



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

---



**ALINE MIDORI TAKAHARA**

**A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *NOTURNO DO CHILE*  
DE ROBERTO BOLAÑO**

**DOURADOS  
2014**

**ALINE MIDORI TAKAHARA**

**A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *NOTURNO DO CHILE* DE ROBERTO  
BOLAÑO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – área Literatura e Práticas Culturais, da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, da Universidade Federal da Grande Dourados, para a obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos.

**DOURADOS  
2014**



# UFGD

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM LETRAS

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA PELA CANDIDATA **ALINE MIDORI TAKAHARA**, ALUNA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS, ÁREA DE CONCENTRAÇÃO "LITERATURA E PRÁTICAS CULTURAIS", REALIZADA NO DIA 25 DE MARÇO DE 2014.

Aos vinte e cinco dias do mês de março de dois mil e quatorze, às dezenove horas e trinta minutos, em sessão pública, realizou-se na Universidade Federal da Grande Dourados, a Defesa de Dissertação de Mestrado intitulada "**A metaficção historiográfica em *Noturno do Chile de Roberto Bolaño***" apresentada pela mestrandia **ALINE MIDORI TAKAHARA**, do Programa de Pós-Graduação em LETRAS, à Banca Examinadora constituída pelos membros: Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos - FACALES/UFGD (presidente/orientador), Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lourdes Kaminski Alves - UNIOESTE (membro titular) e Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Leoné Astride Barzotto - FACALES/UFGD (membro titular). Iniciados os trabalhos, a presidência deu a conhecer a candidata e aos integrantes da Banca as normas a serem observadas na apresentação da Dissertação. Após a candidata ter apresentado a sua Dissertação, os componentes da Banca Examinadora fizeram suas arguições. Terminada a Defesa, a Banca Examinadora, em sessão secreta, passou aos trabalhos de julgamento, tendo sido a candidata considerada aprovada, fazendo *jus* ao título de **MESTRE EM LETRAS**. Nada mais havendo a tratar, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Dourados, 25 de março de 2014.

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos \_\_\_\_\_

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lourdes Kaminski Alves \_\_\_\_\_

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Leoné Astride Barzotto \_\_\_\_\_

Essa ata, para produzir os efeitos que lhes são próprios, necessita ser homologada pelo Pró-Reitor de Ensino de Pós-Graduação e Pesquisa da UFGD.

ATA HOMOLOGADA EM: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_, PELA PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA / UFGD.

Prof. Cláudio Alves de Vasconcelos  
Pró-Reitor de Ensino de Pós-Graduação e Pesquisa  
Matr. n. 0432923

## **AGRADECIMENTOS**

A minha família e amigos pelo apoio e compreensão durante a escrita desta dissertação.

Ao meu orientador, o Professor Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, a quem eu já admirava enquanto profissional, por tudo que ele representa para as Letras, para o discurso crítico sul-mato-grossense e para o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD, e a quem também passei a admirar como pessoa, pela confiança no meu trabalho, compreensão nos momentos difíceis e, acima de tudo, por ter exigido o máximo de mim.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Literatura e Práticas Culturais por todos os ensinamentos, diálogos, apoio e carinho recebidos nesta jornada.

Aos professores Dra. Leoné Astride Barzotto e Dr. Gregório Foganholi Dantas por terem aceitado fazer parte da banca do Exame de Qualificação deste trabalho e pelas valiosíssimas contribuições na ocasião.

À CAPES pela concessão da bolsa de estudo.

## DEDICATÓRIA

*In memoriam*

Mitsugui Takahara, ou Seu Paulo para os amigos e *ditchan* (vovô) para mim. Eterno Ulisses desbravador de mares e cerrados, fonte de inspiração para todas as jornadas, inclusive a que se iniciou com a confecção desta dissertação.

La literatura se parece mucho a las peleas de los samuráis, pero un samurái no pelea contra un samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura.

Roberto Bolaño

*Bolaño Salvaje* (2008, p. 7)

## RESUMO

O escritor chileno Roberto Bolaño, tendo angariado sucesso de *best-seller* e *status* de *cult*, agrada tanto à crítica especializada quanto ao público leitor, despertando a atenção e curiosidade daqueles que se interessam por literatura latino-americana e chilena, em particular. Deste escritor, selecionamos como *corpus* de estudo a obra *Noturno do Chile* (2004), primeiro livro do autor traduzido no Brasil. Este trabalho propõe-se, portanto, a estudar a novela *Noturno do Chile* sob a perspectiva da metaficção historiográfica, com base na teoria das “poéticas do pós-modernismo”, segundo as reflexões desenvolvidas por Linda Hutcheon, dentre outros. Nesta obra de Roberto Bolaño, o processo de metaficção historiográfica evidencia-se e adensa-se em função das projeções de um narrador que, entre outros, relembra fatos acerca da ditadura de Pinochet, em um enredo no qual várias personagens, inclusive um crítico literário, protagonizam enunciados particularmente comprometidos com o contexto sociocultural e histórico do país, e cuja narrativa se desenvolve através de dois únicos parágrafos que compõem a obra. A análise e abordagem da obra, portanto, centra-se na verificação da metaficção historiográfica enquanto proposta de leitura do universo de discurso no qual personagens fictícias se misturam a figuras históricas, tecendo, assim, as articulações entre os planos de enunciado e anunciação e o componente narratológico que compõem a narrativa *Noturno do Chile*.

**Palavras-chave:** Literatura latino-americana; Roberto Bolaño; Metaficção historiográfica; *Noturno do Chile*.

## ABSTRACT

Having achieved bestselling success and cult status, the Chilean writer Roberto Bolaño pleases both critics and reading public, arousing the attention and curiosity of those who are interested in Latin American and Chilean literature in particular. From this writer, we select as corpus of study *By Night in Chile* (2004), the author's first book translated in Brazil. This paper proposes, therefore, to study the novel *By Night in Chile* under the perspective of historiographic metafiction, based on the theory of "Poetics of postmodernism," according to the reflections developed by Linda Hutcheon, among others. In this Roberto Bolaño's novel, the process of historiographic metafiction is evidenced and deepens in the projections of the narrator who, among others, recalls facts about the Pinochet's dictatorship, in a storyline in which several characters, including a literary critic, are particularly committed to the cultural and historical context of the country, and whose narrative develops through only two paragraphs that compose the work. Therefore, both analysis and approach of this work focuses on verification of the historiographic metafiction as a reading proposal of the universe of discourse in which fictional characters are mixed with historical figures, weaving, thereby, the links between the stated and annunciation plans and the narratological component that makes up *By Night in Chile's* narrative.

**Keywords:** Latin American literature; Roberto Bolaño; Historiographic metafiction; *By Night in Chile*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I:</b>	
<b>A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>19</b>
1.1 A PERSPECTIVA HISTÓRICA NOS ESTUDOS DE LITERATURA COMPARADA.....	20
1.2 AS CONTRIBUIÇÕES DE LINDA HUTCHEON.....	32
1.3 NARRATIVAS METAFICCIONAIS CONTEMPORÂNEAS.....	39
<b>CAPÍTULO II:</b>	
<b>O ÚLTIMO MALDITO: VIDA E OBRA DE ROBERTO BOLAÑO.....</b>	<b>45</b>
2.1 ROBERTO BOLAÑO: O ÚLTIMO MALDITO.....	46
2.2 O EXÍLIO VOLUNTÁRIO.....	53
2.3 A ESCRITURA DE UMA OBRA.....	59
<b>CAPÍTULO III:</b>	
<b>O CHILE E <i>NOTURNO DO CHILE</i>, DE ROBERTO BOLAÑO.....</b>	<b>73</b>
3.1 O CHILE NOTURNO DE ROBERTO BOLAÑO.....	74
3.2 NARRAÇÃO E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA.....	82
3.3 UM RELATO EM ALEGORIAS.....	88
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>95</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>101</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>109</b>

## INTRODUÇÃO

Toda Latinoamérica está sembrada con los  
huesos de estos jóvenes olvidados.  
Roberto Bolaño  
*Bolaño Salvaje* (2008, p. 40)

Há um tanto de acaso na escolha do tema da presente dissertação de mestrado. Entretanto explicarei esta afirmação mais adiante. Por ora, gostaria de esclarecer que, evidentemente, meu histórico de leituras e trajetória acadêmica também influenciaram na decisão, pois sempre gostei muito de ler e tenho especial apreço por escritores / leitores vorazes. Desde a época da escola, quando fui apresentada ao Romantismo, outra figura me cativou: a do escritor maldito. Como apreciadora de literatura, fui automaticamente atraída pelo *status* de rebeldia e aura de marginalidade dos escritores do Romantismo. A paixão pelo ofício e a vida breve de muitos deles tornaram-nos ainda mais emblemáticos para mim. Por isso, durante a graduação, escolhi Lima Barreto e Guy de Maupassant como objetos de estudo para a confecção da monografia. Embora o primeiro faça parte do pré-modernismo brasileiro e segundo seja um representante do Realismo / Naturalismo francês, ambos os escritores encarnaram perfeitamente a figura que tanto me impressionara.

Por essa época, também passei a admirar a chamada “Lost Generation”. Parodiando uma fala do filme *Casablanca*, dirigido por Michael Curtiz, sempre terei a Paris de Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald (autor de *O grande Gatsby*, em filme recente) e Henry Miller como lembranças indeléveis. Nunca me esquecerei dos relatos dos obstáculos enfrentados por eles na capital francesa, nem da felicidade que sentiam por estarem onde queriam fazendo o que gostavam. Essas leituras me impulsionaram a enfrentar as dificuldades do cotidiano e da vida acadêmica, e a seguir em frente. Particpei da seleção de Mestrado, do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Grande Dourados, com a intenção inicial de continuar a estudar Lima Barreto, mas as aulas começaram e, durante reunião com meu orientador, acabei selecionando um outro autor que se tornou objeto de estudo no processo de seleção.

Assim, desde as leituras para o processo seletivo, e principalmente depois de ter assistido às aulas do mestrado, percebi que minhas preferências literárias provinham, principalmente, de literaturas estrangeiras. Conheço autores e obras das literaturas russa, alemã, francesa, inglesa e norte-americana, porém, quando se trata da América Latina, à exceção de autores brasileiros, li o escritor colombiano Gabriel García Márquez e o peruano Mario Vargas Llosa.

Depois de estudar os trabalhos de críticos como Hugo Achugar (2006), Walter Mignolo (2003), Homi Bhaba (2003), Tania Franco Carvalhal (2003), Eduardo Coutinho (1991, 2001, 2010, 2011), Silviano Santiago (1982, 2006), Eneida de Souza (2007), percebi a relevância e urgência nas reflexões acerca das “histórias locais” para melhor enxergar o processo de imposição das culturas europeia e norte-americana. Por isso, decidi selecionar um escritor latino-

–americano como objeto de estudo, embora ainda não tivesse claro sobre qual deles incidiria minha escolha. Então, me depararei com a obra de Roberto Bolaño em diversos veículos: livros, matérias de revista, reportagens de televisão, resenhas e *Internet*, daí o acaso, ou não, da escolha. O escritor chileno, portanto, logo chamou minha atenção, pois, além de atender ao perfil e expectativa de escritor ao qual admiro, representava seguramente uma produtiva abordagem da nova novela hispano-americana<sup>1</sup>, e ainda trazia a abordagem das histórias locais latino-americanas. Outro aspecto, que reforça a justificativa desta seleção original –se do reduzido número de trabalhos sobre Roberto Bolaño no ambiente acadêmico brasileiro, o que não só valoriza nosso estudo, como também oferece os parâmetros de um trabalho relativamente inédito, de escassas referências bibliográficas sobre o assunto.

Logo, escolhido o autor pela relevância de seu nome, resultou natural a escolha de uma de suas obras literárias como *corpus* deste trabalho. *Noturno do Chile* (2004) foi a primeira obra de Roberto Bolaño publicada no Brasil e também o primeiro livro que li do escritor, do qual gostei muito, obviamente, selecionando-o, destarte, como *corpus* definitivo deste trabalho. Essa escolha, portanto, não foi aleatória, se também levamos em conta o fato de o Brasil, sob uma primeira presidente mulher, ex-militante, ter instaurado a “Comissão da Verdade”, objetivando investigar violações dos direitos humanos durante a ditadura militar. *Noturno do Chile* é a narrativa dos horrores ocorridos em vários países da América Latina - o que nos reenvia à epígrafe desta introdução.

---

<sup>1</sup>Referimo-nos de modo particular a *La nueva novela histórica de la América Latina – 1979-1992*, de Seymour MENTON (1993), ao texto “La ‘nueva’ novela hispanoamericana: ruptura y ‘nueva’ tradición”, de Saúl SOSNOWSKI e, também, a “Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico”, de Fernando AÍNSA.

Com efeito, ao proferir o discurso de aceite do prêmio Rómulo Gallegos, Bolaño amplia ressonâncias da epígrafe inicial: “[...] en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia [...]” (BOLAÑO *apud* PAZ SOLDÁN; FAVERÓN PATRIAU, 2008, p. 39)<sup>2</sup>.

A partir da citação acima, resulta evidente o amor de Bolaño pelas letras e pelos seus pares. Além disso, aspectos da biografia do escritor, abordados ao longo da dissertação, corroboram com a imagem do escritor maldito que tanto aprecio. Escrever sob adversidades, procurando dedicar-se plenamente à literatura, ao mesmo tempo em que lutava pela subsistência e reconhecimento num mundo hostil àqueles provenientes das margens, são circunstâncias com as quais me identifico, por ter meu ingresso no Curso de Letras adiado em cinco anos para trabalhar como operária imigrante em outro país. Depois do meu retorno, pude, então, concluir a graduação em Letras, na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, enquanto atuava como professora de inglês ou participava de atividades dos programas de bolsa distribuídos pela Universidade. Consegui, ainda, ingressar como estudante cotista no Curso de Direito da Universidade Federal da Grande Dourados, mas tranquei a matrícula para me dedicar à redação desta dissertação, período durante o qual fui contemplada com a bolsa de mestrado da Capes - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -, sem a qual a confecção do texto se tornaria um desafio ainda maior.

---

<sup>2</sup>Tradução livre: “Em grande medida, tudo o que escrevi é uma carta de amor ou de despedida à minha própria geração, os que nascemos na década de 50 e que escolhemos, num dado momento, o exercício da milícia [...]”.

Dessa forma, evidenciadas as justificativas para a elaboração desta dissertação, passamos aos meios. A metodologia para o desenvolvimento deste trabalho privilegia as contribuições mais recentes da literatura comparada, dos Estudos Culturais e da crítica literária e cultural na América Latina, tendo em vista que seu modo de ver os objetos de estudo permite estabelecer um ponto de intersecção, intervalar, com outras áreas do conhecimento, ampliando as possibilidades de abordagem do texto em análise, bem como das reflexões por ele suscitadas.

Principalmente em Linda Hutcheon, com a *Poética do pós-modernismo* (1991), procuraremos ancorar nossa abordagem mais específica, ressaltando a fluidez das fronteiras entre as disciplinas e estendendo-a para a própria narrativa, através da hibridização de gêneros, ressaltando o processo de metaficção historiográfica, proposto pela crítica ao estudar a problematização da história no contexto da pós-modernidade cultural. Ou seja, contemporaneamente, a problematização da mistura interracial e intercultural dá-se no agenciamento de novas modalidades, cujo processo traz em seu bojo a oportunidade para a expressão das vozes anteriormente excluídas; e, dentre essas modalidades, a metaficção é a vertente que, ao permitir ao narrador recriar o passado, explicar sua própria presença, resulta em textos cicatrizados por intensa autoconsciência e / ou autorreflexividade. Assim, de acordo com Pereira (2010), em comentários substantivos à obra de Hutcheon:

Como o passado só pode ser reconstituído com base em 'seus vestígios textualizados' (p. 157), as verdades, no plural, motivam diferentes maneiras narrativas e suscitam interpretações variadas. Assim, a metaficção repele a perspectiva única, monológica, abrindo espaço para a enunciação das vozes dos 'outros'. Esse recurso permite ainda ao narrador indicar que não se empenha em obter alguma (impossível) imparcialidade, nem tampouco é movido pelo desejo de estabelecer uma (inexistente) verdade incontestável. (PEREIRA, 2010, p. 100-1)

De fato, a crítica canadense Linda Hutcheon estabelece, características essenciais para que uma narrativa seja considerada metaficção historiográfica, como, por exemplo, a autorreflexividade da obra, a ironia com a qual o autor trata acontecimentos passados, referências explícitas a personagens e eventos históricos na trama, tentativa de subverter convenções e discursos dominantes, bem como as reflexões literárias, históricas e teóricas presentes no projeto artístico do escritor, dentre outras. Disso é ilustrativa a seguinte passagem da obra de Linda Hutcheon (1991):

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio de questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal *pretensão à verdade*. (HUTCHEON, 1991, p. 127, grifos nossos)<sup>3</sup>

Procuraremos, ainda, verificar os processos narratológicos do romance de Bolaño, explicitando os procedimentos de metaficção agenciados pelo narrador

---

<sup>3</sup> Neste sentido, vale observar os seguintes comentários: "Linda Hutcheon (1991) aponta que, na pós-modernidade, o romancista tira vantagem das verdades e mentiras do registro histórico, fundindo ficção e documento. Assim, alguns protagonistas da metaficção historiográfica poderão ser os marginalizados, periféricos, apresentados como personagens 'principais', mesmo não tendo figurado como tal na historiografia. Observe-se, ainda, o desejo de recontar a história, tornando o revisionismo pedra de toque no caso de alguns romances. Assim, o romance tematiza a representação da literatura oral e da canônica, o popular e o oficial, o cordel e o erudito. [...]. [ou seja, problematiza], por diferentes ângulos, a questão dos excêntricos. (SOUZA, 2010b, p. 119).

bolañense, com vistas à verificação acerca do posicionamento ideológico e da situação dos intelectuais e homens de letras latino-americanos frente à ditadura no subcontinente.

São, portanto, essas primeiras considerações, formuladas à guisa de introdução deste trabalho, que mais objetivamente serão discutidas e ampliadas ao longo desta dissertação, que está organizada em três capítulos, além da introdução, das considerações finais e dos anexos.

O primeiro capítulo, “A metaficção historiográfica e a literatura contemporânea”, procura desenvolver reflexões teórico-críticas voltadas para a revisão do comparatismo literário com vistas ao delineamento da proposta da metaficção enquanto base de leitura para a obra *corpus* de análise.

O segundo capítulo, “O último maldito: vida e obra de Roberto Bolaño”, visa a apresentar uma análise da vida e obra de Roberto Bolaño, enfocando os aspectos mais relevantes, indispensáveis, à compreensão da trajetória artística deste escritor, considerando-se, sobretudo, a escassez de bibliografia e a recente visibilidade do escritor no meio acadêmico brasileiro, malgrado o seu ainda relativo sucesso.

O terceiro e último capítulo, “O Chile e *Noturno do Chile*, de Roberto Bolaño”, formula uma abordagem acerca da narrativa de *Noturno do Chile*, além de verificar a necessária e vital relação entre o mundo da narrativa e o contexto sócio-político e cultural chileno à época do romance estudado. Neste sentido, os pressupostos da metaficção historiográfica, ao lado de textos acadêmicos surgidos do contexto pós-ditatorial, forneceram subsídio necessário ao contraponto com a análise da narrativa propriamente dita.

Ao final, formulamos as considerações finais, procurando demonstrar que o trabalho aqui realizado realmente se justifica em função dos objetivos propostos e da nossa persistência, sobretudo, na leitura da obra objeto de estudo. Em tudo e por tudo, sublinhamos a insuspeita representatividade do escritor e sua obra, no contexto da literatura latino-americana, na atualidade.

Ainda, em “anexos”, juntamos textos fundamentais para a localização de Roberto Bolaño, um jovem escritor que vem conquistando, cada vez mais, merecida projeção na literatura contemporânea e em particular nos meios acadêmicos.

**CAPÍTULO I:**  
**A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA**

Se admitirmos que tudo é provisório e historicamente condicionado, não vamos parar de pensar, como temem alguns; na verdade, essa admissão será a garantia de que jamais pararemos de pensar – e repensar.

Linda Hutcheon

*Poética do pós-modernismo* (1991, p. 79)

A epígrafe que inicia este capítulo prenuncia nosso objetivo de tratar da perspectiva histórica nos estudos de literatura comparada, buscando no campo do comparatismo abordagem teórico-crítica ou metodológica para o desenvolvimento deste estudo propriamente dito, tendo em vista que trabalhamos com a hipótese de que a novela *Noturno do Chile* (2004) pode ser considerada uma obra de metaficção historiográfica.

Para tanto, pretendemos, num primeiro momento, demonstrar como a relação entre literatura e história conquistou papel de destaque no discurso da crítica literária e cultural latino-americanas. Num segundo momento, buscaremos dar relevo às contribuições de Linda Hutcheon (1991) no campo da metaficção historiográfica e, por fim, discutiremos específicos exemplos de metaficção na literatura contemporânea.

## 1.1 - A PERSPECTIVA HISTÓRICA NOS ESTUDOS DE LITERATURA COMPARADA

Uma pesquisa que busca fundamentação teórica nas contribuições mais recentes da literatura comparada não pode prescindir das contribuições de Tania Franco Carvalhal, cujos textos e reflexões se tornaram de obrigatória revisão no campo dos estudos literários, hoje em dia. No ensaio “Vinte e cinco anos de crítica literária no Brasil: notas para um balanço” (2008), por exemplo, Carvalhal aborda esmiuçadamente as modificações incorporadas pela literatura comparada brasileira, ao longo das últimas décadas, começando por lembrar algumas tendências da metade da década de setenta, em especial a de caráter

nacionalista-propagandista e àquelas inspiradas no formalismo e estruturalismo do leste europeu. Convenientemente, estas inclinações produziam uma crítica centrada no texto, praticamente ahistórica e descontextualizada, poupando seus autores de emitirem opiniões pessoais e posicionamentos políticos em meio à ditadura militar. Como uma resposta a esse estruturalismo ortodoxo, a autora aponta o método dialético de Antonio Candido, no qual o aspecto social também pode ser visto como um elemento estrutural. Segundo Carvalho, no rastro de Candido, Guilhermino César e José Aderaldo Castello propuseram-se a refletir sobre a problemática da literatura brasileira em relação à orientação totalizante e ao valor estético, voltando-se, assim, para a crítica interna em textos e autores pouco estudados (CARVALHAL, 2008, p. 33-35).

Ainda de acordo com Carvalho (2008, p. 36-39), Haroldo de Campos buscava inspiração em Roland Barthes para difundir o caráter metalinguístico da crítica e combater o estruturalismo dogmático até então reinante em nosso meio acadêmico. Como exemplos de crítica interna na obra, a autora cita as formas de protesto dissimuladas em canções da música popular brasileira, compostas à época da ditadura. Finalizando o ensaio, Carvalho reflete sobre os anos 80 no Brasil e o papel da Associação Brasileira de Literatura Comparada na reintegração da grade histórica e a valorização da intertextualidade e da interdisciplinaridade na crítica literária e cultural brasileira. Quanto aos anos 90, observa a influência de teóricos franceses, em especial a de Derrida, e os avanços e crises gerados pela diluição das fronteiras entre as disciplinas.

Para Eneida de Souza (2002), a literatura comparada, assim como os Estudos Culturais, e em especial a crítica cultural, não podem mais ser verificados

como campos disciplinares definidos e estáveis. Assim, consideramos que, grande parte da propalada crise do comparatismo, bem como dos quadros disciplinares, reside no fato de que, atualmente, precisamos caminhar pelo terreno movediço do saber. Seria oportuno, então, destacar a relevância da grade histórica para o campo da literatura comparada no contexto brasileiro e latino-americano.

