

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

Antônio Carlos Silveira Xerxenesky

A figura do intelectual na obra de Roberto Bolaño

Porto Alegre

2009

Antônio Carlos Silveira Xerxenesky

A figura do intelectual na obra de Roberto Bolaño

Trabalho de conclusão de curso de graduação  
apresentado ao Instituto de Letras da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,  
como requisito parcial para a obtenção do grau  
de Licenciado em Letras/Línguas Modernas - Espanhol.  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Porto Alegre

2009



## RESUMO

O presente trabalho busca encontrar, a partir de uma análise panorâmica da obra do escritor chileno Roberto Bolaño (1953 – 2003), representações da figura do intelectual e refletir sobre as possíveis implicações críticas e teóricas dessa figura na obra do autor. A base teórica é fundamentalmente a fortuna crítica disponível sobre o escritor, amparada por noções da teoria literária. Através do estudo da figura do intelectual na obra de Bolaño, desenvolvem-se reflexões sobre as ligações entre ética e estética, cultura e violência.

Palavras-chave: Roberto Bolaño, literatura latino-americana, literatura contemporânea, intelectuais

## RESUMEN

El presente trabajo busca, desde un análisis panorámico de la obra del escritor chileno Roberto Bolaño (1953 – 2003), encontrar representaciones de la figura del intelectual y reflexionar acerca de las posibles implicaciones críticas y teóricas de esta figura en la obra del autor. La base teórica es fundamentalmente compuesta de la fortuna crítica disponible acerca del escritor, junto con nociones de la teoría literaria. A través del estudio de la figura del intelectual en la obra de Bolaño, se desarrollan reflexiones sobre las conexiones entre ética y estética, cultura y violencia.

Palabras clave: Roberto Bolaño, literatura latinoamericana, literatura contemporánea, intelectuales

Hubo una época, pobre de mí, en que creí que la literatura arrastraría gente, como el rock, y que los jóvenes que entonces empezábamos a publicar en revistas marginales o a dar recitales donde sólo acudían nuestros amigos tendríamos un status similar a los rockeros... Es bastante tonto...

*Roberto Bolaño e A.G. Porta – Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*

## Sumário

|   |    |
|---|----|
| 1. Introdução: Bolaño, as narrativas e a figura do intelectual                | 8  |
| 2. Situando Bolaño: literatura contemporânea e a metaficção                   | 14 |
| 3. A figura do intelectual na obra de Roberto Bolaño: literatura e melancolia | 21 |
| 3.1. Literatura e literatura  | 21 |
| 3.2. Identidade e cânone  | 28 |
| 4. A figura do intelectual na obra de Roberto Bolaño: ética e estética        | 31 |
| 5. Primeiras conclusões e alguma autocrítica                                  | 45 |
| 6. Referências bibliográficas   | 47 |

## 1. Introdução: Bolaño, as narrativas e a figura do intelectual

O presente trabalho busca encontrar, a partir de uma análise panorâmica da obra do escritor chileno Roberto Bolaño (1953 – 2003), representações da figura do intelectual e refletir sobre as possíveis implicações críticas e teóricas dessa figura tanto em relação à escritura de Bolaño quanto à narrativa contemporânea.

Roberto Bolaño Ávalos, nascido em Santiago do Chile, iniciou sua carreira literária com o livro a quatro mãos (escrito ao lado de A.G. Porta), *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984). Fora este livro, todas suas publicações (que incluem diversos romances, livros de contos e antologias poéticas) estão concentradas em um espaço de dez anos, de 1993 até sua morte prematura em 2003. Muitas obras publicadas nesta época foram escritas anos antes, mas lançadas apenas quando o autor já temia por sua saúde.

O escritor ganhou diversos prêmios importantes, como o *Herralde* e o *Rómulo Gallegos* por *Os detetives selvagens* (1998), o *Ciudad Barcelona*, *Salambó* e o *Lara* por *2666* (2004), além de prêmios da crítica norte-americana (como o *National Book Critics Circle*), quando teve seu *2666* traduzido para o inglês em 2008.

Roberto Bolaño é considerado “um dos escritores latino-americanos mais admirados de sua geração”<sup>1</sup> que “assegurou um lugar permanente na literatura mundial”<sup>2</sup>. Seu romance *2666*, ao ser traduzido para o inglês, tornou-se, inesperadamente, um best-seller<sup>3</sup>, a ponto de o jornal inglês *The Economist*, em uma matéria chamada “Bolañomania”, considerar o autor um “Harry Potter dos intelectuais”. O fato de que tanto a crítica, como a mídia e o público têm dado grande atenção à obra de Roberto Bolaño é uma das motivações para trazer o escritor chileno à discussão acadêmica na UFRGS através do presente trabalho.

Cabe, talvez, apresentar alguns dados biográficos acerca do autor. Neste trabalho, recusou-se com todas as forças o uso de biografismos para explicar a obra. Não obstante,

---

<sup>1</sup> REROLLE, Raphaëlle. *Le Monde*, cf. orelha de *2666*, edição da Anagrama.

<sup>2</sup> SONTAG, Susan, cf. orelha de *2666*, edição da Anagrama.

<sup>3</sup> Ruy Barata Neto, em seu artigo sobre tradução *Alma de escritor*, publicado na Revista da Cultura de agosto de 2009, especula que boa parte da “Bolañomania” nos Estados Unidos deriva da passagem do autor para outra cultura, onde foi transformado em uma espécie de Jack Kerouac por meio da tradução realizada por Natasha Wimmer para *2666* e, em especial, pela sua tradução de *Los detectives salvajes* (*The savage detectives*, em inglês).



como a vida de Bolaño tem suas peculiaridades, e é freqüentemente trazida à tona por outros críticos, parece útil mencionar alguns dados nesta introdução. Nascido em Santiago, em 1953, o escritor se mudou para o México aos 13 anos. Quando Allende foi deposto pela ditadura chilena em 1973, Bolaño regressou ao Chile para formar parte da resistência, mas foi preso. Um amigo militar o libertou, e o escritor retornou ao México, onde formou, ao lado de outros amigos, especialmente Mario Santiago, o infra-realismo, movimento de poesia marginal que provavelmente foi representado como o “real-visceralismo” em *Los detectives salvajes*. O movimento atacava os grandes nomes da poesia mexicana, como Octavio Paz. O personagem Arturo Belano, recorrente em toda a obra de Bolaño, é o seu alter ego confesso. Já Ulises Lima, personagem de *Los detectives salvajes* representaria seu amigo Mario Santiago, que também aparece “sem disfarces” em poemas seus. Muitas pessoas de sua vida foram transformadas em personagens nos seus livros, como o famoso crítico espanhol do *El País*, Ignacio Echevarría, que se converte em Iñaki Echevarne em *Los detectives salvajes*.

Acerca do fato de que suas publicações, o grande núcleo delas, se concentram em aproximadamente 10 anos de carreira, há uma explicação. Ainda que escrevesse desde adolescente, Bolaño só começou a publicar quando teve a primeira crise hepática e descobriu que seu tempo de vida seria mais limitado do que imaginava. A partir daquele momento, seus esforços de escrita se multiplicaram. Enrique Vila-Matas, escritor catalão, se vale de uma metáfora kafkiana para descrever essa fase da vida de Bolaño: tirar Bolaño da escrivaninha onde escrevia seus livros seria como tirar um morto de sua sepultura. Foi assim, então, trabalhando várias noites consecutivas, que Bolaño conseguiu produzir tanto em um espaço de tempo tão curto, até o momento de sua morte em 2003.

Um título alternativo para este trabalho seria “A figura do intelectual latino-americano na obra de Roberto Bolaño”, pois a questão latino-americana é, explicitamente, um tema da mais alta importância na obra de Bolaño. Entretanto, tal redução de foco eliminaria discussões pertinentes àquela que é considerada pela crítica a sua obra-prima, o romance póstumo *2666*.

O corpus a ser analisado pelo trabalho foi limitado, também. *Amberes*, romance experimental de Bolaño, composto de micro-narrativas, escrito na década de 80 e publicado em 2002, por exemplo, é como um “estranho no ninho”, sem muita relação com o restante do trabalho do escritor, além de não oferecer análises na questão da “figura do intelectual”. Portanto, foi excluído do corpus ficcional deste trabalho. Outro exemplo é *La*

*pista de hielo* (1993), primeira publicação “solo” de Bolaño<sup>4</sup> (antes ele havia publicado apenas o romance a quatro mãos), que, apesar de trazer certas marcas estilísticas de Bolaño, como a polifonia, é um romance policial que não permite uma análise aprofundada acerca da representação do intelectual.

O presente trabalho é focado, portanto, na obra em prosa de Bolaño. Ainda que o autor chileno se considerasse, antes de mais nada, um poeta, é a sua produção como prosador que se mostrou mais frutífera criticamente. Seus poemas, muitas vezes chamados de “anti-poemas”, são de caráter narrativo e se encontram em um limiar entre a poesia e o conto breve. As duas principais antologias poéticas de Bolaño são *Tres* (2000) e *Los perros românticos* (2000).

Para situar as referências aos seus textos, será traçado abaixo um pequeno panorama das obras publicadas pelo autor e mencionadas no trabalho, em ordem cronológica<sup>5</sup>:

*La literatura nazi en América* (1996): é um romance híbrido que traz pequenas biografias ficcionais de escritores que estiveram, direta ou indiretamente, envolvidos com o nazismo. Tal estratégia narrativa lembra muito *História Universal da Infância* (1935) de Jorge Luis Borges. A opção de considerar este livro um “romance” é do próprio Roberto Bolaño.

*Estrella distante* (1996): é um romance originado a partir da última biografia ficcional de *La literatura nazi en América* (1996). Trata da figura de um misterioso poeta que, após o golpe militar de 1973 no Chile, revela-se um assassino brutal, e, ao mesmo tempo, um poeta que escreve, de dentro de seu avião, enigmáticos poemas com fumaça no céu.

*Llamadas telefónicas* (1997): é um livro de contos dividido em três partes. A primeira das partes, cujo nome é *Llamadas telefónicas*, é composta de contos metaliterários, que trazem a própria literatura como tema central. Esta primeira parte é a que será mais investigada neste trabalho.

*Los detectives salvajes* (1998): é um romance premiado de Bolaño de mais de 600 páginas. Divide-se, fundamentalmente, em duas partes: uma é o diário de García Madero, jovem poeta chileno na década de 70 que se envolve com o movimento real-visceralista, e,

---

<sup>4</sup> Curiosamente, *La pista de hielo* foi um dos primeiros romances de Bolaño a ser traduzido no Brasil, em 2007.

<sup>5</sup> Utilizaram-se, aqui, as datas das publicações originais. Nas citações textuais, preferiu-se usar as datas da edição da qual foram extraídas.

a outra, é composta de relatos e testemunhos de centenas de diferentes narradores, que contam ao leitor-detetive suas experiências ligadas aos poetas marginais Arturo Belano e Ulises Lima. A trama central de *Los detectives salvajes* gira em torno da busca por uma poeta real-visceralista desaparecida, Cesárea Tinajero (personagem fictícia).

*Amuleto (1999)*: é uma novela breve que tem como personagem principal Auxílio Lacouture, que já havia aparecido em *Los detectives salvajes*. É uma poeta marginal que veio do Uruguai e se considera “mãe” da poesia latino-americana.

*Monsieur Pain (1999)*: é um romance policial que Bolaño escreveu muito antes de começar a publicar livros, porém lançado apenas em 1999. O thriller policial gira ao redor de um caso sinistro envolvendo o poeta peruano Cesar Vallejo.

*Nocturno de Chile (2000)*: é uma novela narrada por um personagem que é padre e crítico literário. A trama se passa às vésperas e logo após o golpe militar chileno de 1973.

*El gaucho insufrible (2003)*: é um livro híbrido que traz cinco contos de tamanhos variáveis (o primeiro, *Jim*, possui três páginas, enquanto outros possuem 30) e encerra com dois ensaios sobre literatura, um abordando a relação entre literatura e doença, e o outro traçando um panorama da literatura latino-americana, onde Bolaño ataca muitos autores populares como García Márquez.

