

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Caio Marques Peçanha

**O problema do tempo em “Os detetives selvagens”, de
Roberto Bolaño**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação da PUC-Rio
como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Orientador
Pedro Duarte de Andrade

Rio de Janeiro
Setembro de 2023



Caio Marques Peçanha

**O problema do tempo em “Os detetives selvagens”, de
Roberto Bolaño**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação da PUC-Rio
como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Filosofia.
Aprovada pela comissão examinadora abaixo:

Prof. Pedro Duarte de Andrade

Orientador

Departamento de Filosofia - PUC-Rio

Prof. Karl Erik Schollhammer

Departamento de Letras - PUC-Rio

Prof. Pedro Sússekind Viveiros de Castro

Universidade Federal Fluminense - UFF

Rio de Janeiro, 22 de setembro de 2023.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial do trabalho é proibida sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Caio Marques Peçanha

Graduou-se em Jornalismo pelas Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA) em 2018.

Ficha Catalográfica

Peçanha, Caio Marques

O problema do tempo em "Os detetives selvagens", de Roberto Bolaño / Caio Marques Peçanha ; orientador: Pedro Duarte de Andrade. – 2023.

110 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2023.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Os detetives selvagens. 3. Tempo. 4. Teoria do romance. I. Andrade, Pedro Duarte de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD:100

Agradecimentos

A minha família e amigos por todo o suporte desde a elaboração do pré-projeto, durante a pandemia, cujas marcas são e serão visíveis ainda por muito tempo.

Ao meu orientador e aos professores da banca por participarem da defesa. Aos professores Luciano Gatti e Luiz Camillo Osório, pela imensa sensibilidade na banca de projeto.

Aos professores e professoras, funcionários e funcionárias da PUC-Rio, mas sobretudo à Edna, cujo profissionalismo é um exemplo para mim.

Aos colegas de departamento, a bordo do mesmo barco naufragado, a quem devo todos os grupos de estudo que não foram adiante.

À Juliana, pelo sotaque inconfundível, no qual estão escritas algumas das palavras a seguir.

Pela acidez irremediável, pelos sorrisos incontornáveis, por terem me ajudado a encontrar um lugar, a todos os trabalhadores e trabalhadoras, da secretaria à sala de professores do Brasas. Dentre estes, à Laura, pelas bochechas e olhinhos apertados por detrás da máscara, na sala da Summer, dia 05/07/2022, onde o futuro havia acabado de começar.

Ao Mateus, finalmente, pelo significado da amizade, da troca intelectual profunda, com a qual meu trabalho termina e começa. Não sabe-se ao certo para que lado.

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

Resumo

Peçanha, Caio; Duarte, Pedro (orientador); **O problema do tempo em "Os detetives selvagens", de Roberto Bolaño**. Rio de Janeiro, 2023, 110p. Dissertação de Mestrado -- Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Essa dissertação defende a tese de que há três sentidos principais em que figura o problema do tempo no livro *Os detetives selvagens* (2006), de Roberto Bolaño. “O tempo do retorno”, “o tempo da polifonia” e “o tempo da construção”. Ao menos desde a célebre formulação de Gyorg Lukács, segundo quem, dada a separação entre sentido e vida, toda a ação interna do romance talvez pudesse ser lida como uma luta contra o poder do tempo, revelando-o como princípio constitutivo da forma, o tema é incontornável no debate sobre a forma romance. Constituído por três eixos, sendo o intermediário um conjunto de entrevistas recolhidas ao longo de um período de vinte anos (1976-96), e os restantes anotações pessoais - em forma diário - do jovem poeta Juan García Madero, que compreendem os últimos meses de 1975 e os primeiros de 1976, o livro escrito por Roberto Bolaño toma forma às custas das aproximações e distanciamentos entre as histórias, bem como através da ordenação temporal heterodoxa e multifacetada, objeto de nosso estudo, que assim pretende abordar filosoficamente – através de autores como Lukács, Adorno e Rancière – a literatura de *Os detetives selvagens*, de Bolaño.

Palavras-chave:

Os detetives selvagens; Tempo; Teoria do romance;

Abstract

Peçanha, Caio Marques; Duarte, Pedro. **The problem of time in Roberto Bolaño's "The savage detectives"**. Rio de Janeiro, 2023. 110p. MSc Dissertation - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work claims that Roberto Bolaño's "The savage detectives" features the problem of time in three major procedures. "The time of return", "the time of polyphony" and "the time of construction". Ever since Gyorg Lukács' notorious remark, according to which, given the separation between meaning and life, one could almost state that the entire inner action of the novel is nothing but a struggle against the power of time, unveiling it as a constitutive principle of form, the matter has become mandatory for the debate over the form of the novel. Split into three chapters, the intermediate one consisting in a set of interviews collected over two decades (1976-96) and the remaining two Juan García Madero's diary, which portrays the last months of 1975 as well as the early months of the following year, Roberto Bolaño's book takes shape not only through the similarities and dissimilarities between the stories but also due to the original and rather complex experiences of time elicited by them, subject of our study, which, therefore, aims at a philosophical approach - through names such as Lukács, Adorno and Rancière - of Bolaño's "The savage detectives".

Keywords:

The savage detectives; Time; Theory of the novel

Sumário

Introdução.....	6
Capítulo 1: O tempo do retorno.....	13
1.1 Prólogo.....	13
1.2 Um narrador tradicional.....	15
1.3 Mexicanos perdidos no México.....	22
1.4 Tempo e formação.....	28
1.5 Retornos: o fim da formação.....	32
1.6 O tempo do retorno: formação do fim.....	35
1.7 Epílogo.....	40
Capítulo 2: O tempo da polifonia.....	42
2.1 Prólogo: os depoimentos.....	42
2.2 A autonomia do fragmento.....	47
2.3 Paris, capital da América Latina.....	56
2.4 Depoimentos: visadas.....	62
2.5 O tempo da polifonia: fragmento e estrutura.....	65
Capítulo 3: O tempo da construção.....	72
3.1 Prólogo.....	72
3.2 Um fracasso que se chama alegria.....	73
3.3 Obstinação épica, vocação para a ação.....	77
3.4 Momentos da Épica.....	82
3.5 Progredindo para trás: o aceno à derrota.....	87
3.6 O conjunto de ações: em qual campo de batalha o herói se quer derrotado?.....	90
3.7 O tempo da construção: narradores que não narram.....	96
Considerações finais.....	100
Referências bibliográficas.....	104

Introdução

Álvaro Damian deu um tiro na cabeça, disse a moça. Com espanto quase calculado, o narrador questiona como o amigo, a quem chama carinhosamente de Alvarito, pudera fazer semelhante barbaridade. Os negócios dele iam muito mal, responde a jovem ao pai, há meses mais um dentre os moradores da Casa de Saúde Mental El Reposo, no México de *Os detetives selvagens*. Estava arruinado, afirma, já tinha perdido quase tudo. E então o narrador retruca: “mas podia ter vindo para o hospício também” (2006, p.310), talvez sem sequer recordar-se das visitas que o falecido lhe fizera um ano antes, quando tampouco havia reconhecido seu rosto. “Para acalmá-lo ou para que não se entristecesse falei sim, agora me lembro. (...) Fiz então um esforço e na vez seguinte que ele voltou eu lhe disse como vai o senhor, senhor Álvaro Damián, e ele sorriu, mas seus olhos continuavam tristes” (280-81).