Em vários textos de Eduardo Coutinho podemos encontrar indicações que comprovam tal afirmação. Para o autor, a história e a historiografia literária são indispensáveis para os estudos de literatura comparada na América Latina, pois possibilitam a revisão do discurso totalitário tradicional, bem como a produção e sistematização de uma teoria literária que faça jus às nossas literaturas nacionais<sup>4</sup>. Aliás, o conceito de “nação” também é abertamente abordado pelo crítico brasileiro:

O questionamento que vem sendo empreendido em torno dos conceitos de “nação” e “nacionalismo”, principalmente a partir da publicação de *Imagined Communities* (1982), de Benedict Anderson, e de *Nation and Narration* (1990), de Homi Bhabha, sem falar nas inovações por que vêm passando os estudos de História desde meados do século XX, ocasionou grandes transformações no âmbito da Literatura Comparada, máxime na esfera da Historiografia, até recentemente calcada de modo dominante sobre a ideia de Estado-Nação. (COUTINHO, 2010, p. 31)

Tanto Homi Bhaba, no artigo “A questão do ‘outro’: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo” (1991) e no livro *O local da cultura* (2003), quanto

---

<sup>4</sup>Este aspecto da análise é amplamente discutido pelo autor, em três textos seminais com os quais estamos dialogando: “Sem centro nem periferia: é possível um novo olhar no discurso teórico-crítico latino-americo?”, (1991, p. 621-633), “Remapeando a América Latina: para uma nova cartografia literária do continente” (2003, p. 139) e “Mutações do comparatismo no universo latino-americano: a questão da historiografia literária” (2010, p. 31).

Walter Dignolo, em *Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar* (2003), esmiúçam o conceito de nação, encontrando em nosso passado colonial explicações para o presente, colocando em xeque as “verdades” pautadas pelas *epistemes* de origem eurocêntrica e suas inclinações pelas dicotomias e generalizações. Assim, segundo Bhabha: “É na emergência dos interstícios - a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença - que as experiências intersubjetivas e coletivas de *nação* [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados” (2003, p. 20). Já Mignolo, por sua vez, assim explica a preferência pelo conceito geral de “histórias locais” em detrimento do conceito de nacionalidade:

[...] a ‘nação’ é uma versão particular da história local. É, com certeza, historicamente poderosa, pois foi implantada no imaginário do sistema mundial colonial/moderno e exportada além de suas fronteiras, de tal forma que ficou difícil imaginar uma organização social além da nação. (MIGNOLO, 2003, p. 317)

Assim, os conceitos de identidade, alteridade e nacionalidade, entre outros, são revisitados pelos dois teóricos a partir de diversas perspectivas (histórica, geográfica, antropológica, ou até mesmo psicanalítica), revelando discursos profundamente introjetados em nossa cultura. Alguns aspectos sublinhados por Bhabha e Mignolo, nas obras em referência, também já havia sido verificado pelo escritor, ensaísta e professor brasileiro, Silviano Santiago. Em *Vale quanto pesa: ensaio sobre questões político-culturais* (1982), por exemplo, Santiago aborda diversos temas, tais como a ficção, a literatura comparada, a crítica cultural, os movimentos literários brasileiros e as problemáticas da colonização, esta última

sob o viés da dependência, no capítulo “Apesar de dependente, universal” (1982, p. 13-24).

Neste mesmo ensaio, Santiago mostra, em síntese, o tortuoso percurso até o surgimento de textos descolonizados das culturas periféricas, e o momento em que os intelectuais latino-americanos passaram a questionar os estatutos profundamente enraizados na cultura do subcontinente, levantando, assim, questões implícitas ao processo de descoberta e colonização, tais como as relações paradoxais entre o próprio e o alheio, a cultura autóctone e a importada, a América Latina e a Europa, o dentro e o fora, o texto dependente e o original e, ainda, o alvo e a fonte.

Daí que, para Santiago, durante o processo de colonização, o subcontinente latino-americano adquiriu o *status* de palco no qual a luta pelo poder e as disputas religiosas europeias eram encenadas. A partir de então, os colonizadores deixaram de ver os autóctones como *tabula rasa* e passaram a considerá-los como objetos de disputa, assim como o território. Dessa forma, procuravam impor sua cultura, operando uma dupla ação de despejo contra o indígena, desalojando-o de sua própria cultura, assim como de qualquer outra de origem não-europeia. O autóctone passa, por conseguinte, a mero ator, recitando uma estória que não é a sua, vivendo uma ficção em sua própria terra, até que, no século XX, inclusive a própria terra deixa de lhe pertencer, e a história ocidental converte-se, assim, em história universal (SANTIAGO, 1982, p. 13-24).

A “descoberta” e “invenção” da América Latina são aspectos de relevância na reflexão de Santiago, principalmente em *As raízes e o labirinto da América Latina* (2006), quando o autor busca uma interpretação do estrato cultural latino-

–americano por meio das obras *Raízes do Brasil* (1936) e *El laberinto de la soledad* (1950), de Sérgio Buarque de Holanda e Octavio Paz, respectivamente. Santiago encontra no *pachuco*, imigrante latino-americano em busca de trabalho no exterior (2006, p. 22), e no *barão*, herdeiro da *sobranceria* (2006, p. 25), as figuras centrais da configuração sociopolítica da América Latina, hoje em dia. Retrospectiva semelhante, porém bem mais detalhada e assentada em demonstrativos estatísticos, ainda que um tanto acalorada, faz Eduardo Galeano em *As veias abertas da América Latina* (1969):

É a América Latina, a região das veias abertas. Desde o descobrimento até nossos dias, tudo se transformou em capital europeu ou, mais tarde, norte-americano, e como tal tem-se acumulado e se acumula até hoje nos distantes centros de poder. Tudo: a terra, seus frutos e suas profundezas, ricas em minerais, os homens e sua capacidade de trabalho e de consumo, os recursos naturais e os recursos humanos. (GALEANO, 1969, p. 8)

Por conseguinte, o processo de formação e constituição do espaço, ao qual se convencionou chamar de América Latina, foi profundamente marcado pelo histórico de colonização e pelos movimentos diaspóricos e migratórios, ocorridos em praticamente todos os países latino-americanos durante os últimos cinco séculos. Logo, os movimentos de independência e, posteriormente, o peso de serem reconhecidos como países independentes, mas de “terceiro mundo”, despertaram nos latino-americanos o desejo de autonomia e independência, não apenas econômica e política, mas também sociocultural e intelectual. No entanto, outra disputa convulsão a América Latina: após o desfecho da Segunda Guerra Mundial, o mundo ficou dividido em dois e a polarização política transformou o território latino-americano em um tipo de tabuleiro de xadrez, no

qual os Estados Unidos e a antiga União Soviética mediam forças, culminando nos regimes ditatoriais do Cone-Sul.

A Guerra Fria dá origem, então, à “política da boa vizinhança” e Carmen Miranda é “alistada” como “embaixadora” da América Latina, contribuindo para o que Eneida de Souza chama de “modernidade eurocêntrica” (2011, p. 226), pois, mais uma vez, somos redefinidos pelo olhar do outro. A excêntrica cantora, travestida de baiana, torna-se a imagem que todos relacionariam (e ainda relacionam) aos latino-americanos, mais especificamente, à mulher latino-americana. Somos vistos como exuberantes, sensualizados, dóceis, alegres e extremamente ingênuos. Dessa forma, a herança africana das roupas de Carmen é deixada de lado, e a “pequena notável” torna-se um estereótipo *kitsch* de mulher com frutas na cabeça que canta em uma língua estrangeira de ritmo frenético e inteligível. Não é à toa que a palavra *bananas* é usada no inglês informal para referir-se a uma pessoa louca ou em estado de euforia, excitação extrema.

Assim, enquanto a política da boa vizinhança tomava forma, milhares de pessoas desapareceram durante as ditaduras latino-americanas e outras tantas foram presas, torturadas e mantidas sob suspeita e estreita vigilância durante anos. A censura e o medo passaram a nortear a vida cultural e intelectual na América Latina, gerando *slogans* como “Brasil: ame-o ou deixe-o”. De fato, muitos, como o próprio Roberto Bolaño, escritor chileno objeto de nossa reflexão, partiram para o exílio voluntário ou forçado. Por isso, se, por um lado, houve

algum progresso econômico durante os governos de extrema direita, por outro, estes foram responsáveis por sérias transgressões aos direitos humanos<sup>5</sup>.

Como podemos verificar, refletir sobre os acontecimentos dos últimos cinco séculos na América Latina, e suas implicações para a literatura aqui produzida, pressupõe reverberações que vão além do literário, ecoando pelos campos da política, da história, da geografia e até mesmo da sociologia e da antropologia, entre outros. Tais pressupostos encontram reflexo na literatura comparada que se modifica a cada dia, adotando uma tendência claramente pós-disciplinar que desvanece fronteiras e amplia perspectivas.

Essas mudanças são uma invariante, na medida em que a visão linear e progressista da tradição se estilhaça para dar lugar ao heterogêneo e ao marginal. Como afirma Perrone-Moisés (1990, p. 96-98), é claro que o débito não deixa de existir, pois as literaturas americanas já nasceram em línguas com uma tradição e uma literatura estabelecidas, filiando-se-lhes, portanto. Ou seja, “nascemos devedores das fontes e condenados às influências” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98), o que nos causa uma inclinação edipiana mesclada a sentimentos de veneração, rancor e ânsia por independência. O sentimento edipiano do qual fala a crítica brasileira manifesta-se no anseio nacionalista dos nossos escritores do romantismo, que, mais tarde, seria retomado e reformulado pelo movimento antropofágico do modernismo brasileiro.

Daí que, Eneida de Souza (2002) parece encontrar um meio termo para tais posicionamentos, ao afirmar que devemos repensar nossa própria tradição “de forma a colocá-la em oposição particularizada frente à tradição estrangeira:

---

<sup>5</sup> Cf. *Consequências: a trama oculta da América Latina* (2008), dirigido por Chris Haws. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=rTDRUVsbgr8>. Acesso em: 21 mar. 2013.

nem narcisística, nem edipiana” (SOUZA, 2002, p. 41), enquanto Perrone-Moisés (1990, p. 98) acredita que precisamos nos libertar do rancor da dívida e da leviandade da auto-suficiência e nos apegarmos às “originalidades” nacionais.

De certa forma, é o que também propõem o cubano Fernando Ortiz e o uruguaio Ángel Rama. Em texto sobre a transculturação e a transculturação narrativa das quais tratavam esses críticos latino-americanos, Livia Reis (2005, p. 470-471) resgata os termos desculturação, reculturação e neoculturação. Este último compreende perdas, seleções, assimilações e redescobertas, atuando simultaneamente num processo de remanejamento cultural. É o que ocorre nos diálogos híbridos do regionalismo de Guimarães Rosa e do realismo mágico de García Marquez, por exemplo. Não é à toa que essa ânsia por expressar o autenticamente nacional, que sempre rondou os latino-americanos, culmina no *Boom* da literatura latino-americana na década de 60 e, nas décadas subsequentes, teorias e correntes tais como os Estudos Culturais, os estudos subalternos e o pós-colonialismo surgem ou tomam corpo.

Os Estudos Culturais têm sua origem em Birmingham, com Raymond Williams, Richard Hoggart e Stuart Hall, este último, falecido recentemente, mais tarde também seria diretor do *Centre for Contemporary Cultural Studies* da universidade de Birmingham e o grande nome da atualidade. São três os textos fundadores dos Estudos Culturais: *The Uses of Literacy* (1957), de Richard Hoggart, *Culture and Society* (1958), de Raymond Williams e *The Making of the English Working-class* (1963), de E. P. Thompson<sup>6</sup>. O título do ensaio de Thompson ilustra as origens desses estudos, que começaram como um curso

---

<sup>6</sup> Cf. ESCOSTEGUY, Ana C. Os Estudos Culturais. Disponível em: [http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/estudos\\_culturais\\_ana.pdf](http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/estudos_culturais_ana.pdf). Acesso em: 23 nov. 2013.

noturno para operários, expandindo-se para a observação das mudanças de classes resultantes do pós-guerra para, então, abranger a relação entre história, cultura e sociedade, bem como suas práticas e instituições, dando especial atenção aos materiais culturais e indivíduos antes desprezados, evidenciando amparo teórico no marxismo.

Já os estudos subalternos começam com o indiano Ranajit Guha e têm Gayatri Spivak, que atualmente leciona na *Columbia University*, nos Estados Unidos, como expoente. Conforme Figueiredo (2010, p. 84) a expressão “subalterno” passou a ser utilizada em referência a grupos marginalizados, sem voz ou representatividade nos países colonizados do subcontinente sul-asiático. Do livro *Pode o subalterno falar?* (2010) de Gayatri Spivak, torna-se representativo o caso das viúvas e a proibição do ritual do *sati* pelos agentes britânicos. Ainda de acordo com a leitura da obra de Spivak, observamos que a condição do subalterno encontra-se estreitamente ligada à sua capacidade de agência e representação, pois: “O subalterno não pode falar” (SPIVAK, 2010, p. 126) e, uma vez que o faça, deixará de ser subalterno. Logo, Guha e Spivak defendem a criação de “espaços” para que os grupos marginalizados possam falar e, ainda, que sejam ouvidos quando o fizerem para, assim, não mais necessitem de representantes, entre os quais incluímos os próprios Guha e Spivak.

O pós-colonialismo iniciou-se com o palestino Edward Said, autor de *Orientalism* (1978), que foi professor em várias universidades renomadas nos Estados Unidos, incluindo Columbia e Harvard. Mais tarde, Said retornaria ao oriente onde se envolveria em questões políticas referentes ao território palestino.

Segundo Thomas Bonnici (2009, p. 257), “A teoria e a crítica pós-colonialistas, constituindo uma nova estética pela qual os textos são interpretados ‘politicamente’, baseiam-se na íntima relação entre o discurso e o poder”. Recorrendo a Foucault e Lacan, Bonnici afirma que “a subjetividade é construída através do discurso” (2009, p. 257), dessa forma, corrobora com a teoria de Said da construção do “Outro” feita pelo ocidente ao imaginar o oriente.

Ou seja, embora os estudos subalternos e os do pós-colonialismo sejam abordados em universidades francesas, inglesas e estadunidenses, em princípio, consistem em um olhar do “mesmo” sobre o “mesmo” e não do “outro” sobre o “mesmo”, tendo em vista os esforços de Spivak e Said para entenderem os complexos processos de formação e significação de seus “lugares” de origem. Sobre o assunto, no que se refere ao contexto latino-americano, salienta, ainda, Figueiredo:

O grupo Latino-Americano contribui, com a introdução da dimensão pós-moderna para os estudos da subalternidade, dando um grande passo para o entendimento da história intelectual da América, mas a questão crucial para os estudos subalternos ainda está no pós-colonial. Surge, pois, a possibilidade de o olhar do “mesmo” ver a América Latina como um lugar a ser estudado e não um local de reflexão. (FIGUEIREDO, 2010, p. 85)

Consoante o crítico uruguaio Hugo Achugar (2006), salienta-se que devemos valorizar nosso próprio “balbucio teórico latino-americano”, pois este é um “discurso raro” e “orgulhosamente balbuciante” (2006, p. 35). Ou seja, a despeito dos ventos que sopram do Norte sobre o Sul, devemos nos voltar sobre nós mesmos, seja como campo de estudo ou como *locus* no qual se produzem teorias, práticas e bens culturais. Tal processo permite um revolvimento do solo latino-americano, promovendo não só o diálogo entre as teorias, mas também a

revisão historiográfica pela ótica do “mesmo” e a valorização dos novos expoentes da nossa literatura.

Em *1984* (2005), de George Orwell, encontramos a seguinte passagem "Quem controla o passado, controla o futuro; quem controla o presente, controla o passado" (2005, p. 236). O discurso crítico latino-americano parece estar ciente da máxima de Orwell, pois, tais quais arqueólogos do saber, os estudiosos aos quais nos referimos anteriormente estão envolvidos em processos nos quais o sufixo de ordem parece ser o prefixo *-re*, de rever, revisar, visitar, repensar - como propõe Linda Hutcheon em epígrafe que inicia este capítulo - e ressignificar. Logo, assim como o discurso crítico passa pela revisão de conceitos, a teoria da literatura também contou com a formulação de novos postulados para analisar as obras surgidas no contexto pós-colonial e pós-moderno, entre os quais está a metaficção historiográfica, tema abordado a seguir. Dessa forma, tais estudos marcam a quebra da tradição eurocêntrica possibilitando a revisão e consequente ressignificação de epistemologias dos campos do saber.

Assim, consideramos que a perspectiva da literatura comparada aliada aos Estudos Culturais e suas ramificações em constante atualização, tais como os estudos subalternos e pós-coloniais mostram-se relevantes para nossa reflexão; pois, de que outra forma poderíamos entender o sucesso de vendas alcançado pelas obras de Roberto Bolaño nos Estados Unidos e na Europa? Como analisaríamos *Noturno do Chile* (2004) quando sabemos que não mais se trata de uma obra do realismo mágico? Como lidaríamos com a referência a personagens históricos na obra de Bolaño?

## 1.2- AS CONTRIBUIÇÕES DE LINDA HUTCHEON

Conforme Gustavo Krause, o termo metaficção foi elaborado por William Gass “a partir da noção de metalinguagem desenvolvida pouco antes pelos lingüistas Hjelmslev e Saussure” (KRAUSE, 2008, p. 3). A metalinguagem consiste na propriedade que o signo tem de voltar-se para si mesmo, temos assim: a metaliteratura, o metapoema, o metaconto e etc. Entretanto, como lemos no próprio William Gass, em ensaio intitulado “A Filosofia e a forma da Ficção” (1971), este crítico afirma que a metaficção não se aplica, necessariamente, àquelas obras de “[...] escritores que escrevem sobre o que escrevem, mas àquelas, por exemplo, como algumas obras de Borges, Barth e Flann O’Brien, em que as formas de ficção servem de material ao qual outras formas de ficção podem ser impostas” (GASS, 1971, p. 34). Ou seja, há a criação de teoria da literatura durante a criação do próprio material literário - assim como o excerto do trecho do texto de Patricia Waugh (2003) corrobora mais adiante.

Gass chega a essa conclusão após refletir filosoficamente acerca da ficção e problematizar o conceito de mimese, ao pensar a relação entre o real e o ficcional intermediada pela linguagem. Para o pesquisador, autores como Nabokov, Coover e Barthelme rompem com o pacto ficcional, numa conseqüente ruptura com o realismo e sua tendência para a objetividade e o distanciamento narrativo, levando, assim, aos conhecidos antiromances do século XX. Ou seja, “Na realidade, muitos dos chamados anti-romances (*sic*) são verdadeiras metaficções” (GASS, 1971, p. 34), por demonstrarem intensa autorreflexividade e consciência crítica por parte dos autores durante sua elaboração.

Patricia Waugh, em *Metaficcion: the theory and practice of self-conscious fiction* (2003) amplia as considerações de Gass, ao iniciar seu texto com a seguinte indagação: “What is Metafiction?”<sup>7</sup> (2003, p. 12). A pesquisadora lança mão de diversas epígrafes, dentre as quais estão os trechos de Laurence Sterne, B. S. Johnson, Ronald Suckenic, Donald Barthelme e John Fowles, para afirmar que, durante as últimas duas décadas, tem se notado uma maior atenção dos romancistas em relação às questões teóricas envolvidas na construção de ficções. Como consequência, as narrativas desses autores têm englobado dimensões de autorreflexividade e de incerteza formal. Assim, segundo Waugh: “What connects not only these quotations but also all of the very different writers whom one could refer to as broadly ‘metafictional’, is that they all explore a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction”<sup>8</sup> (2003, p. 13, grifos da autora).

Como podemos observar, o caráter metaficcional das obras surgidas no contexto da pós-modernidade cultural tem estado em evidência nos meios acadêmicos, e tanto William Gass quanto Patricia Waugh fazem referência à autorreflexividade dessas obras, profundamente envolvidas em questões teóricas, ao mesmo tempo em que trazem em seu bojo acentuada diversidade formal, adotando, assim, a fluidez de gêneros.

Mais ou menos à mesma época, à qual se referem os pesquisadores supracitados, surge “a nova história”. Aliás, Peter Burke (1992, p. 7-37) afirma que as primeiras menções à nova história datam do final do século XIX e começo do século XX, embora a expressão tenha se popularizado em nível mundial apenas

---

<sup>7</sup> Tradução livre: “O que é metaficção?”.

<sup>8</sup> Tradução livre: “O que une não só essas citações, mas também todos os diferentes escritores aos quais se poderiam referir enquanto amplamente “metaficcional”, é que todos eles exploram a teoria da ficção através da prática da escritura de ficção”.

entre as décadas de 70 e 80. Para o historiador, a nova história surgiu como oposição ao paradigma tradicional, pautado nos feitos políticos dos grandes homens, na objetividade e nos documentos. Dessa forma, este movimento busca englobar praticamente toda a atividade humana e não apenas a política, interessando-se, também, pelas pessoas “comuns” e seus feitos, assim como pela análise da estrutura narrativa dos acontecimentos e seus problemas de fontes, definições e explicações. Ou seja, a nova história se opõe à história tradicional e seus pressupostos monolíticos e, assim como os Estudos Culturais, passa a dar atenção para a cultura como um todo, ainda que para isso ultrapasse limites pré-definidos, rasurando as fronteiras entre disciplinas.

Assim, na esteira da nova história e das reflexões acerca da metaficção, Linda Hutcheon (1991) em *Poética do pós-modernismo*, aponta a necessidade de incluir as considerações históricas para pensar a arte contemporânea e pós-moderna, cunhando o termo “metaficção historiográfica” como caracterizador de referências históricas, intertextualidades, paródias, ironias e tentativas de subversão dos discursos dominantes nos textos literários, ampliando, assim, as consonâncias da metaficção (1991, p. 11-12).

Como se observa, por exemplo, na pontual passagem:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte. (HUTCHEON, 1991, p. 127)

Desta perspectiva, resulta evidente a intenção de Linda Hutcheon em demonstrar o processo de discursivização da história marcando as obras de ficção no contexto da pós-modernidade. Assim é que, a crítica literária propõe a teorização do pós-moderno, centrando-se na problematização da história pelo pós-modernismo da qual resulta, ou equivale-se à metaficção historiográfica: “What we tend to call postmodernism in literature today is usually characterized by intense self-reflexivity and overtly parodic intertextuality. In fiction this means that it is usually metafiction that is equated with the postmodern<sup>9</sup>” (HUTCHEON, 1989, p. 3). Hutcheon pauta suas considerações acerca da metaficção historiográfica na “arquitetura pós-moderna, conforme foi teorizada por Paolo Portoghesi e Charles Jencks e colocada em prática por Ricardo Bofill, Aldo Rossi, Robert Stern, Charles Moore e outros” (1991, p. 11), uma vez que, segundo ela:

All architects know that, by their art's very nature as the shaper of public space, the act of designing and building is an unavoidably social act. Parodic references to the history of architecture textually reinstate a dialogue with the past and - inescapably - with the social and ideological context in which architecture is (and has been) both produced and lived. In using parody in this way, postmodernist forms want to work toward a public discourse that would overtly eschew modernist aestheticism and hermeticism and their attendant political self-marginalization<sup>10</sup> (HUTCHEON, 1986, p. 180-181).

Ou seja, Hutcheon parece considerar a arquitetura pós-moderna enquanto releitura paródica do passado pelo presente no espaço público, daí a relevância

---

<sup>9</sup> Tradução livre: “O que tendemos a chamar de pós-modernismo na literatura hoje é geralmente caracterizado por uma intensa auto-reflexividade e aberta intertextualidade paródica. Na ficção, isso significa que a é metaficção que geralmente é equiparada ao pós-moderno”.

<sup>10</sup> Tradução livre: Todos os arquitetos sabem que, pela natureza de sua arte como moldadora do espaço público, o ato de projetar e construir é inevitavelmente social. Referências paródicas à história da arquitetura restabelecem textualmente um diálogo com o passado e - inevitavelmente - com o contexto social e ideológico no qual a arquitetura é (e tem sido), tanto produzida quanto vivenciada. Ao utilizar a paródia desta forma, as formas pós-modernistas querem lançar-se em direção a um discurso público que evitaria abertamente o esteticismo modernista, o hermetismo e sua concomitante automarginalização política.

dos insertos sobre arquitetura em seu trabalho<sup>11</sup>. Quanto aos exemplos de metaficção historiográfica escolhidos pela autora, podemos citar os romances *Cem Anos de Solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, *O Nome da Rosa* (1980), de Umberto Eco e *O Tambor* (1959), de Günter Grass, dentre outros. Obras estas que “utilizam a paródia não apenas para recuperar a história e a memória diante das distorções da ‘história do esquecimento’ [...]”, mas também para

[...] questionar a autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em contínua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única ou de simples causalidade (HUTCHEON, 1991, p. 169).