*2666 (2004)*: é um romance considerado quase unanimemente como sua obra mais relevante. Publicado postumamente, o livro foi finalizado, enquanto narrativa, por Bolaño, embora sua morte prematura tenha impedido uma revisão estilística mais forte. Trata-se do livro mais extenso do autor, contabilizando 1120 páginas na primeira edição da editora Anagrama. É composto de cinco “romances” dentro do romance. O primeiro trata dos críticos literários que vão ao México em busca de um autor alemão que estão estudando, Benno Von Archimboldi. O segundo é sobre um professor mexicano com problemas mentais. O terceiro é sobre um jornalista norte-americano que vai para a mesma cidade na qual se passa a trama das duas partes anteriores, Santa Teresa, e se envolve com a investigação dos brutais crimes que ocorrem na região. O quarto é centrado não em um personagem, mas nas centenas de crimes de estupro e assassinato brutal de mulheres (referência óbvia aos crimes da cidade de Juarez no México). O quinto, por fim, trata da figura de Benno Von Archimboldi, explicando as origens do autor alemão até sua ida ao México.

Todas essas obras foram lidas e estudadas, e serão mencionadas no decorrer do trabalho. Infelizmente, a alguns textos não tive acesso ao seu original em espanhol.

Portanto, citações de *Nocturno de Chile*, *Amuleto* e *Los detectives salvajes* serão feitas em português. É necessário mencionar, também, que não tive acesso à novela breve *Una novelita lumpen* do autor, de difícil localização e inédita no país. O livro faz parte de um projeto da editora Mondadori de levar narradores de língua espanhola para diversos países. Neste projeto, chamado Año Zero, Roberto Bolaño foi a Roma e lá escreveu *Una novelita lumpen*.

A base teórica foi buscada, principalmente, na fortuna crítica da obra de Bolaño. Há dois volumes que reuniram boa parte da produção crítica, e que serão mencionados durante este trabalho: *Bolaño Salvaje (2008)*, editado pela editora espanhola Candaya, organizado por Edmundo Paz Soldán e Gustavo Faverón Patriau, e *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia (2006)*, editado pela editora argentina Corregidor e organizado por Celina Manzoni. Apesar de um livro ser espanhol e o outro argentino, teóricos latino-americanos e europeus estão presentes em ambas as obras. Além da fortuna crítica, outros textos de teóricos e críticos serão usados como base das reflexões.

Para pensar acerca da figura do intelectual na obra de Bolaño, parece urgente perguntar, antes de qualquer coisa, o que é o intelectual. Seria o intelectual engajado de Sartre? O intelectual orgânico de Gramsci? Um acadêmico? Neste caso, o ideal pode ser pensar no intelectual de Bolaño, aquele que ele construiu em sua obra.<sup>6</sup> O sujeito que tem, como centro de suas preocupações, a literatura, seja ele um acadêmico (2666), um crítico literário (*Nocturno de Chile*), um poeta (*Los detectives salvajes*) ou até mesmo alguém que não exerça uma atividade diretamente relacionada à literatura. Será contrastada, no decorrer do trabalho, a figura do intelectual (ou melhor, as figuras) que Roberto Bolaño revela em seus livros com as visões clássicas. “É possível pensar em um intelectual engajado nos dias de hoje?” é uma das questões suscitadas.

O trabalho divide-se, essencialmente, em três partes. Na primeira, situa Bolaño no contexto histórico e literário onde se insere, e é esboçada uma breve reflexão sobre metaliteratura. A segunda trata da obra de Bolaño e o que pode ser pensado acerca da figuração do intelectual na obra do autor. Na terceira, a posição do intelectual nos livros do

---

<sup>6</sup> Não obstante, parece interessante trazer à tona o intelectual mostrado por Theodor Adorno em *Minima Moralia*, que se diferencia do burguês por não separar “trabalho” de “divertimento”. O intelectual nos livros de Bolaño nunca vê a literatura como um trabalho a ser cumprido. A produção poética/literária ou sua análise sempre ocupa um papel central na vida do sujeito, mais próximo da “obsessão” do que do “trabalho”. É ela que move os personagens, no fim das contas. Tal questão é analisada na parte III.

escritor chileno será estudada com base nas relações entre ética e estética. Por fim, serão apresentadas as primeiras conclusões, sabendo, desde já, que em um trabalho que almeja lidar com um corpus tão largo é impossível alcançar conclusões definitivas.

## 2. Situando Bolaño: literatura contemporânea e a metaficção

Os leitores norte-americanos de Roberto Bolaño, cujas referências de literatura latino-americanas são pequenas, já que muito pouco é traduzido para o inglês<sup>7</sup>, em fóruns de discussão online tentam encaixar Bolaño tomando como referência García Márquez. “É o García Márquez da nova geração”, ou, “É a resposta pós-moderna a García Márquez”, eles comentam. O fato é: desde a época do chamado *boom* latino-americano, não surgia um autor latino com repercussão internacional tão forte como a de Roberto Bolaño<sup>8</sup>.

Bolaño, em momentos se mostra muito elogioso à obra de García Márquez. Já em *Los mitos de Cthulhu*, ensaio que encerra *El gaucho insufrible*, põe o autor colombiano no mesmo patamar dos escritores que vendem muito e que são, em conseqüência, considerados geniais pela crítica. É necessário lembrar, como apontou o teórico Daniel Link, o *boom* latino-americano foi, acima de tudo, um movimento comercial. Ou, como diria o escritor dominicano Junot Díaz, os anos 60 eram a época em que Macondo ainda não havia se transformado em McOndo<sup>9</sup>. Marcelo Cohen, no ensaio *Donde mueren los poetas* fala de um clima “sudaca” no romance de Bolaño (abreviação eufemística para sul-americano) “en su nueva rama anti-Macondo”.

Jorge Volpi, por sua vez, escreve:

Cuando *Los detectives salvajes* vio la luz en 1998, la literatura latinoamericana se hallaba plenamente establecida como una marca de fábrica global, un producto de exportación tan atractivo y exótico como los plátanos, los mangos o los mameyes, un decantado de sagas familiares, revueltas políticas y episodios mágicos – cosa de imitar hasta

---

<sup>7</sup> Horace Engdahl, jurado do Prêmio Nobel, comentou que a grande maioria do mercado norte-americano é de autores anglófonos. Livros traduzidos representam uma minúscula fatia do mercado.

<sup>8</sup> Muito se especula, por parte da crítica, se o mito construído acerca de Bolaño nos Estados Unidos não deriva de uma romantização de sua biografia. Procurando transformar Roberto Bolaño em um fenômeno editorial, as editoras propositalmente teriam feito da figura do autor um rebelde, deixado sua morte envolta em mistério, como se Bolaño tivesse falecido de consumo excessivo de álcool e não de problemas renais mal tratados. Horacio Castellano Moya escreveu para o jornal *La Nación* em 2009 o artigo *Sobre el mito Bolaño*, que foi vertido para o inglês e visto como iconoclasta, ao aniquilar a romantização da biografia do autor. Moya aponta que a crítica norte-americana tentou fazer dele um “Kurt Cobain latino” e que sempre enfocaram a juventude tumultuada do autor.

<sup>9</sup> Talvez seja necessário explicar: Díaz faz um trocadilho entre a cidade fictícia criada por Márquez em *Cem anos de solidão*, Macondo, com McDonalds, símbolo máximo do consumismo. Além disso, alguns críticos classificaram a literatura urbana que surgiu pós-*boom* de McOndo.

el cansancio a García Márquez – que al fin empezaba a provocar bostezos e incluso algún gesto de fastidio en algunos lectores y en numerosos escritores. (VOLPI, 2008, p. 193)

É, talvez, comparando Roberto Bolaño com Gabriel García Márquez que seja possível observar uma ruptura, uma mudança de rumo na literatura latino-americana. Celina Manzoni parece resumir muito bem a questão. Para a crítica argentina, Bolaño perturba espaços canônicos consagrados tanto pela academia quanto pelo mercado, firmados por um “macondismo” repetido até a exaustão.

A obra mais radical de Bolaño, 2666, como aponta Volpi, dialoga diretamente com o *boom*:

Hay quien mira 2666 como quien se asoma a un abismo o a un espejo empañado; quien considera que es una gigantesca glosa al *boom* o una negación del *boom* o el sabotaje extremo del *boom*; (...)" (VOLPI, 2008, p. 205)

Se Márquez popularizou-se pelo realismo fantástico e por uma prosa explicitamente engajada, Roberto Bolaño segue um realismo desencantado, e traça comentários políticos ambíguos<sup>10</sup>. Enquanto García Márquez<sup>11</sup> é, em certo sentido, monofônico, apresentando a voz de um narrador bastante coerente, Roberto Bolaño leva a polifonia ao extremo, com seus diversos narradores (em especial em *Los detectives salvajes* e *La pista de hielo*), ou, na ausência destes, atestando a impossibilidade de uma síntese dialética possível (em *Estrella distante*) ou na pluralidade de visões sobre o mesmo tema.

Por outro lado, um fato incontestável repele muitos leitores de Bolaño: o escritor chileno, em muitas de suas obras, aborda o saturadíssimo tema da ditadura, já explorado até o limite pelos escritores latino-americanos, inclusive os brasileiros. As primeiras linhas que inauguram *El ojo silva*, conto de abertura de *Putas asesinas* parecem resumir a relação da obra do autor com a ditadura:

---

<sup>10</sup> Em entrevista à Revista Playboy, disse detestar “o discurso vazio da esquerda e o discurso vazio da direita”.

<sup>11</sup> Por questão de espaço, a obra de Márquez foi muito resumida. Não se pode chamar tudo que ele produziu de “realismo fantástico”, não é só de *Cem anos de solidão* que sua obra é feita, também há livros de caráter realista e uma vasta produção jornalística.

(...) De la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende. (BOLAÑO, 2001, p. 11)

A violência é inescapável para aquela geração na qual se insere o autor. Ser latino-americano dessa geração é ter que lidar, de certa forma, com o terror da ditadura. A frase do conto *El ojo silva* soa muito como uma justificativa: será falado de ditadura, porque dela, dessa violência, não se pode escapar, especialmente aqueles que nasceram na década de 50 e viram Allende cair.

Porém, algo diferencia Bolaño da massa gigantesca de autores que trabalharam o trauma da ditadura em sua ficção. Umas linhas mais adiante em *El ojo silva* o narrador (alter-ego de Bolaño) descreve o personagem Mauricio “El ojo” Silva, um chileno, da seguinte forma: “No era como la mayoría de chilenos que por entonces vivía en el DF: no se vangloriaba de haber participado en una resistencia más fantasmal que real.” (BOLAÑO, 2001, p. 11). O desencanto político de Bolaño é exposto com particular acidez nesse momento: a resistência política, “mais fantasmagórica do que real”, é diminuída, não mitificada ou exacerbada. Parece uma antítese da literatura engajada, que marcou o início de carreira da best-seller latino-americana Isabel Allende, de quem Roberto Bolaño sempre foi radicalmente crítico (com frequência comparava a obra da autora chilena com o trabalho do best-seller brasileiro Paulo Coelho)<sup>12</sup>.

Em entrevistas, Bolaño nunca deixou claro seu posicionamento político. Disse, por exemplo, detestar “o discurso vazio da esquerda” e o “discurso vazio da direita”. O que não quer dizer, é claro, que o escritor chileno seja apolítico. Como Paula Aguilar sinaliza, em sua análise de *Nocturno de Chile*, no campo literário do período pós-ditadura (onde Bolaño se encaixa), “La experiencia dictatorial significó un quiebre en la figura del escritor comprometido y de los ideales utopistas; (...) una revisión de los vínculos entre literatura y política.” (AGUILAR, p. 127)

A observação de Aguilar é perigosa, pois sua generalização não procede para todos os autores. Muitos seguiram (e ainda seguem) uma literatura engajada, como se nada

---

<sup>12</sup> Escreve Bolaño: “Me parece una mala escritora, simple y llanamente, y llamarla escritora es darle cancha. Ni siquiera creo que Isabel Allende sea una escritora, es una escribidora”



houvesse mudado, como se ainda triunfasse um vilão invisível da ditadura. Não obstante, suas palavras vão ao encontro do “caso Bolaño”.

