelecida.

O desejo desenfreado por se deparar com a vida de Cesárea Tinajero, uma figura mitológica para os real visceralistas está no fato de que nela se assentam características fundamentais sobre o Infrarrealismo, propostas para o movimento pelo manifesto de Mario Santiago, “TRANSFORMAR EL ARTE / TRANSFORMAR LA VIDA COTIDIANA (NOSOTROS)” (PAPASQUIARO [et. al.], 2013, p. 37) e também no manifesto escrito por José Vicente Anaya:

Para ser infrarrealista hay que vivir desde ahora en las galaxias de los hoyos negros lo que significa estar en la vida misma que se comporta y expresa como esas galaxias, donde lo extraordinario sucede cotidianamente, lo imposible es posible y los actos inciden en maravillas inesperadas. (ANAYA [et. al.], 2013, p. 47)

Para os fundadores do real visceralismo, a vida de Cesárea Tinajero (e não a obra) é a realização mais representativa do projeto estético e ético daquilo que propuseram os estridentistas e que a geração dos anos 1970, os real visceralistas, refundaram em seu tempo, como vemos no romance. Um projeto aliado à atitude crítica da escrita de Bolaño em trazer para a sua literatura as figuras de escritores e poetas marginalizados e esquecidos ao longo dos anos e que cabem em seu texto. Um caminho pela via oposta ao que propõem os seguidores do cânone literário.

O rechaço dos personagens pela figura de Octavio Paz está no fato de ele ser, aos olhos de grande parte da crítica literária, um intérprete do México, seu povo e sua cultura, algo que lhe atribuiu autoridade nacional. O escritor sintetiza em sua figura os atributos de alguém capaz de interpretar em profundidade a história de como se construiu a ideia de cultura mexicana. Uma figura tão poderosa e vista tão de perto pelos grupos de jovens escritores da década de 1970, que seus admiradores eram lidos como devotos sob a ótica dos infrarrealistas. Para estes, restava tão somente a atitude crítica de rebelar-se contra a poderosa figura desse escritor que figura entre os nomes que integram o cânone literário latino-americano.

A rejeição por Paz não impediu, entretanto, que García Madero, o mais novo integrante do real visceralismo, sofresse de um certo fascínio pela figura do poeta, quando o assistiram na Casa del Lago, narrada na entrada de 23 de novembro, em seus diários:

Para cúmulo, segundo eles, eu não havia entendido nada da conferência de Octavio Paz, pode ser que tivessem razão, eu só havia prestado atenção nas mãos do poeta, que marcavam o compasso das palavras que ia lendo, seguramente um tique adquirido na adolescência.

– Este cara é um compêndio de incultura – María disse –, o exemplar típico da Faculdade de Direito.

Preferi não responder. (Embora me ocorressem várias respostas.) Em que pensei então? Em minha camisa que fedia. No dinheiro de Quim Font. Na poeta Laura Damián, morta tão moça. Na mão direita de Octavio Paz, em seus dedos indicador e médio, em seu dedo anular, em seus dedos polegar e médio, em seu dedo anular, em seus dedos polegar e mindinho, que cortavam o ar da Capilla como se com isso fosse embora *nossa* vida. (BOLANO, 2006, p.91)

Nenhuma menção à fala realizada por Paz, a qual assistiu parte do grupo, apenas ao comportamento do autor; sua forma de gesticular enquanto falava foi o que marcou García Madero. Cada dedo das mãos do poeta voltou ao pensamento do jovem, que recorda a fala de Paz como as mãos de um mágico, com um poder tamanho que com um simples gesto faria a vida de todos se ir. Esse episódio marca ainda um modo de atuação diferente do comportamento geral do grupo, em que estavam simplesmente a ouvir as palavras de Octavio Paz, ainda que a tenham criticado depois. Não houve tentativa de interrupção, ou qualquer atuação no sentido de se interpor à fala do escritor, o que sugere que nem todas as aparições públicas do grupo indicavam uma intromissão, ou talvez que as atuações mais acentuadas do grupo careciam da presença de Arturo Belano e Ulises Lima.