Entretanto, a autora adverte: “To parody is not to destroy the past; in fact, to parody is both to enshrine the past and to question it. And this is the postmodern paradox” (HUTCHEON, 1989, p. 6)<sup>12</sup>.

Conforme Hutcheon, a metaficção historiográfica desafia a ingênua concepção de representação realista e objetiva do passado, assim como as também ingênuas asserções formalistas de total separação entre a arte e o mundo. A autora cita a implicação borgeana de que tanto o mundo quanto a literatura são realidades ficcionais (HUTCHEON, 1989, p. 4). Por isso, o leitor é forçado a tomar conhecimento da inevitável textualidade do nosso passado, bem como da limitação dessa forma discursiva de conhecimento situada entre a presença e a ausência. Portanto, a intertextualidade da metaficção historiográfica

---

<sup>11</sup> Cf. HUTCHEON, Linda. The politics of postmodernism: parody and history. Disponível em: [http://people.ds.cam.ac.uk/paa25/Papers/PoMo\\_files/Linda%20Hutcheon.pdf](http://people.ds.cam.ac.uk/paa25/Papers/PoMo_files/Linda%20Hutcheon.pdf). Acesso em: 22 set. 2012.

<sup>12</sup> Tradução livre: “Parodiar não é destruir o passado; na verdade, a paródia serve tanto para consagrar o passado quanto questioná-lo. E este é o paradoxo pós-moderno”.

volta-se tanto para a história quanto para a literatura, usando e abusando, instaurando e subvertendo, afirmando e negando suas convenções. Sobre a intertextualidade, Hutcheon afirma, ainda:

The fact is that, in practice, intertexts unavoidably call up contexts: social and political, among others. The "double contextualizability" (Schmidt) of intertexts forces us not only to double our vision, but to look beyond the centers to the margins, the edges, the ex-centric<sup>13</sup>. (HUTCHEON, 1989, p. 25)

Outras características da metaficção historiográfica pontuadas por Hutcheon são a autoconsciência narrativa e a autorreflexividade que funcionariam como marcadores do literário no texto, além de denotar sua já referida propriedade de constructo humano. Tendo por base as reflexões da própria Linda Hutcheon, Santiago Juan-Navarro ressalta tais características ao afirmar que:

Gran parte de las novelas históricas producidas durante las tres últimas décadas se caracterizan por una paradójica combinación de autoconciencia narrativa y reflexión historiográfica. Son textos intensamente autorreflexivos (exponen abiertamente su condición de artefactos lingüísticos), que aluden a una realidad histórica específica. Desde el punto de vista referencial, responden a dos impulsos divergentes: uno centrípeto, que se manifiesta en un aparente narcisismo narrativo; otro centrífugo, que las lleva a explorar el contexto en el que se inscriben.<sup>14</sup> (JUAN-NAVARRO, 1998, p. 3)

---

<sup>13</sup> Tradução livre: "O fato é que, na prática, intertextos inevitavelmente trazem contextos: social e político, entre outros. A "dupla contextualização" (Schmidt) de intertextos nos obriga não só a duplicar a nossa visão, mas também a olhar para além dos centros para as margens, as bordas, o ex-cêntrico".

<sup>14</sup> Tradução livre: Grande parte dos romances históricos produzidos durante as últimas três décadas são caracterizados por uma combinação paradoxal de auto-consciência narrativa e reflexão historiográfica. São textos profundamente autorreflexivos (exibindo abertamente sua condição de artefatos linguísticos), que se referem a uma realidade histórica específica. Do ponto de vista referencial respondem a dois impulsos divergentes: um centrípeto, que se manifesta em um aparente narcisismo narrativo, outra centrífuga, que os leva a explorar o contexto em que ocorrem.

À primeira vista, as reflexões acerca da metaficção historiográfica parecem denotar a relativização da história, por postularem a intangibilidade do real empírico inscrito no passado. Entretanto, Hutcheon afirma que apenas o acesso a esse passado se dá de forma problemática, pois o referente "real" dos textos já existiu, “mas hoje só é acessível em forma textualizada: documentos, relatos de testemunhas oculares, arquivos” (HUTCHEON, 1991, p. 127).

Para Teresa Cerdeira da Silva, até mesmo os documentos não são confiáveis por “não fixarem-se mais como armazéns da verdade, mas como formas discursivas que fixaram, de maneira parcial e pessoal, um dado acontecimento” (SILVA, 1999, p. 111), sendo assim, “uma produção que determinados agentes sociais puderam fixar no tempo de modo a preservar o poder” (1999, p. 111).

Tendo em vista tal relativismo, o certo é que, em meio às mortes anunciadas da história e da literatura<sup>15</sup>, resulta inevitável que as narrativas pós-modernas e contemporâneas se voltem para si mesmas, seja para contestar esta hipótese ou para reforçá-la. Segundo Perrone-Moisés (2011): “O adeus à literatura não é, evidentemente, o único tema dos escritores atuais. Mas, por enquanto, tem dado a ela surpreendente sobrevida”.

Logo, a relação entre literatura e história, bem como o caráter metaficcional das narrativas pós-modernas têm estado em destaque nos meios acadêmicos, gerando discussões que estão longe de esvaziar-se, ampliando as possibilidades de análise das narrativas surgidas nesse contexto paradoxal.

---

<sup>15</sup> Sobre a morte da literatura, Cf. PERRONE-MOISÉS. *O longo adeus à literatura* (2010) e sobre a morte da história, Cf. FUKUYAMA. *O fim da História e o último homem* (1992).

### 1.3 - NARRATIVAS METAFICCIONAIS CONTEMPORÂNEAS

Sem dúvida, podemos rastrear a prática da metacficção já em *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes. A narrativa das aventuras / desventuras do cavaleiro andante estão permeadas pelos comentários metaficcionais do narrador, que faz referências a documentos, livros, pessoas e fatos como uma forma de validar sua narrativa. Tais procedimentos acabam, entretanto, por ressaltar o *status* de ficção da obra. Além disso, a novela de Cervantes pode ser vista como uma leitura paródica das novelas de cavalaria, incorporando os conceitos de autorreflexividade, paródia e ironia dos quais trata Linda Hutcheon.

À guisa de exemplos de metacficção mais próximos no tempo e no espaço, recorreremos a Gutierrez Giraldo:

No contexto da literatura latino-americana, como o apresentava Haroldo de Campos (1976) em seu conhecido ensaio, *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*, já encontramos indícios desse gesto metaficcional e metaliterário em textos de Machado de Assis como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), obras que se afastam da estrutura do romance tradicional e estabelecem um jogo crítico e irônico permanente entre autor e leitor. Trata-se de obras que rompem ironicamente o pacto ficcional à maneira Antiilusionista de Sterne, pondo em evidência o próprio processo da escrita e o caráter de artefato ficcional da obra literária. (GUTIERREZ GIRALDO, 2010, p. 100)

De fato, os leitores de Machado de Assis já estão habituados aos seus narradores caprichosos, que não hesitam em interromper a narrativa para comentá-la, para dirigir-se ao leitor ou até mesmo para brincar com o estatuto de ficção da obra. Dessa forma, Luzia de Maria, ao estudar a crise da representatividade na arte do século XX, observa que a literatura de Machado de

Assis parece gritar para o leitor: “- Isto é um texto! Trata-se de uma arte! – uma literatura, então, antiilusionista, que não se esconde e ainda joga com o seu caráter de ‘criações’ [...]” (MARIA, 1984, p. 78).

Em se tratando da metaficção historiográfica propriamente dita, não podemos nos esquecer de José Saramago. O escritor português, conhecido por seu engajamento político e literário, produziu obras profundamente comprometidas com o contexto histórico de seu país, tais como *O que farei com este livro?* (1980), *Memorial do Convento* (1982) e *História do cerco de Lisboa* (1989). De fato, tais obras têm despertado a atenção no meio acadêmico, originando artigos como: “A metaficção historiográfica em *Que farei com este livro?*, de José Saramago”, de Cínthia Silva (2010), “A metaficção historiográfica em *História do Cerco de Lisboa*”, de Maria Kuntz (s/d), e “Da Nova História à metaficção historiográfica: a gênese de Blimunda”, de Conceição Flores (2010).

Conforme Silva (2010, p. 1-2), “O fascínio da história, que posteriormente se tornará um tema facilmente associado a Saramago, aparece pela primeira vez, de modo direto, na peça *Que farei com este livro?* (1980)”, que retrata o retorno de Camões da Índia. Já em *História do Cerco de Lisboa* (1989), Saramago não conta a história sob o ponto de vista do rei Afonso Henriques, como era de se esperar das novelas históricas tradicionais, mas apresenta como personagem principal o revisor Raimundo Silva. O mesmo procedimento já havia sido adotado em *Memorial do Convento* (1982), que tem como personagens principais as figuras periféricas de Baltasar e Blimunda. Tais aspectos da obra de José Saramago são abordados nos trabalhos acima referidos, nos quais as

pesquisadoras desdobram as reflexões de Linda Hutcheon sobre a metaficção historiográfica na análise das obras do escritor português.

No que se refere ao contexto das obras produzidas em solo brasileiro, nos artigos intitulados “*Tropical sol da liberdade: metaficção historiográfica?*”, de Andrea Vargas (s/d) e “Discurso histórico e discurso literário: o entrelace na perspectiva da metaficção historiográfica”, de Mirele Jacomel e Marisa Silva (2009), a obra *Tropical sol da liberdade* (2005), de Ana Maria Machado, também é analisada sob o viés da metaficção historiográfica. Em se tratando de um romance sobre a ditadura militar no Brasil, cuja narração se dá do ponto de vista de uma mulher, a obra fornece “uma visão ex-cêntrica do momento histórico, rejeitando o discurso falocêntrico dominante” (VARGAS, s/d). Ou seja:

Nesse sentido, a protagonista do romance, Helena, é também a protagonista de uma nova leitura da história das décadas de 60 e 70 construída pela escritora Ana Maria Machado, em detrimento do retrato social feminino sob o olhar “negativo” dos homens. (JACOMEL; SILVA, 2009)

Nesta obra também são retratados fatos históricos, como o sequestro do então embaixador americano Charles Burke Elbrick, do qual participou Franklin Martins, irmão da própria escritora Ana Maria Machado (VARGAS, s/d). Dois aspectos curiosos acerca desse episódio consistem no fato de o embaixador, depois de resgatado, ter discursado nos Estados Unidos sobre a dura repressão imposta pelo regime militar aos dissidentes nos países latino-americanos. E ainda, Fernando Gabeira, que participou do sequestro, lançou o livro *O Que É Isso, Companheiro?* (1979) dando origem a película homônima, que concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro no ano de 1997.

Já em *O xangô de Baker Street* (1995) e em *O Homem que matou Getúlio Vargas* (1998), num tom de pastiche, Jô Soares também apresenta elementos da metaficção historiográfica, ao misturar personagens históricos com personagens fictícios criados por ele mesmo ou por outros autores, tal como o Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle. O escritor ainda documenta as condições de vida do brasileiro no passado e faz interlocuções com o presente através da ironia que permeia o caráter humorístico dessas obras, como na passagem de *O xangô de Baker Street* em que Sherlock Holmes alivia-se, após passar mal por ter ingerido muito dendê:

Foi quando avistou um vaso sanitário de porcelana francesa decorado com ramos de rosas vermelhas entrelaçadas. Aquela visão despertou-lhe imediatamente uma cólica violenta. Holmes ainda hesitou entre jogar-se da janela e sentar-se no vaso. A hesitação durou poucos segundos. Desabotoando as calças, ele cedeu ao chamado imperioso da natureza. O detetive ficou ali, humilhado, madrugada adentro. O dendê produzira uma proeza que nem mesmo seu arquiinimigo, o professor Moriarty, conseguiria realizar: deter Sherlock Holmes. (SOARES, 2006, p. 138)

Dessa forma, podemos afirmar que os postulados de Hutcheon acerca da metaficção historiográfica repousam nas reflexões de Foucault<sup>16</sup> e Bakhtin<sup>17</sup>, para os quais as relações de poder ocorrem dentro do discurso e não podem ser separadas da situação social em que ocorrem, uma vez que os enunciados estão repletos de intenções alheias, ao mesmo tempo em que podem ser interpretados de acordo com o que convém aos falantes da língua. Ou seja, a linguagem não é suficiente para descrever o real empírico de forma objetiva e fechada, pois todos

---

<sup>16</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

<sup>17</sup> Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

os textos compreendem enunciados que estão abertos a interpretações diversas.

Daí a importância de considerar o contexto da enunciação:

What we label today as "metafiction" - fiction which is, in some dominant and constitutive way, self-referential and autorepresentational-suggests that the mimetic connection between art and life (by which we still seem to want to define the novel genre) has changed. It no longer operates at the level of *product* alone, that is, at the level of the representation of a seemingly unmediated world, but instead functions on the level of *process*. We, as readers, make the link between life and art, between the processes of the reception and the creation of texts: the act of reading participates in (and indeed posits or infers) the act of textual production. The focus here is not on the reader and author as individual historical agents or on the text as the product of action, but on the processes involved in what in French is called the *énonciation*, the entire context of the production and reception of the text<sup>18</sup>. (HUTCHEON, 1984, p. 228)

Logo, o foco da leitura desloca-se do leitor, do autor e do próprio texto, passando então para o processo de leitura e interpretação do enunciado, que participa, por sua vez, do processo de leitura do texto, ou produção de sentido. Assim, para Hutcheon, o momento da enunciação, ou todo o contexto de produção e recepção do texto, é relevante, uma vez que envolve os aspectos históricos, sociais, culturais e econômicos que o compõem. O reconhecimento desses elementos permite a identificação das intertextualidades, ironias, paródias e críticas sociais, bem como das reflexões literárias, históricas e teóricas presentes no texto.

---

<sup>18</sup> Tradução livre: O que nós rotulamos hoje como "metaficção" - ficção que é, de alguma forma dominante e constitutiva, autorreferencial e autorrepresentational - sugere que a conexão mimética entre arte e vida (através da qual parece que ainda queremos definir o gênero romance) sofreu mudanças. Já não opera no nível de produto por si só, isto é, ao nível da representação de um mundo aparentemente não mediado, mas sim em funções no nível de processo. Nós, como leitores, procuramos fazer a ligação entre a vida e a arte, entre os processos de recepção e de criação de textos: o ato de ler participa (e de fato postula ou deduz) o ato de produção textual. O foco aqui não é no leitor e no autor como agentes individuais ou históricos, ou sobre o texto como o produto da ação, mas nos processos envolvidos no que em francês é chamado de *énonciation*: todo o contexto da produção e da recepção do texto.

Esperamos que os exemplos supracitados tenham servido ao propósito de ilustrar os processos da metaficção historiográfica nas narrativas contemporâneas, para, então, passarmos a tratar da vida e obra de Roberto Bolaño e das estratégias da metaficção historiográfica agenciadas na obra *Noturno do Chile* (2004), deste escritor chileno.

**CAPÍTULO II**  
**O ÚLTIMO MALDITO: VIDA E OBRA DE ROBERTO BOLAÑO**

Entonces que es una escritura de calidad?  
Pues lo que siempre ha sido: saber meter  
la cabeza en lo oscuro, saber saltar al  
vacío, saber que la literatura básicamente  
es un oficio peligroso.  
Roberto Bolaño  
*Bolaño Salvaje* (2008, p. 38)

Neste capítulo propomos, antes de tudo, formular algumas considerações bio(blio)gráficas em torno do escritor Roberto Bolaño, tendo em vista a carência de referências sobre o autor e o inevitável papel da polêmica figura de Bolaño para a promoção de sua literatura. Torna-se assim pertinente destacar passagens da vida e “itinerância” de Bolaño, em especial àquelas relacionadas com sua produção literária, dentro do contexto da ditadura chilena, o exílio no México e a mudança para a Espanha. Para tanto, recorreremos a textos de referência específicos, como documentários, entrevistas e publicações na *Internet*, resultado do trabalho de amigos, fãs e significativas reflexões da crítica acadêmica sobre o autor.

## 2.1 - ROBERTO BOLAÑO: O ÚLTIMO MALDITO

Nascido em 1953, na cidade de Santiago, o escritor Roberto Bolaño vivenciou e experimentou as mudanças e transformações político-sociais ocorridas durante a ditadura de Pinochet. Filho de uma professora e de um ex-pugilista que mais tarde se tornaria caminhoneiro, Bolaño sempre foi um leitor ávido, escrevendo seu primeiro conto sobre galinhas e outras aves aos sete anos. Aparentemente, os pais do escritor não o incentivaram em suas leituras, tendo em vista que, em entrevista a Eliseo Álvares, ao ser questionado sobre a influência da família no seu amor pelos livros, demonstrando visão crítica do panorama de leitores na América Latina e o apreço pelos *outsiders*, Bolaño declara:

Em termos de genealogia, a verdade é que venho de duas famílias: uma que arrastava consigo (*sic*) quinhentos anos de constante e rigoroso analfabetismo e a outra, a materna, que arrastava consigo trezentos anos de ociosidade, igualmente constante e rigorosa. Nesse sentido, eu sou a ovelha negra da família<sup>19</sup>.

Durante a adolescência do escritor, a família se muda para o México, país no qual Bolaño torna-se militante de esquerda, retornando ao Chile enquanto jovem ao saber da eleição de Allende. Entretanto, o escritor chega em meio ao golpe militar e acaba preso assim que desce do ônibus por ser considerado uma figura subversiva. Bolaño só escapou da prisão pela intervenção de dois amigos de infância que trabalhavam como carcereiros. Ao ser solto, opta por não permanecer no Chile e passa algum tempo na América Latina, antes de emigrar para Espanha em busca do sonho de se tornar reconhecido. Conforme Mario Vargas Llosa, na abertura do documentário “*Roberto Bolaño: el último maldito*” (*apud* LOPEZ-LÍNARES, 2010), a Espanha estava para a geração de Bolaño assim como a França estava para sua geração e de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e outros.

De volta ao México, se junta aos infrarrealistas, grupo de jovens poetas latino-americanos cujo movimento, em suas próprias palavras, tinha como objetivo “volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial” (*apud* CARRAL, s/d, p. 1). Em 1976, redige o manifesto “*Déjenlo todo nuevamente: Primer Manifiesto Infrarrealista*” (**ANEXO A**)<sup>20</sup> composto por fragmentos de texto inflamados pelo espírito rebelde e apaixonado de sua geração, como podemos observar no exemplo a seguir:

---

<sup>19</sup>Cf. Entrevista de Roberto Bolaño a QUETZAL. *Últimas palabras*. 2010. Disponível em: <http://quetzal.blogs.sapo.pt/tag/roberto+bola%C3%B1o>. Acesso em: 26 jul. 2013.

<sup>20</sup> Cf. **ANEXO A**: Documento relativo ao manifesto do grupo dos Infrarrealistas.

Cortinas de agua, cemento o lata, separan una maquinaria cultural, a la que lo mismo le da servir de conciencia o culo de la clase dominante, de um acontecer cultural vivo, fregado, en constante muerte y nacimiento, ignorante de gran parte de la historia y las bellas artes (creador cotidiano de su loquísima istoria y de su alucinante vellas hartes), cuerpo que por lo pronto experimenta en sí mismo sensaciones nuevas, producto de una época en que nos acercamos a 200 kph. al cagadero o a la revolución.<sup>21</sup>

Mais tarde, os integrantes do grupo ficariam conhecidos por criticarem os cânones literários, chegando até mesmo a irromper aos gritos o auditório em que Octavio Paz proferia uma palestra; e Bolaño, sob o *alterego* de Arturo Belano, reproduziria trechos do manifesto em *Los Detectives Salvages* (1998), no qual o infrarrealismo se converteria no real visceralismo.

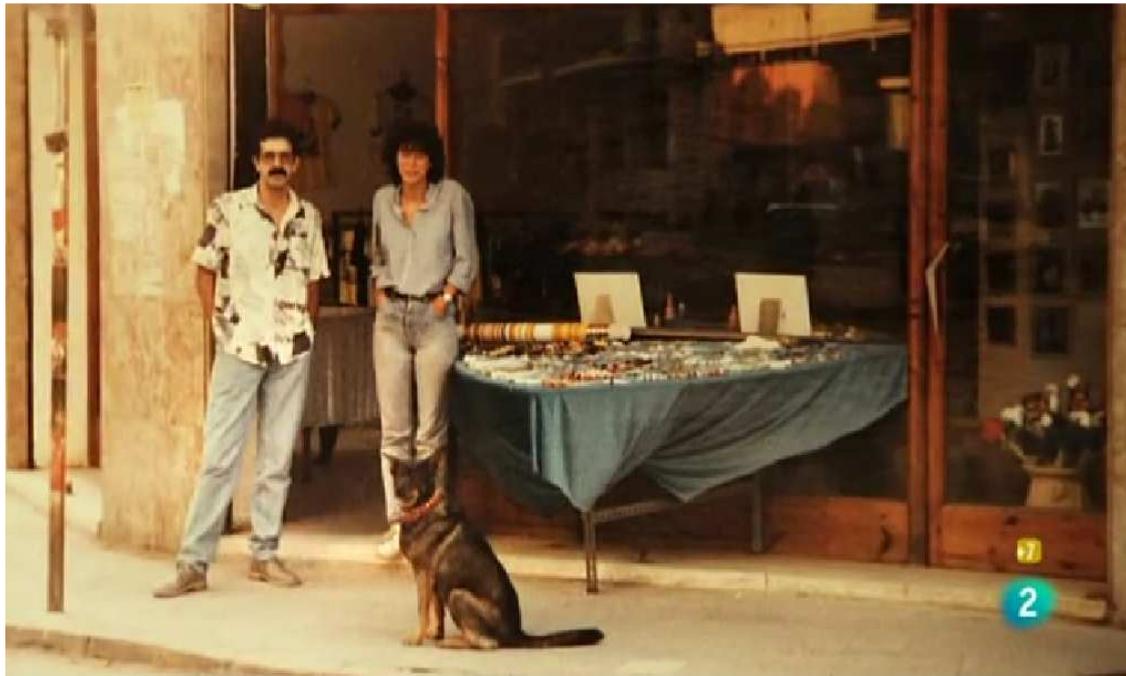


Fig. 1 – Os Infrarrealistas<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Tradução livre: Lençóis de água, cimento ou estanho, separam uma maquinaria cultural, o que lhe dá na mesma que servir de consciência ou traseiro da classe dominante, de um evento cultural vivo, esfregando, em constante morte e nascimento, ignorante de grande parte da história e das artes plásticas (todos os dias criativos de louquíssima história e de suas alucinantes velhas hartes) corpo que por agora experimenta novas sensações em si mesmo, o produto de uma época em que nos aproximamos a 200 km/h do atolamento ou da revolução. Confira: (BOLAÑO, 1976. Disponível em: <http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>. Acesso em: 27 fev. 2013

<sup>22</sup> Cf. Página oficial do manifesto infrarrealista. Disponível em: <http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>. Acesso em: 13 jul. 2013

A partir de 1977, depois de perambular por alguns países da Europa, mais especificamente Portugal e França, Bolaño muda-se para a Espanha, para cuidar da mãe doente, em Barcelona. Passa, então, a exercer inúmeras atividades para sobreviver enquanto continua a escrever poesia, aceitando trabalhos comuns a qualquer outro emigrante, como, por exemplo, lavador de pratos, guarda de *camping*, gari, pedreiro, estivador e marceneiro, entre outros. Pouco depois, casa-se com a espanhola, Carolina López, e muda-se para a cidade costeira de Blanes, onde, junto da esposa, passa a cuidar de uma barraca de bijuterias. Os dois levam uma vida humilde e Bolaño submete-se a um regime espartano de escrita, lançando-se à máquina de escrever até que seus dedos se lhe enregelassem, visto que não tinha aquecedor e, nos invernos rigorosos da cidade costeira, sopravam frios ventos vindos do mar.