Nos anos 2000, outro livro latino-americano sobre ditadura também surpreendeu a crítica, por fugir dos estereótipos da “literatura engajada”. É o caso de *Historia del llanto* (2007), novela do argentino Alan Pauls, especialista em Borges e autor de *El pasado*. Valendo-se de frases longas proustianas em uma narrativa que se prende quase exclusivamente em memórias da infância, suas limitações e distorções, Alan Pauls, em *Historia del llanto*, partilha da visão desencantada de Bolaño. Ainda que Pauls, como Bolaño, associe a ditadura a uma figura às vezes quase mística do “mal” (representado, em *Historia del llanto* pelo uniforme perfeito do militar), a esquerda e os movimentos de contestação são vistos com desencanto. É o caso da figura do cantor de protestos em *Historia del llanto* que faz um pequeno show após o retorno do exílio. O cantor é mostrado como um indivíduo quase repugnante, e a cena toda transpira ironia.

É, talvez, essa ironia distanciada que separe Roberto Bolaño e Alan Pauls da geração anterior de narradores latino-americanos. As relações complexas que Bolaño grafa entre estética e política serão melhores analisadas na quarta parte deste trabalho.

Separando Roberto Bolaño do chamado *boom* latino-americano, resta pensá-lo em relação a alguns outros escritores no mundo.

Celina Manzoni, no prólogo que abre o livro *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, tenta traçar as linhas gerais da poética do autor chileno. Cabe citá-la:

Su proyecto de escritura, sustentado en la pasión de contar, propone una poética en la que confluyen y se cruzan con libertad, formas culturales que de manera tradicional han sido catalogadas y discriminadas por su condición, de ‘cultas’ o de ‘populares’. (MANZONI, 2006, p. 13-14)

É talvez nessa hibridização (e não faltarão críticos que dirão que os romances de Roberto Bolaño são romances híbridos) que se encontre a suposta “pós-modernidade” do autor. Entretanto, tal classificação não é assim tão tranqüila.

Abundam os críticos contemporâneos que tentam definir os signos chaves para classificar uma obra literária de pós-modernista. Alguns autores já se tornaram símbolos de pós-modernismo, como Thomas Pynchon (autor de *O arco-íris da gravidade*), David

Foster Wallace (autor de *Infinite Jest*), Enrique Vila-Matas (autor de *Bartleby & Companhia* e amigo pessoal de Roberto Bolaño), Milorad Pavitch, Haruki Murakami... entre outros, ou seja, a lista se estende e, talvez, em qualquer literatura nacional haja um expoente considerado pelos críticos como pós-modernista<sup>13</sup>.

Estudando a obra de Roberto Bolaño, porém, é difícil encontrar relações com esses nomes já considerados referências do pós-modernismo. Apesar da centena de narradores que povoam *Los detectives salvajes*, Bolaño não é partidário das piruetas formais que marcam, por exemplo, a obra de David Foster Wallace. O autor chileno também não rompe de forma tão radical quanto Thomas Pynchon a linha que separa(va) a alta cultura da baixa cultura. Há inclusive romances de Bolaño, como *Estrella distante* e *Nocturno de Chile* que poderiam ser lidos como “realistas”.

Como situar Bolaño, afinal? É recorrente nas críticas publicadas sobre o autor chileno, se deparar com o termo “metaliteratura” ou “narrativas metaliterárias”, às vezes até na crítica jornalística<sup>14</sup>. O problema jaz no fato de que há pouquíssima teoria sobre essa expressão que tem sido veiculada pela crítica. O mais próximo que podemos chegar do termo é através de seu “primo-irmão”, a chamada *metaficção*. Metaficção<sup>15</sup> foi tratada como um dos signos da literatura pós-modernista pela teórica Linda Hutcheon no seu livro *Poetics of postmodernism*, que se tornou uma espécie de livro-referência para lidar com a literatura contemporânea. Hutcheon aplica o termo para designar a metaficção historiográfica, à qual retornaremos em breve.

Entretanto, a abordagem de Hutcheon para definir o conceito de metaficção é sempre pelo viés político. Ao analisar o romance *Foe* do vencedor do Nobel J.M. Coetzee, por exemplo, sinaliza que a reescritura proposta por Coetzee da história por trás da concepção do livro *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe evidencia a exclusão da mulher.

Para uma definição mais formal do que se pode considerar metaficção, recorreu-se ao livro da teórica Patricia Waugh sobre o tema, *Metafiction* (1984). Para Waugh, trata-se de um artifício, um recurso formal, que expõe o caráter ficcional da própria narrativa e que “sistematicamente chama a atenção para seu status como artefato, para questionar a relação

---

<sup>13</sup> No Brasil, Daniel Pellizzari, Joca Reiners Terron e Bernardo Carvalho costumam ser apontados.

<sup>14</sup> Joca Reiners Terron, ao comentar no jornal gaúcho *Zero Hora* o lançamento de *Suicídios exemplares*, de Enrique Vila-Matas, no Brasil, comparou o autor catalão com Bolaño e mencionou o caráter metaliterário das narrativas de ambos.

<sup>15</sup> Teoricamente, o termo foi cunhado em 1970 no ensaio *Fiction and the figures of life* do escritor William Gass. Se a abordagem de Hutcheon é política, a de Waugh formal, podemos arriscar a afirmação que a de Gass é filosófica, até mesmo metafísica.

entre ficção e realidade.” (WAUGH, 1984, p.2). Está presente em romances que demonstram uma “extrema auto-consciência acerca da linguagem, da forma literária, e do ato de escrever ficções” (WAUGH, 1984, p. 2). É um recurso que esteve presente desde o início do romance no ocidente (os jogos metaficcionalis abundam em *Dom Quixote*, de Cervantes, e *Life and opinions of Tristram Shandy, gentleman* de Laurence Sterne, sem esquecer, claro, do brasileiro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis), porém, na literatura contemporânea, tornou-se um item muito freqüente.

A partir da reflexão de que a própria literatura costuma ser o centro da obra em prosa do autor chileno em pauta, uma inferência rápida catalogaria o mesmo como um escritor metaficcional. No entanto, a classificação não é tão simples. Sua obra diverge, por exemplo, da obra do autor catalão Enrique Vila-Matas, que se vale freqüentemente de artifícios formais para trabalhar a literatura dentro da própria literatura. Por exemplo, *Bartleby y compañía* (2001), romance híbrido de Vila-Matas, é composto exclusivamente de notas de rodapé a um texto invisível. Em *El mal de Montano* (2002), é revelado, na segunda parte do romance, que a primeira parte era uma ficção escrita por um dos personagens. Em *Doctor Pasavento* (2005), o narrador-protagonista furta a identidade de outros dois escritores, Robert Walser e Thomas Pynchon, e assimila características do estilo dos dois autores.

Ao analisar o trabalho de Roberto Bolaño, amigo pessoal de Vila-Matas, e sempre citado ao lado dele como “expoentes da nova geração de narradores *hispano-hablantes*”, vemos que há uma distância muito grande na maneira de abordar a literatura dentro da própria literatura nesses autores. Como foi apontado no parágrafo anterior, Vila-Matas dispõe de artifícios formais que não estão presentes, de modo tão evidente, na obra do escritor chileno.

Há exceções, claro. Em *Los detectives salvajes* (1998), poemas da personagem Cesárea Tinajero são inseridos no meio da narrativa. Porém, de resto, a narrativa segue padrões de mimese bastante tradicionais: a primeira e terceira parte são um diário, a segunda é composta de centenas de testemunhos a um investigador, talvez o “detetive selvagem” do título, que representaria o leitor da obra. A literatura dentro da literatura surge principalmente nos personagens, em discussões explícitas travadas em diálogos acerca do tema. Ou seja, compartilha um espaço mais discursivo.

Parece, a princípio, problemático, situar Bolaño como metaficção. Mas, ao mesmo tempo, considerá-lo não-metaficcional também é polêmico. Em primeiro lugar porque está

sendo feita aqui uma divisão entre artifício formal e artifício de enredo, ou seja, forma e conteúdo estão sendo separados, ao passo que já é bastante acertado na crítica que a divisão entre os dois nunca é estanque: a forma está dentro do conteúdo da mesma maneira em que o conteúdo está dentro da forma, numa relação de interdependência.

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. Escreve Hutcheon:

É parte da posição pós-modernista confrontar os paradoxos de representação ficcional/histórica, o particular/geral, e o presente/passado. E esse confronto é, em si mesmo, contraditório, pois se recusa a recuperar ou a dissolver qualquer um dos lados dessa dicotomia (...) (HUTCHEON, 1988, p. 106)<sup>16</sup>

Ao ficcionalizar um encontro de um dos personagens de *Los detectives salvajes* com Octavio Paz, não estaria Roberto Bolaño jogando, também, com os conceitos de história e ficção? E, ao frequentemente apontar em entrevistas, incidentes supostamente reais que foram transformados em matéria ficcional, não estaria brincando com esses dois limites? “Ficção e história são narrativas distinguidas pelo seu enquadramento, enquadramentos que a metaficção historiográfica primeiro estabelece e depois atravessa.” (HUTCHEON, 1986, p. 110).

Porém, apesar de que *Los detectives salvajes* e *Amuleto*, romances de ampla carga histórica interagindo com a ficção, possam ser vistos como metaficção historiográfica, é impossível estender isso à maioria da obra do autor chileno.

A dificuldade de classificar o autor nos termos já bem definidos pela teoria talvez seja o que leve alguns críticos a considerarem sua obra “metaliterária”, no sentido de usar a literatura para tratar de problemas literários. A definição, como foi dito mais acima, segue problemática justamente por carecer de conceitos bem trabalhados na teoria.

Portanto, a tarefa de situar Roberto Bolaño permanece incompleta, pois sua obra parece fugir de alguns rótulos mais comuns da teoria literária, seja a clássica ou a pós-modernista.

---

<sup>16</sup> Tradução minha; original em inglês.

### 3. A figura do intelectual na obra de Roberto Bolaño: literatura e melancolia

#### 3.1. Literatura e literatura

O livro de ensaios *Cenas da vida pós-moderna*, da crítica literária argentina Beatriz Sarlo, se encerra com um capítulo intitulado “Intelectuais”. Nele, Sarlo começa relembrando, historicamente, as funções dos intelectuais no século XX, criando uma espécie de panorama histórico. Entretanto, já na primeira linha, a ironia de Sarlo salta aos olhos: “Pensavam que estavam na vanguarda da sociedade” (SARLO, p. 159). O uso do tempo imperfeito no verbo “estar” denota que algo deu errado, o uso do verbo “pensar” junto ao estar, agrega uma nota de sarcasmo. Eles, os intelectuais (e ela, inclusive), em um certo momento histórico, acreditavam ser relevantes. Isto é apenas a primeira linha – o texto de Sarlo se desenrola mostrando os diversos equívocos cometidos, através da história, por intelectuais. Eles, que achavam que podiam mudar a história, que o engajamento político só traria bons frutos, acabaram apoiando regimes ditatoriais cruéis como o de Mao Tsé-Tung na China (basta recordar o maio de 1968) e defendendo a prisão de homossexuais na revolução cubana. Beatriz Sarlo mostra-se implacável na sua releitura histórica. Ainda que sinalize vários acertos e denúncias feitas pelos intelectuais, a sua rememoração histórica avança até os dias de hoje, até a falta de lugar do intelectual, a perda de sua função na sociedade. Para que serve um intelectual nos dias de hoje? Quem ainda o escuta? Ele ainda luta por justiça e igualdade? Ajuda em algo lutar por essas idéias? Se sim, o intelectual luta em nome de quem?

Ainda que no final do capítulo Sarlo tente procurar um lugar para o intelectual e pede uma reavaliação de seu papel, é um texto desconfortável, incômodo. Ela se pergunta: é possível ser um intelectual nos dias de hoje? Na América Latina? Como?