O conjunto de entrevistas do qual é composto o romance do chileno Roberto Bolaño conta com noventa e seis depoimentos, distribuídos por cinquenta e três narradores. Dentre os oito dos quais se encarrega Joaquín Font, apenas um não é colhido em clínicas psiquiátricas. Os protagonistas das falas escorregadias, nas quais se pressente a falta de jeito da figura, sua fragilidade momentânea, mas também a lucidez ao colocar a falência de Alvarito em segundo plano em relação à urgência da vida, não coincidem com os nomes aos quais a obra confere maior importância. Trata-se, na verdade, de personagens menores, que sobem à cena e tornam a desaparecer, envoltas em uma atmosfera que pouco tem a ver com aquela de Arturo Belano, alter-ego do autor, e Ulises Lima, os líderes da vanguarda real-visceralista no México dos anos 70.

A beleza lacrimosa dos encontros na casa de Saúde, que quase nunca diz respeito à história dos poetas, e no entanto guarda interesse por si só, também se distancia do movimento geral do enredo, no espaço, no tempo, no âmbito temático. No fundo do plano ainda está o México, similar àquele encontrado ao virar a primeira página, nos últimos suspiros de 1975, através do diário de um poeta de dezessete anos, chamado Juan García Madero. Malgrado data de 1987 o

último depoimento concedido pelo senhor Font, primeiro e único após a alta, suas notas não acompanham a jornada de Lima e Belano até o final de 1996, não assiste à viagem da dupla por Barcelona e Paris, Tel-Aviv e Viena, e Nicarágua e Angola e Serra Leoa e Libéria, e de volta ao México, caso de Ulises.

A agitação promovida pelo mundo do trabalho precarizado também não comparece. Joaquín Font é um arquiteto arruinado e não tem notícia da conversão dos próceres vanguardistas em camareiros, *lavaplatos*, vigias de camping, traficantes de drogas, autores de pequenos furtos, presidiários, pescadores mareados, jornalista, finalmente, caso de Belano. A luz própria que o trecho carrega não diz respeito à duração da experiência, à extensão de seus desdobramentos sobre a vida, senão ao caráter evanescente que a caracteriza: o brilho de vagalume que desaparece junto à próxima voz narrativa, cuja paisagem pode ser outra, habitada por personagens distintas, e provavelmente tão fugaz quanto a anterior. Deste modo transcorrem as entrevistas.

O extenso bloco de depoimentos se dedica, via de regra, a reconstruir os passos da dupla de protagonistas, na companhia de quem estamos a todo momento, sem que o contato chegue a acontecer no tempo presente. Enquanto os tipos ao seu redor, menos chamativos, aparecem aqui e acolá, quase sempre para tentar fornecer o paradeiro de Lima e Belano, estes, uma vez que jamais lhes é dada a palavra, só ganham corpo através da rememoração de terceiros. Assim, o ritmo veloz de *Os detetives selvagens*, muito atrelado ao plano da ação, incessante e variado, deve muito de sua eletricidade a certa contradição. Embora, do ponto de vista do tempo, a história seja relativamente simples de agrupar, seus movimentos são profundamente desiguais e articulam experiências discrepantes.

Os três eixos que a compõem - a saber, o primeiro capítulo, que compreende os últimos meses de 1975 sob a perspectiva de Juan García Madero; o segundo, cujas quase cem entrevistas avançam até 1996; e o terceiro, quando retomamos o diário do jovem no dia primeiro de janeiro de 1976 - tomam forma às custas das aproximações e distanciamentos entre as histórias, bem como através da ordenação temporal heterodoxa. A vista panorâmica antecipa o impasse com o qual se depara a leitura. Uma vez que a precária conexão entre as

partes remete à presença mais ou menos constante, quer seja no diário ou nas entrevistas, dos protagonistas Arturo Belano e Ulises Lima - aos quais nunca é concedida a palavra, e sobre quem as impressões transmitidas não raro são laterais no interior da trama fornecida pelo narrador específico -, há uma bússola capaz de orientar o leitor?

La crítica la veo como creación, como creación literaria también. Es decir, no sólo como el puente que une al escritor con el lector. El crítico literario si no se asume como lector también, está tirándolo todo por la borda. Lo interesante del crítico literario, y ahí es donde pido creación en la crítica literaria - creación en todos los niveles, además - es que se asume como lector, como lector dinámico, lector capaz de argumentar una lectura, de proponer diversas lecturas. Vaya, algo totalmente distinto de lo que suele ser la crítica que es o una exégesis o una diatriba.¹

Fazendo coro às palavras do chileno Roberto Bolaño Ávalos, nascido no dia 28 de abril de 1953, no Chile, o trabalho a seguir parte do material enigmático acima a fim de propor três leituras, distintas, não obstante relacionadas, a respeito da obra. Trata-se, salvo engano, de um comentário às soluções encontradas pelo romancista para um impasse posto pela forma artística. Sua inspiração está sobretudo nos escritos de Theodor Adorno, com especial apreço àqueles em que a devoção às obras se sobrepõe à elucubração teórica, da qual é, no entanto, indissociável. Suscitada pelo contato direto com a arte, a experiência estética não deve servir-lhe de fora, encobrendo sob a fachada da interpretação a violência do gesto apropriador, "mas ajudar suas tendências internas a atingir uma consciência teórica" (Adorno, 2018, p.134). A experiência é a nossa e as tendências internas, se não tivermos errado o alvo, estão vinculadas ao mecanismo do tempo. O argumento não faz mais do que sublinhar seus ritos de passagem, que, numa obra de narração fragmentada mudam conforme o ângulo de observação.

Uma maneira de começar a ler o livro de Bolaño é tentar observar as diferentes experiências do tempo sedimentadas no vai-e-vem da estrutura. Em *Os detetives selvagens* o problema figura em ao menos três sentidos. Talvez possamos identificá-los como "o tempo do retorno", "o tempo da polifonia" e "o tempo da construção". Ao menos desde a célebre formulação de Gyorg Lukács

¹ O trecho é retirado de uma entrevista, e está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YYEObSX9kV4>

(2009, p.129), segundo quem, dada a separação entre sentido e vida, “quase se pode dizer que toda a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo”, revelando-o como princípio constitutivo da forma, o tema é ponto incontornável de debate. De acordo com cada um dos três registros, um dos quais, embora o mais nítido no âmbito do sentimento, menos evidente, pois relacionados a figuras que não narram, obtém-se três modos de passagem. Referimo-nos, evidentemente, ao diário, às entrevistas e às personagens centrais.

O estudo se divide, então, conforme cada uma dessas análises; e apesar da convicção de que aquilo do que trata o livro de Bolaño, seu objeto, por assim dizer, não é de maneira alguma o tempo, observa neste uma espécie de princípio mediador da experiência estética. Os diferentes cenários que percorre a obra, sua multiplicidade de personagens, envolvidas com atividades de toda sorte, avaliando a si mesmas, aos outros e ao mundo que integram também das mais diversas maneiras, são postos em curso por artifícios técnicos que parecem sintonizados à efervescência contemporânea da vida. Apesar do embotamento em que corre o risco de cair a discussão técnica, o agudo grau de inovação do romance, atrás do quê estamos a todo momento, aponta para além do puramente literário. Esta procura a marca mais iniludível da influência de Theodor Adorno (2008, p.18), para quem “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma”.