**Fig. 2** – Roberto Bolaño e a esposa em frente à sua barraca de bijuterias<sup>23</sup>.

<sup>23</sup>Cf. Documentário “*Roberto Bolaño: el último maldito*”.  
<http://vimeo.com/20402882>. Acesso em: 14 set. 2012.

Roberto e Carolina têm dois filhos, o escritor abandona a vida de *beatnik*, fixando-se permanentemente em Blanes, passando então a escrever ficção por sentir-se responsável pelo destino da família. De acordo com Alday (2006, p. 19), durante a década de 80, Roberto Bolaño sustenta-se com prêmios de concursos regionais literários, até que, nos idos de 90, as portas do mundo editorial se abriram para ele. Aos poucos, começa a conquistar o público e a crítica, lançando vários livros com espaços regulares de tempo. Mas o preço a pagar pelo sucesso foi caro: o chileno que tinha por ídolos o poeta Nicanor Parra e que sempre admirou os poemas de Borges, inscrevendo-se entre os poetas malditos, aos moldes de Rimbaud e Baudelaire, abandona a poesia. Não é por acaso que o documentário dirigido por Lopes-Línares (2010) intitula-se “*Roberto Bolaño: el último maldito*”.

Mas, talvez, Roberto Bolaño não seja o último maldito, nem o único escritor latino-americano a inscrever-se nessa tradição. Em recente dissertação de mestrado, Álvaro José dos Campos Gomes (GOMES, 2013, p. 33) investiga o luto e a melancolia na literatura do escritor paraguaio Hérrib de Campos Cervera e também o descreve enquanto *outsider*, expondo a relação do escritor com o exílio e o gosto pelas questões da metafísica que o tornaram conhecido como “*El poeta maldito*” na Argentina. Segundo Gomes, “A tragédia e o azar são características comuns à biografia de Hérrib de Campos Cervera, o *poeta maldito*, como era conhecido, vivenciou significativas perdas que marcaram profundamente sua produção intelectual, sobretudo a sua vida” (2013, p. 81). Assim como Hérrib de Campos Cervera, a vida de Roberto Bolaño foi marcada por contratempos: o exílio, as dificuldades em estabelecer-se enquanto escritor e pai de família e, por último, a doença que o levaria à morte prematura.

Daí que, uma das aflições do narrador, em *Noturno do Chile*, refere-se ao aspecto da anatomia que envolve o poeta maldito. É significativo que o narrador, travestindo-se na pessoa do escritor bolañense, releia o tratado de Robert Burton, intitulado *Anatomia da melancolia*, tratando abertamente da problemática sobre o assunto, como a bile negra, a melancolia, a saudade: “que falava da melancolia como ânsia de infinito – *Sehnsucht* -, relatou intervenções neurocirúrgicas em que se seccionam umas fibras nervosas do paciente que unem o tálamo ao córtex cerebral do lobo frontal” (BOLAÑO, 2004, p. 33). Em realidade, o termo alemão designativo para saudade, não só mostra amplidão dessa sensibilidade nas literaturas, mas que ela não é “monopólio sentimental da língua portuguesa”, sendo um dos sentimentos mais abrasadores do sujeito, é de assaz complexidade tanto para o poeta como para o ensaísta-filósofo que o aborda, fugindo-lhe como ilusão mnemônica ou sentimento de “*déjà vu*”.

Segundo Anatol Rosenfeld (1994, p. 80): “Emprega-se a palavra [*saudade*] tanto na linguagem corrente como na poesia, principalmente com referência a objetos conhecidos e amados, mas levados pela voragem do tempo ou afastados pela distância.” Como se vê, a conceituação de *saudade* também permite uma matização entranhada de *memória*, de *lembrança*; ainda seguindo o prolongamento e ressonâncias dessa reflexão crítica:

[...] percebe-se a tristeza sobre o constante afastamento e desvanecer-se dos objetos queridos ou pelo menos sobre a fugacidade do tempo que transforma irremediavelmente o nosso próprio coração, tornando impossível a volta às mesmas relações, aos mesmos estados e situações.” (ROSENFELD, 1994, p. 80-81).

Assim, segundo o crítico, a saudade como *leitmotiv* do romantismo seria um sentimento característico do coração envelhecido que relembra melancolicamente os tempos idos.

Convém sublinhar que, segundo Octavio Paz, o epíteto do poeta como um maldito tem intrincada relação com a tradição lírica ocidental. Assim, o poeta lança ao mundo o desafio de escarnecê-lo segundo a tópica da rebeldia: “se para os antigos era um crime ou um fato sem importância, no século XIX converte-se num repto à sociedade, uma rebelião e um ato consagrado pela luz ambígua do maldito” (PAZ, 1982, p. 283).

Ainda, mais adiante, Otavio Paz caracteriza “o verbo desencarnado” da lírica moderna:

Os “poetas malditos” não são uma criação do Romantismo: são o fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar. A poesia nem ilumina nem diverte o burguês. Por isso desterra o poeta e transforma-o num parasita ou vagabundo. Daí também que os poetas malditos não vivem, pela primeira vez na história, de seu trabalho. Seu labor não vale nada e esse *não vale nada* traduz-se precisamente num *não ganhar nada*. O poeta deve buscar outra ocupação – desde a diplomacia até o roubo – ou morrer de fome. (PAZ, 1982, p. 283-284, grifos do autor)

Não foi à toa, que Roberto Bolaño teve de sobreviver de subempregos até ter que deixar a poesia de lado para dedicar-se à prosa, mas o escritor nunca deixou de considerar-se um poeta ou maldito. Ladrão de livros na adolescência, Bolaño pedia desculpas aos fãs pelo grande número de páginas de suas obras, que as tornavam mais volumosas, logo, mais difíceis de roubar.

## 2.2 - O EXÍLIO VOLUNTÁRIO

Praticamente toda a obra de Roberto Bolaño foi escrita durante o exílio, como lemos em recente matéria publicada na *Folha de São Paulo* sobre a exposição de originais da vasta produção do escritor (MACHADO, 2013, p. 4), e certamente o exílio é temática recorrente em suas obras, como, por exemplo, no conto “O Olho Silva” (BOLAÑO, 2008), narrativa *nonsense* em que um chileno exilado na Europa viaja para a Índia e adota um garotinho. Vejamos o seguinte trecho:

Vejam como são as coisas: Mauricio Silva, vulgo o Olho, sempre tentou escapar da violência, mesmo com o risco de ser considerado covarde, mas da violência, da verdadeira violência, não se pode escapar, pelo menos não nós, os nascidos na América Latina na década de cinqüenta (*sic*), os que rondávamos os vinte anos quando morreu Salvador Allende. O caso do Olho é paradigmático e exemplar, e talvez não seja inútil recordá-lo, sobretudo quando já se passaram tantos anos. Em janeiro de 1974, quatro meses depois do golpe de Estado, o Olho Silva foi embora do Chile. *Primeiro estive em Buenos Aires, depois os maus ventos que sopravam na república vizinha o levaram para o México*, onde morou um par de anos e onde eu o conheci. (2008, p. 11, gifos nossos)

Entretanto, conforme Gutierrez Giraldo (2010, p. 96-97) assegura em dissertação sobre as intervenções críticas de Roberto Bolaño, o escritor nunca se considerou um exilado, pelo contrário, sentia-se até mesmo incomodado com a melancolia e o tom de lamentação de muitos poetas e intelectuais latino-americanos acerca do exílio. O fato é que:

Bolaño afirma em várias de suas intervenções (discursos e entrevistas) que não crê no exílio, especialmente quando está associado à idéia de literatura. Para ele, todo escritor é um exilado a partir do momento em que decide ser um escritor. Assim, a literatura carrega em si mesma o exílio, pouco importando que o escritor percorra o mundo ou nunca ponha um pé fora de casa. (GUTIERREZ GIRALDO, 2010, p. 96)

Outro motivo para Bolaño não se considerar um exilado justifica-se pelo fato das andanças do escritor converterem a questão de nacionalidade em algo relativo. Para o andarilho, que mais uma vez recorre à história da América Latina, evocando o “Ubertador” Bolívar, num neologismo que nós cremos aglutinar as palavras “unificador” e “libertador”:

Lo que realmente significa poco, ser colombiano o ser venezolano, y en este punto volvemos como rebotados por un rayo a la b de Bolivar, que no era disléxico y al que no le hubiera disgustado una America Latina unida, un gusto que comparto con el Ubertador, pues a mi lo mismo me da que digan que soy chileno, aunque algunos colegas chilenos prefieran verme como mexicano, o que digan que soy mexicano, aunque algunos colegas mexicanos prefieren considerarme espanol, o, ya de plano, desaparecido en combate, e incluso lo mismo me da que me consideren espanol, aunque algunos colegas espanoles pongan el grito en el cielo y a partir de ahora digan que soy venezolano, nacido en Caracas o Bogota, cosa que tampoco me disgusta, mas bien todo lo contrario. Lo cierto es que soy chileno y tambien soy muchas otras cosas. Y llegado a este punto tengo que abandonar a Jarry y a Bolivar e intentar recordar a aquel escritor que dijo que la patria de un escritor es su lengua.<sup>24</sup> (BOLAÑO, *apud* PAZ SOLDÁN; FAVERÓN PATRIAU, 2008, p. 38)

---

<sup>24</sup> Tradução livre: Realmente pouco significa ser colombiano ou venezuelano, e neste ponto nós voltamos como que remetidos por um raio ao b de Bolívar, que não era disléxico e a quem não desgostaria ver uma América Latina unida, um gosto que partilho com o Ubertador, porque para mim dá no mesmo dizerem que eu sou chileno, embora alguns colegas chilenos prefiram me ver como um mexicano, ou que digam que sou mexicano, embora alguns colegas mexicanos prefiram considerar-me espanhol, ou, já de pronto, desaparecido em combate, e o mesmo se dá que me considerarem espanhol, apesar de alguns colegas espanhóis gritarem aos céus e agora dizerem que sou venezuelano, nascido em Caracas ou Bogotá, coisa que também não desgosto, muito pelo contrário. A verdade é que eu sou chileno e eu também sou muitas outras coisas. E neste ponto eu tenho que abandonar Jarry e Bolivar e tentar me lembrar do escritor que disse que a casa de um escritor é a sua língua.

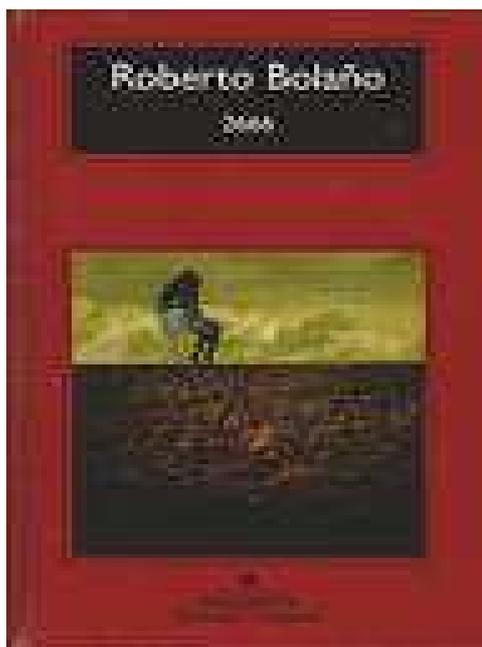
De fato, em sua última entrevista em vida, cedida à jornalista Monica Maristain para a Revista *Playboy* mexicana, em 2003, ao ser indagado se era chileno, mexicano ou espanhol, Bolaño responde sucintamente: “Sou latino-americo”. A jornalista pergunta, então, qual a noção de pátria para o escritor e obtém a seguinte resposta:

Lamento ter que te dar uma resposta tão cafona. Minha única pátria são meus dois filhos, Lautaro e Alexandra. E talvez, mas em segundo plano, alguns instantes, algumas ruas, alguns rostos ou cenas ou livros que estão dentro de mim e que algum dia esquecerei, que é o melhor que alguém pode fazer pela pátria<sup>25</sup>.

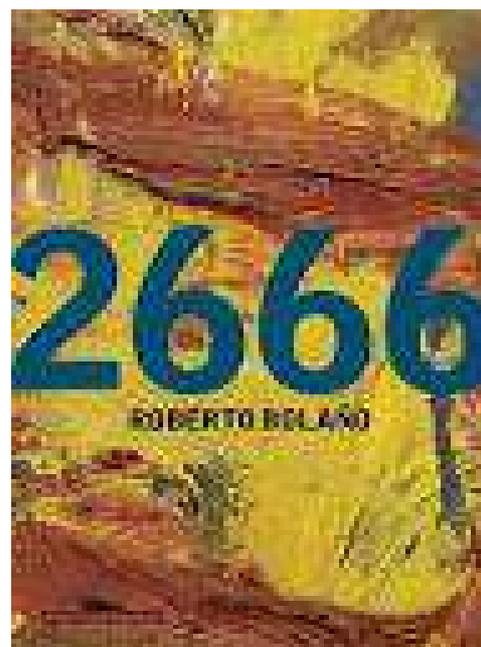
Dessa forma, escrevendo por “sua pátria”, os anos que precederam à morte de Bolaño foram os mais profícuos. Sofrendo de insuficiência hepática, consciente da proximidade da morte e preocupado com o futuro da família, o escritor dedicou-se à escrita, e tal qual *Sherazade*, procrastinando a morte, compôs uma narrativa dividida em partes: conforme Erizik (2010, p. 51), Roberto Bolaño queria que o livro, intitulado *2666* fosse publicado em volumes para que rendessem mais *royalties* à família, entretanto a editora ganhou a batalha e, em 2004, o póstumo e tão esperado *2666* saiu em volume único. O livro passou a ser considerado a *masterpiece* de Bolaño, que morreu sobre o velho computador no qual digitava seus textos; à época, ainda não possuía um aquecedor em casa.

---

<sup>25</sup> Cf. LIMA, Lucas de Sena de; CREMA, Hugo. *Estrela distante – A última entrevista de Roberto Bolaño*. 2010. Disponível em: <http://estrelaselvagem.wordpress.com/2010/05/20/a-ultima-entrevista-de-roberto-bolano/>. Acesso em: 23 fev. 2012.



**Fig.3:** Edição de 2666, Editora Anagrama<sup>26</sup>, 1126p.



**Fig. 4:** Edição brasileira de 2666<sup>27</sup>, 856p.



**Fig. 5** – Fotografia de Roberto Bolaño e seu computador<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Disponível em: [http://www.anagrama-ed.es/titulo/CM\\_462](http://www.anagrama-ed.es/titulo/CM_462). Acesso em: 20 nov. 2013.

<sup>27</sup> Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=12537>. Acesso em: 20 nov. 2013.

A essa altura, o autor já possuía certa fama, devida não apenas ao talento, mas também à polêmica figura em torno da qual se criaram mitos: conhecido como *outsider*, revolucionário, ladrão de livros, *beatnik*, *underdog* e boêmio. Diz-se até que teria contraído hepatite ao compartilhar agulhas. Segundo Souza (2010), toda a gama de especulações serviu para promovê-lo, pois:

[...] a projeção de Bolaño é ascendente nos dias que correm, passados pouquíssimos anos de sua morte. E para isso concorrem diversos fatores, além do propriamente literário. Entre eles não hesito em incluir sua morte prematura, aos 50 anos de idade. Uma vida intensa, desde a rebeldia de caráter político-artístico na juventude, incluindo a peregrinação por diversos países ao longo dos anos, o abandono dos estudos e o exercício de diversas funções sem status social como meio de sustento, confere (*sic*) a Bolaño uma aura marginal e ajudam, ou melhor, servem de instrumento a editores e livreiros que alimentam a criação de um mito, impõem uma novidade – de qualquer modo necessária – à literatura latino-americana e aquecem o mercado das letras. (SOUZA, 2010, p. 511-512)

Passadas quase quatro décadas do *boom* latino-americano, tudo leva a crer que mais uma vez os olhos do resto do mundo se voltam para literatura do Cone Sul. Porém, ironicamente, esta literatura não foi produzida na América Latina, mas sim no Velho Continente, por um chileno magrelo que fugiu da ditadura de Pinochet, mas nunca deixou de pensar em sua América e em seu Chile. Em *Nossa América* (1983), José Martí condena veementemente os “homens deficientes” que “não acreditam em sua terra”, abandonando-a, pois, “Por lhes faltar a coragem, negam-na aos outros. Seu braço fraco, braço de unhas pintadas e pulseira, o braço de Madri ou de Paris, não atinge a árvore difícil; e dizem que não é passível atingir a árvore” (MARTÍ, 1983, p. 194). A despeito das

---

<sup>28</sup> Cf. The Quartely Conversation. Disponível em: <http://quarterlyconversation.com/roberto-bolano-full-coverage>. Acesso em: 10 dez. 2013.

considerações de Martí, acreditamos que Bolaño seguiu em parte os ensinamentos do velho mestre ao deixar de lado o mundo das armas e engajar-se no mundo das ideias, o mundo das letras.

Ao lado disso, em texto de Santos sobre o cosmopolitismo militante de Julio Cortázar, no qual encontramos os seguintes aforismos explorados pela imprensa quando da morte do escritor argentino exilado em Paris: “Sei onde tenho o coração e por quem ele bate” e “preciso da Europa para ver a América Latina” (SANTOS, 1997, p. 101), lembramos-nos, então, da *mirada estrábica*, conceito crítico elaborado por Ricardo Piglia para refletir acerca de uma ausência de história, de operar com uma tradição esquecida e alheia. Assim, segundo Piglia, a *mirada estrábica*, discutida no reconhecido ensaio “Memoria y tradición”, representa:

La conciencia de no tener historia, de trabajar con una tradición olvidada e ajena; la conciencia de estar en un lugar desplazado e inactual. Podríamos llamar a esa situación la mirada estrábica: Hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las entrañas de la patria<sup>29</sup>. (PIGLIA, 1991, p. 61)

De certa forma, o exílio, voluntário ou não, permitiu aos escritores latino-americanos desenvolverem a *mirada estrábica* de Piglia, pois se encontravam em território europeu, de onde miravam suas pátrias sob nova perspectiva, com um olho cá, outro lá, em contato com o efervescente e paradoxal contexto do Velho Continente, que oferecia um ambiente propício à produção literária, ao mesmo tempo em que era a fonte do peso da tradição.

---

<sup>29</sup> Tradução livre: A consciência de não ter história, de trabalhar com uma tradição esquecida e alheia; a consciência de estar em um local deslocado e desatualizado. Poderíamos chamar esta situação, de olhar enviesado: Deve-se manter um olho posto na inteligência europeia e o outro posto nas entranhas da pátria.

### 2.3 - A ESCRITURA DE UMA OBRA

Situar o conjunto da obra de Roberto Bolaño num contexto específico não é tarefa fácil devido à contemporaneidade de seus escritos e à singular trajetória do romancista. De fato, é mais fácil estabelecer relações de pertencimento quando tratamos de obras e autores cuja filiação já se encontra cristalizada pelo tempo, pela crítica literária e pela teoria da literatura. Todavia, no trecho a seguir, Roxana Alvarez procura possíveis posicionamentos para Bolaño no atual cenário literário:

Segundo algumas perspectivas que levantam polêmicas, Bolaño pertence à chamada *Nueva Narrativa Chilena*, formada por escritores que começaram a projetar suas obras no cenário mundial nos anos 1990. Mas essa denominação talvez possa corresponder a uma criação da imprensa, dado o alto número de volumes vendidos por esses escritores na citada década, fato que acabaria chamando a atenção da crítica e dos leitores. Outra denominação que se dá à produção desses novos escritores é a de “Miniboom”, em alusão ao fenômeno literário dos anos 1960 que projetou a literatura latino-americana além de suas fronteiras. Outra perspectiva insere Bolaño no chamado “Novo Boom Latino-Americano”, que reúne escritores nascidos entre os anos 1949 e 1968 no continente. São autores que vivenciaram um contexto de censura, violência e desesperança em seus países de origem. E, para muitos desses aspirantes a escritores ou já escritores, essa situação gerou a necessidade de empreender a grande e interminável viagem: o exílio. Dessa forma, essa geração está marcada pela grande aventura que supõe o contato com outras culturas e línguas. No caso específico de Bolaño, sua literatura introjeta e projeta suas diversas andanças, patentes no modo em que usa a língua espanhola na construção de suas narrativas. (ÁLVARES, 2010, p. 67)

Consoante Álvares, Patrícia Alday, em tese de doutorado intitulada *El Balido de la Oveja Negra: La Obra de Roberto Bolaño en el Marco de la Nueva Narrativa Chilena* (2006), não apenas situa Bolaño no marco da *Nueva Narrativa Chilena*, como também o particulariza frente aos demais:

De ahí que, en medio de un grupo más o menos homogéneo de escritores, las novelas y relatos cortos de Roberto Bolaño resalten por su originalidad y diferencia respecto de la obra de sus colegas chilenos. De ahí que lo hayamos llamado la “oveja negra” de esta Nueva Narrativa Chilena. (ALDAY, 2006, p. 9)<sup>30</sup>

O grupo mencionado acima engloba o crescente número de escritores que publicaram suas obras no final da década de 1980 e alcançaram surpreendente êxito comercial. Por este motivo, muitos consideraram o movimento enquanto estratégia de *marketing* das editoras e da imprensa, negando-se a atribuir-lhe mérito de renovação da literatura chilena.

Conforme Alday (2006, p. 28-34), a *Nueva Narrativa Chilena* teve início em 1972, durante o apagão cultural que assolava o país, dividindo-se, então, em três gerações marcadas pela progressiva abertura política e reconquista da liberdade de expressão no campo das letras. Dessa forma, o movimento caracteriza-se por um processo de catarse no qual se destaca a história residual em detrimento das “verdades oficiais” e sua pretensa objetividade. Assim, “La Nueva Narrativa chilena se nutre [...] de la historia cercana y reciente para constituirse como un discurso de legitimación y de resistencia”<sup>31</sup> (ALDAY, 2006, p. 44).

Isabel Allende, C. Franz, G Contreras e J. Collyer são alguns dos expoentes da *Nueva Narrativa Chilena*, dentre os quais Bolaño se destaca pela originalidade frente aos padrões narrativos mais tradicionais adotados por seus pares. Logo, “dentro de esa relativa planície temática y estilística se levantó una voz que remeció al rebaño que pastaba plácidamente los beneficios de la fama. Y

---

<sup>30</sup>Tradução livre: Daí que, em meio a um grupo mais ou menos homogêneo de escritores, os romances e contos de Roberto Bolaño se destacam por sua originalidade e diferença a em relação ao trabalho de seus colegas chilenos. Por isso, o chamamos de "ovelha negra" da Nova Narrativa Chilena.

<sup>31</sup>Tradução livre: “A nova narrativa chilena se nutre da história recente para se constituir como um discurso de legitimação e resistência”.

esa voz, la que marcó la diferencia, fue la de Roberto Bolaño. La oveja negra” (ALDAY, 2006, p. 49)<sup>32</sup>.

Quanto à associação de Bolaño ao *miniboom* e ao *Novo Boom Latino-Americano* indicada por Álvares, podemos afirmar que a aproximação a este paradigma certamente despertaria sentimentos conflitantes no escritor chileno, uma vez que, à exceção de Jorge Luis Borges, Bolaño sempre se posicionou de forma combativa frente ao *status* de cânone oficial de escritores como Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa. Este último acredita que as críticas de Bolaño possam ser atribuídas à necessidade de “matar o pai”, e não parece guardar mágoas do colega escritor ao cobri-lo de elogios na abertura do documentário *Roberto Bolaño: el último maldito* (2010). Por outro lado, Roberto Bolaño, demonstra certo ressentimento diante do reconhecimento alcançado por tais romancistas ao tratá-los com despeito enquanto propalava sua preferência por escritores mais periféricos, como podemos observar em entrevista concedida a Alfonso Carvajal para o jornal *El Tiempo*:

**AC: Vallejo, Onetti y Borges ¿Qué se le viene a la cabeza al escuchar estos nombres?**

**RB:** César Vallejo: la virtud y la torsión. La lírica que se autofagocita.

**RB:** Juan Carlos Onetti: para mayores de treinta y tres años.

**RB:** Jorge Luis Borges: el centro del canon de Latinoamérica.

**RB:** Pablo Neruda: dos libros extraordinarios y nada más.

**RB:** Gabriel García Márquez: un hombre encantado de haber conocido a tantos presidentes y arzobispos.

**RB:** Mario Vargas Llosa: lo mismo, pero más pulido.

**RB:** Guillermo Cabrera Infante: un escritor extraño.

**RB:** En realidad, de todos los escritores que me ha nombrado sólo me interesan Vallejo, Onetti y Borges<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup>Tradução livre: “em meio a essa planície temática e estilística elevou-se uma voz que sacudiu o rebanho que pastava placidamente os benefícios da fama. E aquela voz, que marcou a diferença, foi a de Roberto Bolaño. A ovelha negra”.