O texto de Sarlo reverbera na leitura de certas obras de Bolaño. Como primeiro exemplo, pode-se observar uma das mais marcantes passagens de *2666*. Ela está situada no início do livro, ainda na primeira parte, centrada nos críticos. Trata-se de um encontro dos críticos europeus com o personagem Amalfitano, um professor do México que será o foco da segunda parte do livro. O leitor ainda não sabe dos problemas mentais de Amalfitano, que surgem apenas na segunda parte. É necessário contextualizar a citação. A questão da nacionalidade é fundamental: os críticos – Pelletier, um francês, Morini, um italiano,

Espinoza, um espanhol, e Norton, uma inglesa – são todos europeus. A viagem para a pequena cidade de Santa Teresa, no México, próximo a Hermosillo, lugar fronteiro aos Estados Unidos, é o primeiro contato dos europeus com a situação latino-americana. Na sua busca por Archiboldi, recebem uma dica de onde ele pode estar, e Amalfitano descarta essa indicação, dizendo que um intelectual latino-americano faria qualquer coisa para sobreviver. Pelletier contesta a Amalfitano com uma questão quiçá preconceituosa: “Todos os intelectuais latino-americanos estão basicamente preocupados em sobreviver, não?”. Eis que Amalfitano parte para um monólogo (o status de monólogo é marcado explicitamente no texto ao excluir o travessão indicador de diálogo) sobre a figura do intelectual latino-americano. Segue:

–En realidad no sé cómo explicarlo –dijo Amalfitano–. La relación con el poder de los intelectuales mexicanos viene de lejos.

No digo que todos sean así. Hay excepciones notables.

Tampoco digo que los que se entregan lo hagan de mala fe. Ni siquiera que esa *entrega* sea una entrega en toda regla. Digamos que sólo es un empleo. Pero es un empleo con el Estado. En Europa los intelectuales trabajan en editoriales o en la prensa o los mantienen sus mujeres o sus padres tienen buena posición y les dan una mensualidad o son obreros y delincuentes y viven honestamente de sus trabajos. En México, y puede que el ejemplo sea extensible a toda Latinoamérica, salvo Argentina, los intelectuales trabajan para el Estado. Esto era así con el PRI y sigue siendo así con el PAN. El intelectual, por su parte, puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al Estado no le importa. El Estado lo alimenta y lo observa en silencio.

Con su enorme cohorte de escritores más bien inútiles, el Estado hace algo. ¿Qué? Exorciza demonios, cambia o al menos intenta influir en el tiempo mexicano. Añade capas de cal a un hoyo que nadie sabe si existe o no existe. Por supuesto, esto no siempre es así. Un intelectual puede trabajar en la universidad o, mejor, irse a trabajar a una universidad norteamericana, cuyos departamentos de literatura son tan malos como los de las universidades mexicanas, pero esto no lo pone a salvo de recibir una llamada telefónica a altas horas de la noche y que alguien que habla en nombre del Estado le ofrezca un trabajo mejor, un empleo mejor remunerado, algo que el intelectual cree que se merece, y los intelectuales

siempre creen que se merecen algo más. Esta mecánica, de alguna manera, desoreja a los escritores mexicanos. Los vuelve locos. Algunos, por ejemplo, se ponen a traducir poesía japonesa sin saber japonés y otros, ya de plano, se dedican a la bebida. Almendro, sin ir más lejos, creo que hace ambas cosas. La literatura en México es como un jardín de infancia, una guardería, un kindergarten, un parvulario, no sé si lo podéis entender. El clima es bueno, hace sol, uno puede salir de casa y sentarse en un parque y abrir un libro de Valéry, tal vez el escritor más leído por los escritores mexicanos, y luego acercarse a casa de los amigos y hablar. Tu sombra, sin embargo, ya no te sigue. En algún momento te ha abandonado silenciosamente. (BOLAÑO, 2004, p. 160 – 162)

O discurso de Amalfitano continua ainda por duas páginas em um tom mais abstrato e desesperado. Ao chegar ao fim, Liz Norton diz não ter entendido nada, e Amalfitano responde, então, que só falou bobagens.

É curioso observar que a metáfora sobre a “perda da sombra” do intelectual usada por Amalfitano lembra muito a da “perda da auréola” do poeta sugerida por Baudelaire, muito tida como símbolo da passagem à modernidade. Em *Perda da Auréola*, o poeta de Baudelaire perde sua auréola ao atravessar uma rua movimentada, que cai na lama. Se voltar para buscá-la, será atropelado, então decide seguir sem ela. Walter Benjamin retorna a este poema para pensar questões da modernidade. Há ainda a questão de que os dois personagens no poema em prosa de Baudelaire riem da possibilidade de algum mau poeta encontrar a auréola e passar a usá-la, como se o “ser poeta” fosse, a partir de então, um papel a ser *encenado* como qualquer outro. Curiosamente, Baudelaire aparece como epígrafe de 2666.

A partir desta longa citação do texto de Bolaño, pode-se vislumbrar vários caminhos por onde seguir na investigação proposta pelo presente trabalho. O primeiro é a relação que Amalfitano mostra entre o intelectual e o poder. Tal relação é fundamental para analisar as novelas *Nocturno de Chile* e *Estrella distante*. O segundo é onde mais ecoa o texto de Sarlo: a falta de lugar do intelectual, a perda de sua função, e, principalmente, a melancolia que parece acompanhar o intelectual nos dias de hoje.

Tal melancolia é recorrente no trabalho do autor chileno. Como o próprio título já anuncia, o ensaio “*Una tristeza insoportable*”: *ocho hipótesis sobre la melancolía de B.*”, de Carlos Franz, propõe oito teorias para explicar a melancolia (pensada a partir da

etimologia grega *mela-cholé*) na prosa de Bolaño. Em uma delas, fala do tema da “falta de leitores”, bastante recorrente na obra de Bolaño: uma legítima preocupação com o que ocorrerá, no futuro, com a arte literária se não existirem leitores.

Esa desidia sospecha secretamente que toda acción es inútil, ya que la literatura – y con ella los escritores – están destinados a los desiertos (...) Olvido, extinción, desaparición en vida por falta de lectores. (...) Esa es la melancolía de Amalfitano en Santa Teresa. (FRANZ, 2008, p. 107)

Ainda neste artigo, Franz dialoga com a sugestão de quixotismo em Bolaño – sim, há muitos “Quixotes” na obra de Bolaño, dezenas de poetas e escritores e críticos enlouquecidos em nome de um sonho literário – mas onde estão os Sancho Pança, o lado mais ponderado, humanístico? A melancolia de Bolaño, para Franz, deriva um tanto disso, da solidão do Quixote abandonado pelo Sancho, o escritor sem o leitor, o intelectual sem alguém que lhe dê ouvidos.

Em direção semelhante, é impossível não mencionar uma crítica realizada na sétima edição da revista norte-americana *n+1*. “Esta aporia básica de Bolaño – literatura é tudo que importa, literatura não tem a menor importância – pode ser um paradoxo volúvel para outros. Ele parece querer dizer isso de forma sincera, e até mesmo desesperada, algo que alguém sentiria mesmo sem saber uma só coisa sobre a vida do autor. A incoerência de Bolaño – os livros significam tudo e nada; *o escritor é um herói e um idiota* – parece ter se tornado uma das poucas atitudes literárias plausíveis hoje em dia.”<sup>17</sup>

A crítica encontra ressonância nos dois mais longos e elogiados romances de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* e *2666*. Ambos possuem, de certa forma, a mesma premissa. Em *Los detectives salvajes*, a premissa da parte 1 e 3, narrada através do diário de García Madero, é de jovens poetas que viajam ao deserto de Sonora atrás de uma poeta

---

<sup>17</sup> Tradução e grifos meus. O original é: “This basic Bolaño aporia—literature is all that matters, literature doesn't matter at all—can be a glib paradox for others. He seems to have meant it sincerely, even desperately, something one would feel without knowing the first thing about his life. Bolaño's incoherence—books mean everything and nothing; the writer is hero and jerk—has come to seem one of the few plausible literary attitudes these days.” Para o artigo completo, ver: <http://www.nplusonemag.com/bola-o> (consultado 10/10/2009)



desaparecida. Já em *2666*, a primeira parte retrata a viagem de quatro críticos europeus até a violenta cidade de Santa Teresa porque ouviram o boato de que o famoso escritor alemão Benno Von Archimboldi esteve lá. Estudando ambas as premissas, é possível deduzir que a literatura é a força-motriz da narrativa. É a literatura, a paixão pela literatura, que impulsiona as ações dos personagens.

Escreve Rodrigo Fresán, escritor argentino, sobre Bolaño: “Bolaño es uno de los escritores más románticos en el mejor sentido de la palabra (...) [hay] una cierta idea romántica de la literatura y de su práctica como utopía realizable” (SOLDÁN e PATRIAU, p. 294)

Esta é a primeira faceta dos intelectuais em Bolaño: são críticos, poetas obcecados por literatura, dispostos a viajar, a perder-se, atrás de um sonho. Para a maior parte das pessoas, Benno Von Archimboldi não significa nada, mas para quatro críticos europeus, é um motivo para atravessarem o oceano. De Cesárea Tinajero, a poeta desaparecida de *Los detectives salvajes*, poucos se lembram dela nos testemunhos que constituem a polpa do romance, mas ela é quem leva García Madero a perder-se pelo deserto. Mais uma vez, Rodrigo Fresán:

Lo cierto es que tanto los relatos como los poemas de Bolaño (...) acaban en realidad ocupándose de una única e inmensa cosa: la persecución y el alcance – esté simbolizada en alguien llamada Cesárea Tinajero o en alguien que responde al nombre de Benno von Archimboldi – de *la literatura como si se tratara de una cuestión de vida o muerte*.<sup>18</sup>  
(FRESÁN, 2008, p. 295)

Entretanto, ainda que esteja focado em intelectuais, *Los detectives salvajes* é um livro radicalmente polifônico, com sua centena de narradores. Nele, observamos pessoas para quem aqueles poetas marginais nada significam. Da mesma forma como em *2666* a literatura é ofuscada pelas 400 páginas que descrevem os brutais assassinatos de mulheres. Ao contrapor o desespero pela arte com a irrelevância pragmática dela, o retrato que Bolaño desenha dos intelectuais é de pessoas que vivem em um mundo à parte, com suas próprias regras.

---

<sup>18</sup> Grifo meu.

Não obstante, é um engano afirmar que os intelectuais de Bolaño são apenas escritores, e que não há leitores. Ainda que, como referido antes, a preocupação com a morte do público leitor seja latente em sua obra, a figura do leitor é bastante recorrente, e muitas vezes enaltecida. “Soy mucho más feliz leyendo que escribiendo” confessou certa vez Roberto Bolaño. Ele diferenciava dois tipos de escritores: os “leitores que escrevem” e os “escritores que lêem”, considerando-se, sem sombra de dúvida, parte do primeiro grupo. Talvez por isso, além da recorrência obsessiva da figura de escritores e poetas, surjam, com muita simpatia, leitores também, dos locais mais inesperados em seus textos. Um inspetor de polícia conversa sobre literatura. Um farmacêutico diz preferir as novelas curtas, exercícios perfeitos de estilo ao invés de romances torrenciais (*Um coração simples* ao invés de *Madame Bovary*, *Bartleby* ao invés de *Moby Dick*, e, como o farmacêutico está em 2666, é de se perguntar se a referência não atua como uma provocação àqueles que preferem as novelas breves de Bolaño ao invés do exagero caudaloso de 2666). Em um conto de *Llamadas telefónicas*, chamado *La nieve*, um mafioso é obcecado pelo autor russo Bulgakov.

O que se pode concluir de todas essas referências? Possivelmente que, mesmo quando a literatura não seja o tema central ou a força-motriz da trama, ela faz parte do universo dos personagens, influi nas suas decisões e em suas personalidades. É, em suma, parte da sensibilidade do mundo, não está separada dele. Outro equívoco seria afirmar que os intelectuais de Bolaño são todos estabelecidos e claramente definidos assim como tal – críticos, poetas. As discussões literárias, como já foi dito, surgem dos locais mais inesperados. De policiais, de mafiosos, de atrizes pornôs.

Até mesmo em *Monsieur Pain*, tecnicamente o primeiro romance<sup>19</sup> que Bolaño escreveu, mas que só foi publicado muitos anos depois, um thriller policial envolvendo mesmeristas, tem como centro um caso misterioso de solução em Cesar Vallejo, poeta peruano. Em sua resenha sobre *Monsieur Pain*, Mihály Dés escreve:

Hay que decir, junto a Enrique Vila-Matas, Bolaño es el escritor más literario del panorama hispánico. No en su variante argentina (literatura que versa sobre la escritura), sino en la romántica: literatura como forma de vida, riesgo y fin en sí misma. (DÉS, 2006, p. 170)

---

<sup>19</sup> Ainda que só tenha sido publicado em 1999, o romance foi escrito em 81 e 82, de acordo com a nota do autor. Talvez não tenha sido de fato o primeiro romance que Bolaño escreveu, mas, tomando como base sua obra publicada, é a narrativa longa mais antiga que se tem conhecimento.