Os diários marcam dois dias depois da menção sobre Octavio Paz, em 25 de novembro, um caso contado por Rafael Barrios e Jacinto Requena, também real visceralistas, sobre conferências dadas por Arturo e Ulises na mesma Casa del Lago. García Madero registra:

Contaram-me que uma vez Arturo Belano iria dar uma conferência na Casa del Lago e que, quando chegou sua vez de falar, esqueceu tudo, acho que a conferência era sobre poesia chilena, e Belano improvisou um bate-papo sobre filmes de terror. Em outra vez, quem deu a conferência foi Ulisses Lima, e ninguém apareceu. (BOLAÑO, 2006, p. 92)

A comparação entre a eloquência sedutora de Paz e a extrema informalidade de Belano forma um contraste que exhibe a maneira de atuar dos poetas vinculados ao movimento. Enquanto a figura exuberante do diplomata, mestre da cultura mexicana, surge em público com altivez, como um sujeito exemplar, Arturo vai à público e improvisa sua fala, sem deixar de colocar sua voz e ideias no mesmo espaço ocupado por Octavio Paz.

O aspecto de polidez não interessa aos real visceralistas, sua proposta estética é observar as possibilidades da vida cotidiana, de como a arte pode ser construída a partir dos assuntos desinteressantes. Alcançar ou se equiparar ao cânone literário nunca foi o desejo do movimento; ao contrário, buscam extingui-lo, ocupar seu espaço sem a preocupação de se tornarem poetas e escritores com obras imortais. O próprio Bolaño criticaria ainda em *Os detetives selvagens* a ideia de imortalidade na literatura. Os real visceralistas, ao refundar um movimento de vanguarda, abrem a possibilidade para outros caminhos, que combatem o cânone e vasculham a história da literatura em busca de outros nomes além das seletas listas ditas oficiais. Almejavam a derrubada desse poder circular nas mãos dos arautos da alta cultura a partir de suas posições subalternas; são, por excelência, vanguardistas do fracasso.

Os ataques direcionados ao cânone surgem no texto como uma forma de combater esse poder, simbolizado pela figura de alguns escritores, como Octavio Paz, que parece ser a figura suprema no contexto desse livro. Ao comentar o modo de escrever ficção e crítica literária como textos distintos, como é o caso de Carlos Fuentes, Celina Manzoni aponta para o fato de que:

los textos de Bolaño que recuperan el canon evitan esa separación, casi universalmente establecida, para hacer coincidir el momento de la crítica con el de la

ficción, sea en el interior de los propios textos, sea en la simultaneidad de ambos movimientos (MANZONI in SOLDÁN & PATRIOU, 2008, p. 342)

A atitude crítica do autor reside, portanto, em uma mescla entre ficção e crítica literária, que resulta em seus romances abordarem em grande parte a vida de escritores, poetas, os modos em que se constitui a literatura na América Latina e seus bastidores. Todos esses temas aprofundam ainda mais o hibridismo das formas de seus textos, já que seus personagens colocam em diálogo no romance suas impressões sobre textos, autores e movimentos literários. Assim, seu texto pode ser caracterizado por uma narrativa que se expande para além das bordas da ficção e alcança construir críticas aos temas que são levantados no livro, como a autoridade atribuída ao cânone.

Sua atitude de autor diante da ideia do cânone nunca está isenta de críticas, já que na atitude fundacional do Estridentismo constava o desejo de destituir os poderes absolutos das mãos da crítica acadêmica de sua época. A disputa posta em prática pelo autor consiste na construção de uma biblioteca própria, com os nomes que fizeram dele um leitor e escritor que dialoga com outros pares além das fronteiras impostas pelo cânone. Segundo Ieda Magri:

Ao construir uma outra constelação de escritores, Roberto Bolaño divide sua existência literária com outros escritores latino-americanos não tão prestigiados pelo mercado, contudo, criadores de uma obra de qualidades estéticas tão boas ou superiores àqueles que têm seu lugar garantido no mercado editorial. (2013, p. 4)

Neste sentido, a evidência que a literatura de Bolaño recebe a partir de *Os detetives selvagens*, traz consigo um imenso volume de nomes de poetas, autores e artistas inscritos fora do cânone, tornando possível a circulação desses nomes fora do lugar de esquecimento aos quais foram relegados, em sua maioria. Há uma batalha interna em disputa no interior do romance pela divulgação de obras de diferentes épocas e lugares e que tem em comum entre elas, a qualidade do material escrito, de acordo com o autor. Contudo, essas obras perderam ao longo do tempo seus leitores, seja por implicações da crítica literária, que relegou autores e livros a um lugar específico (seja este o da subalternidade, dos que não merecem ser lidos, ou mesmo a uma altura tal, que os textos tenham se tornado inalcançáveis pelo grande público), ou da barreira imposta pela ideia de literatura nacional, o que impossibilita a circulação de muitos desses nomes para além de suas fronteiras.