Segundo as palavras de um velho crítico literário brasileiro, “Adorno busca a atualidade como um atributo decisivo. Tomando a coisa pelo outro lado, as discussões a respeito da *perda de atualidade* estão no centro da crítica estética e social que ele pratica”.² Simplificando, quando em meados dos anos 50 o frankfurtiano passa a se interessar por romances nos quais a temporalidade da vida surgia quebradiça, esmiuçada pela subjetividade, importava não apenas o surgimento da nova moda, mas também os motivos de o uso da arquitetura anterior, mais vinculada à ação, a interação prática entre sujeito e mundo, ter arrefecido. Ao invés de aquiescer ou rejeitar uma tendência flagrante na produção contemporânea, ao filósofo competia apenas diagnosticar o porquê da ruptura

² SCHWARZ, R. *Sobre Adorno* (2012, p.44);

técnica. Na troca de guardas das parafernalias formais, suspeitava o frankfurtiano, refletia-se a situação atual de contradições reais. Razão pela qual seria justamente a metamorfose formal a assegurar o caráter elevado da obra. Sem chegar a enunciar rumos históricos para além do nosso alcance, essa aposta guia a organização do trabalho, sempre em busca da diferença entre a prática de último momento e o conceito envelhecido. Isto é, entre o que acontece em *Os detetives selvagens* e as elucubrações teóricas que agora soam insuficientes para a tarefa de descrevê-lo.

Contrapõe-se deste modo, e em cada um dos capítulos, o sentimento inculcado pela organização das partes, observada ora a partir de uma posição ora de outra, às formulações teóricas dedicadas ao problema do tempo que melhor parecem dialogar com a experiência em questão. Assim, a enunciação jovial de Juan García Madero, cuja arrogância e curiosidade a respeito da vida, da vida preta de sentido, em tudo oposta àquela encaminhada nas salas de aula do curso de direito, a pavimentar o caminho do futuro advogado que ele não quer ser, sugerem o influxo do tema da *formação*. Seu papel no livro de Bolaño, todavia, só pode ser medido ao levar em conta a interrupção dos diários pelas entrevistas, nas quais o silêncio absoluto a respeito da figura de García Madero termina por frustrar a progressão que caracteriza o tópos da formação.

Note-se, o desafio é partir do dinamismo da composição para conferir autonomia às diferentes experiências do tempo. Sob tal perspectiva, o efeito legado pelo eixo central (1976-96) aos segmentos do diário (1975-76), que poderiam estar dispostos de maneira linear, modifica sua passagem. Na resolução proposta por Bolaño, o retorno temporal a um registro caracterizado pela expectativa cativante do futuro ofusca a esperada linearidade das narrativas endereçadas à formação das personagens. É esta a fricção discutida no primeiro capítulo, em cujas páginas o desenvolvimento teórico se dá sobretudo em diálogo com a *Teoria do romance*, de Georg Lukács, e *O romance de formação*, do italiano Franco Moretti, e almeja descrever o que chamamos de “o tempo do retorno”.

Um pouco mais adiante, o debate passa a se concentrar na relação entre *acúmulo* e *não-acúmulo* na passagem do tempo. Isto porque nos depoimentos analisados no segundo capítulo, que corresponde também ao segundo capítulo do romance, a proliferação de vozes narrativas deixa, a um só golpe, a impressão da efemeridade e da progressão. Por um lado, os narradores são instados a fornecer pequenas narrativas a respeito das protagonistas, de sorte que prevalece a sensação de avanço no tempo. Por outro, essas pequenas histórias guardam independência do todo, e podem ser apreciadas caso a caso. Por isso o *não-acúmulo*, embora não possa desvencilhar-se por completo do seu oposto, é o alvo primordial do tópico, para o qual as anotações de Lukács em *Narrar ou descrever* e as de Jacques Rancière em *O fio perdido* são de suma importância.

Mais próximo da herança de Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway*, onde a fragmentariedade perfaz a especificidade da obra, aquilo que propomos chamar de “o tempo da polifonia” não se dá apesar do “tempo da construção”, escrutinado ao longo do terceiro capítulo, mas em diálogo com ele. Seu truque depende das convergências e divergências entre a vida dos narradores e dos heróis, apreciada, neste caso, desde a mirada daqueles. Na medida em que os depoentes raramente tomam a palavra mais de uma ou duas vezes, sua história não chega a descrever um percurso e o tempo resulta algo estático. Basta pensar no excerto com o qual abrimos a introdução, cuja particularidade se deve ao instante de rememoração. Assim acontece com o conjunto de entrevistas sempre que observado desde o ponto de vista dos próprios depoentes. Dito isto, sua aparente imobilidade possui tantas temporalidades quanto as subjetividades dos narradores forem capazes de inventar? No segundo capítulo, nos atemos a essa questão.

No terceiro e último registro trocamos de lado para observar o arco das protagonistas. Nele investigamos a única experiência temporal cujo desdobramento parece iluminar um processo retilíneo, consistente, no qual vai-se de um estágio a outro da vida. A eletricidade que aporta, pela atividade incessante, a sequência de viagens e situações-limite, somada à progressão, faz pensar nas grandes histórias de aventura e na nota épica que, até segunda ordem, teria virado peça de museu. Somente aqui, Adorno, com seu *Posição do narrador*

no romance contemporâneo, torna-se o interlocutor privilegiado. Sua observação a respeito da crescente introspecção dos narradores modernos não desaparece de acordo com a fragmentariedade, onde o tempo parece congelado, mas é posta em questão quando Arturo Belano e Ulises Lima sobem ao palco principal. Este o assunto do capítulo final.

Por último, caso desponte do conjunto uma espécie de “lei formal”, ela é, como aponta Safatle (2022, p.56), “a necessidade retroativa de seu trajeto, não a realização de um princípio de organização previamente decidido e restritivo”. Se colocamos a questão desta maneira, não é porque o romance não permite outro passo, em outra direção, mas porque as contradições postas por sua arquitetura, supervisionadas pela experiência profunda e aproximada com a obra, contribuem para a cristalização de toda uma constelação de problemas. Neste sentido, ao invés de apaziguar suas contradições, a exposição procura aguçá-las, apostando sempre na dissonância das partes, somente alcançada pelo modo como conectam-se umas às outras.

[A forma estética] é a organização objectiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente. É a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efectivamente um desdobramento da verdade. Unidade estabelecida, suspende-se sempre a si mesma, enquanto posta; é-lhe essencial interromper-se através do seu *outro*, não se harmonizar com a sua consonância (Adorno, 2008, p.220).

CAPÍTULO 1: O tempo do retorno

1.1 Prólogo

O romance, diz Walter Benjamin (1994, p.213), “não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida”. Com justiça a leitora de *Os detetives selvagens* se perguntará: qual fim?; qual vida?; pois não é certo do quê se trata. O fio mais ou menos retilíneo a que se refere o filósofo alemão já não está. Em seu lugar, multiplicam-se as trajetórias retratadas - apenas entre os narradores, cinquenta e quatro - sem que sua proliferação obedeça a um movimento unívoco, e mesmo diante da última página, onde forçosamente residiria a derradeira fronteira, somos impelidos a reconhecer que, no romance escrito por Roberto Bolaño, o final da história não coincide com o final do livro.

Como se em um poema concretista, plasmados nas três últimas entradas do diário de Juan García Madero, estão três quadrados, precedidos sempre pela mesma pergunta: “o que há detrás da janela?”. No dia *13 de fevereiro*, “uma estrela”. No dia seguinte, “um lençol estendido”. No dia *15 de fevereiro*, finalmente, em tudo oposto às linhas sólidas dos dias anteriores, está a mesma forma geométrica, agora tracejada. No lugar das atividades do dia, está a imaginação; no lugar da prosa, o poema. Os pares, no entanto, caminham de mãos dadas no gesto de García Madero, cuja inspiração vanguardista, ao borrar as distinções entre vida e arte, tenciona refazer os contornos da primeira. Não é mais a respeito do objeto enquadrado que se fala, senão do próprio enquadramento. Diante do desenho, o romance cala.