Um exemplo final: na quinta parte de *2666*, há uma cena onde Hans Reiter (o alemão que posteriormente se converterá em Benno Von Archimboldi<sup>20</sup>, o escritor pelo qual os críticos europeus são obcecados) é jovem e está na guerra, encontra no esconderijo de um polonês os manuscritos deste. Por dezenas de páginas, lemos também os manuscritos do polonês chamado Ansky. Reiter/Archimboldi fica muito tocado com o manuscrito, que relata encontros com um escritor soviético de ficção-científica (pode se supor que esses textos foram fundamentais para Reiter, posteriormente, se transformasse em um escritor). Reiter tem sonhos de culpa porque talvez, em alguma troca de tiros na guerra, tenha sido ele o autor do disparo que matou Ansky. Ao abandonar o esconderijo, portanto, Reiter põe de volta os manuscritos de Ansky no lugar onde os encontrou. É a sua maneira de salvá-lo. Ao preservar o documento, permitirá que outro o encontre, que um novo leitor surja, e, dessa forma, que Ansky sobreviva. Até em um cenário desolador e apocalíptico como o campo de batalha na Segunda Guerra Mundial, aparece em Bolaño a literatura como salvadora e como objeto a ser protegido com unhas e dentes. Claro, a outra face da literatura, sua relação com a ética, o poder e o mal, será analisada na próxima parte. Porém, no estudo desta primeira faceta, o exemplo parece relevante.

O teórico argentino Daniel Link, ao tratar da literatura contemporânea, escreve:

Se a literatura hoje parece ‘coisa do passado’, não é por sua incapacidade de dar conta do presente, mas por sua debilidade de enfrentar a lógica (reificante) do mercado que, por outro lado, é sua condição (LINK, 2002, p. 259)

O exemplo de Link encaixa-se muito bem com o *ethos* de *2666*: o sentimento de que a literatura está em perigo e deve ser salva do esquecimento, ao mesmo tempo em que ela ainda se demonstra capaz de refletir o presente e auxiliar na formação humana do indivíduo. Se, para Link, o vilão tem a forma do mercado, para Bolaño, há forças malignas (em mais de uma entrevista, Bolaño fala de “mal absoluto”) nem sempre compreensíveis, como é o caso do assassinato em série de mulheres, que transformam a literatura em um

---

<sup>20</sup> A escolha do nome Archimboldi tem relação direta com o pintor Giuseppe Arcimboldo, como é sugerido no livro. Arcimboldo é um pintor italiano do século XVI que pintava retratos nos quais construía rostos a partir de frutas e vegetais. O caráter dualista dos seus retratos será analisado na parte quatro deste trabalho, quando se tratará de política.

objeto irrelevante. Cabe repetir mais uma vez que a relação entre ética e estética não é tão simples assim, e será analisada com mais atenção na próxima parte.

A questão da “literatura em perigo” que necessita ser “protegida” pode ser, por fim, resumida e encerrada com um exemplo extraído da mescla de conto/poesia que é *Un paseo por la literatura*, texto que integra a antologia poética *Tres*:

57. Soñé que Georges Perec tenía tres años y lloraba desconsoladamente. Yo intentaba calmarlo. Lo tomaba en brazos, le compraba golosinas, libros para pintar. Luego nos íbamos al Paseo Marítimo de Nueva York y mientras él jugaba en el tobogán yo me decía a mí mismo: no sirvo para nada, pero serviré para cuidarte, nadie te hará daño, nadie intentará matarte. Después se ponía a llover y volvíamos tranquilamente a casa. ¿Pero dónde estaba nuestra casa? (BOLAÑO, 2000, p. 192)

A literatura aparece simbolizada na figura de Perec como um bebê indefeso, e o leitor, no sonho de Bolaño, tenta protegê-lo do mundo. Porém, os dois perderam a sua casa, o seu espaço. Não há mais lugar possível para a literatura.

### 3.2. Identidade e cânone

Como foi sinalizado antes, a questão de identidade nacional na figura do intelectual, embora não seja central, é presença marcante. Para analisar a questão do não-lugar do intelectual latino-americano e sua busca por espaço, que gera o sentimento de melancolia supracitado, é imprescindível trazer a primeiro plano o conto *El viaje de Álvaro Rousselot*, que está na antologia *El gaucho insufrible*, e fazer uma análise mais detida do relato.

O protagonista do conto é um escritor argentino de tramas muito criativas chamado Álvaro Rousselot. Em 1950, publica um romance que é traduzido para o francês quatro anos depois. Rousselot se choca quando vai ao cinema assistir a um filme de um diretor francês chamado Guy Morini, em 1957, e reconhece ali o argumento de seu romance em uma “hábil releitura”. Metade de seus amigos acreditaram que se tratava de plágio, e que Álvaro deveria processá-lo, já a outra disse que essas coisas costumavam acontecer, como “o caso de Brahms”. A possibilidade de plágio inclusive aumenta o interesse do público em Rousselot. O problema surge quando estreia o segundo filme de Morini, e ele se revela uma versão melhorada e corrigida do segundo romance escrito por Álvaro Rousselot.

Os próximos livros de Rousselot não são traduzidos ao francês, e os novos filmes de Morini, considerados piores pela crítica, nenhuma relação trazem com a prosa de Rousselot. Na contra-capá de *El gaucho insufrible* (2003), a editora Anagrama sugeriu que essa história era baseada em Adolfo Bioy Casares e Alan Resnais. Interessa para este trabalho, o que ocorre na seqüência. Aproveitando uma viagem para um congresso de escritores para Frankfurt, o escritor decidiu embarcar em uma jornada atrás do cineasta Guy Morini em Paris. Ao final do conto, acaba por encontrá-lo. Quando Morini o enxerga em seu hotel, toma um susto, grita de espanto – é a confirmação de que os filmes de Morini eram inspirados, sim, nos livros de Álvaro Rousselot. O encontro entre os dois é ambíguo e silencioso. Rousselot dá uns tapinhas nas costas de Morini e deixa seu endereço anotado. Ao sair do hotel onde Morini se hospeda, tem aquilo que a crítica literária denominou de “epifania”, no sentido mais amplo e banal, ou seja, um momento de revelação no qual o personagem descobre algo profundo sobre si. São as últimas frases do conto:

El resto del día Rousselot lo pasó como si en realidad fuera un escritor argentino, algo de lo que había empezado a dudar en los últimos días o tal vez en los últimos años, no sólo en lo que le concernía a él sino también en lo tocante a la posible literatura argentina (BOLAÑO, 2003, p. 113)

A confirmação de que Morini de fato se inspirara na obra de Rousselot recupera a auto-confiança de Álvaro como escritor. É a sensação de alívio no intelectual ao ver seu trabalho reconhecido, ou melhor, influente. O final da frase é mais enigmático: Rousselot volta a acreditar, também, que uma literatura argentina é possível, algo que duvidava.

Somente quando a produção intelectual latino-americana repercute na Europa, ela torna-se legítima? Aqui é possível pensar em uma inversão de colonizador/colonizado: ao invés de sempre importar modelos europeus, agora era o modelo latino-americano que deixava suas sementes na produção artística européia. A questão, entretanto, prova-se mais complexa quando o conto é analisado em conjunto. Afinal, os filmes de Guy Morini não “melhoravam” os romances de Rousselot? Talvez a questão não seja de fonte e influência, mas sim opere na linha do diálogo intertextual, que duvida das hierarquias e dos trâmites de mão única.

Seja como for, a jornada de Rousselot (cabe recordar que o título do conto é *El viaje de Álvaro Rousselot*) é a jornada de um intelectual atrás de um lugar no mundo. Os

prêmios que o personagem ganha (muitos de seus romances são êxitos comerciais e de crítica) não trazem satisfação. A busca do personagem não é pela legitimização canônica, e sim por outro tipo de legitimização, a busca de um espaço onde o artista latino-americano faça parte do espaço sensível ético e estético dos leitores e escritores por vir.

Por isso, o cânone é freqüentemente discutido na obra de Bolaño: desde os ataques a Octavio Paz desferidos pelos personagens em *Los detectives salvajes* até os ataques do próprio Bolaño, enquanto crítico, a autores como García Márquez no ensaio que encerra *El gaucho insufrible*, *Los mitos de Cthulhu*. Há uma cena icônica em *Amuleto*, onde a personagem-narradora, Auxílio Lacouture, entra em um delírio profético de “quem permanecerá”. Carson McCullers continuará sendo lida em 2100, mas, no mesmo ano, Alejandra Pizarnik perderá sua última leitora. A narradora lista uma série de autores, e as datas em que serão mais lidos ou em que já estarão esquecidos. Por fim, enche-se de perguntas: quem lerá escritores menores, desconhecidos, em 2059? O cânone delirante-profético de Lacouture de certa forma parodia a discussão de “quem permanecerá” no cenário das letras. A cena é analisada extensivamente no artigo de Celina Manzoni de intitulado *Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño*.

Há, nos personagens de Bolaño, uma luta por uma mudança no cânone, às vezes até inconsciente, como a jornada que leva o adolescente García Madero em *Los detectives salvajes* a viajar em busca da poeta desaparecida. Os poetas marginais do real-visceralismo, alguns mais conscientes que García Madero, inclusive propõem sua própria historiografia marginal, como a divisão em “tipos de homossexualismo” feita por Belano e Lima, onde categorizam toda a poesia latino-americana em eufemismos ofensivos como “maricas”, “bichonas”, “bicha loucas”. Arturo Belano e Ulises Lima, como já foi apontado antes, são típicos personagens de Bolaño, no sentido de que a literatura ocupa um lugar central em suas vidas. Não é à toa, portanto, que os dois personagens poetas vejam na figura de Octavio Paz um inimigo supremo. Paz representa um poeta estabelecido, já aceito como cânone. A fúria dos dois contra a figura de Paz pode ser lida como símbolo da luta dos poetas marginais pela sua legitimização.

No documentário *Bolaño Cercano*, a viúva de Roberto Bolaño mostra a biblioteca do escritor chileno. Ele tinha uma estante separada que continha seus autores preferidos, aqueles que mais lia. Sua viúva, ao apresentar o local, menciona que há inclusive Pablo Neruda, tão atacado pelos personagens, e, às vezes, pelo próprio Bolaño.

#### 4. A figura do intelectual na obra de Roberto Bolaño: ética e estética

*Amuleto* (1999), novela breve de Bolaño sobre a qual já se falou rapidamente aqui, traz como narradora Auxílio Lacouture (uma das poucas narradoras femininas do autor), que já aparecera em *Los detectives salvajes* (1998). Ela se autodenomina a “mãe da poesia latino-americana” e afirma ter conhecido todos os poetas da sua época. Sua participação em *Los detectives salvajes* é das mais marcantes: um longo capítulo onde ela relata a invasão da Universidad Nacional Autónoma do México por tropas militares em 1968. Lacouture fica presa no banheiro da faculdade enquanto a violência contra os estudantes se desenrola dentro e fora da universidade.

A cena em *Los detectives salvajes* é o embrião da novela breve *Amuleto*, que também re-relata o incidente<sup>21</sup>. O caso do banheiro é centralizador na narrativa: em diversos momentos Auxilio diz que até as cenas que ocorreram anos depois, ela sente como se estivessem sendo narradas daquela latrina. O local-banheiro atua como uma espécie de “aleph”<sup>22</sup>.