A passagem do romance já citada da classificação dos poetas por San Epifanio dá mostras dessa atitude, ao trazer para o livro nomes de poetas de diferentes nacionalidades, conhecidos muitas vezes dentro do circuito literário de sua nação de origem, por exemplo os russos e italianos, transformando essa inicial diferença em aproximação, por sua estética ou qualidade literária, já que muitos deles receberam a etiqueta de “bicha”, ou “bambi”, por exemplo. A busca pela poesia proposta no romance, passa pela recuperação dessas figuras relegadas ao esquecimento ao longo das décadas, em que Bolaño chama a atenção da necessidade de conhecer os nomes que estão além do cânone, desde os poetas do Século de Ouro espanhol, os poetas russos do século XIX, o chamado “trio de morte” italiano, ao se referir a Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale e Salvatore Quasimodo, e mesmo poetas contemporâneos a ele, na década de 1970 em sua juventude mexicana.

Ao comentar outros textos do autor, como contos de *Llamadas telefónicas* e do romance *Monsieur Pain*, em que há a mesma revisão do cânone e em que surgem outras propostas de autores, Celina Manzoni afirma que essa atitude crítica do autor é a realização de “un antiguo proyecto de escritura que instala de manera casi dominante una reflexión acerca de la literatura, el sistema literario y el ámbito semántico del canon literario que Bolaño ya nunca va a abandonar” (MANZONI in SOLDÁN & PATRIAU, 2008, p. 345). Com isso, alcançamos o que Rubén Medina declarou em uma das entrevistas publicadas por Monica Maristain, de que tanto a ética, como a estética do Infrarrealismo, pela busca da descentralização do poder no âmbito da literatura esteve presente ao longo de toda a obra de Bolaño.

O exercício de sua escrita inclui necessariamente a atitude crítica frente a situação da literatura no momento em que desenvolve seu projeto literário, não sendo possível ler a sua obra como ficção, apenas, já que essas questões são parte vital de sua obra, dão a profundidade necessária ao seu aspecto crítico. Assim, é evidente que a construção de uma biblioteca própria em sua obra “é muito mais um compromisso, político sim, de chamar a atenção para nomes de autores que se mantêm quase secretos ou invisíveis e que merecem ser lembrados ao lado, ou no lugar de, nomes feitos pelo mercado” (MAGRI, 2013, p. 7).

Em *Amuleto*, em uma das cenas finais do livro, Auxílio Lacouturre formula previsões sobre o futuro da literatura no continente latino-americano. Trata-se da continuidade da atitude crítica exposta por Celina Manzoni, pois novamente nos deparamos com uma construção de uma proposição que se estabelece de modo paralelo ao cânone. Auxílio expõe

suas previsões na cena em que dialoga com uma voz, que reconhece ser a de um anjo da guarda dos sonhos, o qual revela ser uma “anja da guarda argentina” mais tarde. As profecias tratam do futuro dos livros de autores do século XX:

Vladímir Maiakóvski voltará a ficar na moda lá pelo ano de 2150. James Joyce reencarnará num menino chinês no ano de 2124. Thomas Mann se converterá num farmacêutico equatoriano no ano de 2101.

Marcel Proust entrará num desesperado e prolongado esquecimento a partir de 2033. Ezra Pound desaparecerá de algumas bibliotecas no ano de 2089. Vachel Lindsay será um poeta de massas no ano de 2101.

César Vallejo será lido nos túneis no ano de 2045. Jorge Luis Borges será lido nos túneis no ano de 2045. Vicente Huidobro será um poeta de massas no ano de 2045.

Virginia Wolf reencarnará numa narradora argentina no ano de 2076. Louis-Ferdinand Céline entrará no Purgatório no ano de 2094. Paul Éluard será um poeta de massas no ano de 2101.

Metempsicose. A poesia não desaparecerá. Seu não-poder se fará visível de outra maneira.