“Fim”, diria, não sem razão, o leitor mais generoso, de modo que, seguindo à risca a cartilha de outrora, o encerramento forneceria o ângulo a partir do qual observar a caminhada. É o que faz Benjamin ao comentar *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert, em que Frédéric e Deslauriers, amigos de juventude, dividem lembranças da mocidade. Extinta a chama da reminiscência, aquela que alimenta o próprio romance, as personagens fazem o balanço de suas

jornadas observando-as em retrospecto. A propósito de um episódio ocorrido em sua cidade natal, e de cujas implicações falou-se por anos a fio, os dois assinalam: “Foi o que nos aconteceu de melhor”. Na passagem, argumenta Benjamin, o momento fortuito ilumina o itinerário menos como quem prescreve o excepcional como remédio para a vida do que enquanto chama através da qual se aquece aquele que lê.

Isto é, malgrado o tom grave com que se deposita tamanho sentimento sobre alguns instantes, o episódio não é senão um detalhe. O modo pelo qual as personagens procuram, em uma imagem, fixar, sem a ela subsumir, todo o percurso de uma vida, não tem a última palavra sobre a matéria narrada - esta pertence sempre à leitora -, mas acrescentam um punhado mais de areia a um castelo cuja fundação, também ela de areia, construída à beira da praia, é sempre tocada pela maré alta. É inexequível sua intenção, e no entanto, acerca da ambição mesma, Walter Benjamin (1994, p.212) retira um significado: "As últimas palavras deste romance mostram como o sentido do período burguês no início do seu declínio se depositou como um sedimento no copo da vida". Consumido o líquido insosso da promessa, o que há de bom permanece à semelhança do resquício derradeiro de felicidade, ao qual de bom grado se apega a reminiscência.

Neste conflito reside, de acordo com a máxima de Georg Lukács (2009, p.129), a quem Benjamin faz referência em seu texto, o que de essencial é possível constatar a respeito desta forma literária: "quase se pode dizer que toda a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo". Luta pela qual o desenlace da obra de Roberto Bolaño parece demonstrar pouca consideração. Uma vez nas mãos do poeta, o enquadramento da vida, conquanto mediante o artifício do gesto poético, seria passível de infinitas reconfigurações, e portanto alheio ao tempo. Importaria pouco a sucessão de acontecimentos àqueles que, afinal de contas, possuem os meios de produção do sentido, de sorte que a arte teria as mãos erguidas ao término de toda contenda. Algo enlevada, a conclusão perde de vista características cruciais da composição do chileno, cuja visualização altera o quadro final.

Dizemo-lo pois, embora à primeira vista seja doce o desfecho, também o amargor se manifesta. Convém lembrar: em *Os detetives selvagens*, o livro não conclui onde termina a história; esperançado com o primeiro, o leitor sabe que esta não acaba bem. Isto porque a estrutura do livro é tripartite. Fazem parte do diário do jovem poeta mexicano Juan García Madero apenas o primeiro e o último capítulo, que cobrem os meses de novembro e dezembro de 1975, e janeiro e fevereiro de 1976, respectivamente. Interpõe-se às duas metades do diário, cuja disposição, vale notar, poderia ser linear, um eixo central que o ultrapassa cronologicamente em vinte anos, de modo que o leitor retoma as aventuras de 76 trazendo consigo as implicações destes episódios para as duas décadas posteriores. Este movimento de retorno, a que propomos chamar pelo nome, e que configura uma experiência particular do tempo, se dá às expensas de escolhas formais nem sempre comentadas. Haja vista que começamos pelo fim, nossa tarefa é mostrar como o começo - e a opção por sua suspensão - modifica-lhe o sentido.

1.2 Um narrador tradicional

Intitula-se “Mexicanos perdidos no México (1975)” o capítulo primeiro, a que é dada a partida, no dia 2 de novembro pelas mãos de Juan García Madero, da seguinte maneira:

2 de novembro

Fui cordialmente convidado a fazer parte do realismo visceral. Claro que aceitei. Não houve cerimônia de iniciação. Melhor Assim.

3 de novembro

Não sei muito bem em que consiste o realismo visceral. Tenho dezessete anos, meu nome é Juan García Madero, estou no primeiro semestre de Direito. Não queria estudar Direito, e sim Letras, mas meu tio insistiu e acabei cedendo. Sou órfão. Serei advogado. Foi o que disse ao meu tio e à minha tia, depois me tranquei no quarto e chorei a noite inteira (Bolaño 2006, p.15).

Nele chama a atenção a jovialidade do narrador. Inocente e voraz, a escrita de García Madero corre ao sabor das descobertas que se avizinham. De pronto resta clara a fonte da novidade. Liderados por Arturo Belano e Ulises Lima, “os real-visceralistas, ou visce-realistas, e até mesmo vice-realistas, como

às vezes gostam de se chamar” (Bolaño, 2006, p.15), os integrantes do realismo visceral, movimento de vanguarda mexicano da década de 70, angariam mais um nome de peso para suas fileiras. Descrita com hormônios à flor da pele, a empreitada na qual mergulha nosso herói navega em contrafluxo as lágrimas derramadas quando da oportunidade de sua conversa com os tios, onde lê-se: “Sou órfão. Serei advogado.” (p.15). Afastando-o do direito, conduzindo-o à poesia, ou antes às trincheiras do grupo, o real visceralismo, que afinal de contas inaugura o livro, faz irromper a aurora da vida, cheia de possibilidades e impossibilidades, em detrimento da sentença ao choro.

Passadas não mais do que cinquenta páginas, conforme o jovem começa a frequentar seus mais novos pares, torna-se preponderante o dado que, no trecho acima, parece lateral. No lugar das certezas acerca do futuro profissional, emerge uma dúvida quase onipresente. Há dias sem pisar na universidade, García Madero reflete sobre si mesmo enquanto vagueia pelo bairro em que reside uma das poetas a quem foi apresentado, figura pela qual se apaixona: “Também, sem querer, comecei a pensar na minha tia, no meu tio, no que até agora era a minha vida. Eu a vi prazerosa e vazia, e soube que nunca mais voltaria a ser assim. Alegrei-me profundamente com isso” (p.56), ele escreve, e concede ao leitor a primeira chance de realizar o incontornável do passo dado pelo mexicano. Importa pouco acaso o futuro será ou não prazeroso, admite-se inclusive a possibilidade do desprazer, contanto que a vida não seja vazia. Vem daí a alegria que o anima, *a esperança de viver uma vida que faça sentido*.

Contudo magnética, a matéria é datada, se poderia argumentar. Pois decerto a história da forma romance deve muito de seu prestígio à procura pela própria alma levada a cabo pelo herói. Já na *Teoria do romance*, Lukács (2009, p.91) afirma que o conteúdo deste não é outra coisa senão “a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência”. O delineado da observação, que relativiza o arrojo da aposta do narrador bolaniano, remete à sentença proferida por Walter Benjamin, inspirada ela mesma em Lukács, e que nos serviu de ponto de partida: o romance convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida. A esta altura, uma vez ilustrado o modo pelo qual a

personagem se desvilhencia do futuro enfadonho que a aguarda - neste caso, como advogado - e segue o ímpeto de ir ao encontro de si, está claro o porquê. Menos evidente é a contrapartida técnica deste movimento, a que Roberto Bolaño aquiesce apenas em parte.