De fato, a *Nueva Narrativa Chilena*, assim como as reminiscências do Boom latino-americano, consistem em manifestações de tendências locais e / ou isoladas que, por sua vez, filiam-se a projetos mais abrangentes. Por isso, achamos pertinente abordar dois aportes teóricos emergentes que englobam tais movimentos: o primeiro trata da nova novela histórica da América Latina e, o segundo, da nova novela hispanoamericana.

Seymour Menton (1991), a partir da leitura dos romances *El mar de lãs Lentejas* (1979), de Antonio Benítez Rojo; *El arpa y la sombra* (1979), de Alejo Carpentier; *Los perros del paraíso* (1983) de Abel Posse; *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa e *Noticias del imperio* (1987), de Fernando del Paso, observou a abundância de novelas históricas no circuito literário latino-americano. Decidido a investigar as manifestações desse subgênero, o crítico americano publicou *La Nueva Novela Histórica de la América Latina* (1993), livro baseado principalmente em dados empíricos resultantes do mapeamento das novelas históricas latino-americanas escritas entre 1949 e 1992. Menton propõe, ainda, uma subdivisão entre essas novelas, classificando-as em Nova Novela Histórica da América Latina e Novelas Históricas Latino-americanas mais tradicionais.

---

<sup>33</sup> Tradução livre: **AC: Vallejo, Borges e Onetti O que lhe vem à mente quando ao ouvir esses nomes?**

**RB:** César Vallejo: a virtude e a torção. A letra que autofagocita.

**RB:** Juan Carlos Onetti: para maiores de 33 anos.

**RB:** Jorge Luis Borges: o centro do cânone na América Latina.

**RB:** Pablo Neruda: dois livros extraordinários e nada mais.

**RB:** Gabriel García Márquez: um homem feliz por ter conhecido tantos presidentes e arcebispos.

**RB:** Mario Vargas Llosa: o mesmo, mas mais polido.

**RB:** Guillermo Cabrera Infante: um escritor estranho.

**RB:** Na verdade, de todos os escritores citados, apenas Vallejo, Onetti e Borges me interessam.

Conforme Menton (1993, p. 35-42), as Novelas Históricas Latino-americanas mais tradicionais remontam à tradição do século XIX, identificando-se principalmente com o romantismo, enquanto a Nova Novela Histórica da América Latina se insere no contexto do modernismo, sofrendo influências das estéticas do crioulismo e do existencialismo em voga no século XX. De fato, para Menton (1993, p. 57-58), a Nova Novela Histórica da América Latina, ou NNH, tem como obra fundadora *El reino deste mundo* (1949), de Alejo Carpentier, e passa a predominar sobre os outros subgêneros a partir de 1979, mesmo ano do lançamento de *El arpa y la sombra* (1979), também de Carpentier. No entanto, a NNH encontra antecedente europeu em *Orlando* (1928) de Virginia Woolf, tendo em vista que a obra consiste em uma paródia das biografias do século XIX e também pode ser vista como uma sátira da sociedade inglesa entre os séculos XVI e XX. Além disso, a diegese apresenta o caráter carnavalesco, a intertextualidade e a metaficção que ficariam marcados no imaginário de Borges e de outros escritores latino-americanos na forma da protagonista que muda de sexo no meio do romance.

Segundo Altamir Botoso (2010), para além da intertextualidade e da metaficção, Seymour Menton apresenta, ainda, um total de seis características predominantes para a diferenciação da NNH e do romance histórico proposto por Lucáks, ao estudar os romances de *Sir Walter Scott*:

1. A representação mimética de determinado período histórico se subordina, em diferentes graus, à apresentação de algumas ideias filosóficas segundo as quais é praticamente impossível conhecer a verdade histórica ou a realidade pretérita, além do fato de a história ser cíclica e, paradoxalmente, também apresentar um caráter imprevisível que faz com que os acontecimentos mais inesperados e absurdos possam acontecer (vide para isso as concepções filosóficas e estéticas de Jorge Luis Borges (1899-1985));
2. A distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos;
3. A ficcionalização de personagens históricos em oposição à fórmula de Walter Scott de utilizar somente protagonistas fictícios;
4. A metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação;
5. O uso da intertextualidade, que se tornou corrente tanto entre os teóricos como entre a maioria dos romancistas;
6. A presença dos conceitos bakhtinianos de dialogia, carnavalização e heteroglossia. (BOTOSO, 2010, p. 44)

Paralelamente, Fernando Aínsa (2002, p. 9-18) também desenvolveu importantes reflexões acerca da nova novela histórica. Para este pesquisador, a complexidade histórica é simplificada ou então reduzida de forma maniqueísta pelo discurso político, histórico e ensaístico. Por isso, tal complexidade parece melhor representada na mímese do narrativo, pois a narrativa tolera as contradições e polivalências que se traduzem na complexidade social e psicológica dos povos e indivíduos. Como exemplo de suas afirmações, Aínsa cita o escritor paraguaio Augusto Roa Bastos, visto que, em romances como *Hijo de hombre* e *Yo, el supremo*, Roa Bastos realiza a reconstrução literária da história do Paraguai, desvendando mitos, símbolos e a variedade etnocultural de uma realidade que existia mas se mostrava oculta pelo discurso monolítico e simplificador da história oficial.

Deste ponto de vista, há de se sublinhar a relevância de aportes teóricos que respaldam a escrita e o papel da narrativa latino-americana, e o fazemos ilustrando com a figura de Augusto Roa Bastos, o escritor paraguaio, aqui

retomado em dois importantes textos. O primeiro refere-se ao antológico “La ‘nueva’ novela hispanoamericana: ruptura y ‘nueva’ tradición”, de Saúl Sosnowski (1994). Neste texto, Sosnowski traça um paralelo entre o chamado áureo período da literatura latino-americana, caracterizado pelo “experimentalismo” discursivo, e a tendência mais recente de um Roa Bastos, principalmente em *Yo el supremo*, que propugna o incitamento

[...] a otros interrogantes sobre las diversas interpretaciones de las organizaciones sociales y políticas que em última instancia no cedieron, sobre las aventuras del language que creaban mundos y horadaban falsas percepciones mientras promovían re-encuentros con el yo con etapa previa al descubrimiento del nos-otros.<sup>34</sup> (SOSNOWSKI, 1994, p. 411)

Daí que, mais a frente Sosnowski sintetiza “a nova novela latino-–americana”, rastreando essa tendência, em palavras de conclusão ao ensaio:

Si una de las facetas primordiales que há ofrecido la nueva narrativa ha sido la recuperación de una realidad menos enajenante, esta constante tarea de cartógrafos, exploradores e intérpretes quizá no sea del todo ajena a ese modesto fin literario que celebra la ausencia de los vacíos y la fundación de nuevas tradiciones.<sup>35</sup> (SOSNOWSKI, 1994, p. 412)

Em contraponto a esta reflexão, a pesquisadora Leoné Barzotto, em “América Latina: nuances críticas e literárias em foco”, com propriedade observa:

---

<sup>34</sup>Tradução livre: [...] Para outras perguntas sobre as várias interpretações das organizações sociais e políticas, que em última instância não cederam, sobre as aventuras da linguagem que criavam mundos e perfilavam falsas percepções, enquanto promoviam reencontros com o eu, como etapa prévia ao descobrimento de nós mesmos.

<sup>35</sup>Tradução livre: Uma das principais facetas que a nova narrativa ofereceu foi a recuperação de uma realidade menos alienante, esta constante tarefa de cartógrafos, exploradores e intérpretes podem não ser de todo alheia a esse modesto fim literário que celebra a ausência de lacunas e a fundação de novas tradições.

[...] em relação à produção crítica e literária da América Latina por meio da emancipação dos ditames europeus, avigora-se a problemática, portanto, com a tessitura literária representativa desse espaço. Por isso, o escritor paraguaio Augusto Roa Bastos (1917 – 2005) entra em cena com o conto *O trovão entre as folhas* (2005). Tal narrativa desponta como um recorte metonímico de digna representação da miríade literária latino-americana para exemplificar, mesmo que sucintamente, a questão do pensamento liminar; o texto é um gomo essencial ao atributo total que lhe é relativo. (BARZOTTO, 2010, p. 1084)

Em capítulo intitulado “Después de la ruptura: la ficción”, publicado na coleção *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, organizado por Ana Pizarro (1995), Jorge Ruffinelli (1995, p. 378-387) rastreia em Carlos Fuentes o conceito de nova novela hispanoamericana. No texto seminal *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes observa a tarefa titânica da qual tomaram parte os romancistas latino-americanos na tentativa de construir uma nova linguagem, uma nova metodologia e mesmo uma nova América frente a um mundo dominado pela tecnologia norte-americana. Nesse contexto, o autor recorre a Ángel Rama para apresentar o narrador-intelectual, figura à qual retornaremos no decorrer da análise da novela *Noturno do Chile*

Em contribuição mais recente, Josefina Ludmer propõe a ideia de literaturas pós-autônomas, caracterizadas pela pesquisadora como as escritas do presente que se inscrevem entre a realidade e a ficção e representariam o fim do ciclo da autonomia literária em tempos de mercantilização da literatura. A provocativa noção proposta por Ludmer postula, então, a tão propalada morte da literatura ao desvanecer as fronteiras entre realidade e ficção, questionar o valor estético do objeto literário e evidenciar a sujeição da arte a interferências externas, quais sejam, as novas mídias e a capitalização de obras e autores,

entre outras. Para Ludmer, “todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário)” (2007, p. 3).

Já em “Formas Mutantes”, recente ensaio publicado no livro *Fluxos literários: ética e estética* (2013), Wander Melo Miranda mostra-se receptivo à proposta de Ludmer, ao afirmar que, as literaturas pós-autônomas encerram

[...] o fim da era em que a literatura teve uma ‘lógica’ interna e um poder crucial; o poder de definir-se e ser regida pelas próprias leis com instituições próprias [...], que debatiam sua função, seu valor, seu sentido. Debatiam também a relação da literatura com outras esferas, a política, a econômica, a realidade histórica. (MIRANDA, 2013, p. 14).

Assim, com o fim das esferas, conforme postulado por Deleuze, e a incapacidade de autorreferenciação, perde-se, então, a autonomia da literatura.

Na contracorrente da discussão, Martin Kohan (2012, p. 91-101), em “Sobre la posautonomía”, rebate as ressonâncias da pós-autonomia, uma vez que, conforme o estudioso, o prefixo pós sempre o fez aproximar-se do radical ao qual se liga. Por isso, afirma que a pós-autonomia afetaria a dimensão literária e, por sua vez, a ideia de instituição, de esmero estético e de esteticismo, já que, para Ludmer, literatura seria aquilo que cada um considera como tal, seja boa ou ruim e estaria, ainda, à mercê das políticas de língua e de mercado. Para ele, a saída seria a autonomia da própria obra literária, fazendo dos textos um espaço protegido das interferências externas, no qual as motivações literárias predominem sobre lógicas alheias, permitindo, assim, certa soberania da literatura: “La autonomía passa a ser entonces el desafío, a la vez que la

esperanza, en tiempos de postautonomía, si es que esos tempos llegaron<sup>36</sup>” (KOHAN, 2012, p. 101).

No entanto, Ludmer confere porosidade à definição das literaturas pós-autônomas, ao afirmar que:

As escrituras pós-autônomas podem exibir ou não suas marcas de pertencimento à literatura e os tópicos da auto-referencialidade (*sic*) que marcaram a era da literatura autônoma: o marco, as relações especulares, o livro no livro, o narrador como escritor e leitor, as duplicações internas, recursividades, isomorfismos, paralelismos, paradoxos, citações e referências a autores e leituras (ainda que sejam em tom burlesco, como na literatura de Roberto Bolaño. (LUDMER, 2007, p. 3)

De fato, a literatura de Roberto Bolaño inclui os romances *Pista de Hielo* (1993), *La Literatura Nazi en la América* (1996), *Estrella Distante* (1996), *Los Detectives Salvajes* (1998), *Monsieur Pain* (1999), *Amberes* (2002), *2666* (2004) e *El Tercer Reich* (2010); as novelas *Amuleto* (1999) e *Nocturno de Chile* (2000); os livros de contos *Llamadas Telefônicas* (1997); *Putas Asesinas* (2001); *El Gaucho Insufrible* (2003); *Last Evening on Earth* (2006) e *El Secreto del Mal* (2007). Fica, portanto, evidente a versatilidade do escritor chileno, que escreveu desde contos e novelas mais curtas até livros volumosos, de quase novecentas páginas como *2666* (2010).

Não obstante à variação na extensão de suas obras, Roberto Bolaño também passeia por estilos diferentes, quais sejam as novelas policiais com um toque *noir*, a estética do cruel na denúncia dos horrores da ditadura, ou os romances que abrangem a metaficção historiográfica, as biografias ficcionais e a

---

<sup>36</sup> Tradução livre: “A autonomia passa então a torna-se o desafio, a esperança em tempos de pós-autonomia, se é que esses tempos chegaram.”

metaliteratura. Situando-se no poroso terreno entre realidade e ficção, Bolaño transformava seus colegas em personagens de livros e por brincadeira, ameaçava matá-los na trama caso um deles lhe desagradasse.

Na figura abaixo, vemos um dos rascunhos de Bolaño, mais especificamente o rascunho d'*Os detetives selvagens* (2006), em que podemos ver claramente que Arturo Belano é o alter ego do escritor e que as outras personagens principais foram baseadas em seus colegas infrarrealistas.

1974.75

El Realismo-Visceral:

yo	<u>Arturo Belano</u>
Manis	<u>Ulises LIMA</u> también
Bruno	<u>Felipe Truher</u> Mi
Hans	<u>María Font</u>
la	<u>María Font</u>

Fig. 6- Rascunho d'*Os detetives Selvagens*, de Roberto Bolaño<sup>37</sup>.

<sup>37</sup>Cf. Documentário "Roberto Bolaño: el último maldito". Disponível em: <http://vimeo.com/20402882>. Acesso em: 14 set. 2012.

No já referido documentário “*Roberto Bolaño: el último maldito*” (LOPEZ-LÍNARES, 2010), conhecemos um dos *hobbies* de Bolaño: os jogos bélicos de tabuleiro. Um de seus amigos, proprietário de uma livraria na qual o escritor ia diariamente para tomar café com leite, ler e jogar, revela a obsessão do escritor pelas manobras bélicas dos países europeus, em especial da Alemanha, nas grandes guerras e também nas guerras simuladas no tabuleiro.

De fato, *Literatura Nazi en la América* (1996), *Estrella Distante* (1996) e *El Tercer Reich* (2010) tratam, em maior ou menor grau, do nazismo. Tal fixação pode ser explicada pela origem do aparato militar latino-americano. Até o século XIX, os exércitos dos países da América Latina ainda não haviam se profissionalizado, por isso os caudilhos das oligarquias “importaram” oficiais germânicos para treinarem os militares na repressão das lutas de classe e manutenção de territórios. Assim, a formação prussiana orientou a formação do exército, imprimindo características de autoritarismo e truculência que, um século mais tarde serviriam aos interesses das classes dominantes e dos Estados Unidos para reprimir o avanço do socialismo.

Além do interesse pelo tema nazi, algumas das narrativas de Bolaño estão interligadas, e personagens que apareceram em certo livro são retomadas em outro, criando um universo particular para os ávidos leitores do escritor. Em maior ou menor grau, esse universo gravita em torno de uma só proposta: a literatura bolañense, pois, seus personagens são acadêmicos, críticos literários, poetas e intelectuais que se vêem às voltas com a literatura. Ainda de acordo com Xerxenesky (2009, p. 8), com sucesso de *best-seller* e *status* de *cult*, não é coincidência que o jornal inglês *The Economist* tenha apelidado Bolaño de “Harry

Potter dos intelectuais”. O título irônico certamente não agradaria a Bolaño, conhecido por criticar duramente o *establishment* literário, assim como a literatura de *best-seller* de Isabel Allende, que considerava descompromissada e a à qual comparava com a de Paulo Coelho. Consoante Gutierrez Giraldo, que afirma:

Bolaño coloca em cena uma posição neovanguardista, identificando, por um lado, o aparato oficial da literatura, e por outro, um movimento marginal identificado por ele com a *verdadeira* literatura. Neste segundo momento de suas intervenções críticas, o ataque de Bolaño parece dirigir-se principalmente aos autores de sucesso no mercado (Paulo Coelho, Pérez Reverte, Isabel Allende etc.) aos quais ele opõe uma tradição de *verdadeiros* (Borges, Cortázar, Wilcock, Fernando Vallejo, Sergio Pitol). (GUTIERREZ GIRALDO, 2010, p. 75, grifos do autor)

Logo, apesar de Ludmer servir-se da obra de Bolaño para ilustrar o conceito de literaturas pós-autônomas, resulta evidente o apreço do escritor pelo esmero estético, seja nas intervenções críticas nas obras de outros escritores, como se exemplificou no excerto acima, como no cuidado da estruturação de cada uma de suas narrativas e no trabalho com a linguagem que resultou nas belíssimas metáforas com as quais nos brindou. Ainda desta perspectiva, em consonância com o projeto artístico de Bolaño, o escritor paraguaio Roa Bastos, seja na obra referida, *Yo, el supremo* (1974), seja em *Hijo de hombre*, também viria a explorar a última tendência das narrativas no subcontinente, comungando escritas híbridas de história e ficção e acentuando o caráter subversivo do novo romance histórico, como bem observa o ensaísta de “Discurso histórico e literário na produção de Augusto Roa Bastos”:

É neste ponto que convergem nossas ideias e os fundamentos estéticos de críticos como Thomas Bonnici, [...] que pontua que essa literatura está dirigida “principalmente a pessoas que estão conscientes da necessidade de revide à realidade de exclusão à qual todos nós da América Latina fomos submetidos”, cuja “abordagem alternativa [...] envolve um constante questionamento sobre as relações entre cultura e imperialismo [...]”, e na qual a “preocupação deve girar em torno da criação de um contexto favorável aos marginalizados e oprimidos, para a recuperação da sua história, da sua voz.” (BARROS; FLECK, 2010, p. 85)

Deve-se sublinhar, segundo esta tendência crítica, que a obra do paraguaio Augusto Roa Bastos, em especial seu *Hijo de hombre*, reflete a narração de uma denúncia impossível de aceitá-la como simples realidade ficcional, pois, como observa Zokner (1991), que, ao deparar com a palavra *mensu*, sentira-se constrangida diante do significado dessa palavra que mais tarde encontraria na obra *Obrageros, mensus e colonos* – no sistema das obragens constituindo o espaço do livro de Roa Bastos: “la ciudadela de un país imaginário, amurallado por las grandes selvas del Alto Paraná: ‘os ervais de Takurú-Pukú’” (ZOKNER, 1991, p. 103). Assim, a denúncia era sobre o destino do *mensu*, sobre o seu trabalho escravo na mata subtropical em território argentino e paraguaio na extração da erva-mate e da madeira. *Mensu* designava, portanto, o peão que chegava ao Brasil para trabalhar nas obragens, ou seja, nas lidas da erva-mate e das matas brasileiras, um ser de identidade perdida, subterraneamente sem remissão. A natureza híbrida dessas narrativas e sua invictiva atitude de revide e crítica são amplamente enfatizadas por Cecília Zokner:

Assim, uma das primeiras agressões a que estavam sujeitos era a de serem desarmados, sendo surrados, já na viagem, aqueles que por esta ou por aquela outra razão protestassem. ‘Mas já não tinha jeito, o vapor não voltava mais’. [...]. Nos ervais de Takarú-Pukú os mensus chegavam amontoados numa chata ou caminhando cinquenta léguas por meio do mato, onde iam ficando os mortos de doença, de picada de cobra. Ou, os mortos pelos tiros de capatazes. (ZOKNER, 1991, p. 104-105)

**CAPÍTULO III**  
**O CHILE E *NOTURNO DO CHILE*, DE ROBERTO BOLAÑO**

Rigorosamente falando, não existe linguagem romanesca pura, porque não existe romance puro. O romance é um monstro, um desses monstros que o homem aceita, alenta, mantém ao seu lado; mistura de heterogeneidades, grifo transformado em animal doméstico.

Julio Cortázar

*Obra crítica/2* (1999, p. 131)

Neste capítulo desenvolvemos uma análise da obra de Roberto Bolaño à luz de textos de teóricos, críticos e estudiosos acerca do contexto pós-ditatorial na América Latina. Numa abordagem mais específica, buscaremos apoio nas considerações de Linda Hutcheon acerca da metaficção historiográfica, cotejado frequentemente com a narrativa de Roberto Bolaño.

### 3.1 - O CHILE NOTURNO DE ROBERTO BOLAÑO

O golpe militar do Chile aconteceu em 1973 e foi articulado por oficiais da marinha e do exército chilenos, com apoio dos Estados Unidos e da CIA, que mais tarde formariam a Operação Condor para a difusão de técnicas de espionagem e repressão. O presidente Salvador Allende havia tentado implementar ideias socialistas no país, mas não pôde conter a inflação e a crise econômica que deram origem ao descontentamento do povo e dos militares. O golpe se iniciou no dia 7 de setembro de 1973, sendo concretizado no dia 11, e Allende, encurralado, refugiou-se no Palácio de *La Moneda*, onde cometeu suicídio durante o bombardeio do edifício.

As primeiras páginas de Bolaño publicadas no Brasil compõem a novela *Noturno do Chile* (2004). Novela esta que trata justamente do golpe militar e dos anos da ditadura chilena. Nesta obra, em monólogo distribuído em apenas dois parágrafos um padre, aspirante a poeta, crítico literário e professor, Sebastián Urrutia Lacroix, procede a um exame de consciência com o intuito de eximir-se da culpa que o persegue sob a forma de um jovem envelhecido que o acompanha no leito de morte. Embora não siga o *leitmotiv* “patenteado” da metaficção, ou seja,

um escritor que escreve sobre o que está escrevendo, procuraremos demonstrar ao longo deste capítulo que a diegese bolañense integra “os romances famosos e populares que, ao mesmo tempo são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Ou seja, um daqueles romances que podem ser classificados como uma das *nuevas novelas hispanoamericanas*, Nova Novela Histórica da América Latina, ou ainda *Nueva Narrativas Chilenas*, referidas anteriormente e que, ainda agencia a metaficção historiográfica.

Durante a juventude, o padre conhece o crítico literário Farewell, que o toma por *protégé* e o introduz no mundo das letras. Pouco tempo depois, membros da Opus Dei o convidam para participar de um projeto de conservação das igrejas na Europa. Ao chegar ao Velho Continente, descobre que o grande problema, na verdade, são as fezes de pombos que arruinam os templos. A solução adotada pela igreja – falcões treinados para matar os pombos – não agrada ao padre, mas, mesmo assim, ele não opõe resistência.

De volta ao Chile, de Allende, Sebastián se sente entediado e se refugia na releitura dos gregos. Enquanto lê os clássicos, o caos se instaura com o golpe militar. O padre novamente é procurado pelos membros da Opus Dei, dessa vez para dar aulas de marxismo para Pinochet e outros militares. Nesse momento, Sebastián chega a se questionar se o que fizera fora correto, mas, como ninguém o recrimina, não se sente culpado.