[...]

Nicanor Parra, no entanto, terá uma estátua numa praça do Chile no ano de 2059. Octavio Paz terá uma estátua no México no ano de 2020. Ernesto Cardenal terá uma estátua, não muito grande, na Nicarágua no ano de 2018.

Mas todas as estátuas voam, por intervenção divina ou mais usualmente por dinamite, como voou a estátua de Heine. De modo que não confiemos demasiadamente nas estátuas.

[...]

Anton Tchekov será um pouco diferente: reencarnará no ano de 2003, reencarnará no ano de 2010, reencarnará no ano de 2014. Finalmente, voltará a aparecer no ano de 2081. Depois, nunca mais.

Alice Sheldon será uma escritora de massas no ano de 2017. Alfonso Reyes será definitivamente assassinado no ano de 2058, mas na realidade será Alfonso Reyes que assassinará seus assassinos. Marguerite Duras viverá no sistema nervosos de milhares de mulheres no ano de 2035. (BOLAÑO, 2006, p. 113-115)

A lista apresenta previsões diversas e aborda destinos diferentes para a obra dos autores citados, entre aqueles cujas obras se prolongarão por mais ou menos tempo e, principalmente, rompe com a tradição canônica que fixou alguns desses nomes ao conceito de literatura nacional, por exemplo. Logo, Thomas Mann, Virginia Wolf e James Joyce renascem em lugares completamente distintos do planeta, longe do raio cultural europeu, do qual fazem parte esses autores da literatura ocidental, o que torna possível pensar que os centros de validação de obras e autores sofrerá um deslocamento.

Autores de larga importância para a literatura moderna como Pound e Proust serão relegados ao esquecimento ao fim do século XXI, segundo a narradora, que em seguida introduz o nome de Vachel Lindsay, poeta que contribuiu para fundar a poesia moderna, mas que atualmente não tem a obra tão conhecida a nível dos autores citados antes dele. Assim,

mesmo essas figuras tão sólidas na tradição moderna, tão pesquisada até hoje, mesmo estes, são passíveis de serem demovidos de lugar de evidência no cânone.

Vallejo, Borges e Huidobro, autores que deixaram um legado influente e revisitado até hoje por muitos escritores, inclusive por Bolaño (sobretudo com Borges), permanecerão sendo lidos e estudados pelo público. Desse modo, com essa cena expressamente fictícia, por se tratar de um sonho de Auxilio, o autor abre um espaço no texto em que a crítica não se distingue da ficção, como nos apontou Manzoni.

A lista constrói uma cena crucial do texto, em que a narradora ouve a voz dessa anja, que descobre ser a anja da literatura argentina e expõe a ela suas previsões sobre o futuro da literatura do contexto em que a personagem vivia. Para ela, alguns autores sofrerão o processo de esquecimento e muitos reencarnarão, nos levando a crer que “o desaparecimento/reaparecimento se inscreve também como corpo, morte, reencarnação, segunda vida. Voltar a ser lido é voltar a existir. [...] De uma lista na qual se destacaria o desaparecimento da obra, temos o desaparecimento do autor.” (MAGRI, 2013, p. 2).

Em seu artigo, a pesquisadora ressalta a falta do nome de Pablo Neruda, um poeta que recebe atenção especial na obra de Bolaño, por se tratar de uma figura importante da literatura chilena “o mais conhecido nome de autor chileno em oposição à presença de Nicanor Parra, não como obra, mas como nome de autor [...] ligado à simbologia da estátua pública.” (MAGRI, 2013, p. 2). A falta desse nome expõe novamente uma crítica que o autor sustentou durante toda a vida, não apenas em seus romances e contos, como em suas aparições públicas: a ideia de eternidade.