Preso no banheiro, um soldado invade o lugar. É de lá que o seguinte trecho é extraído, e a partir dele podemos iniciar uma série de reflexões sobre as relações entre ética e estética na obra de Bolaño:

Eu, uma pobre poetisa uruguaia, mas que amava o México mais que tudo, enquanto esperava, dizia eu, um silêncio especial se produziu, um silêncio que nem os dicionários de filosofia registram, como se o tempo se fraturasse e corresse em várias direções a uma só vez, um tempo puro, nem verbal nem composto de gestos e ações, então eu me vi e vi o soldado que se olhava extasiado no espelho, nossas duas figuras embutidas num losango negro ou submersas num lago, e tive um calafrio, pobre de mim, porque soube que momentaneamente as leis da matemática me protegiam, porque soube que as tirânicas leis do cosmos,

---

<sup>21</sup> Desenvolver melhor em um romance na íntegra um episódio que aparece em outra obra anterior também foi feito em *Estrella distante*, que amplia um episódio de *La literatura nazi en América* que, nas palavras do próprio Bolaño, foi narrado de forma muito “esquemática”

<sup>22</sup> Esta leitura é retirada da crítica de Mihaly Dés ao livro. Escreve Dés: “la estructura del relato que, por tanto, no corresponde al recuento de unos hechos, sino a la lógica de una revelación, una especie de *aleph*, a partir de la cual pasado y futuro se reinterpretan.” (In: MANZONI, Celina. p. 172 – 173).

que se opõem às leis da poesia, me protegiam e que o soldado se olharia extasiado no espelho, e eu o ouviria e o imaginaria, extasiada também, na singularidade da minha latrina, e que ambas as singularidades constituíam a partir desse segundo as **duas faces de uma moeda atroz como a morte**.

Resumo da ópera: o soldado e eu permanecemos parados feito estátuas no banheiro das mulheres do quarto andar da Faculdade de Filosofia e Letras, e isso foi tudo (...) (BOLAÑO, 2008, p. 28)<sup>23</sup>

O soldado e a poetisa: ambos enquadrados pelo mesmo espelho, como duas faces da mesma moeda. Poesia e morte juntas, ligadas como significante e significado.

Naquele mesmo banheiro, Auxilio Lacouture passa horas e horas lendo, lendo em frenesi, até não agüentar mais. Ela acredita, de certa maneira, que a literatura pode salvá-la. Porém, como sugere a cena do espelho, arte e violência andam juntas.

É impossível não recordar a máxima do filósofo da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin, “Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie”. O ensaio *Sobre o conceito da história*, de onde foi extraída a máxima, ainda diz: “Pois todos os bens culturais que ele [o materialista histórico] vê têm sua origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror”.

Walter Benjamin, assim como seu colega Theodor W. Adorno, escrevia em uma época de horror com as grandes guerras e a ascensão do nazifascismo. Observavam, horrorizados, os monstros engendrados pela razão<sup>24</sup>. Todo o desenvolvimento cultural do ocidente não levou à libertação, mas sim à morte, à reificação e à desumanização.

É nesse sentido, acredito, que se produz o horror testemunhado por Auxilio Lacouture. Ela, que acreditava que a poesia atuaria como uma espécie de salvação, percebe entre ela e o soldado uma ligação indissociável.

Comentando esse aspecto do autor chileno, não se pode deixar de referir Adorno. Seu questionamento de como seria possível escrever uma poesia após Auschwitz<sup>25</sup> vai completamente ao encontro do pensamento de Benjamin e também do drama exposto por Bolaño. Escreve Márcio Seligmann-Silva, versando sobre o ensaio de Adorno:

---

<sup>23</sup> Grifos meus.

<sup>24</sup> Referência ao pintor Goya.

<sup>25</sup> Referência ao horror do campo de concentração de Auschwitz, onde a morte era calculada e tramada com a maior racionalidade possível. Ver “A educação após Auschwitz”.



Não se trata de um simples ‘tabu’ lançado sobre a poesia e a arte depois de Auschwitz, mas sim de uma reflexão sobre sua radical transformação após aquele fato, que revelou o terrível potencial destrutivo do progresso com sua dialética do esclarecimento: toda cultura assenta-se sobre a barbárie. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 83)

Benjamin e Adorno orientaram seu pensamento filosófico para que se produzisse uma cultura que não voltasse a permitir uma repetição de Auschwitz. É necessário lembrar o horror, nunca esquecê-lo.

O salto de aplicação das teorias referentes ao holocausto em casos de ditadura latino-americana pode soar forçado, mas podemos encontrar indícios na obra de Bolaño que apontem na direção dessa possibilidade de leitura, especialmente em seu romance *La literatura nazi en América*. Antes, porém, cabe analisar com mais atenção a novela *Amuleto*.

Auxilio Lacouture, a personagem de *Amuleto*, caminhando pelas ruas do México, escreve que uma delas a lembra de um cemitério do ano de 2666<sup>26</sup>, “um cemitério escondido debaixo de uma pálpebra morta ou ainda não nascida, as aquosidades desapassionadas de um olho que, por querer esquecer algo, acabou esquecendo tudo.”

É nesse sentido que a personagem busca se articular como “a mãe de toda poesia latino-americana”. Ela quer ser a memória *em si*, guardar toda a história dos poetas marginais, dos jovens sonhadores. A luta de Auxilio Lacouture é, no final, uma luta contra o esquecimento. “Não consigo esquecer de nada, dizem que esse é meu problema” (p. 123), comenta Auxilio.

A cena na latrina, que retorna durante toda a novela, reaparece no clímax final, no qual uma série de delírios da narradora vai se encadeando enquanto ela tenta dar um fechamento à sua história. O desfecho da cena no banheiro e a saída de Auxilio da faculdade só são revelados nesse momento. Ela tinha começado a escrever no papel higiênico todos os versos de poemas que sabia de cor (“Pensei: eu sou a recordação”). Na reconstrução dos momentos finais de seu cárcere no banheiro, ela narra seus pensamentos após jogar no vaso sanitário o papel higiênico com os versos escritos.

---

<sup>26</sup> Esta é a única referência em toda a sua obra em prosa que explica o críptico título do maior romance de Bolaño, o póstumo 2666. Muito pode se pensar da explicação oferecida aqui em *Amuleto* e suas possíveis relações com o romance 2666 em si.

(...) Em seguida peguei o papel higiênico em que havia escrito, joguei tudo na latrina e dei descarga. O barulho da água me fez dar um pulo e pensei que estava perdida.

Pensei: apesar de toda a minha astúcia e de todos os meus sacrifícios, estou perdida. Pensei: que ato poético destruir meus escritos. Pensei: teria sido melhor comê-los, mas agora estou perdida. Pensei: a vaidade da escrita, a vaidade da destruição. Pensei: porque escrevi, resisti. Pensei: porque destruí o escrito, vão me pegar, vão me violentar, vão me matar. Pensei: **ambos os fatos estão relacionados, escrever e destruir**, se esconder e ser descoberta. (BOLAÑO, 2008, p. 125, grifos meus)

Reaparece a duplicidade incômoda da escrita e da violência. A novela *Amuleto* apresenta uma faceta bem diferente das obras “desencantadas” de Bolaño. Nesse livro, ele deixa de lado o ceticismo e dá voz a uma narradora, que, apesar de denunciar a duplicidade, encerra seu relato com um sonho onde todos os poetas latino-americanos caminham cantando. A cena tem algo de kitsch: lembra panfletos e manifestos de movimentos estudantis em universidades. A diferença (que faz da cena inquietante) está no fato de que todos (que não podemos chamar de massa, pois como diz Auxilio: “apesar de andarem juntos, não constituíam o que comumente se chama de massa: seus destinos não estavam imbricados numa idéia comum”) caminham rumo a um abismo.

Pode-se dizer que Bolaño sempre (pelo menos nos exemplos aqui estudados) trabalha com opostos inconciliáveis: se na parte anterior foi analisada como a figura do intelectual está dividida entre o herói e o idiota, a literatura entre a mais alta relevância e a total irrelevância, aqui o aspecto duplo gera no intelectual (enquanto produtor/leitor de cultura) uma ambigüidade inevitável.

Esse jogo duplo está presente em outras duas novelas breves do escritor chileno: *Nocturno de Chile* (2000) e *Estrella distante* (1996).

*Nocturno de Chile* trata da relação entre o intelectual latino-americano e o poder. É narrado por Sebastián Urrutia Lacroix, padre e crítico literário chileno. Lacroix, ao fim de sua vida, decide dar o testemunho do que viveu e de todas as dúvidas que tem agora, que está mais próximo da morte. O livro é composto de dois parágrafos: um gigantesco, o monólogo desesperado do padre/crítico, que ocupa quase o livro inteiro, e um segundo

parágrafo, de apenas oito palavras, que encerra a obra com um testemunho de extremo pessimismo: “E depois se desencadeia a tormenta de merda”<sup>27</sup>.

Durante todo o início do livro, Lacroix é mantido em um nível de ambigüidade política: não sabemos como se posiciona em relação ao golpe militar chileno (esteve na Europa, enviado para realizar um trabalho absurdo envolvendo pássaros que defecavam nas igrejas) e aceita a missão que lhe é incumbida pelos misteriosos Oidó e Odiem (anagramas bastante óbvios para Ódio e Medo). A tarefa, em resumo, é lecionar marxismo e todos os perigos que este pode representar para a junta militar. Entre seus alunos, está ninguém menos que Pinochet. Até mesmo o conceito da tarefa já enche de ambigüidade o narrador: um especialista em Marx disposto a ensinar os fundamentos do marxismo para os principais líderes militares.

Lacroix move-se sempre em uma corda bamba, e apesar da narrativa em primeira pessoa e do tom desesperado que assume, é difícil precisar no que o narrador está pensando na maior parte do tempo.

É, porém, no desfecho da novela, que a duplicidade incômoda de Bolaño explode. Anunciada desde as primeiras linhas (“Estava em paz comigo mesmo. Mudo e em paz. Mas de repente surgiram as coisas. Aquele jovem envelhecido é o culpado.”), a virada se dá quando Lacroix torna a falar do “jovem envelhecido” e decide narrar a história dos saraus na casa de María Canales, intelectual de esquerda. Lacroix, no Chile pós-golpe, não tinha muito aonde ir. A casa de Canales era um dos poucos lugares onde os intelectuais se reuniam para discutir literatura e poesia.

Certa noite, um dos convidados do sarau, embriagado, sai à procura do banheiro, mas se perde na ampla casa. Acaba encontrando o porão, onde vê, amarrado, um homem que fora torturado.

O jogo duplo exposto na “cena do espelho” de *Amuleto* parece se repetir aqui. Dentro da mesma casa, a cultura letrada e a violência estão em convivência. O local onde se realizam saraus para discutir literatura e arte, guarda, esconde, um local onde presos políticos são torturados.

Há uma cumplicidade na arte e na figura do intelectual em relação à violência, e nisso Roberto Bolaño se afasta muito dos autores do *boom* latino-americano, ao fugir da

---

<sup>27</sup> De acordo com o editor de Roberto Bolaño, o autor queria que *Nocturno de Chile* fosse intitulado, na verdade, *Tormentas de mierda*, título recusado pelo editor por motivos bastante óbvios.

posição engajada e auto-celebratória de sua função de intelectual revolucionário. O silêncio da intelectualidade chilena é exposto sem piedade:

Eu me fiz a seguinte pergunta: por que María Canales, sabendo o que o marido fazia no porão, levava convidados para casa? A resposta era simples: porque durante as soirées, em regra, não havia hóspedes no porão. Eu me fiz a seguinte pergunta: por que naquela noite um dos convidados, ao se perder, encontrou aquele pobre homem? A resposta era simples: porque o costume leva a relaxar toda precaução, porque a rotina matiza todo o horror. Eu me fiz a seguinte pergunta: por que, na hora, ninguém disse nada? A resposta era simples: porque ficou com medo, porque ficaram com medo. Eu não fiquei com medo. Eu poderia ter dito algo, mas não vi nada, não soube de nada antes que fosse tarde demais. (BOLAÑO, 2005, p. 111 – 112)

E ainda, já quase nas últimas frases, o silêncio ganha contornos de negação, do fingir que nada aconteceu:

“Um dia, mais para matar o tédio do que por qualquer outra razão, perguntei a um jovem romancista de esquerda se conhecia María Canales. O jovem disse que nunca a conhecera. Mas se você foi algumas vezes a casa dela, disse-lhe. Ele negou com a cabeça repetidas vezes e, ato contínuo, mudou de assunto.”