Novamente o padre vê-se às voltas com o tédio, motivado em grande parte pelo toque de recolher. Conhece, então, María Canales, escritora que promovia

saraus frequentados por artistas, críticos e escritores. As reuniões ocorriam de noite, daí o título do livro: *Noturno do Chile*. Com o fim da ditadura, descobriu-se que o marido de María fazia parte da DINA - sigla para Diretoria de Inteligência Nacional, a polícia à época da ditadura - e que torturava pessoas no porão da casa enquanto os intelectuais se reuniam em tertúlias literárias na sala do andar de cima. A escritora é relegada ao ostracismo e muitos negam tê-la conhecido ou frequentado sua casa. Essa é uma das últimas lembranças do padre. A narrativa termina abruptamente com a seguinte frase: “E depois se desencadeia a tormenta de merda.” (BOLAÑO, 2004, p. 118).

Cronologicamente, podemos situar a narrativa de *Noturno do Chile* entre a década de 60 – juventude do padre – e os anos 2000 – final da vida do cura, tendo como pano de fundo principal os anos que se seguiram ao golpe militar chileno. De forma digressiva e fragmentada, o padre examina suas memórias em busca de redenção.

Em *mise en abyme*, três outras histórias são apresentadas na novela: a de um pintor guatemalteco e do filósofo alemão Jünger, a do sapateiro, e a do padre Antônio e seu falcão Rodrigo. Sobre as histórias entecruzadas, Bolaño afirma:

[...] as diversas histórias apresentadas estão ali principalmente em função do personagem principal, o padre Ibacache. Digamos que elas funcionem como os abismos do padre. Agora, veja bem, uma vez ali, essas histórias têm também que funcionar por elas mesmas. Digamos que são exemplos filosóficos, no sentido voltairiano, de uma trajetória moral. E, ainda, uma cortesia do escritor para o leitor, claro. (BOLAÑO *apud* CAMPOS, 2002)

A história do pintor guatemalteco é contada por don Salvador a Lacroix e pode ser tomada como alegoria para a desesperante falta de público leitor para as

obras dos escritores latino-americanos. No referido trecho, a pedido de Farewell, o escritor chileno don Salvador conta sobre o encontro com filósofo alemão Ernest Jünger, que, por sua vez, o apresentou a um pintor guatemalteco exilado na Europa que não pudera deixar Paris antes da ocupação:

ao ver o pintor guatemalteco tão abatido, resolveu lhe dar ou emprestar o romance, e, quando voltou a visitá-lo, um mês depois, o romance, seu romance, estava na mesma mesa ou cadeira em que o tinha deixado, e, ao perguntar ao pintor se o romance lhe desagradara ou, pelo contrário, se havia achado em suas páginas um entretenimento prazeroso, ele respondeu, desalentado e com má vontade, como sempre parecia estar, que não tinha lido, diante do que don Salvador disse, com o desânimo próprio dos autores (pelo menos dos autores chilenos e argentinos) que se vêem numa situação como essa: então você não gostou, homem; ao que o guatemalteco respondeu que não gostara nem desgostara, que simplesmente não tinha lido, então don Salvador pegou seu romance e pôde perceber na capa a poeira que se deposita nos livros (nas coisas!) quando não são usados, e soube nesse instante que o guatemalteco dizia a verdade, por isso não se aborreceu (BOLAÑO, 2004, p. 32).

Um pouco adiante, Farewell conta a história do sapateiro que almejava construir uma colina para todos os heróis de sua pátria. Comprando com o próprio dinheiro as terras de um latifundiário para a construção do monumento, o sapateiro morre na pobreza e é relegado ao esquecimento: “vieram épocas terríveis, em que o duro e o confuso se mesclavam ao cruel. [...] O imperador morreu. Veio uma guerra, e o império morreu. [...] Do sapateiro ninguém mais guardava memória” (BOLAÑO, 2004, p. 48). Podemos tomar tal narrativa como uma metáfora para o fracasso da implantação do regime socialista no Chile e até mesmo como o fracasso da ideologia socialista como Marx a concebeu (são exemplares os casos de Cuba com Fidel ou a da China de Mao). Outra possível leitura diz respeito ao fracasso da literatura e ao fracasso dos escritores frente ao cânone e / ou dos indivíduos frente à história e seus processos de exclusão e

esquecimento. Disso, torna-se exemplar a seguinte passagem de *Noturno do Chile*:

[...] e continuei com minhas resenhas no jornal, com minhas críticas que pediam aos gritos, mal o leitor distraído raspasse um pouco sua superfície, uma atitude diferente ante a cultura, minhas críticas que pediam aos gritos, até suplicavam, a leitura dos gregos e dos latinos, a leitura dos provençais, a leitura do *dolce stil novo*, a leitura dos clássicos de Espanha, França e Inglaterra, mais cultura! mais cultura!, a leitura de Whitman, de Pound e de Eliot, a leitura de Neruda, Borges e Vallejo, a leitura de Victor Hugo, por Deus, e de Tolstoy, e *me esgoelava satisfeito no deserto, e minha grita e por vezes meus ganidos só eram audíveis para quem com a unha do indicador fosse capaz de raspar a superfície dos meus escritos, só para estes, que não eram muitos mas para mim eram suficientes*, e a vida continuava, continuava, continuava [...] (BOLANO, 2004, p. 96, grifos nossos)

Ainda que não esteja explícito, o deserto do qual fala o padre na linha nove do excerto acima se refere ao Chile e ao apagão cultural que assolou o país com a censura. Já no trecho dedicado ao padre Antonio e ao falcão Rodrigo, temos uma metáfora da repressão e da crise de consciência de Lacroix, que sente se apiedado da ave de rapina, à qual o padre espanhol não permitia caçar por sentir pena das pombas, e lança-a ao ar:

[...]e as pregas da batina cobriram meus olhos enquanto o vento limpava a igreja e seus arredores, e, quando consegui tirar do rosto minha carapuça particular, distingui, vultos informes no solo, os corpinhos ensangüentados de várias pombas, que o falcão havia depositado aos meus pés ou num raio à minha volta de não mais de dez metros, antes de desaparecer, pois o fato é que naquela noite Rodrigo desapareceu nos céus de Burgos, onde dizem que há outros falcões que se alimentam de passarinhos, e talvez a culpa tenha sido minha (BOLAÑO, 2004, p. 71).

De forma genérica, a figura do padre claramente representa o intelectual que busca refúgio na arte e na batina como uma forma de permanecer alheio aos acontecimentos políticos que o cercam. Assim, a novela de Bolaño toca na ainda

recente ferida causada pelos regimes ditatoriais na América Latina e propõe uma reflexão sobre o papel da literatura e do intelectual na política e na sociedade dos países latino-americanos, uma vez que a manifestação de culpa da personagem reflete-se diretamente no fato de o padre ter dado aulas de marxismo a Pinochet e outros generais. Ou seja, Lacroix participou diretamente do treinamento dos “falcões”, que mais tarde comporiam a operação condor.

A epígrafe "Tire a peruca" (BOLAÑO, 2004, p. 8) de Chesterton, escolhida por Roberto Bolaño para iniciar a narrativa do romance é um indício de que a personagem principal se desnudará ao longo da narração, o que realmente acontece, às vezes explicitamente, ora por meio das entrelinhas e ironias do autor. Dessa forma, Bolaño constrói um narrador inseguro, frágil, fragmentado e minado por incertezas que o contradizem e colocam em xeque seu discurso inicial: "É preciso ser responsável. [...] Você tem a obrigação moral de ser responsável por seus atos e também por suas palavras, inclusive por seus silêncios, [...] Meus silêncios são imaculados" (BOLAÑO, 2004, p. 118). Veremos que os silêncios do padre não são tão imaculados assim.

A própria memória do padre é posta à prova várias vezes, como no trecho em que Lacroix tenta se lembrar do nome da propriedade do crítico literário Farewell: “[...] talvez *A rebours* ou *La-bas*, pode ser até que fosse *L’oblat*, minha memória já não é o que era [...]” (BOLAÑO, 2004, p. 12, grifos nossos). De acordo com Ricoeur, isso ocorre, porque:

Uma fenomenologia da memória não pode ignorar aquilo que acabamos de chamar de cilada do imaginário, na medida em que essa composição em imagens, que se aproxima da função alucinatória da imaginação, constitui uma espécie de fraqueza, de descrédito, de perda de confiabilidade da memória (RICOEUR, 2007, p. 70).

Enquanto rememora, o padre se apoia no cotovelo e levanta a cabeça para olhar para o passado: “É preciso esclarecer alguns pontos. Por isso, vou me apoiar no cotovelo e levantar a cabeça, minha nobre e trêmula cabeça, e buscarei no cantinho das reminiscências aqueles atos que me justificam [...]” (BOLAÑO, 2004, p. 9). Inscrevendo-se sobre si mesmo, o narrador, por vezes contra a própria vontade, deixa vir à tona tudo aquilo que estava recalcado e “Funciona [...] como peça no circuito intersubjetivo de transmissão de saberes: ao falar de si, é falado pelo outro, fazendo ressoar as vozes de uma geração que compartilhou das mesmas aventuras.” (SOUZA, 2002, p. 29), nesse caso, desventuras. Assim, utilizando-se da figura do padre, o autor assume uma postura crítica frente à Igreja católica, que pouco ou nada fez para impedir as atrocidades do governo de Pinochet, conhecido como uma das ditaduras mais sangrentas da história da América Latina.

Outras metáforas e alegorias podem ser encontradas no texto. O deslumbramento e discursos prontos de Lacroix frente aos escritores consagrados, tal qual Neruda, podem ser analisados como questionamento ao cânone:

Lá estava Neruda, segredando palavras cujo sentido me escapava mas com cuja essencialidade comunguei desde o primeiro instante. E lá estava eu, com lágrimas nos olhos, um pobre clérigo perdido nas vastidões da pátria, desfrutando gulosamente as palavras do nosso mais excelso poeta (BOLAÑO, 2004, p. 19).

Odem e Oidó, nomes dos membros da Opus Dei que recrutam Lacroix, na verdade são anagramas de “medo” e “ódio”. As pombas massacradas pelos falcões podem representar as vítimas da ditadura pelas quais a Igreja Católica

não intercedeu. María Canales e o próprio padre podem ser verificados como aqueles críticos literários e escritores descompromissados, que opunham fraca ou nula resistência à ditadura e que eram alvos constantes de críticas de Roberto Bolaño.

Já as memórias do padre podem ser tomadas como o discurso de um membro da elite cultural confuso que, aqui e ali, deixa transparecer fragmentos da história que antes haviam sido recalcados. De acordo com Coutinho:

Como são muitos os sujeitos sociais que passam a narrar a história, e estes sujeitos procedem de origens distintas, o idioma canônico deixa de ser a única forma de expressão de uma determinada comunidade, passando-se a aceitar outras linguagens, e rompendo-se assim, com toda sorte de visão monolítica do real. (COUTINHO, 2010, p. 31)

Não só a história, como também a própria literatura têm apresentado essa disposição para criar espaços para outros discursos que não apenas o oficial, revestindo-se de uma tendência claramente dialética que permite a negação, o combate e a revisão de pressupostos tidos como "verdades" incontestáveis. Sobre tal afirmação, Candido observa o seguinte:

A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia (*sic*) e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante. (CANDIDO, 2004, p. 175)

Peter Burke atribui tal perspectiva dialética à nova história, escrita "como uma reação deliberada contra o 'paradigma' tradicional" (BURKE, 1992, p. 10). Dessa forma, vários problemas vêm à tona e as fontes, os sujeitos e as

abordagens da história são postos em xeque, modificando não apenas a forma de se encarar os fatos históricos como também a própria narrativa da história que agencia empréstimos da narrativa literária (1992, p. 339).

### 3.2 – NARRAÇÃO E A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Desta perspectiva, retomamos Linda Hutcheon e sua *Poética do pós-modernismo* (1991), na qual a crítica canadense estabelece, entre outras, características balizadoras para a consideração de uma narrativa de metaficção historiográfica, como, por exemplo, a ironia com a qual o autor trata acontecimentos passados; a autorreflexividade da obra; referências, por vezes explícitas, a personagens e eventos históricos na trama; a tentativa de subverter convenções e discursos dominantes, bem como reflexões literárias, históricas e teóricas propostas pelo escritor.

A ironia permeia toda a leitura de *Noturno do Chile* (2003), entretanto esse recurso não se restringe à simples inversão de significados ou interpretação de contextos da novela. Visto que, segundo Hutcheon:

Irony's appraising edge is never absent and, indeed, is what makes irony work differently from other forms which it might structurally seem to resemble (metaphor, allegory, puns). [...] From the point of view of its discursive politics, the one thing irony would *not* seem to be is what it is usually claimed to be: a simple antiphrastic substitution of the unsaid (called the "ironic" meaning) for its opposite[...] It happens in the space *between* (and including) the said and the unsaid; [...] This is why irony cannot be trusted [...]: it undermines stated meaning by removing the semantic security of "one signifier: one signified" and by revealing the complex inclusive, relational and differential nature of ironic meaning-making. If you will pardon the inelegant terms, irony can only "complexify"; it can never "disambiguate". (HUTCHEON, 1995, p. 12)<sup>38</sup>

Disso decorre observar que a narrativa de Bolaño mostra-se atravessada por um paradigma irônico, ou seja, pleno de ironias. Como exemplo, é ilustrativa a seguinte passagem em que o Chile é sacudido por mudanças políticas, e a personagem protagonista e narrador de *Noturno do Chile*, Sebastián Urrutia Lacroix, põe-se a reler os clássicos. Vejamos:

Comecei com Homero, como manda a tradição, e continuei com Tales de Mileto, Xenófanes de Colofonte, Alcméon de Crotona, Zenão de Eléia (como era bom), depois mataram um general do Exército favorável a Allende, o Chile restabeleceu relações diplomáticas com Cuba, o censo demográfico nacional registrou um total de oito milhões, oitocentos e oitenta e quatro mil setecentos e sessenta e oito chilenos, a televisão começou a transmitir a novela O direito de nascer, li Tirteu de Esparta, Arquíloco de Paros, Sólon de Atenas, Hiponacte de Efeso, Estesícoro de Hímera, Safo de Mitilene, Píndaro de Tebas (um dos meus favoritos), e o governo nacionalizou o cobre, depois o salitre e o ferro, Pablo Neruda recebeu o Prêmio Nobel, Díaz Casanova, o Prêmio Nacional de Literatura, Fidel Castro visitou o país, e muitos acharam que ia ficar vivendo aqui para sempre, mataram o ex-ministro da Democracia Cristã [...]. (BOLAÑO, 2004, p. 76-77)

<sup>38</sup>Tradução livre: A margem de avaliação da ironia nunca está ausente e, de fato, é o que faz a ironia trabalhar de forma diferente das outras formas às quais possa assemelhar-se estruturalmente (metáfora, alegoria, trocadilhos). [...] Do ponto de vista de sua política discursiva, a única coisa que ironia não parece ser é o que geralmente é reivindicada a ser: uma simples substituição anti-frásica do não dito (o chamado significado "irônico") para o seu oposto [...] Isso acontece no espaço entre (e incluindo) o dito e o não dito, [...] é por isso que a ironia não é confiável [...]: ela mina o significado declarado, removendo a segurança semântica de "um significante: um significado", e revelando a complexa natureza inclusiva, relacional e diferencial de construção de significado irônico. Peço perdão pelos termos deselegantes, mas a ironia só pode "complexificar", e nunca "desambiguar"

Ao lado disso, observa-se também que a narrativa bolañense é permeada por expressões modalizantes: “ous”, verbos e advérbios, que sinalizam as dúvidas e incertezas de um narrador que demonstra não ter certeza acerca dos fatos narrados, que configuram sua diegese. Logo, a ironia instaura incerteza no texto, não podemos confiar no narrador e devemos nos manter atentos às entrelinhas e não ditos:

Um ano depois, aos catorze de idade, entrei para o seminário, e, quando saí, passado muito tempo, minha mãe me beijou a mão e me tratou de padre, **ou julguei entender** que me chamava de padre, e ante meu espanto e meus protestos (não me chame de pai, mãe, sou seu filho, disse, **ou talvez não tenha dito** seu filho **mas** o filho) ela se pôs a chorar, **e pensei então, ou talvez só pense agora**, que a vida é uma sucessão de equívocos que nos conduzem à verdade final, a única verdade. **Pouco antes ou pouco depois, isto é**, dias antes de ser ordenado sacerdote **ou dias depois** de tornar os santos votos, conheci Farewell, o célebre Farewell, **não lembro com exatidão onde, provavelmente** na casa dele, fui à casa dele, **mas também é possível que** tenha peregrinado ao seu escritório no jornal, **ou pode ser que** o tenha visto pela primeira vez no clube de que ele era sócio [...]. (BOLAÑO, 2004, p. 10-11, grifos nossos)

Assim, como observa Souza (2009), configura-se uma tensão própria do relato do escritor, ou seja: "Registra-se, portanto, a tentativa de condensar teoria e ficção, optando-se pela valorização da literatura como discurso da ambiguidade" (SOUZA, 2009, p. 225). Materializa-se, assim, o processo de metaficção historiográfica na narrativa, adensado nas projeções do narrador / padre / poeta / professor / crítico literário, Sebastián Urrutia Lacroix, ao lembrar fatos acerca da ditadura de Pinochet, em um enredo no qual personagens fictícias se misturam a figuras históricas (o próprio ditador, por exemplo), tecendo, assim, as articulações entre os planos de enunciado e anunciação e o componente narratológico que compõe a narrativa *Noturno do Chile*.

Além de Pinochet, outras personagens da trama de Bolaño baseiam-se em personagens históricos. Segundo Kane (2009, p. 38-45), María Canales representaria Mariana Inés Callejas, a verdadeira anfitriã das tertúlias literárias noturnas e esposa de um oficial da DINA. Farewell seria a configuração de Alone, latifundiário e crítico literário de grande influência no Chile. Já o padre Ibacache, ou Urrutía Lacroix, seria a representação de Ibáñez Langlois, sacerdote da Opus Dei, clérigo e poeta que realmente ministrou aulas para a junta de Pinochet e que publicava poemas e críticas literárias no jornal *El Mercurio*. Langlois usava o pseudônimo Ignacio Valente.

Aliás, o embrião para a personagem do padre Ibacache encontra-se no romance *Estrella distante* (1986). Nessa narrativa, o ficcional poeta Wieder

recibió el espaldarazo de uno de los más influyentes críticos literarios de Chile (algo que literariamente hablando no quiere decir casi nada, pero que en Chile, desde los tiempos de Alone, significa mucho), un tal Nicasio Ibacache, anticuario y católico de misa diaria aunque amigo personal de Neruda y antes de Huidobro y corresponsal de Gabriela Mistral y blanco predilecto de Pablo de Rokha y descubridor (según él) de Nicanor Parra, en fin, un tipo que sabía inglés y francés y que murió a finales de los setenta de un ataque al corazón. En su columna semanal de *El Mercurio* Ibacache escribió una glosa sobre la peculiar poesía de Wieder (BOLAÑO, 1986, p. 60)<sup>39</sup>.

Diante disso, em dissertação de mestrado intitulada *A literatura rumo a si mesma: Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas* (2012), Xerxenesky conjecturou com

---

<sup>39</sup>Tradução livre: recebeu o respaldo de um dos críticos literários mais influentes do Chile (que literariamente falando não significa muito, mas no Chile, desde o tempo de Alone, isso significa muito), um certo Nicasio Ibacache, antiquário e católico de missa diária, embora amigo pessoal de Neruda e Huidobro e correspondente de Gabriela Mistral e branco favorito de Pablo de Rokha e descobridor (segundo ele) de Nicanor Parra, era ele, um cara que sabia Inglês e Francês e morreu no final dos anos setenta de ataque cardíaco. Em sua coluna semanal no *El Mercurio* Ibacache escreveu um comentário sobre a peculiar poesia de Wieder.

propriedade o aspecto metaficcional historiográfico da obra de Roberto Bolaño, assinalando que:

Talvez Bolaño tangencie, ocasionalmente, a chamada metaficção historiográfica, gênero que se diferencia do romance histórico justamente por propor um falseamento explícito de acontecimentos históricos. Linda Hutcheon, ao falar do tema, nos lembra que o conceito de ficção e história sempre foram porosos, de limites elásticos. (XERXENESKY, 2012, p. 35)

Ou seja, percebendo a impossibilidade de criar um espaço de exterioridade radical, a obra de Bolaño lucidamente se deixa situar, dilaceradamente, na crise entre o real e o ficcional, como condição produtiva, refletindo-a na sua pluralidade e complexidade, renovando e reativando significados instalados nas derrotas da história, como uma forma de preservar a memória de suas ruínas. A reflexão é um dos processos mais importantes de sua narrativa. Os espelhos dos jogos que revive, recria ou imagina originando relações insuspeitas, nas quais há o entrelaçamento de tramas, histórias e personagens, ampliam a referencialidade da história, trançando-a com a ficção. Lança, então, o duvidoso por meio de eventos e contextos heterogêneos que realmente aconteceram ou que poderiam ter acontecido.

Já de outra perspectiva, mas de relevante produtividade para nossa reflexão e análise, o estudioso Gutiérrez Giraldo (2010) analisa processos de metalinguagem / metaliteratura como uma das linhas de força da narrativa de Bolaño:

A aproximação a estas intervenções críticas mostrou que elas muitas vezes não se diferenciavam dos textos ficcionais do autor, o que levou ao exame das relações entre a crítica e a ficção na sua obra e a sua incorporação dentro da tradição da metaliteratura, evidenciando como o espaço crítico e o ficcional se misturam permanentemente e se constroem de forma simultânea em seus textos. (GUTIÉRREZ GIRALDO, 2010, p. 7)

Dessa forma, verificamos que Roberto Bolaño explora elementos da metaficção historiográfica em sua novela, colocando em xeque a relação entre literatura e história, bem como nossa concepção de realidade. Dessa forma há um embaralhamento da distinção feita por Aristóteles n' *A poética*. Já não temos tanta certeza assim de que a história é o que aconteceu e a literatura é o que poderia ter acontecido. Assim, tornam-se, exemplares as reflexões Gabriel García Marquez e Mario Vargas Llosa acerca das relações entre a literatura e a realidade. Questionado sobre *Cem anos de solidão* (1967), Márquez afirma: “yo creo que particularmente en Cien años de soledad yo soy un escritor realista, porque creo que en América Latina todo es posible, todo es real<sup>40</sup>” (GARCÍA MÁRQUEZ; VARGAS LLOSA, 1967, p. 19). E Llosa reitera “La novela deja de ser ‘latinoamericana’, se libera de esa servidumbre. Ya no sirve a la realidad; ahora se sirve de la realidad<sup>41</sup>” (*apud* FRANCO, 1975, p. 282).

---

<sup>40</sup>Tradução livre: “Acho que, particularmente em Cem Anos de Solidão, sou realista, porque acredito que na América Latina tudo é possível, tudo é real”.

<sup>41</sup>Tradução livre: “O romance deixa de ser ‘latino-americano’, se libera dessa servidão. Já não serve à realidade, agora é servido da realidade”.