Se no conto “Carnet de Baile” o autor coloca Pablo Neruda em uma narrativa que explora os contatos que ele (Bolaño) teve com a obra do poeta, em um jogo de forças que transformam gradativamente a relevância desse nome em algo menor, mínimo, removido de sua imagem exuberante do poeta contemplado com o prêmio Nobel. A falta do nome de Neruda na profecia de Auxilio Lacouture sugere a possibilidade de não existência desse lugar futuro para a obra do poeta. Novamente, como diz Manzoni “la solución pasaría por el parricidio” (In SOLDÁN & PATRIOU, 2008, p. 350), a fim de construir uma literatura em que esses nomes vinculados ao cânone ocidental não sejam fixos, mas sim abertos à possibilidade de que essa literatura valorizada, lida e revivida se expanda para além de seus centros de poder. A aposta estética de Bolaño seria a de remover as estátuas públicas, seja de Neruda, ou de Paz, para que se abra a “posibilidad de una estética diversa del omnipresente

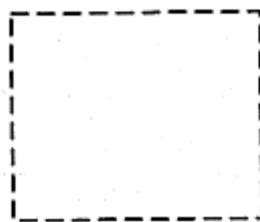
Neruda” (In SOLDÁN & PATRIOU, 2008, p. 350) e de outros autores, como circulação e veiculação da obra e dos projetos estéticos de novos autores de sua época e posteriores a ele.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### O que há detrás da janela?

15 DE FEBRERO

¿Qué hay detrás de la ventana?



Fonte: BOLAÑO, 2016, p. 745.

No trecho final do romance o narrador Juan García Madero registra uma pergunta. A resposta para ela é a mesma que a de todas as perguntas que os outros personagens fazem a si mesmos ao longo do romance, sobre o futuro da literatura, os rumos da poesia latino-americana e os meios pelos quais a arte interfere diretamente na vida. Não há uma resposta concreta, mas a própria pergunta é a maneira pela qual Bolaño encerra o romance e projeta um diálogo direto com o leitor terminada a leitura.

Desde o início, o autor apresenta o romance composto de diversos gêneros de texto, que inclui desde a estrutura do diário íntimo, com a linguagem de uma narrativa pessoal, feita por um observador imerso em sua própria subjetividade; chegando à experimentação de uma narração coletiva, feita por múltiplas vozes, que narram como em um documentário, ou uma série de depoimentos reunidos e arquivados. As formações usadas por Bolaño em *Os detetives selvagens* integram o romance a um conjunto de características dos romances contemporâneos, definidos por Rafael Gutiérrez como “formas híbridas”, porque funcionam a partir de combinações formais no campo da ficção, a fim de desestabilizar “certas convenções ou pactos institucionalizados entre autores e leitores.” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 100).

A composição desse romance por meio da hibridez revela uma arquitetura bastante planejada, pensada a partir da ideia de camadas ficcionais, envolvendo respectivamente os personagens, as vozes que narram e a função do autor. O funcionamento conjunto dessas três partes da ficção cria um tipo de estratégia narrativa própria do contemporâneo, como apontam os pesquisadores do *Indiccionario do contemporâneo*, sendo o próprio romance uma obra que propõe diálogos com a história, conectando “o passado e o futuro, de maneira a transformá-lo

e ler a história de modo inédito.” (ANDRADE, et. all., 2018, p. 157). Sobretudo uma nova forma de ler a história a partir de paradigmas e situações criadas pela própria ficção, no caso desse romance.

A visita a momentos da história recente da América Latina proposta no livro cria uma conexão entre a década de 1920, onde surge o Estridentismo, um dos movimentos de vanguarda da literatura mexicana. Em seguida, o conecta com a década de 1970, com os Infrarrealistas, com a história do autor, Roberto Bolaño, que transforma em ficção esse período no texto, no qual acompanhamos a história de Arturo Belano, Ulises Lima e os real visceralistas. O enredo narra o processo de atuação e desintegração do movimento literário e a busca por Cesárea Tinajero, uma poeta desaparecida, que para a dupla de poetas seria o elo de conexão entre as vanguardas das duas épocas, revelando um caminho possível para a poesia mexicana.

O que percebemos no romance, entretanto, é uma narrativa escrita com base em múltiplas vozes que falam em consonância, como lemos a partir de Bakhtin e seus conceitos sobre o romance polifônico. Bolaño aproveita as dezenas de monólogos de cada um dos narradores e faz surgir deles uma série de questões que tensionam os limites do gênero romance, a partir da fragmentação do enredo, do uso da ficção para construir ideias críticas sobre a literatura, em diálogo com a crítica literária, chegando a pautar a função do mercado no campo das artes e, ainda, os possíveis diálogos entre a filosofia da história e a literatura.