Na análise de Paula Aguilar sobre *Nocturno de Chile*, a crítica pensa a questão do “noturno” enquanto melancolia. Ela se vale de conceitos psicanalíticos para pensar a fratura do sujeito: Urrutia dividido entre seu histórico como padre (opusdeísta<sup>28</sup>, é sugerido) e os horrores que presencia. A crítica tenta situar o posicionamento político do escritor chileno, mas a tarefa não é fácil:

Roberto Bolaño no está ni en un extremo ni otro. Expone una estética que rechaza los significados totalizantes, que imposibilita una lectura que ponga en primer plano lo ideológico a partir de ambigüedades que iluminan zonas en homenaje-deuda a una generación de militantes de

---

<sup>28</sup> São inúmeras as relações encontradas na literatura entre as ordens mais conservadoras da igreja - o Opus Dei entre elas - e a convivência com as mais variadas formas de violência exercitadas durante as ditaduras em países da América Latina.

izquierda pero desde un distanciamiento problematizador y melancólico.  
(AGUILAR, 2008, p. 140)

O empenho de Bolaño em escrever obras que realmente escapem de uma voz única claramente posicionada portadora de uma verdade é óbvia em casos como *Los detectives salvajes*, cuja polifonia radical oblitera qualquer chance de uma verdade única. Porém, até mesmo em *Nocturno de Chile*, que não passa de um monólogo (ou seja, é a voz de um só personagem - tem como ser mais pessoal que isso?) a polifonia abunda através da ambigüidade constante do narrador, indivíduo cindido, incapaz de unir os extremos e realizar uma síntese dialética. O próprio estilo do narrador sinaliza a fratura, ao alternar entre um registro alucinado e outro mais frio e racional.

Fratura e duplicidade: estes parecem ser *motifs* chaves na obra do escritor chileno, e observar a maneira como se articulam nos seus personagens, que, como vimos, quase sempre são intelectuais, pode ser valioso.

É por isso que *Estrella distante* (1996), livro que surgiu de uma das biografias ficcionais de *La literatura nazi en América* (1996) merece uma análise. O livro *La literatura nazi en América*, chamado de “romance” mais por falta de outro termo para explicar um falso livro de historiografia literária que rastreia a vida e obra de diversos autores (também falsos) com ligações nazifascistas na América Latina e do Norte, se encerra com a biografia de Ramirez Hoffman, tenente e poeta. Roberto Bolaño afirma, na abertura de seu *Estrella distante*, que narrou de forma muito “esquemática” a figura de Hoffman, e que ele merecia um livro próprio. Além disso, Bolaño atribui ao “fantasma cada vez mais vivo de Pierre Ménard” sua motivação para recontar a história do personagem, em alusão ao conto de Borges, onde Pierre Ménard reescreve linha a linha o *Dom Quixote*, mas que, em outro contexto, é lido de forma totalmente diferente. E, de fato, Roberto Bolaño reutiliza muitas frases, *ipsis litteris*, na transmutação da história breve que aparece na *Literatura nazi* em um romance.

Como aponta a crítica Celina Manzoni, o jogo do “duplo” está presente em muitos níveis na narrativa: desde a própria idéia de reescrever um texto anterior, ser o duplo daquele texto presente no *Literatura nazi en América* até apresentar no prólogo como co-autor de *Estrella distante* Arturo Belano, personagem recorrente na obra de Bolaño e reconhecidamente um alter ego do autor. Consta no prólogo de *Estrella distante*:

Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho con el resultado final. (...) Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes y con el último capítulo en mano y al dictado de sus sueños y pesadilla compusimos la novela que ele lector tiene ahora ante sí. (BOLAÑO, 1996, p. 11)

Ou seja: Roberto Bolaño, enquanto autor transformado em personagem, convida seu duplo, seu alter ego, Arturo Belano, para ser co-autor. O texto final de *Estrella distante* encena um jogo de espelhos na própria autoria, portanto. Nada mais adequado para contar a história de Ramirez Hoffman, que, em *Estrella distante* recebe outro nome.

A trama do romance se inicia nas vésperas do golpe militar chileno, ambientando-se em oficinas de poesias. Lá conhecemos Alberto Ruiz-Tagle, promissor poeta, sempre misterioso, que fazia muito sucesso com as irmãs Garmendía, por quem nosso narrador cultivava uma paixão platônica. Ruiz-Tagle afirmava que “revolucionaria a poesia chilena.” Após o brutal assassinato das irmãs Garmendía, o narrador de *Estrella distante* passa a se referir Ruiz-Tagle pelo novo nome que ele assumiu, Carlos Wieder<sup>29</sup>.

Wieder é explicitamente o centro narrativo de *Estrella distante*: personagem fascinante, ambíguo, dúbio. Já no primeiro capítulo é apresentado como poeta e assassino. Sua duplicidade, porém, apenas se expandirá na narrativa. A reaparição de Wieder ocorre quando o narrador está na prisão, e através das grades vê a primeira grande performance de Wieder, escrevendo incompreensíveis poemas no céu com fumaça do avião.

A partir desse eixo, o narrador grafa as trajetórias de todos os personagens que apareceram na primeira parte: poetas, professores de oficina, amigos, sempre retornando a Wieder, na tentativa de compreender o “artista”. Os dois lados da moeda vislumbrados pela personagem de Amuleto aqui se encontram concentrados em uma só figura. Wieder: poeta radical, assassino sem escrúpulos. Carlos Wieder prometia, quando ainda era Alberto Ruiz-Tagle, revolucionar a poesia chilena, e de fato o fez. Ao contrário de toda a geração engajada da década de 70 que buscava aproximar a literatura da vida, Wieder a aproxima da morte. Não é à toa que seus poemas desenhados no céu com fumaça versam sobre o tema. Unindo as frases intercaladas com descrição, é possível montar o seguinte poema a partir da narração de seu vôo, nas páginas 89, 90 e 91:

---

<sup>29</sup> Wieder significa “outra vez” em alemão: mais uma referência à repetição, o texto como duplo.

*La muerte es amistad*  
*La muerte es Chile*  
*La muerte es responsabilidad*  
*La muerte es amor*  
*La muerte es crecimiento*  
*La muerte es comunión*  
*La muerte es limpieza*  
*La muerte es mi corazón*  
*Toma mi corazón*  
*Carlos Wieder*  
*La muerte es resurrección*  
(BOLAÑO, 1996, p.89-91)

Mais interessante, talvez, seja a descrição da recepção do happening poético de Wieder feita pelo narrador:

(...) los fieles que permanecieron abajo no entendieron nada pero entendieron que Wieder estaba escribiendo *algo*, comprendieron o creyeron comprender la voluntad del piloto y supieron que aunque no entendieran nada estaban asistiendo a un acto único, a un evento importante para el arte del futuro. (BOLAÑO, 1996, p. 91)

É essa incompreensibilidade das atitudes de Wieder que faz dele uma figura tão fascinante para o narrador. Wieder destoa do jeito de ser – ingênuo, quiçá – de todos os amigos do narrador. Wieder sinaliza, sim, um futuro horrível. Se as vanguardas buscavam aproximar a arte da vida, aqui o intelectual está em função da morte, e não da vida, onde arte, política e especialmente *poder* se tornaram indissociáveis. Por outro lado, esteticamente falando, se pode refletir acerca do material na arte: assim como Marcel Duchamp realizava esculturas com pó, Wieder escreve poemas com fumaça. É arte realizada de forma ao mesmo tempo precária e irônica, graças a sua efemeridade.

Na página 64, o narrador comenta sobre o professor de oficina literária Juan Stein, que mantinha com reverência uma foto de William Carlos Williams (que podia muito bem ser falsa) na qual o escritor ia tranquilamente rumo ao trabalho. De acordo com o narrador,

todos eles, naquela época, eram apaixonados pelo pensador Gramsci, e lhes agradava a idéia de um escritor-trabalhador, “la certeza de saber que Williams está haciendo su trabajo, que va camino a su trabajo, a pie” (BOLAÑO, p. 64).

A partir dessa visão da época, de utopias da esquerda ainda vivas e pulsantes, que Wieder surge como o mais violento dos contrastes. Ao invés de ser o anti-literário, o mecânico, o que há de assombroso em Wieder é que ele mescla, dentro de uma só pessoa, cultura e morte. A narrativa de *Estrella distante* se configura, então, como uma longa tentativa de compreender isso: como é possível, como de uma educação direcionada para a libertação, de grupos aficcionados por Marx e Gramsci, nascer um monstro, e, ainda assim, e isso é o mais doloroso para o narrador: que o monstro seja um grande poeta.

A questão do “futuro”, “a arte do futuro” é fulcral: Wieder parece apontar para uma direção horrível. É, quem sabe, o “abismo” rumo ao qual caminham os poetas latino-americanos no delírio de Auxilio Lacouture no final de *Amuleto*. Cabe lembrar que a primeira menção a 2666 está em *Amuleto*, como o “cemitério do futuro”. Há um pessimismo que perpassa por toda a obra de Bolaño, o pessimismo do desencanto, da falência da literatura engajada. É um olhar temeroso ao futuro.

Porém, uma pergunta complicada precisa ser feita: não cai Bolaño em contradição ao preocupar-se com a morte do público leitor, com o fim da relevância da literatura, ao mesmo tempo em que teme a ligação entre a literatura e a violência?

Retorno a discussão apresentada no capítulo anterior deste trabalho, retorno mais uma vez a *Amuleto*, ao final do primeiro capítulo, narrado por em Auxilio Lacouture em tom de recordação sobre os livros que perdeu.

Às vezes dou de pensar que tanto meus livros como minhas figurinhas de alguma maneira me acompanham. Mas como podem me acompanhar?, eu me pergunto. Pairam ao meu redor? Pairam sobre minha cabeça? Os livros e as estatuetas que fui perdendo terão se transformado no ar do DF? Terão se transformado na cinza que percorre esta cidade de norte a sul e de leste a oeste? Pode ser. (BOLAÑO, 2008, p. 17)

Os questionamentos da personagem parecem encontrar algum eco nas teorias do filósofo francês Jacques Rancière, que, ao falar de uma “partilha do sensível”, e de uma “desincorporação literária”, ou seja, da literatura abandonando seu campo separado da



sociedade e da história enquanto ficção. Rancière, ao aceitar a história e a política também como ficções construídas, propõe a literatura como um modo de *reconfigurar* o sensível. A literatura e a arte não estão fora da sociedade, também moldam seu *ethos*, e até mesmo a mimese realista, para Rancière, carrega uma duplicidade que perturba a ordem estanque.

Voltemos à citação de Auxilio: os livros se transformando em ar, a cultura se tornando parte da vida do DF mexicano, mais um discurso no grande entrecruzamento discursivo que forma a sensibilidade de uma cultura. Sim, talvez haja uma contradição em Bolaño, embora o ideal seja chamar tal contradição de aporia<sup>30</sup>.

Retornamos a mesma questão: na obra do chileno, os livros significam nada e tudo ao mesmo tempo. E, quando significam, nunca estão separados do “mundo real”, pelo contrário, fazem parte dele, interagem com ele. Cultura e política são indissociáveis no universo de Bolaño. O difícil está, talvez, nas ambigüidades, na impossibilidade de uma visão definitiva sobre um assunto.

Há de se tomar outra vez a figura de Carlos Wieder, o poeta-assassino de *Estrella distante*, que monta uma exposição de fotos com imagens dos cadáveres das pessoas que torturou e matou. A exposição, exibida para um público seletivo de gente importante, obriga o posterior exílio de Wieder. Como explicar aquela exposição? Como explicar uma arte que tem como suporte o assassinato? Nem o narrador sabe. Crise de consciência de Wieder? Crítica ao regime ditatorial? Ou mera celebração do assassinato? De qualquer forma, e isso o narrador de Bolaño parece não duvidar por um só instante, se trata de arte. E não é possível ficar inerte quanto a ela, pois ela representa o que há de mais monstruoso na sociedade, na violência, no conceito de cultura. Wieder reluz como uma espécie de vanguardista incompreendido (e incompreensível). Assim, através de sua ficção, mais uma vez Bolaño busca um repensar das vanguardas, o que fez com mais afinco em *Los detectives salvajes*.