### 3.3 – UM RELATO EM ALEGORIAS

Em importante livro, *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, o professor Idelber Avelar (2003) pensa o contexto pós-ditatorial do Cone Sul por meio da operacionalização dos conceitos de luto e de alegoria. O autor encontra em Benjamin a “irreduzibilidade do vínculo que une *alegoria e luto*” (grifos do autor), passando então ao conceito de tumba intrapsíquica de Abraham e Torok para abordar a melancolia e a nostalgia. Para Avelar:

Apesar da alegoria ter ocupado o centro dos debates estético-políticos dos últimos anos [...] persiste um nó pouco pensado, especialmente com respeito ao porquê do retorno da alegoria em tempos ditatoriais e pós-ditatoriais. A explicação mais comum para a proliferação de textos alegóricos durante ditaduras é conhecida: sob condições de medo e censura, os escritores se veriam forçados a usar —formas indiretas, —metáforas, —alegorias [...] Essa explicação nunca me convenceu muito, talvez eu me recuse conceder aos censores qualquer mérito por *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, ou dar algum crédito à ditadura de Pinochet por *Lumpérica*, de Diamela Eltit, ou ainda aos generais brasileiros pelas canções de Chico Buarque de Hollanda. O fundamental reside no fato de que nessa interpretação a irrupção do alegórico aí se reduziria a um conteúdo já prévio e meramente recoberto a posteriori, supostamente enunciável transparentemente em tempos de livre expressão. (AVELAR, 2003, p. 20)

Avelar apresenta, ainda, panorama dos contextos histórico, político e social dos países latino-americanos, à época da ditadura, tratando da atividade intelectual ao mesmo tempo em que traz exemplos ilustrativos de novelas que operam a alegoria como forma de reescrever o recente passado do subcontinente. São-nos caras as passagens que tratam dos regimes ditatoriais na América Latina, especificamente, pois buscamos operacionalizar o conceito de alegoria na análise da narrativa *Noturno do Chile*, elencando passagens que

possam ser lidas como tal, assim como a casa de Maria Canales, personagem da novela de Bolaño, que pode ser vista enquanto figuração do circuito literário chileno à época da ditadura e os falcões treinados para matar os pombos enquanto releitura dos oficiais da DINA, a polícia chilena responsável pela repressão dos rebeldes.

Em um panorama geral, evidencia-se também o luto pela derrota das ideologias no campo da política, da literatura e da história, uma vez que o exemplo da América Latina é ilustrativo do fracasso das ambições socialistas inspiradas pelo marxismo. Tomamos consciência de que a história continua totalizante e excludente, operando “esquecimentos” e de que a literatura ainda tem que lutar por autonomia em tempos de capitalismo e mídias massificantes.

Bungart Neto (2013), em recente ensaio, “Sobreviver para contar: as catárticas memórias dos exilados e perseguidos pela ditadura militar brasileira”, trata das memórias dos exilados e perseguidos pela ditadura militar brasileira, apresentando significativo levantamento de obras de diversos campos da arte sobre esse sombrio período da nossa história. Entre peças de teatro, músicas, textos jornalísticos, memórias, relatos e autoficções, o professor Bungart Neto dá especial atenção à simulação de fuzilamento e simbólico corte de cabelo impostos a Caetano Veloso durante o encarceramento. Outra passagem do ensaio relata violência similar sofrida por Ferreira Gullar. De passagem pelo Chile, durante o golpe militar de 1973, o poeta quase foi morto durante abordagem militar, sobrevivendo graças à falsa carteirinha de jornalista de um periódico chileno que portava. Ou seja, o brasileiro teve “sorte” semelhante a Roberto Bolaño, que escapou da prisão por conhecer os carcereiros. O professor Bungart Neto nos

lembra, ainda, da importância das crônicas e outros textos de Carlos Heitor Cony para a resistência contra o regime militar. (BUNGART NETO, 2013, p. 115-133)

Ainda na mesma edição de *Cadernos Culturais: memória cultural* (2013), na qual o ensaio do professor Bungart Neto foi publicado, encontramos o artigo “Memoria cultural fundacional de la dictadura militar en Chile: sus repercusiones en el ámbito de la práctica creativa (1973-1983), de Gonzalo Leiva Quijada. Continuando a série de violências coletivas, Quijada também relata a prática dos cortes de cabelo entre o chilenos: “Se recortaban los pantalones a las damas y a los varones se les cortaba el cabello<sup>42</sup>” (QUIJADA, 2013, p. 76). Em nota de rodapé que se segue à citação transcrita, há o relato do fotógrafo Samuel Shats que regressava de Israel para ver os pais durante o golpe e vê o carro que dirigia ser detido por um militar que lhe ordena que desça. Ato contínuo, Samuel e o irmão têm os cabelos cortados.

Segundo Quijada, o golpe de Estado Chileno de 1973, não apenas mudou a ordem política do país, como também instituiu uma prática de limpeza cultural que resultou em exílio, repressão e morte. O âmbito cultural-artístico foi o que mais sofreu com a repressão. Ainda de acordo com Quijada:

Em alguns âmbitos específicos es notória la represión, como por ejemplo en la docência, donde se calcula que um 30% de los profesores fueron exonerados de las universidades chilenas entre 1973 y 1978. Lo mismo ocurre en el ámbito artístico como el teatro ya que parten sobre uns 25% al exilio. En concreto, en la Universidad de Chile, el 90% de los miembros de la compañía de teatro fue despedido<sup>43</sup>. (QUIJADA, 2009, p. 81)

---

<sup>42</sup> Tradução livre: “As senhoras tiveram as calças cortadas e dos homens cortavam-se os cabelos”.

<sup>43</sup> Tradução livre: Em algumas áreas específicas a repressão é notória, como no ensino, onde se estima que 30% dos professores da foram exonerados das universidades chilenas, entre 1973 e 1978. O mesmo ocorre nas artes, visto que, no teatro, 25% partiu para o exílio. Especificamente, na Universidade do Chile, 90% dos membros da companhia de teatro foram demitidos.

Em seu livro *Intervenções críticas: Arte, Cultura e Política*, a crítica chilena Nelly Richard (2002) também desenvolve significativas reflexões acerca do período pós-ditatorial na América latina, em especial no Chile, país de origem da pesquisadora. Richard pensa a cultura chilena a partir das margens, trabalhando com os conceitos de ruptura, desconstrução e descontinuidade. Conforme Nelly Richard:

As rupturas produzidas no Chile pós-golpe afetaram não somente o corpo social e sua textura comunitária, mas as representações da história ainda disponíveis para um sujeito quebrantado em sua memória e identidade. Já não resta história, nem concepção de uma historicidade transcendente, que não seja inteiramente desacreditada pela revelação de como os relatos de sua grandeza heroica ocultam uma narrativa do engano e da frustração. (RICHARD, 2002, p. 22)

A revisão historiográfica promovida por Richard e sua militância em prol das mulheres e dos “marginais”, cujo emudecimento decorrente de uma cultura de base eurocêntrica, judaico-cristã, heterossexual e branca, acentuou-se com a truculência da ditadura são representativas da redemocratização do Chile. Para Ana Pizarro (2006, p. 43) “tanto a historiografia como a ficção são uma alegoria da vida, [...] fragmentos produzidos numa luta agônica contra o esquecimento, [...] contra o morte.”

Com a exacerbada capacidade produtiva do capitalismo tardio, bem como a necessidade de se comercializar as produções, cria-se um mercado que opera o esquecimento com a criação de inúmeras memórias instantâneas e efêmeras, enquanto na contracorrente há a necessidade de resgatar o passado recente para que não seja olvidado. *Noturno do Chile* (2004) encontra na memória – coleção de lembranças – febril do padre Lacroix seu lugar de enunciação. O corpo

delirante do sacerdote se entrega ao ímpeto da recordação em busca de absolvição da culpa, num estilo quase confessional, o sacerdote tenta justificar seus atos. A melancolia toma conta de suas lembranças, como os tristes acordes de uma peça de Noturno de Chopin ou Debussy, conduzindo o padre num labirinto do terror:

Farewell [...] lembrou o livro de Robert Burton, *Anatomia da melancolia*, em que se dizem coisas tão acertadas sobre esse mal, talvez nesse momento todos os ali presentes nos calamos e dedicamos um minuto de silêncio àqueles que sucumbiram aos influxos da bile negra, essa bile negra que hoje me corrói e me abate e me deixa à beira das lágrimas ao ouvir as palavras do jovem envelhecido. (BOLAÑO, 2004, p. 33)

O jovem envelhecido, ou fantasma, ou duplo, ou consciência do padre (todas as leituras são possíveis) opera enquanto mecanismo de resgate das lembranças que todos preferem esquecer. “Da minha casa, disse Maria Canales, não restará nenhuma lembrança” (BOLAÑO, 2004, p. 114). Assim, a diegese da obra de Bolaño representa um realismo que não é mais mágico, mas sim virtual e visceral, perpassado pelas violências do passado e personificado em personagens fragmentadas, figuras metonímicas da culpa e do mal-estar herdados das ditaduras latino-americanas.

Para chegar a esse ponto, Bolaño consegue desenvolver, em menos de 120 (cento e vinte) páginas, uma novela sobre a obra de arte, cuja progressão sufocante cobre o enigma da vocação artística, a maldição da crítica literária, as peculiaridades da Igreja e do Estado e a alegada banalidade do mal. São pelo menos quatro problemas em uma narrativa que não dá trégua ao leitor. Em cada entrelinha, em cada omissão há um significado esperando para ser descoberto.

Por outro lado, Roberto Bolaño parece ser um tanto pessimista no que concerne ao horror e à literatura. O trecho a seguir sugere continuidade e repetição, num círculo vicioso que se prolonga: “atravessando outra vez os salões intercomunicantes como a rosa mística, que abre suas pétalas para uma rosa mística, que abre suas pétalas para outra rosa mística, e assim até o fim dos tempos, falando, em italiano, de Dante [...]” (2004, p. 31), culminando no desfecho “E depois se desencadeia a tormenta de merda” (BOLAÑO, 2004, p. 118), que corrobora com a ideia de que a literatura esgotou suas possibilidades e só lhe resta voltar-se para si mesma e, ainda, de que a humanidade está fadada ao fracasso ideológico.

O mal é representado profusamente em toda a obra de Bolaño, como latência onipresente e proliferante, como movimento e como uma referência constante, espaço ampliado, no qual a personagem principal pode, em vertigem, também espiar o seu próprio rosto: um movimento de desfiguração, em que é possível ver a imagem extrema e terrível que aparentemente inverteu-se: o jovem envelhecido encara o velho moribundo.

Entretanto, resgatamos a epígrafe que inicia esta dissertação, em tradução livre transcrita abaixo, reafirmando a fé de Roberto Bolaño na literatura:

A literatura é muito parecida com as lutas dos samurais, mas um samurai não luta contra outro samurai: luta contra um monstro. Geralmente sabe que será derrotado. Ter a coragem, sabendo de antemão que será derrotado, e ir para a batalha: isso é literatura. (BOLAÑO, 2008, p. 78)

Se há uma constante no trabalho de Bolaño é a literatura. Praticamente todos os seus livros são sobre escritores, poetas e professores. Em *Noturno do*

*Chile* (2004) não é diferente, livros, autores, frustrações com a vida literária assombram Urrutia Lacroix no leito de morte, entretecidos na trama política que aparece como pano de fundo. O peso da tradição suplanta o padre, obcecado com gregos, italianos e franceses. E é justamente essa obsessão pela literatura e a ambição de se tornar reconhecido que colocam o clérigo em contato com o horror. Tal como Fausto, Lacroix vende a alma e, mais tarde, o jovem envelhecido vem cobrar a dívida.

E, embora a maioria das personagens de Bolaño sejam escritores, o que mais se nota em sua obra é o ato de ler, e em *Noturno do Chile* (2004) evidencia-se, ainda, o ato de escrever e contar histórias. É por meio da alegoria da leitura como um processo crítico de mediação com a realidade, com seus sinais e ruínas espalhados no tempo e a necessidade de sua recuperação, que Bolaño sugere a ideia de escrever como um ato ético. Todas as suas personagens são, em princípio, leitores do desastre.

Assim, percebemos uma constante no projeto estético de Bolaño, a preocupação com a ética e a estética, e mais, a intensa autorreflexividade da literatura. Assim como Narciso se encanta com sua imagem refletida na água e termina por se afogar, a novela de Bolaño mira a própria literatura. Como que encantado, enfeitiçado, a personagem Lacroix não pensa em outra coisa que não a literatura e isso o conduz à perdição. O padre olha de tão perto que não enxerga, ou finge não ver, o mal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é por acaso que os escritores de língua francesa que reivindicam a pertença a uma literatura-mundo se comparam aos escritores de língua inglesa que são, hoje, os mais inovadores, os mais vendidos e os mais citados. *Abaixo deles viriam os latino-americanos, tanto os romancistas do boom quanto novos escritores, como Roberto Bolaño [...]*. Com algumas exceções, naturalmente, pode-se afirmar que os maiores prosadores da contemporaneidade são pessoas com duplas ou múltiplas identidades, pessoas que não estão coladas a nenhuma nação de modo monolítico, pessoas híbridas que se situam no entre dois, no entrelugar. (FIGUEIREDO, 2013, p. 44, grifos nossos) .

Em considerações finais, reconhecemos que os vinte e quatro meses que envolveram a elaboração dessa dissertação, resultado de longa e desafiadora pesquisa, foram repletos de surpresas. Em decorrência disso, podemos reconhecer uma necessidade de melhor adequação do tema proposto no projeto inicial, relatada na introdução desse trabalho, e que se mostrou uma decisão acertada devido ao fato de a nova trilha traçada ter-se mostrado muito mais instigante, apesar de desafiadora.

Sair da zona de conforto, do lugar comum, e lançar-se ao desconhecido pode ser muito gratificante, ainda que existam alguns contratempos. Algumas das frustrações que se interpuseram no caminho dizem respeito à falta de referencial e suporte bibliográfico sobre Roberto Bolaño, incluindo-se as horas despendidas na leitura e tradução de textos em outras línguas, somando-se as comunicações e trabalhos apresentados para um público que nunca ouvira falar de Roberto Bolaño, muitas vezes confundindo-o com o quase homônimo Roberto Bolaños, intérprete do Chaves, durante muitos anos personagem constante nas nossas tardes. Contratempos à parte, esta jornada mostrou-se produtiva.

Em nosso trabalho, comprovamos um aspecto altamente significativo, pois que, há mais de uma década Roberto Bolaño vem despertando a atenção da crítica especializada, seja pelas previsões de Susan Sontag, em palavras iniciais nas abas dos livros do escritor, pois em *O terceiro Reich* (2011) encontramos a seguinte aclamação: “O mais influente e admirado romancista de língua espanhola da sua geração”, e em relação à *Noturno do Chile* (2004) a crítica americana, assim profetizara: “o que há de melhor e mais precioso: um romance

contemporâneo destinado a ter um lugar permanente na literatura mundial”, ou pela curiosidade acerca da vida boêmia do autor.

*Noturno do Chile*, esta obra que nos ocupou de maneira especial, é como a ponta de um iceberg, onde tudo está escondido, mas a suspeita do tamanho real é colossal, como se as palavras que compõem o texto tivessem uma força desconhecida e viva que transformam cada nova leitura em algo diferente e a cada vez mais assustador.

Nosso esforço, neste trabalho, foi, por assim dizer, *grosso modo*, analisar produzindo sentidos em torno dos valores éticos e políticos dos processos de releitura de desastres históricos, observando que Roberto Bolaño assume, de forma autorreflexiva, as impossibilidades da narrativa em um contexto de capitalismo tardio, a fim de torná-las ainda produtivas dentro de uma matriz literária. Ou seja, o escritor faz da impossibilidade de escrever o tema de sua obra. Disso é ilustrativo o trecho em que a personagem do padre Lacroix condena os escritos de Maria Canales: “Quem me dera escrever como ela” diz a escritora, ao que Lacroix rebate: “Respondi-lhe com franqueza: muitas das páginas da romancista eram traduções ruins (para não chamá-las de plágio, que sempre foi uma palavra dura, quando não injusta) de algumas romancistas francesas da década de 50” (BOLAÑO, 2004, p. 104).

Mais adiante, o próprio cura enfrenta crises criativas e de consciência, que bem revelam o tema fundamental da narrativa e os dilemas do narrador:

Escrevi ou tentei escrever um poema. [...] Que horror, que ridículo. Depois voltei a casa de Maria Canales. Tudo continuava igual. Os artistas riam, bebiam, dançavam, enquanto lá fora, naquela zona de grandes avenidas despovoadas de Santiago, transcorria o toque de recolher, Eu não bebia, não dançava, apenas sorria beatificamente. E pensava. Pensava que era curioso que nunca aparecesse uma patrulha dos carabineiros ou da polícia militar, apesar do burburinho e das luzes da casa. Pensava em Maria Canales, que então já tinha ganhado um prêmio com um conto um tanto medíocre. Pensava em Jimmy Thompson, o marido, que às vezes se ausentava por várias semanas, meses até. (BOLAÑO, 2004, p. 106)

Um aspecto a ser realçado diz respeito às literaturas pós-ditatoriais, uma vez que o projeto artístico de Bolaño, ao enfrentar a reescrita do passado, como um exercício que deixa em aberto e sem solução o trabalho de luto, revela-se como uma proposta fundamental no que diz respeito às transições "democráticas" da América Latina. A partir da tematização da memória e do discurso testemunhal das personagens, Roberto Bolaño realiza uma narração de contínuas interrupções: a crise se aprofunda e as histórias, uma vez mobilizadas, seguem em movimento plural. A estrutura digressiva frequentemente presente no relato de *Noturno do Chile* possibilita constelações de fragmentos narrativos que atuam de forma crítica para a reativação do passado, obrigando o leitor a um esforço contínuo frente às ruínas da história. Enfim, trata-se de um processo de *énonciation*, como propôs Hutcheon, em um nível receptivo e interpretativo, derivando na ética e na experiência política que envolvem o universo de discurso da narrativa de Bolaño.

Desse ponto de vista, a narrativa de Roberto Bolaño, hoje em dia, ganha notoriedade e expressividade, sobretudo quando refletimos em torno da epígrafe que abre essas considerações finais. Quer dizer: sob a perspectiva dos estudos de literatura comparada, realça-se a complexificação, ao mesmo tempo

interacional e produtiva, do regional com o nacional e o transnacional, como enfatiza a autora da epígrafe em referência.

Dizendo de outra forma, a obra de Roberto Bolaño, em particular *Noturno do Chile*, faz finca pé no *locus* de sua enunciação, ao provocar uma releitura do contexto sócio-político e cultural do Chile pós-ditadura, sem, todavia, deixar de reconhecer-se como uma produção literária resultante da descolonização cultural e das diásporas dos escritores ocidentais – embaralhando não só o conceito de literatura nacional, mas também seu vértice de transnacionalidade. Hoje, a remarcada república mundial das letras (Pascale Casanova) não só afastou a ideia de centro, mas também a noção de periferia, onde se situariam os escritores do nosso subcontinente. Desse ponto de vista, “a internacionalização do regional” ganha relevo e se alarga enquanto noção e sentido já postulados por Ángel Rama e Ana Pizarro, dentre outros críticos que discutimos ao longo deste trabalho.

Assim, o estudo de macrorregiões marcadas por uma história e uma cultura comuns – Cone Sul, Amazônia, Caribe – não só confirmam a internacionalização da região, como ensejam propostas originais de trabalho para o eixo Sul-Sul. Da perspectiva comparatista, está-se no mundo onde os trânsitos se dão de forma real quanto virtual, onde escritores e leitores têm sua experiência para além dos limites de uma nação, para a experiência da outridade.

Assim, nas entrelinhas e ironias do discurso bolañense, vislumbram-se os actantes de que fala Wladimir Kryszynski (2007, p. 3), pois, dentre as complexas malhas do local, do nacional, do marginal, do institucional e do universal, Roberto Bolaño realiza um projeto artístico, em que narra a história do Chile pós-ditatorial e contemporâneo e obtém grande eficácia no plano da produção literária mundial.

Concluindo, são decisivas as enfáticas palavras do comparatista Henri-Pageaux (2011) ao postular “por um novo humanismo”, o qual não se confundiria com a ideia de herança, de patrimônio, ou, ainda, com a mistura de saber e ética que servira para defender e ilustrar “com força e nobreza, uma certa ideia do homem”; nem se confundiria com a erudição ou o ideal enciclopédico ou de cultura geral que formataram nossa história das ideias: “O humanismo comparatista no qual estou pensando tem o dever de considerar o homem como tema de reflexão e análise.” – diz ele. (PAGEAUX, 2011, p. 253) E especialmente na bela e provocativa passagem da síntese que propõe:

É preciso se voltar para nosso mundo, tal como ele é [...]. Diante da proliferação das informações e da fragmentação das questões e dos saberes, o comparatismo pode assumir *a função difícil, mas exaltante, de disciplina de síntese, não com o fim de alinhar belas conclusões gerais, mas para criar meios de se pensar um pouco acerca da totalidade na qual estamos imersos.* (PAGEAUX, 2011, p. 255, grifos nossos.)

E, assim, da lição do mestre, sendo verdade que não nascemos comparatistas, mas tornamo-nos comparatistas, e que é preciso poder, ou querer, continuar sendo comparatista depois de sê-lo, aprenderemos que: “O novo humanismo, o comparatismo renovado devem dar novamente a palavra aos criadores, além de tentar conciliar reflexão e criação, abordagem teórica e perspectiva poética, já que certas práticas universitárias as dissociaram” (PAGEAUX, 2011, p. 263).

## REFERÊNCIAS

### a) Do *corpus* da pesquisa:

BOLAÑO, Roberto. *Noturno do Chile*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

### b) Gerais:

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ALDAY, Patricia P. *El balido de la oveja negra: La obra de Roberto Bolaño em El marco de la nueva narrativa chilena*. 2006. 455f. Tese (Doutorado em Filologia), Universidade Complutense de Madrid, Madri. 2006.

ÁLVARES, Roxana Guadalupe Herrera. Roberto Bolaño: conselhos sobre a arte de escrever contos. In: DIAS, M. H. M; PITERI, S. H. O. R. (Orgs.). *A literatura do outro e os outros da literatura*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 65-91.

AÍNSA, Fernando. Nueva novela histórica y relativización del saber histórico. *América Cahiers du Critcal*. Histoire et imaginaire dans le roman hispano-américain contemporain. Paris: Universite de la Sorbonne Nouvelle, 1994. 2 ème, IV n. 14. Série Presses de la Sorbonne Nouvelle.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Tradução Saulo Gouveia. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BARROS, Luizete Guimarães; FLECK, Gilmei Francisco. Discurso e literário na produção de Augusto Roa Bastos. In: FLECK, Gilmei Francisco; ALVES, Lourdes Kaminski. (Org.). *Ficção, História e Memória na América Latina: Leituras e Práticas*. Cascavel: Unioeste, 2010. p. 83-98. (Coleção Confluências da Literatura e outras áreas, v. I).

BARZOTTO, Leoné Astride. América Latina: nuances críticas e literárias em foco. In: IX JALLA BRASIL – Jornadas Andinas de Literatura Latino-americana: integração e interlocução, 2 a 6/08/2010. *Anais...Niterói*, RJ. p. 1084-1086.

BHABHA, Homi K. A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p.

\_\_\_\_\_. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BUNGART NETO, Paulo. Sobreviver para contar: as catárticas memórias dos exilados e perseguidos pela ditadura militar brasileira. In: *Cadernos Culturais: memória cultural*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2013.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (org.) *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992, p. 07-37.

BOLAÑO, Roberto. *Déjenlo todo nuevamente: Primer Manifiesto Infrarrealista*. 1976, disponível em: <http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>. Acesso em 27 fev. 2013.

\_\_\_\_\_. O Olho Silva. In: \_\_\_\_\_. *Putas Assassinas*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 11-25.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: Teoria literária; abordagens históricas e tendências contemporâneas. (org.) BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia O. Maringá: Eduem, 2009. p. 257-285.

BOTOSO, Altamir. Romance histórico e pós-modernidade. Brasília: *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília*, 2010. v. 3. n. 1/2. ano III. dez/2010. p. 37-47. Disponível em: <http://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/viewFile/1902/1307>. Acesso em: 26 mar. 2013.

CAMPOS, Javier. Entrevista com Roberto Bolaño. *Sibila: poesia e cultura*, junho 2002. Disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/critica/97-entrevista-com-roberto-bolano>. Acesso em: 15 mar. 2013.

CANDIDO, Antonio. "O direito à literatura". In: \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2004, p.169-191.

CARRAL, Andrea Cobas. "Déjenlo todo nuevamente": apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano. <http://letras.s5.com.istemp.com/rb051105.htm>. Acesso em: 27 jul. 2012.

CARVAJAL, Alfonso. "Extranjero me siento en todas partes". *El Tiempo*. Colombia, Jan/2003. Disponível em: [http://eltiempo.terra.com.co/hist\\_imp/HISTORICO\\_IMPRESO/cult\\_hist/2003-01-03/ARTICULO-WEB-NOTA\\_INTERIOR\\_HIST-241656.html](http://eltiempo.terra.com.co/hist_imp/HISTORICO_IMPRESO/cult_hist/2003-01-03/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_HIST-241656.html). Acesso em: 27 jul. 2012.