A estética desenvolvida em *Os detetives selvagens* mantém correspondências próximas com os objetivos estéticos e éticos que Bolaño assumiu em sua época de estridentista. A vida é matéria fundamental de sua escrita, algo que notamos desde a escolha dos diários como suporte de gênero escrito fundamental para o romance. Tanto neles, como nos depoimentos arquivados pelo autor na segunda parte do livro, a vida cotidiana de cada personagem ganha espaço e aprofundamento no texto. Ao escrever a vida desses poetas, Bolaño conduz seus personagens a exercer sua estética na própria vida: enquanto investigam os sentidos da poesia, ou disputam espaço no cenário cultural do México nos anos 1970, o escritor faz com que seus personagens transformem “la experiencia em obra de arte”, como comenta Juan Villoro (*in* SOLDÁN & PATRIAU, 2008, p. 83).

O autor tensiona os limites do romance enquanto gênero, como vimos, ao escrever um texto como esse. Contudo, se os procedimentos formais revelam artifícios que exploram as fronteiras de gênero, por outro lado, a escolha dos temas para a narrativa transcende e explora

os próprios sentidos da ficção no contemporâneo. Com esse livro, Bolaño critica a noção de poder concedida às instituições que validam o cânone literário a partir de dois aspectos fundamentais do texto: a proposição de um novo cânone, pessoal, com aspectos próprios e que visa a reformulação do cânone, com outros critérios de seleção dos autores que ocupam esse espaço, que possibilita a divulgação de suas obras; além disso, o romance promove a contestação do cânone vigente, representada em grande parte pelo rechaço à figura de Octavio Paz.

Esse exercício de contestação é frequente no livro, bem como em outros diversos textos de Bolaño, que dedicou parte de sua obra a pensar a literatura a partir da ficção, e nos deixa como legado essa investigação proposta em diversos escritos, que tem por objetivo pensar a literatura a partir da vida, da política, da história, da filosofia e da própria literatura. Em outro ensaio, Villoro diz que, para Bolaño, “narrar é um modo de viver que pode proporcionar emoções mais plenas e intensas que as provocadas pelos acontecimentos e a espuma dos dias.” (2019, p. 145). Assim, a pergunta que encerra *Os detetives selvagens* – “O que há detrás da janela?” – permanece em aberto. O gesto final do autor nesse romance será sempre uma proposta contínua, para que sigamos ativamente a investigação dos sentidos da literatura e suas conexões com a crítica, o mercado, a tradição, as novas formações do contemporâneo e, sobretudo, sua relação com a vida.

No fim das contas, há uma proposição muito clara: para saber o que há detrás, há que se abrir a janela. Foi o que tentei fazer com esta dissertação.

## REFERÊNCIAS

ANAYA, José V. *et al.* Manifiesto infrarrealista: Por un arte de vitalidad sin límites *In:* ANAYA, José V. *et al.* *Nada utópico nos es ajeno – Manifiestos infrarrealistas*. León, Ganajuato: Tsunun ediciones, 2013.

ANDRADE, A. *et al.* (org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

ARCE, Manuel Maples. *Actual No.1 – Hoja de vanguardia*. 1920. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4349092/mod\\_resource/content/1/Manifiesto%20en%20Actual.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4349092/mod_resource/content/1/Manifiesto%20en%20Actual.pdf). Acesso em: 10 abr. 2020.

ARCE, Manuel Maples *et al.* *Manifiesto estridentista*. 1923. Disponível em: <http://carpetahistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpetas-2/literatura/el-mundo-colonial-y-dependiente/manifiesto-estridentista>. Acesso em: 10 abr. 2020.

AZEVEDO, Érika; PONGE, Robert. André Breton e os primórdios do surrealismo. *Contingentia*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 277-284, 2008. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/20843/000720013.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2020.

BAKHTIN, Bakhtin. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução, João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOLAÑO, Roberto. Déjenle todo, nuevamente – Manifiesto infrarrealista. *In:* ANAYA, José V. *et al.* *Nada utópico nos es ajeno – Manifiestos infrarrealistas*. León, Ganajuato: Tsunun ediciones, 2013.

BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

BOLAÑO, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2017.

BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.

BOLAÑO, Roberto. *Os detetives selvagens*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOLAÑO, Roberto. *O espírito da ficção científica*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BOULLOSA, Carmen. Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño. In: MAZONI, C.; COHEN, M.; AGUILAR, G. *La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2006.