Afinal, é a alvorada da modernidade que tem em mente Lukács quando escreve seu estudo sobre a historicidade das formas literárias. “No romance, separam-se sentido e vida, e portanto essencial e temporal; quase se pode dizer que toda a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo” (2009, p.129), ele diz, e não há quem, por contraste, não sinta ressoar nessas linhas as magníficas anotações acerca da grande épica em sua relação com o caráter fechado da cultura. “Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina” (Lukács, 2009, p.25); retrato sobre cujas ruínas se esconde a doce melancolia de uma sociedade orgânica, em que não estão divorciados vida e sentido, retrato de um mundo que conta, ainda, por um. Daí ser a natureza perfeitamente disposta, terra e astros em comunhão, a ilustrar o raciocínio.

O registro da hora histórica, todavia, desperta vivo interesse acerca de suas implicações, por assim dizer, literárias, haja vista a sugestão, presente no ensaio do filósofo húngaro (2009, p.26), segundo a qual nas formas antigas a alma desconheceria “o real tormento da procura e o real perigo da descoberta”: “ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se”. Nesta época, época da epopeia, época da tragédia, o tempo não poderia testemunhar o nascimento de sua essência transformadora, permanecendo alijado de seu papel estruturante. Leve-se em consideração, por exemplo, os dez anos da *Ilíada* e nos da *Odisseia*, propõe Lukács (2009, p.127), “Ora, esse tempo tampouco possui uma realidade, uma duração real; os homens e os destinos mantêm-se por ele intocados; não tem ele mobilidade própria, e sua função é apenas expressar, de modo patente, a grandeza de um empreendimento ou uma tensão”.

A observação, como se pode notar, não desconsidera a passagem do tempo na “era da epopeia”, mas sublinha o vazio de efeito por ela gerado. Trocando em miúdos, aquilo a que queremos dar ênfase no raciocínio diz respeito ao fato de só haver na epopeia um regime de temporalidade, fornecido pela ação. Por isso, não importa o que lhe aconteça, não será dado ao herói da epopeia abrir mão de sua aventura. Um passo além, não apenas lhe é vedada a desistência, como ele deverá sair vitorioso da contenda. Disto depende a sua narração, de modo que o tempo encontra-se subordinado. Se sua passagem é, a princípio, o que nos leva de um ponto a outro, eram as aventuras, no caso da epopeia, ou o destino desconhecido do herói trágico, no caso da tragédia, os operadores dessa transformação.

O mesmo não vale para o romance. Na medida em que nele “separam-se sentido e vida, e portanto essencial e temporal” (Lukács, 2009, p.129), o decurso das ações, conforme escapa ao pré-estabelecido, força o herói romanesco a sopesar o destino, dando-se assim à errância. Este o papel do tempo quando da ausência de uma pátria transcendental, aquele de que se ocupa a maré alta a derrubar incansavelmente os castelos de areia erguidos pelo sentido. Disto decorre a individualidade que caracteriza a personagem romanesca, cuja novidade consiste na errância: “O tempo só pode tornar-se constitutivo quando a vinculação com a pátria transcendental houver cessado”. (2009, p.128) Assim, a maioria histórica do romance é correlata da conquista da maioria histórica pelas mãos da própria modernidade, a desobrigar os descaminhos da alma do retorno ao mesmo porto.

Não surpreende que este “percurso da alma em direção a si mesma” convide, em seu desenlace, à reflexão sobre o sentido de uma vida. Tampouco deve espantar-se aquele que encontra na imagem do jovem adulto a figura exemplar desta aventura, pois em nenhum outro está cristalizada com tamanha intensidade a abertura para a experiência³. Desbravando-a pouco a pouco, o tempo ascende à condição de mecanismo técnico estruturante tão somente lá onde sua passagem oferece testemunho ao descompasso - responsável por deixar à

³ “A juventude - as diversas juventudes do romance europeu - torna-se, assim, para a cultura moderna, a idade que concentra em si o ‘sentido da vida’”. (MORETTI, 2020, p.28)

deriva o herói, ou a heroína - entre o indivíduo e o mundo. Da resolução desse impasse, quer seja em favor do primeiro ou do segundo, quem sabe decretado um empate, depende a densidade de sua passagem. Embora, *grosso modo*, a inadequação obedeça a duas resoluções, isto é, "a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos" (Lukács, 2009, p.99), as configurações do desacerto variam ao sabor da *relação* entre os termos.

Este o motivo pelo qual um abismo separa os protagonistas do *Dom Quixote* e de *Os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Malgrado o perfil aventureiro do sujeito, na obra de Cervantes "toda busca é apenas aparência de uma busca" (Lukács, 2009, p.105), nela "o fundamento de toda a aventura era a certeza íntima do herói e a atitude inadequada do mundo com relação a ela" (p.116). Imersa em seu próprio universo, a personagem age sem se dar conta de que o mundo já não é o mesmo, motivo pelo qual pode celebrar vitórias sem haver logrado êxito em parte alguma. Triunfante e inalterado, o cenário prevalece sobre as iniciativas da protagonista. Na contramão dessa espécie de rejeição reacionária do novo, mas lançando mão do mesmo ideal ativo, está *Wilhelm Meister*, cujo tema não é outro senão "a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta" (2009, p.138).

Lícito concluir: a plasticidade do tempo, seus ritos de passagem, não pode ser definida de maneira unilateral; repousa, ao contrário, sobre a interação entre os elementos em questão. Fazendo eco às palavras de Franco Moretti (2020), não obstante a esperança e, sobretudo, a recordação sejam as duas posturas privilegiadas em relação ao tempo n'*A teoria do romance*, de Lukács, seria precipitado vinculá-las imediatamente à dimensão do passado ou do futuro.

Na verdade, elas conferem à temporalidade do romance uma concentração particular, uma curvatura que faz convergir continuamente passado e futuro no presente. Em um presente 'individualizado' e que é obra contínua da reorganização daquilo que passou e projeção daquilo que virá. É um presente elástico expandido, inexaurível: o exato oposto do 'aqui e agora' final da tragédia (MORETTI, 2020, p.83).

Sob tal perspectiva, a depender da posição que ocupa face àquilo que se lhe apresenta, a disposição para a ação é avaliada de maneiras distintas. Provocando certo ar de nostalgia, no *Quixote*; inculcando no leitor a esperança, nos *Anos de aprendizado*. Neste, o mais célebre dentre os expoentes do gênero do romance de formação (*Bildungsroman*), parido nas primeiras horas da sociedade burguesa, o leitor assiste ao processo gradativo de formação da alma do protagonista⁴. Trata-se, como sugerido acima, na passagem de Lukács, de um daqueles raros episódios nos quais, após o fenecimento das sociedades de cultura fechada, ainda é dado à subjetividade do herói reconciliar-se com o mundo. Para tanto, revelam-se mandatários dois elementos: "primeiro, a disposição do herói à vida ativa, ou seja, a convicção de que o alcance desse ideal de uma humanidade livre implica a intervenção no mundo; segundo, a configuração de um mundo receptivo ao sentido produzido pelo indivíduo ao atuar sobre ele." (Gatti, 2014, p.116)

Daí o porquê de ser a esperança a caracterizar a relação com o tempo, pois esculpido sobre a benevolência recíproca que dispensam um ao outro Wilhelm e a Sociedade da Torre, meticulosamente planejada como um amálgama entre burguesia e aristocracia alemãs do século XVIII. Arriscando-nos em uma pequena fórmula, ao tornar-se princípio estruturante de uma obra como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o tempo opera enquanto uma espécie de artifício a empurrar para frente a história, despertando sobremaneira a expectativa de acúmulo. Uma vez que determinado acontecimento teve lugar, quais passos vem a seguir?, nos perguntamos; e aguardamos ansiosos a repercussão destes eventos e estados de ânimo que, por seu turno, não progridem em linha reta apenas na medida em que representam eles mesmos rupturas em relação à tessitura já estabelecida da vida.