CARVALHAL, Tania Franco. Vinte e cinco anos de crítica literária no Brasil – Notas para um balanço. *Revista Raído*. Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD. v.2, n.3, jan./ jun. 2008. p. 33-39.

\_\_\_\_\_. *O próprio e o alheio – ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Na crise do histórico, a aura da história. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (orgs). *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/EFRGS, 1999, p. 109-118.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*, volume 2. Organização de Jaime Alazraki. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COUTINHO, Eduardo de Faria. Sem centro nem periferia: É possível um novo olhar no discurso teórico-crítico latino-americano? In: *Literatura e memória cultural: Anais do Segundo Congresso ABRALIC*. Belo Horizonte: ABRALIC / Editora UFMG, 1991, v. 2, p. 621-633.

\_\_\_\_\_. Da transversalidade da Literatura Comparada. In: WEINHARDT, Marilene; CARDOZO, Maurício Mendoza. (orgs.). *Centro, centros: literatura e literatura Comparada em discussão*. Curitiba: UFPR, 2011, p. 203-220.

\_\_\_\_\_. Mutações do comparatismo no universo latino-americano: a questão da historiografia literária. In: SCHMIDT, Rita T. (org.). *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. p. 31-42.

\_\_\_\_\_. Remapeando a América Latina: para uma nova cartografia literária do continente. In: *II Colóquio sul de literatura comparada e encontro ABRALIC*, Porto Alegre, jul/ago, 2003. p. 139-147.

EIRIZIK, Nelson. A “Bolanõfilia”: merecido culto ao escritor chileno. São Paulo. *Revista Getúlio*, n. 22. Julho de 2010. p. 50-51.

ESCOSTEGUY, Ana C. Os Estudos Culturais. Disponível em: [http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/estudos\\_culturais\\_ana.pdf](http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/estudos_culturais_ana.pdf). Acesso em 23 nov. 2013.

FIGUEIREDO, Vinícius S. Estudos Subalternos: uma introdução. *RAÍDO* n. 7, 2010. p. 83-92. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/619/522>. Acesso em: 27 jul. 2012.

FIGUEIREDO, Eurídice. Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: ABRALIC, v. 1, n. 23, 2013, p. 31-48.

FLORES, Conceição. Da Nova História à metaficção historiográfica: a gênese de Blimunda. *Mneme – Revista de humanidades* n. 11, 2010. Rio Grande do Norte: Campus de Caicó, 2010. p. 49-55.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo, Loyola, 1996.

FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1975.

FUKUYAMA, F. *O fim da História e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel; VARGAS LLOSA, Mario. *La novela en América Latina: diálogo*. Lima: C. M. Batres, Universidad Nacional de Ingeniería, 1967.

GASS, William H. A filosofia e a forma da ficção. In: *A ficção e as imagens da vida*. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 17-35.

GUTIÉRREZ GIRALDO, R. E. *De la literatura como un oficio peligroso: crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño*. 2010.182 f. Tese (Doutorado em Letras), Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro. 2010.

HUTCHEON, Linda. *Canadian Historiographic Metafiction*. *Essays on Canadian Writing* 30 (1984): 228-238.

\_\_\_\_\_. The politics of postmodernism: parody and history. In: *Cultural Critique*. n. 5. Minnesota: University of Minnesota Press, 1986-1987. p. 179-207. Disponível em: [http://people.ds.cam.ac.uk/paa25/Papers/PoMo\\_files/Linda%20Hutcheon.pdf](http://people.ds.cam.ac.uk/paa25/Papers/PoMo_files/Linda%20Hutcheon.pdf). Acesso em: 13 set. 2012.

\_\_\_\_\_. Historiographic metafiction: parody and the intertextuality of history. In: O'DONNELL, Patrick; DAVIS Robert Con (orgs.). *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989. p. 3-32. Disponível em: <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/10252>. Acesso em: 13 set. 2012.

\_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque; SILVA, Marisa Correa. Discurso histórico e discurso literário: o entrelace na perspectiva da metaficção historiográfica. In: *Anais do CELLI – Colóquio de estudos linguísticos e literários Maringá*. Maringá, 2009. p. 740-748. Disponível em: [http://www.ple.uem.br/3celli\\_anais/trabalhos/estudos\\_literarios/pdf\\_literario/078.pdf](http://www.ple.uem.br/3celli_anais/trabalhos/estudos_literarios/pdf_literario/078.pdf). Acesso em: 13 set. 2012.

JUAN-NAVARRO, Santiago. *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría posmodernista*. Valencia: Episteme, 1998.

KRAUSE, Gustavo B. "Continuidade dos parques": Machado de Assis e Julio Cortázar. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13 a 17 jul., 2008, São Paulo, *Anais...* São Paulo: USP, 2008.

KUNTZ, Maria Cristina Vianna. A metaficção historiográfica em *História do Cerco de Lisboa*. s/d. Disponível em: [http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/\(2002\)07-A%20metaficcao.pdf](http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/(2002)07-A%20metaficcao.pdf). Acesso em: 26 mar. 2013.

KRYSINSKI, Wladimir. Narrativa de valores: Os novos actantes da Weltliteratur. In: \_\_\_\_\_. *Dialéticas da transgressão: O novo e o moderno na literatura do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LIMA, Lucas de Sena de; CREMA, Hugo. *Estrela distante – A última entrevista de Roberto Bolaño*. 2010. Disponível em: <http://estrelaselvagem.wordpress.com/2010/05/20/a-ultima-entrevista-de-roberto-bolano/>. Acesso em: 23 fev. 2012.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Tradução Flávia Cera. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julho de 2007. p. 1-4.

MACHADO, Cassiano Elek. Bolañismo selvagem: o espírito febril de Roberto Bolaño vive. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10 mar. 2013. Ilustríssima. p. 4-5.

MANZONI, Celina (compilación, prólogo y edición). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

MARIA, Luzia de. A crise da representatividade na arte do século XX e o conto. In: \_\_\_\_\_. *O que é conto*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 76-96. (Coleção Primeiros Passos).

MARTÍ, José. *Nossa América*. Tradução de Maria Angélica de Almeida Triber. São Paulo: HUCITEC, 1983. (Texto original de 1891)

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

OLINTO, H. K. Identidades atravessadas. In: COUTINHO, E. F. (org.). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001, p. 105-118.

ORWELL, George. *1984*. trad. Wilson Velloso. 29 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

PAGEAUX, Daniel-Henri. O comparatismo: entre tradição e renovação. In: \_\_\_\_\_. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. (org.) MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzer; Frederico Westphalen/RS: URI ; São Paulo/SP: Hucitec; Santa Maria/RS: UFSM, 2011. p. 19-42.

PAZ, Octavio. Ambiguidade do romance. In: \_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 267-282.

\_\_\_\_\_. O verbo desencarnado. In: \_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 282-305.

PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

PEREIRA, Helena Bonito Couto. A mestiçagem no relato metaficcional de João Ubaldo Ribeiro. In: FLECK, Gilmei Francisco; ALVES, Lourdes Kaminski. (org.). *Ficção, História e Memória na América Latina: Leituras e Práticas*. Cascavel: Unioeste, 2010. p. 99-108 (Coleção Confluências da Literatura e outras áreas, v. I).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura Comparada, intertexto e antropofagia. In: \_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina*. São Paulo. Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.

\_\_\_\_\_. *O longo adeus à literatura*. 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/941210-o-longo-adeus-a-literatura.shtml>. Acesso em: 25 mai. 2013.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradicion. In: 2º Congresso Abralic. Literatura e memória cultural. *Anais*. Belo Horizonte: 1991. v. 1. p. 60-66.

PIZARRO, Ana. *O Sul e os Trópicos: ensaios de cultura latino-americana*. Niterói: Eduff, 2006.

QUETZAL. *Últimas palavras*. 2010. Disponível em: <http://quetzal.blogs.sapo.pt/tag/roberto+bola%C3%B1o>. Acesso em: 26 jul. 2013.

QUIJADA, Gonzalo Leiva. Memoria cultural fundacional de la dictadura militar en Chile: sus repercusiones en el ámbito de la práctica creativa. In: *Cadernos Culturais: memória cultural*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2013.

REIS, Livia de Freitas. Transculturação e transculturação narrativa. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. p. 465-488.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: Arte, Cultura, Gênero e Política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa (Ensaios sobre questões político-culturais)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 13-24.

\_\_\_\_\_. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro, Rocco, 2006.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Julio Cortázar e/ou o cosmopolitismo militante. *Continente Sul/Sur*. Porto Alegre, v. 4, p. 101-112, 1997.

SILVA, Cínthia Renata Gatto. A metaficção historiográfica em *Que farei com este livro?*, de José Saramago. 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Cinthia-Renata.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2013. p. 1-9.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. 1989. Na crise do histórico, a aura da história. In: \_\_\_\_\_. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989. p. 109-118.

SOARES, Jô. *O Xangô de Baker Street*. 1. ed. 1995. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SOSNOWSKI, Saúl. La “nueva” novela hispano-americana: ruptura y “nueva” tradición. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995. v. 3, p. 393-412.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. Pós-teorias. In: GONÇALVES, A. B. R.; CARIZO, S.; LAGE, V. L. C. (org.). *Literatura, crítica e cultura III*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009. p. 223-230.

\_\_\_\_\_. O tic-tac do meu coração. In: \_\_\_\_\_. *Janelas indiscretas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 213-228.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

ROSENFELD, Anatol. Saudade e *Sehnsucht*. In: \_\_\_\_\_. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.79-82.

RUFFINELLI, Jorge. Después de la ruptura: la ficción. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995. v. 3, p. 367-391.

SOUZA, Jair V.M. *Nocturno de Chile: literatura e história*. *ANAIS DO SETA*, n.4, 2010. p. 510-520.

SOUZA, Wagner de. Os desvalidos: discurso e variações sobre o mesmo tema. In: FLECK, Gilmei Francisco; ALVES, Lourdes Kaminski. (org.). *Ficção, História e Memória na América Latina: Leituras e Práticas*. Cascavel: Unioeste, 2010b, p. 109-123. (Coleção Confluências da Literatura e outras áreas, v. I).

VARGAS, Andrea Quilian de. *Tropical sol da liberdade: metaficção historiográfica*. s/d. 7 p. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/8.pdf>. Acesso em: 25 set. 2012.

XERXENESKY, A. C. S. *A figura do intelectual na obra de Roberto Bolaño*. 2009. 49 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

WAUGH, Patricia. *Metaficcion: the theory and practice of self-conscious fiction*. London; New York: Routledge, 2003.

ZOKNER, Cecília. "Mensu: história e ficção". In: \_\_\_\_\_. *Para uma crítica latino-americana*. Curitiba: Editora UFPR, 1991, p. 101-111.

### **c) Filmes:**

HAASNOOT, Erik. *Bolaño cercano*. Produção de Candaya e TV UNAM, direção de Erik Haasnoot. Barcelona, 2008. 1 DVD, 40', color. son. Disponível em: <http://www.youtube.com/playlist?list=PLFF51E9387C0AD888>. Acesso em: 13 de set. 2012.

HAWS, Chris. *Consequências: a trama oculta da América Latina*. Produção de National Geographic Channel, direção de Chris Haws. Escrito e apresentado por Álvaro Vargas Llosa. Discovering Latin America, 2008. 4 episódios, 47'. color. son. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Wa1sr0n0H8U>. Acesso em: 13 de set. 2012.

LOPEZ-LÍNARES, José Luis. *Roberto Bolaño: el último maldito*. Produção de TVE, direção de José Luis Lopez-Linares. Espanha: Zebra Producciones, 2010. 1 episódio, 58'. color. son. Disponível em: <http://vimeo.com/20402882>. Acesso em: 14 set. 2012.

## **ANEXOS**

## ANEXO A – DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE: primer manifiesto infrarrealista

### DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE

#### primer manifiesto infrarrealista

“Hasta los confines del sistema solar hay cuatro horas-luz; hasta la estrella más cercana, cuatro años-luz. Un desmedido océano de vacío. Pero ¿estamos realmente seguros de que sólo haya un vacío? Únicamente sabemos que en este espacio no hay estrellas luminosas; de existir, ¿serían visibles? ¿Y si existiesen cuerpos no luminosos u oscuros? ¿No podría suceder en los mapas celestes, al igual que en los de la tierra, que estén indicadas las estrellas-ciudades y omitidas las estrellas-pueblos?”

-Escritores soviéticos de ciencia ficción arañándose el rostro a medianoche.

-Los infrasoles (Drummond diría **los alegres muchachos proletarios**).

**-Peguero y Boris solitarios en un cuarto lumpen presintiendo a la maravilla detrás de la puerta.**

-Free Money

\*

¿Quién ha atravesado la ciudad y por única música sólo ha tenido los silbidos de sus semejantes, sus propias palabras de asombro y rabia?

El tipo hermoso que no sabía

que el orgasmo de las chavas es clitoral

(Busquen, no solamente en los museos hay mierda) (Un proceso de museificación individual) (Certeza de que todo está nombrado, develado) (Miedo a descubrir) (Miedo a los desequilibrios no previstos).

\*

Nuestros parientes más cercanos:

los francotiradores, los llaneros solitarios que asolan los cafés de chinos de latinoamérica, los destazados en supermarkets, en sus tremendas disyuntivas individuo-colectividad; la impotencia de la acción y la búsqueda (a niveles individuales o bien enfangados en contradicciones estéticas) de la acción poética.

\*

Pequeñitas estrellas luminosas guiñándonos eternamente un ojo desde un lugar del universo llamado **Los laberintos**.

-Dancing-Club de la miseria.

-Pepito Tequila sollozando su amor por Lisa Underground.

-Chúpaselo, chúpate lo, chupémoselo.

-Y el Horror

\*

Cortinas de agua, cemento o lata, separan una maquinaria cultural, a la que lo mismo le da servir de conciencia o culo de la clase dominante, de un acontecer cultural vivo, fregado, en constante muerte y nacimiento, ignorante de gran parte de la historia y las bellas artes (creador cotidiano de su loquísima historia y de su alucinante vellas hartes), cuerpo que por lo pronto experimenta en sí mismo sensaciones nuevas, producto de una época en que nos acercamos a 200 kph. al cagadero o a la revolución.

“Nuevas formas, raras formas”, como decía entre curioso y risueño el viejo Bertolt.

\*

Las sensaciones no surgen de la nada (obviedad de obviedades), sino de la realidad condicionada, de mil maneras, a un constante fluir.

-Realidad múltiple, nos mareas!

Así, es posible que por una parte se nazca y por otra estemos en las primeras butacas de los últimos coletazos. Formas de vida y formas de muerte se pasean cotidianamente por la retina. Su choque constante da vida a las formas infrarrealistas: EL OJO DE LA TRANSICIÓN

\*

Metan a toda la ciudad al manicomio. Dulce hermana, aullidos de tanque, canciones hermafroditas, desiertos de diamante, sólo viviremos una vez y las visiones cada día más gruesas y resbalosas. Dulce hermana, aventones para Monte Albán. Apriétense los cinturones porque se riegan los cadáveres. Una movida de menos.

\*

¿Y la buena cultura burguesa? ¿Y la academia y los incendiarios? ¿y las vanguardias y sus retaguardias? ¿Y ciertas concepciones del amor, el buen paisaje, la Colt precisa y multinacional?

Como me dijo Saint-Just en un sueño que tuve hace tiempo: Hasta las cabezas de los aristócratas nos pueden servir de armas.

\*

-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.

-La Constelación del Bello Pájaro.

-Los infrarrealistas proponen al mundo el indigenismo: un indio loco y tímido.

-Un nuevo lirismo, que en América Latina comienza a crecer, a sustentarse en modos que no dejan de maravillarnos. La entrada en materia es ya la **entrada en aventura**: el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes. La ternura como un ejercicio de velocidad. Respiración y calor. La experiencia disparada, estructuras que se van devorando a sí mismas, contradicciones locas.

Si el poeta está inmiscuido, el lector tendrá que inmiscuirse.

### “libros eróticos sin ortografía”

\*

Nos anteceden las MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTAS

Las 99 flores abiertas como una cabeza abierta

Las matanzas, los nuevos campos de concentración

Los Blancos ríos subterráneos, los vientos violetas

Son tiempos duros para la poesía, dicen algunos, tomando té, escuchando música en sus departamentos, hablando (escuchando) a los viejos maestros. Son tiempos duros para el hombre, decimos nosotros, volviendo a las barricadas después de una jornada llena de mierda y gases lacrimógenos, descubriendo / creando música **hasta** en los departamentos, mirando largamente los cementerios-que-se-expanden, donde toman desesperadamente una taza de té o se emborrachan de pura rabia o inercia los viejos maestros.

Nos antecede HORA ZERO

((Cría zambos y te picarán los callos))

Aún estamos en la era cuaternaria. ¿Aún estamos en la era cuaternaria?

Pepito Tequila besa los pezones fosforescentes de Lisa Underground y la ve alejarse por una playa en donde brotan pirámides negras.

\*

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.

\*

Los burgueses y los pequeños burgueses se la pasan en fiesta. Todos los fines de semana tienen una. El proletariado no tiene fiesta. Sólo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los explotados tendrán una gran fiesta. Memoria y guillotinas. Intuirla, actuarla **ciertas** noches, inventarle aristas y rincones húmedos, es como acariciar los ojos ácidos del nuevo espíritu.

\*

Desplazamiento del poema a través de las estaciones de los motines: la poesía produciendo poetas produciendo poemas produciendo poesía. No un callejón eléctrico / el poeta con los brazos separados del cuerpo / el poema desplazándose lentamente de su Visión a su Revolución. El callejón es un punto múltiple. **“Vamos a inventar para descubrir su contradicción, sus formas invisibles de negarse, hasta aclararlo”**. Desplazamiento del acto de escribir por zonas nada propicias para el acto de escribir.

¡Rimbaud, vuelve a casa!

Subvertir la realidad cotidiana de la poesía actual. Los encadenamientos que conducen a una realidad circular del poema. Una buena referencia: el loco Kurt Schwitters. Lanke trr gll, o, upa kupa arggg, devienen en línea oficial, investigadores fonéticos codificando el aullido. Los puentes del Noba Express son anti-codificantes: déjenlo que grite, déjenlo que grite (por favor no vayan a sacar un lápiz ni un papelito, ni lo graben, si quieren participar griten también), así que déjenlo que grite, a ver qué cara pone cuando acabe, a qué otra cosa increíble pasamos.

Nuestros puentes hacia las estaciones ignoradas. El poema interrelacionando realidad e irrealdad

\*

Convulsivamente

\*

¿Qué le puedo pedir a la actual pintura latinoamericana? ¿Qué le puedo pedir al teatro?

Más revelador y plástico es pararse en un parque demolido por el smog y ver a la gente cruzar en grupos (que se comprimen y se expanden) las avenidas, cuando tanto a los automovilistas como a los peatones les urge llegar a sus covachas, y es la hora en que los asesinos salen y las víctimas los siguen.

¿Realmente qué historias me cuentan los pintores?

El vacío interesante, la forma y el color fijos, en el mejor de los casos la parodia del movimiento. Lienzos que sólo servirán de anuncios luminosos en las salas de los ingenieros y médicos que coleccionan.

El pintor se acomoda en una sociedad que cada día es más "pintor" que él mismo, y ahí es donde se encuentra desarmado y se inscribe de payaso.

Si un cuadro de X es encontrado en alguna calle por Mara, ese cuadro adquiere categoría de cosa divertida y comunicante; es un salón es tan decorativo como los sillones de fierro del jardín del burgués / ¿cuestión de retina? / sí y no / pero mejor sería encontrar ( y por un tiempo sistematizar azarosamente) el factor detonante, clasista, cien por ciento propositivo de la obra, en yuxtaposición a los valores de "obra" que la están precediendo y condicionando.

-El pintor deja el estudio y CUALQUIER statu quo y se mete de cabeza en la maravilla / o se pone a jugar ajedrez como Duchamp / Una pintura didáctica para la misma pintura / Y una pintura de la pobreza, gratis o bastante barata, inacabada, de participación, de cuestionamiento en la participación, de extensiones físicas y espirituales ilimitadas.

La mejor pintura de América Latina es la que aún se hace a niveles inconscientes, el juego, la fiesta, el experimento que nos da una real visión de lo que somos y nos abre a lo que podemos ser. La mejor pintura de América Latina es la que pintamos con verdes y rojos y azules sobre nuestros rostros, para reconocernos en la creación incesante de la tribu.

\*

Prueben a dejarlo todo diariamente.

Que los arquitectos dejen de construir escenarios hacia dentro y que abran las manos (o que las empuñen, depende del lugar) hacia **ese espacio** de afuera. Un muro y un techo adquieren utilidad cuando no sólo sirven para dormir o evitar lluvias sino cuando establecen, a partir, por ejemplo, del acto cotidiano del sueño, puentes conscientes entre el hombre y sus creaciones, o la imposibilidad momentánea de éstas.

Para la arquitectura y la escultura los infrarrealistas partimos de dos puntos: la barricada y el lecho.

\*

La verdadera imaginación es aquella que dinamita, elucida, inyecta microbios esmeraldas en otras imaginaciones. En poesía y en lo que sea, la entrada en materia tiene que ser **ya** la entrada en aventura. Crear las herramientas para la subversión cotidiana. Las estaciones subjetivas del ser humano, con sus bellos árboles gigantescos y obscenos, como laboratorios de experimentación. Fijar, entrever situaciones paralelas y tan desgarradoras como un gran arañazo en el pecho, en el rostro. Analogía sin fin de los gestos. Son tantos que cuando aparecen los nuevos ni nos damos cuenta, aunque los estamos haciendo / mirando frente a un espejo. Noches de tormenta. La percepción se abre mediante una ética-estética llevada hasta lo último.

\*

Las galaxias del amor están apareciendo en la palma de nuestras manos.

-Poetas, suéltense las trenzas (si tienen)

-Quemen sus porquerías y empiecen a amar hasta que lleguen a los poemas incalculables

-No queremos pinturas cinéticas, sino enormes atardeceres cinéticos

-Caballos corriendo a 500 kilómetros por hora

-Ardillas de fuego saltando por árboles de fuego

-Una apuesta para ver quién pestañea primero, entre el nervio y la pastilla somnífica

\*

El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua.

\*

Fusión y explosión de dos orillas: la creación como un graffiti resuelto y abierto por un niño loco.

Nada mecánico. Las escalas del asombro. Alguien, tal vez el Bosco, rompe el acuario del amor. Dinero gratis. Dulce hermana. Visiones livianas como cadáveres. Little boys tasajeando de besos a diciembre.

\*

A las dos de la mañana, después de haber estado en casa de Mara, escuchamos (Mario Santiago y algunos de nosotros) risas que salían del penthouse de un edificio de 9 pisos. No paraban, se reían y se reían mientras nosotros abajo nos dormíamos apoyados en varias casetas telefónicas. Llegó un momento en que sólo Mario seguía prestando atención a las risas (el penthouse es un bar gay o algo parecido y Darío Galicia nos había contado que siempre está vigilado por policías). Nosotros hacíamos llamadas telefónicas pero las monedas se hacían de agua. Las risas continuaban. Después de que nos fuimos de esa colonia Mario me contó que realmente nadie se había reído, eran risas grabadas y allá arriba, en el penthouse, un grupo reducido, o quizás un solo homosexual, había escuchado en silencio su disco y nos lo había hecho escuchar.

-La muerte del cisne, el último canto del cisne, el último canto del cisne negro, NO ESTÁN en el Bolshoi sino en el dolor y la belleza insoportables de las calles.

-Un arcoiris que principia en un cine de mala muerte y que termina en una fábrica en huelga.

-Que la amnesia nunca nos bese en la boca. Que nunca nos bese.

-Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando.

-Un pobre vaquero solitario que regresa a su casa, que es la maravilla.

\*

Hacer aparecer las nuevas sensaciones -Subvertir la cotidianeidad

O.K.

**DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE**

**LÁNCENSE A LOS CAMINOS**

Roberto Bolaño, México, 1976.