BOULLOSA, Carmen. Entrevista para o canal estadunidense Spectrum News NY1. Vídeo extraído do YouTube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=j\\_cbA3gfpJw](https://www.youtube.com/watch?v=j_cbA3gfpJw). Acesso em: 27 fev. 2020.

BRÉTON, André. *Manifesto surrealista*. 1924. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2020.

CARO, Montserrat M. *Bolaño infra – 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago: RIL Editores, 2010.

CARRAL, Andrea C.; GABIROTTO, Verónica. Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en “Los detectives salvajes”. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; PATRIOU, Gustavo F. (org.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Canandaya, 2008.

GIORDANO, Alberto. A senha dos solitários: diários de escritores. In: GUTIÉRREZ, R.; PEREIRA, A. M. (org.). Tradução de Rafael Gutiérrez. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017.

GUTIÉRREZ, Rafael. *Formas híbridas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017.

GUTIÉRREZ, Rafael. Romances híbridos e crítica ficcional na narrativa contemporânea latino-americana: o caso de Roberto Bolaño. *Gragoatá*, Niterói, v. 22, p. 179-190, 2007. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33200>. Acesso em: 13 ago. 2019.

LEJEUNE, Philippe. Como terminam os diários? In: NORONHA, Jovita M. G. (org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução, Jovita M. G. Noronha & Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG Editora, 2014.

LEJEUNE, Philippe. Um diário todo seu. In: NORONHA, Jovita M. G. (org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução, Jovita M. G. Noronha & Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG Editora, 2014.

LEÓN, Margarita. Concha Urquiza: poemas de la adolescencia (inéditos y no recopilados). *Literatura Mexicana*: Revista semestral del Centro de Estudios Literarios (UNAM), v. 18, p. 321-241. Disponível em: <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/576>. Acesso em: 04 abr. 2020.

LYRA, Clarisse. Los detectives salvajes, sua promessa de sentido. In: PEREIRA, Antonio M.; RIBEIRO, Gustavo S. (org.). *Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução José Marques Mariano de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MAGRI, Ieda. A biblioteca latino-americana de Roberto Bolaño. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13., 2013, Campina Grande. *Anais...* João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2013. p. 01-10.

- MAGRI, Ieda. A busca pelo autor desaparecido na literatura de Roberto Bolaño. *In*: CONGRESO INTERNACIONAL: NUEVOS HORIZONTES DE IBEROAMÉRICA, 1., 2013, Mendoza. 3. [S.l.: s.n., 2013]. p. 01-10.
- MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? *In*: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- MANZONI, Celina. Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño. *In*: PAZ SOLDÁN, Edmundo; PATRIOU, Gustavo F. (org.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Canandaya, 2008.
- MARISTAIN, Monica. *El hijo del mister playa: una semblanza de Roberto Bolaño*. Oaxaca: Editorial Almadía, 2012.
- MARX, Karl. *O 18 brumário de Luís Bonaparte*. Tradução Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- NIEMEYER, Katharina. Arte - vida: ¿ida y vuelta? El caso del estridentismo. *In*: WENTZLAFF-EGGBERT, Harald (org.). *Naciendo el hombre nuevo. Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*. Madrid; Frankfurt: Vervuert, 1999.
- PAPASQUIARO, Mario Santiago. Manifiesto infrarrealista. *In*: ANAYA, José V. *et al Nada utópico nos es ajeno – Manifiestos infrarrealistas*. León, Ganajuato: Tsunun ediciones, 2013.
- VILA-MATAS, Enrique. Un plato fuerte de la China destruida. *In*: PAZ SOLDÁN, Edmundo; PATRIOU, Gustavo F. (org.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Canandaya, 2008.
- VILLORO, Juan. La batalla futura. *In*: PAZ SOLDÁN, Edmundo; PATRIOU, Gustavo F. (org.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Canandaya, 2008.
- VILLORO, Juan. Viagem em torno de uma mesa de trabalho. *Revista Serrote*: Instituto Moreira Salles, p. 134-155, 2019.
- VOLPI, Jorge. Bolaño, epidemia. *In*: PAZ SOLDÁN, Edmundo; PATRIOU, Gustavo F. (org.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Canandaya, 2008.