Expectativa similar é aquela despertada no leitor pela sentença de García Madero -“Também, sem querer, comecei a pensar na minha tia, no meu tio, no que até agora era a minha vida. Eu a vi prazerosa e vazia, e soube que nunca mais

⁴ Aqui lembraríamos, com Mazzari (2018, p.17), que buscar a própria “‘formação’ significa também buscar uma desenvoltura nos assuntos mundanos, fazer novas experiências, aproximar-se o máximo possível de uma (sempre inatingível, porém) ‘maestria de vida’”.

voltaria a ser assim. Alegrei-me profundamente com isso” (2006, p.56)⁵ -, que jamais retornará à universidade e, no dia 28 de novembro, isto é, menos de um mês após aceitar o convite para fazer parte do real-visceralismo, passa a morar com Rosalio, garçonne do bar Encrucijada Veracruzana. O conjunto voraz de mudanças propiciado pelo encontro retratado na primeira página indica, portanto, a plena integração dos episódios na vida - no espírito, no cotidiano - do narrador. Assim, o ponto sobre o qual gostaríamos de fazer incidir alguma luz é a *expectativa* gerada pelos imbróglis, expectativa essa que só pode se desdobrar *no tempo*⁶, de sorte que, no caso de *Os detetives selvagens*, traduz-se eminentemente enquanto *expectativa de progresso, expectativa de um tempo consequente*.

O romance de Roberto Bolaño inicia com a introdução do narrador a um estamento da sociedade supostamente à frente de seu tempo: o real-visceralismo, movimento de vanguarda cujo alvo nada modesto é revolucionar a poesia mexicana. Por outro lado, ápice da obra de Goethe, a formação bem sucedida, celebrada ao final, mediante a integração da protagonista à sociedade da torre, é aquilo que falta no livro do chileno. Caberia ainda reclamar para o romance de Bolaño algum tipo de desenvolvimento temporal linear, próprio à formação? Sim e não. Em todo caso, a respeito do tempo, uma vez que sua *presença* não encerra o espectro de um conceito abstrato, senão um quadro vivo, composto de rostos e acontecimentos, delineado a partir da interação entre o herói e a totalidade social, diagnosticar sua aparição não é dizer muito. Importa antes identificar a matéria da qual depende a disputa em questão, os nomes e causos que são formados e dão forma a este princípio constitutivo chamado tempo. Esta a chave do encontro entre García Madero e os real-visceralistas.

⁵ Aqui, vale retomar outra vez mais a colocação de Lukács (2009, p.129) -“No romance, separam-se sentido e vida, e portanto essencial e temporal; quase se pode dizer que toda a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo” -, pois não é outra a seara na qual está prestes a enveredar-se o jovem poeta;

⁶ Levada às últimas consequências a sugestão de Benjamin (1994, p.213), de acordo com quem o romance “convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida”, o tempo é simultaneamente alvo e palco da contenda. Por um lado, como aponta Lukács, sua ação interna é uma luta contra o próprio tempo, por outro, é a plasticidade deste mesmo tempo que possibilita o movimento;

1.3 Mexicanos perdidos no México

Seus líderes, Ulises Lima e Arturo Belano; seu pelotão de poetas pobres, Pancho e Moctezuma Rodríguez, Pele Divina, Jacinto Requena, Xóchitl García e Rafael Barrios; sua magra fileira de figuras abastadas, o patriarca Joaquín Font, arquiteto, e suas filhas, María e Angélica Font, a pintora Catalina O'Hara; sem deixar de mencionar adidos, simpatizantes, passantes aleatórios, como as garçonetes do bar Encrucijada Veracruzana, Brígida e Rosario, figura com a qual García Madero dividirá o mesmo teto. As duas últimas, por suposto, não integram o movimento. Todas as anteriores, por outro lado, à parte talvez Ulises e Arturo, fazem e não fazem parte do grupo. Oscilação perene nas conversas travadas pelas personagens, em que, malgrado esporádicas demonstrações de apoio à empreitada, invariavelmente provenientes daqueles forçados a viver com menos, o tratamento endereçado aos vanguardistas mais pende à galhofa.

Ao menor sinal do adjetivo “real-visceralista”, María Font, cuja aquarela fora assim classificada por García Madero, reage: “Quero que os real-visceralistas se fodam” (p.19). Por nada neste mundo faria parte do bando, e continua, “Se pelo menos tivessem arranjado um nome menos nojento... Sou vegetariana. Tudo que ressoa a vísceras me dá náuseas.”, deixando o leitor incerto quanto à extensão das discordâncias. Em outra ocasião, hora avançada de uma reunião à qual atendiam Rafael Barrios, Barbara Patterson e a desconhecida Silvia Moreno, para desespero de nosso jovem poeta, todos se põem a falar mal de Belano (p.64). E mesmo Pancho Rodríguez, cuja inegável deferência ao referir-se aos colegas, sobretudo a Ulises, se destaca, quando perguntado acaso se considera ou não um real-visceralista tergiversa ao falar “da classe operária, de drogas, de Flores Magón, de algumas figuras de proa da Revolução Mexicana” (p.41).

Nota-se, a coesão não faz critério. Desunida, atabalhoada, a trupe mal pode ser entendida como tal. "Fui cordialmente convidado a fazer parte do realismo visceral" (2006, p.15), García Madero diz, e no entanto o leitor se pergunta acaso de fato existe algo como "o real-visceralismo". Se a resposta não é óbvia - e, neste sentido, mostram-se acertados os comentários da fortuna crítica a

respeito da falta de materialidade da produção poética⁷ -, suas assembléias, plenárias, são fato registrado. Jamais conheceremos sua prova autointitulada, mas a poesia serve como cola, precária, de qualidade duvidosa, para fazer superfícies outrora distantes entrarem em contato. Daí a importância da geografia básica do México vanguardista, sublinhada por García Madero no dia 9 de novembro, cujas fronteiras se expandem e se confundem a ponto de provocar faíscas no narrador: “Todos os real-visceralistas me deram os respectivos endereços e dei a todos eles o meu. As reuniões são realizadas no café Quito, na Bucareli, um pouco mais acima do Encrucijada, e na casa de María Font, em Condesa, ou na casa da pintora Catalina O’Hara, em Coyoacán” (p.25).

Situada na rua Colima, em Condesa, é bonita e elegante a casa das Font. Possui dois andares, jardim na frente e pátio nos fundos. Embora o jardim não seja nada de outro mundo, “o pátio dos fundos é outra coisa: ali as árvores são grandes, há plantas enormes (...) e uma edícula completamente independente da casa grande, que em outros tempos deve ter feito as vezes de cocheira ou de estábulo e que atualmente as irmãs dividem” (p.35). Descrita de modo a enfatizar uma exuberância delirante para os padrões da época, a propriedade causa certa incredulidade. “Fiquei sozinho no pátio e por um instante me pareceu mentira que lá fora fosse o DF”, aponta García Madero, que dias antes havia prestado visita a Ulises Lima e, em seu aposento, experimentado sensação em tudo contrastante.