Quando, ao final do livro, o detetive Abel Romero contrata os serviços do narrador para buscar Wieder, e este reencontra o aviador, já velho e cansado, na Espanha. Arturo Belano (o narrador) pede para que não o mate, que ele não pode mais fazer mal a ninguém. A trama se resolve de forma ambígua, não fica claro que Romero tenha matado Wieder, ainda que esteja implícito. Ainda assim, a decisão do narrador – não matar um assassino, é difícil de ser assimilada. Diz respeito, quiçá, à maneira como é possível lidar com o

---

<sup>30</sup> Aristóteles definiu aporia como “igualdade de conclusões contraditórias”. O termo foi resgatado por teóricos contemporâneos para sinalizar o caráter indecível entre dois termos opostos.

passado. Como acertar as contas com a ditadura? Arturo Belano pede que não o mate, mas não faz nada para impedir Romero. Ambigüidade, em todos os cantos, em todos os momentos.

O caso de *La literatura nazi en América*, de onde a história de Wieder foi extraída, é, quem sabe, ainda mais complexa. Como já foi dito, o livro (chamado de romance na ausência de um termo melhor) é uma compilação de biografias<sup>31</sup> de escritores americanos (norte, centro e sul) que nunca existiram e que teriam ligações, muitas vezes indiretas, com o nazifascismo. O livro lembra muito *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges<sup>32</sup> no sentido de trabalhar uma ficção que joga com as aparências de verdade histórica, além de que ambos trabalham com indivíduos moralmente questionáveis. Na obra do autor chileno, por exemplo, o livro se encerra com um “epílogo para monstros”, onde inclui uma bibliografia de livros que não existem, além de um guia das revistas e jornais de afiliação nazista e a lista de alguns personagens importantes. Alguns destes personagens aparecem em outras obras de Bolaño (como Entrescu, um general que aparece na quinta parte de *2666*), o que fabrica uma ilusão de universo compartilhado. Os personagens biografados podem não existir no mundo real, mas continuam existindo no “universo Bolaño”.

*La literatura nazi en América* trata-se de uma obra de ironia afiada. Os escritores que descreve muitas vezes beiram o patético, em especial por sua ligação ao fascismo. Há o caso, por exemplo, de Luz Mendiluce, que sempre sente paz ao olhar a foto onde ela, quando bebê, foi levada ao colo de Adolf Hitler para uma fotografia. A personagem não manifesta sua ligação ideológica ao fascismo em sua obra literária e em suas opiniões, pelo menos não no que o narrador de Bolaño (que é o próprio autor transformado em personagem-narrador-historiador) deixa entrever. É o gesto mínimo de admiração pela foto com Hitler que abre essa brecha de conexões nazifascistas.

Além das ligações questionáveis, há coisas interessantes a se destacar no livro. Por exemplo, o fato de que narra a vida de autores que, muitas vezes, se estende até 2022 (o livro de Bolaño foi publicado em 1996), ou seja, em sua previsão de futuro, continua testemunhando novos escritores com relações com o pensamento nazifascista. Parece condizente com a visão pessimista do futuro que há nas obras do autor.

---

<sup>31</sup> Da espécie “vida e obra”, não de biografemas barthesianos como é o caso de *Bartleby & Companhia*, de Enrique Vila-Matas

<sup>32</sup> Que, curiosamente, não classifica seu livro de “romance” como Bolaño.

Outro fator interessante está na história de Ramirez Hoffman, que em *Estrella distante*, como vimos, foi transformada na de Carlos Wieder. Como o próprio Bolaño alerta, há a presença do “fantasma cada vez mais vivo de Pierre Ménard”, isto é, mudando o contexto onde a história se insere, muda tudo. A biografia de Ramirez Hoffman em *La literatura nazi en América*, por exemplo, é a única, de todo o livro, narrada em primeira pessoa, o que sugere uma boa dose de incerteza a respeito dos eventos relatados. Enquanto o narrador adota uma posição de verdade histórica para contar as outras biografias, na de Hoffman se insere como personagem atuante.

Muito mais cifrada, complexa e pulverizada está a relação entre violência e cultura no romance *2666*. Um estudo separado, dedicado exclusivamente à obra, seria necessário para apontar todos os detalhes. Por motivos de exposição, será abordada agora apenas uma ligação.

*2666*, como já foi dito, se divide em cinco partes, e tem como centro (a parte quatro, dos crimes, está de fato no centro do livro – vai da página 441 até a 793) uma série de assassinatos brutais em uma cidade fronteiriça. A primeira parte, onde se relata a busca que fazem quatro críticos a um famoso escritor alemão (Benno Von Archimboldi) na cidade do México, é conectada narrativamente com a última parte do romance, onde se detalha a vida do escritor recluso até as razões que o levaram ao México. Como escreveu o crítico Peter Elmore, apesar de aspirar a uma poética de obra aberta, *2666* não deixa de ter uma unidade.

O contato inicial do leitor com a série de crimes que ocorre em Santa Teresa se dá na primeira parte, quando os críticos, ao viajarem para a cidadezinha em busca de Archimboldi, são informados da ocorrência de tais crimes. O tema central dessa primeira parte é a própria literatura. Tal tema deixa de estar em primeiro plano em todas as outras partes, exceto na quinta, quando retorna a figura do escritor Archimboldi. E é nas últimas 20 páginas do livro que a grande revelação do enredo, que une as duas pontas narrativas, é feita. O escritor Benno Von Archimboldi é, na verdade, tio de Klaus Haas, homem preso na cidade de Santa Teresa, acusado do assassinato de algumas das centenas de mulheres<sup>33</sup>.

Essa revelação pode ser lida como mero recurso policialesco de reviravolta, porém isso seria ignorar todas as reflexões feitas antes sobre a obra de Roberto Bolaño. Nesse seu último livro, a relação entre violência e cultura (aqui encarnada no escritor Archimboldi) é,

---

<sup>33</sup> Ainda que nunca fique esclarecido se Klaus Haas tem alguma culpa, uma vez que a série de assassinatos, como sugere a trama, está ligada a um grupo muito específico.

acima de tudo, familiar. Além de familiar: de descendência – a violência, sobrinha da cultura.

O romance *2666*, porém, esquiva-se de definições tão fáceis. Bolaño é rei de jogos de espelhos e duplos. O próprio Benno Von Archimboldi é duplo, pois é um pseudônimo de Hans Reiter. Além disso, *2666* abusa de elipses, que escondem muitos acontecimentos da trama, com o encontro de Archimboldi e Haas.

Em resumo: pareceria um ato criminoso tratar de modo tão apressado um livro que exige um estudo próprio. A ligação de parentesco entre escritor-assassino está sendo mostrada mais como exemplo final desta exposição. Talvez seja hora de partir para a conclusão.

## 5. Primeiras conclusões e alguma autocrítica

Ao abordar tantas e diversas questões, como neste trabalho, parece questionável a escolha do título “A figura do intelectual na obra de Roberto Bolaño”, quando este poderia muito bem se chamar de “As figuras...”.

Beatriz Sarlo, citada no início do estudo, tentou definir o intelectual contemporâneo pela negação: ele não é mais como antigamente, não pode achar que vai mudar o mundo, que o engajamento é indispensável, não tem mais certezas fixas ou um lugar definido para ele. Da mesma forma, o intelectual figurado na obra do escritor chileno também não tem lugar. Está preenchido de ambigüidade e sua relação com o poder se mostra perigosa e complexa.

Há uma fratura essencial na figura do intelectual: entre o passado marcado pela violência e pela falência do projeto moderno de libertação através da razão, e o futuro pessimista, no qual ele procura situar-se e redefinir-se. A figura do intelectual se posiciona entre a irrelevância completa e a incapacidade de abandonar a cultura, em uma posição sempre incômoda, sempre frágil.

Detratores da obra de Roberto Bolaño vêem no autor chileno um escritor para outros escritores: alguém que versa quase exclusivamente sobre literatura. Um termo recorrente é “metaliteratura”<sup>34</sup>, também aplicado ao catalão Enrique Vila-Matas, que às vezes é usado para denegrir uma literatura que se preocupa com sua própria função e limites.

Uma possível hipótese para responder essa questão, que não poderá ser devidamente desenvolvida nesse trabalho, pois necessitaria um espaço mais amplo, é que, em realidade, ao fazer “metaliteratura”, ao focar a figura do escritor, do leitor, do intelectual, Bolaño (assim como Vila-Matas) na verdade atuam politicamente. O termo “político” aqui não é usado como sinônimo de “engajamento”, longe disso. Roberto Bolaño, através de sua obra, busca novas maneiras de pensar o político, distanciando-se do engajamento do *boom*, e, talvez ao centrar sua obra e intelectuais sem lugar, esteja fazendo as perguntas necessárias para repensarmos qual o papel da cultura na nossa vida. Um ato político, então, no sentido de definir e questionar posições.

---

<sup>34</sup> É necessário lembrar que o termo é muito mal definido no âmbito da teoria, ao contrário da “metaficção”.

Isso, porém, é assunto para outro trabalho. E cabe aqui um pouco de autocrítica: ao tentar grafar a figuração do intelectual de forma panorâmica na obra do autor, o trabalho perde um pouco em profundidade. Há muito que poderia ser dito em análises mais detalhadas, porém impossíveis de se realizar em um trabalho tão curto, com um corpus ficcional tão vasto.

É meu propósito continuar estudando o autor em um projeto de mestrado, mas, dessa vez, com um corpus reduzido, e com uma base teórica mais fixa, menos pulverizada. Penso que um trabalho de conclusão de curso pode ser um primeiro exercício de aproximação com bibliografia e obra, e que um conhecimento panorâmico pode ser extraído deste exercício.

## 6. Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. São Paulo: Ática, 1993.
- AGUILAR, Paula. *Pobre memoria la mia. Literatura y melancolía en el contexto de la postdictadura chilena*. In: SOLDÁN, Edmundo Paz e PATRIAU, Gustavo Faverón (org.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *Perda de auréola*. In: *Poesia e prosa, volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense, 1994.
- BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOLAÑO, Roberto. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998 – 2003)*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BOLAÑO, Roberto. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- BOLAÑO, Roberto. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- BOLAÑO, Roberto. *Los perros románticos*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- BOLAÑO, Roberto. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- BOLAÑO, Roberto. *Noturno do Chile*. Tradução de Eduardo Brandão. Companhia das Letras: 2004.
- BOLAÑO, Roberto. *Os detetives selvagens*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. Barcelona: Compactos Anagrama, 2005.
- BOLAÑO, Roberto. *Tres*. Barcelona: Acantilado, 2000.
- BOLAÑO, Roberto e PORTA, A.G. *Consejos de um discípulo de Morrison a um fanático de Joyce*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- DÉS, Mihaly. *Monsieur Pain*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

- FRESÁN, Rodrigo. *El samurai romântico*. In: SOLDÁN, Edmundo Paz e PATRIAU, Gustavo Faverón (org.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Londres: Routledge, 1988.
- LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Tradução de Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.
- MANZONI, Celina (org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- PAULS, Alan. *História do pranto*. São Paulo: CosacNaify, 2008.
- PÉRSICO, Adriana Rodríguez. *Intelectuales hoy: ni anfitriones ni turistas*. In: ANTELO, Raul (org.) *Declínio da Arte, Ascensão da Cultura*. Letras Contemporâneas e ABRALIC: 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. 3ª.ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Adorno*. São Paulo: Publifolha, 2003.
- SOLDÁN, Edmundo Paz e PATRIAU, Gustavo Faverón (org.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby & Companhia*. São Paulo: CosacNaify, 2005
- VOLPI, Jorge. *Bolaño, epidemia*. In: SOLDÁN, Edmundo Paz e PATRIAU, Gustavo Faverón (org.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction*. Londres: Routledge, 1984

Filmes:

HAASNOOT, Erik. *Bolaño cercano*. Produção de Candaya e TV UNAM, direção de Erik Haasnoot. Barcelona, 2008. 1 DVD , 40' , color. son.

Sites:

N+1 Mag. *On Bolaño*. <<http://www.nplusonemag.com/bola-o>> Acessado em 27 de novembro de 2009.



NETO, Ruy Barata. *Alma de escritor*. In: Revista da Cultura, ed. 25.  
<<http://www2.livrariacultura.com.br/culturanews/rc25/index2.asp?page=capa>> Acessado  
em 27 de novembro de 2009.