Ulises Lima mora numa água-furtada de um edifício da rua Anáhuac, perto da Insurgentes. O habitáculo é minúsculo, três metros de comprimento por dois e meio de largura, e os livros se acumulam por toda parte. Pela única janela, diminuta como um olho-de-boi, é possível ver as águas-furtadas dos prédios vizinhos em que - segundo Ulisses Lima diz que Monsiváis diz - ainda hoje se fazem sacrifícios humanos. No quarto só há um colchão no assoalho, que Lima enrola de dia ou quando recebe visitas e utiliza como sofá; tem também uma mesa minúscula, cuja superfície é totalmente coberta por sua máquina de escrever, e uma única cadeira. As visitas obviamente precisam se sentar no colchão, ou no chão, ou ficar de pé (2006, p.32).

O retrato claustrofóbico das águas-furtadas, piso interpostas entre o telhado e o penúltimo andar, em que geralmente o telhado deita-se sobre as

⁷ Esta constitui parada obrigatória de toda análise do livro. À guisa de exemplo, vale conferir o que observa Allan Pauls, citado por Lyra: "Si Los detectives salvajes es un gran tratado de etnografía poética, es precisamente porque sacrifica eso, porque hace brillar a la Obra por su ausencia" (Pauls, 2008, p.328 *apud* Lyra, 2013, p.31).

janelas, gerando tetos inclinados, dá vista justamente para outras águas-furtadas, como se, ao contrário do espírito pequeno-burguês da casa de Condesa, ali estivesse encarnado o próprio DF. Não surpreende a repetição do detalhe referente ao improvisado quando da descrição da propriedade dos irmãos Rodríguez, cujos dois únicos cômodos durante o dia funcionavam um como cozinha outro como sala de almoço, ao passo que, durante a noite, abrigavam Pancho, Moctezuma e Norberto Rodríguez, e "o colchão em que dona Panchita descansava" (p.74). Joaquín Font, por sua vez, possuía "uma cama enorme em que poderiam dormir "Quim, a mulher e os três filhos" (p.86). A incongruência de tamanhos e funcionalidades dá o tom do estranhamento. Enquanto Quim dorme, dona Panchita apenas descansa.

Algo similar ocorre com Lupe. Sua inesperada aparição, durante um passeio de JGM com María Font, é tingida pelas cores de lâmpadas presas aos postes. Da avenida Bucareli, onde se reuniam os poetas, até a avenida Guerrero, em cujas esquinas trabalha a moça, varia o tipo de iluminação. Branca, no primeiro caso, ambarina no segundo:

Na Bucareli era raro encontrar um carro para junto à calçada, na Guerrero abundavam. Os bares e cafeterias na Bucareli eram abertos e luminosos, na Guerrero, apesar de abundantes, pareciam voltados para si mesmos, sem vidraças para a rua, secretos ou discretos. Para terminar, a música. Na Bucareli não existia, tudo era barulho de máquinas ou de pessoas, na Guerrero, à medida que a gente se embrenhava nela, principalmente entre as esquinas de Violeta e Magnolia, a música tomava conta da rua, a música que saía dos bares e dos carros parados, que saía dos rádios portáteis e que caía das janelas iluminadas dos edifícios de fachada escura (Bolaño, 2006, p.47).

Qual não é a surpresa do leitor ao deparar-se com o encontro entre as duas jovens: "Um grupo de putinhas adolescentes estava parado junto de um velho Cadillac estacionado no meio-fio. María parou e cumprimentou uma delas: Oi, Lupe, que bom ver você" (p.47).

Tão logo observa-se o título do capítulo, "Mexicanos perdidos no México", o quadro social dramático, posto às claras sobretudo nessa passagem, de diálogos brutais e andamento espantosamente comum, torna-se revelador. Por

um lado, são incontornáveis as disparidades sociais. A irreduzibilidade do território constitui um impeditivo à indistinção das personagens; isto é, o México no interior do qual se movimentam é profundamente desigual. Por outro, no interior do real-visceralismo, a fixidez dessas mesmas posições é posta em xeque - abrandada em verve crítica - na medida em que classes e atividades decididamente inconciliáveis passam a dividir o mesmo espaço. Trocando em miúdos, algo como indagar o que leva María, uma jovem abastada, a caminhar pela avenida Guerreiro, senão o fato de ser uma mexicana “perdida”, inadequada ao seu berço⁸.

Tudo parece, então, em movimento. A começar por García Madero, que deixa de frequentar a universidade, junta suas trouxas às de Rosalio e abandona de vez a vida de classe média. Reflexivo, afirma, no dia 15 de dezembro: “Não sou precisamente um exemplar de rapaz pobre. Pelo menos não no DF. Mas logo penso no quarto de cortiço que Rosario divide comigo, e meu desacordo inicial começa a desvanecer” (p.119). De modo um tanto mais sutil, sem prejuízo da força com a qual aparece o vaticínio, o tema retorna duas semanas depois, quando, no dia 30, o protagonista entra em um táxi com Pancho Rodriguez e toma partido em uma discussão - travada por ele, Pancho e o taxista - a respeito dos obstáculos enfrentados por Rodriguez na tentativa de levar adiante uma relação com Angélica Font: “O problema todo, ele me confessou novamente mal-humorado, consistia na diferença social que separava sua humilde família trabalhadora da de Angélica, firmemente ancorada na pequena burguesia do DF” (2006, p.127-28).

Arranjado pelo humor, o bate-boca prossegue com a intervenção do taxista, para quem era o amor, ou antes o sexo, o passaporte da união, “coma a sua mina bem comida e deixe para lá essas babaquices comunistas”. Conforme Pancho retruca, defendendo a premência do abismo social - “Como assim, babaquices comunistas?” -, todavia, esmorece a gargalhada e García Madero se perde nos seus próprios pensamentos. Percorrendo a rota do dinheiro na

⁸ Isto é, não são todos os mexicanos os “perdidos no México”, mas os real-visceralistas. Eis o que os diferencia, quer sejam de fato artistas ou apenas tomem parte em extensas bebedeiras: os real-visceralistas são mexicanos perdidos no México;

contramão, a mudança - definitiva - introduz o poeta aos absurdos estandardizados que conduzem ao fim do capítulo.

“Também pensei nos meus tios e até me pareceu vê-los, distanciando-se por uma daquelas ruas pelas quais passávamos, de braços dados, sem se virarem para espiar o táxi que se perdia ziguezagueando perigosamente por outras ruas, imersos em sua solidão, assim como Pancho, o taxista e eu íamos imersos na nossa” (2006, p.129).

De mãos dadas com a classe baixa mexicana, muito embora usufruindo de uma ou outra benevolência pequeno burguesa (Quim o dava dinheiro vez ou outra), García Madero descobre o funcionamento regular da polícia mexicana. Já o havia alertado o patriarca dos Font, para quem a amizade da filha, Maria, com Lupe só poderia terminar em desastre⁹. Isto porque, prostituta, a menina era controlada por Alberto, um cafetão extremamente violento, cujos longos braços se estendiam até as delegacias do DF. Dito e feito, a jovem termina sob a proteção dos muros dos Font, mas açoitada de bandidos e funcionários da lei. Do lado de lá do cimento, o Camaro do cafifa e seus convivas eventuais, companheiros de vigília, policiais; do lado de cá Lupe, os Font, JGM e Pancho Rodríguez, Arturo Belano e Ulises Lima. Estava montado o cerco¹⁰.

Lima e Belano chegam no apagar das luzes de 1975. O tempo dilatado da narração que conduz do táxi, endereçado à casa das Font, aos fogos de artifício, anunciando a chegada de 1976, dura dezesseis páginas na edição brasileira. Os porta-vozes do real-visceralismo aparecem apenas nas três últimas, para levar a ação a um desfecho inconclusivo. Primeiro sentam-se à mesa com Joaquín Font e Álvaro Damián, para uma negociata. Em seguida, dirigem-se ao Impala 76 de

⁹ A sequência na qual apareça a premonição de Quim é aquela do dia 17 de novembro (2006, p.55-58), na qual o sujeito, que até segunda ordem, haja vista uma breve estadia em um hospital psiquiátrico, não gozava de plenas faculdades mentais, diz que Lupe atrai os problemas. Seu modo de ganhar a vida representava lucro para outra pessoa, o que, tão logo cessasse a atividade, converteria o cafetão em inimigo. Não apenas. Quim pergunta a JGM “de quem [Alberto] vai ficar com raiva” uma vez que perder seu sustento, e responde, referindo-se evidentemente à Maria, que tentava dissuadir sua colega de insistir na atividade, “em primeiro lugar vai ficar com raiva de quem o deixou sem o seu ganha-pão, claro” (2006, p.58);

¹⁰ “Os guardas disseram que, se os Font quisessem prestar queixa, teriam que ir à delegacia. Quando Quim disse a eles que Alberto e outro cara estavam ali, na frente de sua casa, os patrulheiros foram conversar com o gigolô, e, da grade, Jorgito pôde notar que eles pareciam amigos de infância. Ou o acompanhante de Alberto também era da polícia, de acordo com Lupe, ou os policiais tinham recebido um tutu suculento o bastante para se esquecerem do assunto. A partir desse momento, o cerco à casa dos Font se estabeleceu formalmente” (2006, p.131);

Quim e preparam-se para uma fuga - financiada pelos cheques de Damián - à qual se juntaria Lupe. Enquanto levam para longe a vítima da corruptela mexicana, os figurões pretendem procurar pistas da poeta estridentista¹¹, musa inspiradora dos real-visceralistas, Cesárea Tinajero, que sumiu do mapa no deserto de Sonora. Na saída, uma alteração faz com que García Madero se junte ao grupo.

Pelas mãos da aventura - trágica, diga-se de passagem, pois não pode ser ignorado o seu contexto -, a desterritorialidade incipiente transforma-se em modo de vida. “Soube que sempre tivera vontade de ir embora. Entrei e, antes que desse tempo de fechar a porta, Ulises subitamente acelerou” (31 de dezembro - p.142). No completo desembaraço da fala que precede a mudança, retorna, agora convertido em princípio de ação, o próspero fantasma do menino perdido: “Também, sem querer, comecei a pensar na minha tia, no meu tio, no que até agora era a minha vida. Eu a vi prazerosa e vazia, e soube que nunca mais voltaria a ser assim. Alegrei-me profundamente com isso” (2006, p.56). Assim, ao som dos fogos de artifício, em fuga - de Alberto e seus capangas - e em busca - de Cesárea Tinajero -, desaparecem Lima, Belano, Lupe e García Madero; como num arroubo juvenil, o capítulo conclui.

Seja como for, é certo que a seara aberta por García Madero, como ensina a língua inglesa, deixa os leitores *on the edge of their seats*. Cresce em nós a expectativa de acompanhar o herói nos mais diversos fronts. O desfecho da aventura de Lupe, da qual passam a fazer parte os poetas, fugindo dos criminosos, mas também da polícia; os próximos passos do real-visceralismo em busca da desaparecida Cesárea Tinajero, precursora do movimento; o desenrolar da amizade entre os amantes de literatura. Futuro, em todo caso; expectativa de que o mais novo integrante do grupo ponta-de-lança da poesia mexicana encontre algo em meio ao caos. Em outras palavras, não resta dúvida acerca de quem é o

¹¹ O primeiro sinal da procura por Cesárea se dá durante uma reunião na casa de Catalina O'Hara, na qual os jovens comentam um súbito desaparecimento de Ulises e Arturo. “Segundo a amiga de Catalina, havia um poeta de dois metros de altura e que pesava cem quilos, sobrinho de uma funcionária da Unam, que estava atrás deles para lhes dar uma surra. Eles, sabendo disso, tinham sumido. Mas essa versão não convenceu Catalina O'Hara, segundo ela, nossos amigos andavam atrás dos papéis perdidos de Cesárea Tinajero, ocultos em hemerotecas e sebos do DF” (2006, p.96).

protagonista, tampouco existe qualquer elemento que indique uma virada na trama. Ao invés de encerrar uma observação banal a respeito da narrativa, esta espécie de vocação do texto para o futuro, seu movimento de flecha, ilustra o regime de temporalidade mobilizado pelo primeiro capítulo. Não é outra a razão de sua frase final suspender justamente onde a tensão atinge o ápice. Ao virar a página e deparar-se com outros assuntos, o *cliff-hanger* literário já terá incutido no leitor a pergunta “O que vem a seguir?”.

1.4 Tempo e formação

A resolução dos imbróglis, um estágio a partir do qual seja possível mirar as aventuras e avaliar sua importância. A maturidade. A formação, se poderia responder, apontando para um gênero em cujos vai-e-vens narrativos costuma ser o jovem a figura privilegiada. Lavrada junto à modernidade, sua certidão de nascimento remonta à transição das sociedades de cultura fechada para aquelas de cultura aberta. Nos romances de formação, aponta Moretti (2020, p. 29), estaria delineada uma imagem específica da modernidade, a saber, "aquela definida pelos atributos 'juvenis' de mobilidade e inquietude interior." Ao contrário das sociedades de cultura fechada, no interior das quais o jovem não é mais do que um “não-adulto”, reivindicando sua especificidade tão somente em função do ponto de vista biológico, as dinâmicas, que testemunham o nascimento da modernidade, diferenciam-se, como vimos, pela flexibilidade dos caminhos. Momento no qual modifica-se o estatuto da juventude e sua pertinência enquanto matéria artística. Tornada independente, é escolhida, no lugar de outros milhares de signos possíveis, “porque permite acentuar seu dinamismo e instabilidade”¹² (Moretti, 2020, p.30).

No embate de que o gênero toma seu nome emprestado está grafada a problemática ilustrada até o momento. *Formação* designa o movimento pelo qual “o conflito entre o ideal de ‘autodeterminação’ e as exigências, igualmente imperiosas, da ‘socialização’” (Moretti, 2020, p.41), chega a termos. Lukács primeiro localiza a empreitada em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

¹² Dinamismo e instabilidade da juventude, dinamismo e instabilidade da modernidade;

Realização emblemática, é definida pelo teórico húngaro como *romance de educação*. A bem sucedida tentativa de reconciliação do “indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta” (Lukács, 2009, p.138), em virtude da nitidez com que apresenta seu desfecho, no entanto, é alçada por Franco Moretti à pedra angular de um conjunto mais amplo. Embora a nascente não varie, uma vez que remete à cisão entre o sujeito e o mundo, a resolução da contenda, tensa ou harmônica, levada a cabo de modo orgânico ou irascível, torna-se elemento indispensável, a partir do qual todos os momentos precedentes passam a ser julgados.

O fluxo esquadrihado pelo romance demandaria, deste modo, um *fim*. Nele, “a juventude já está completa e a maturidade não está completamente esvaziada”, afirma Moretti (2020, p.59). Isto é, erigida a símbolo da modernidade, a jovialidade do herói desponta como o princípio de transitoriedade que ilustra seu tempo histórico, ao passo que a premência do *fim*, identificada à maturidade, procuraria, como um rescaldo de uma sociedade já inexistente, fixar o sentido em detrimento da novidade. Nos termos do italiano (Moretti, 2020, p.30), “para que a juventude se torne uma ‘forma’, deve emergir dela uma característica diferente e, aliás, oposta àquelas há pouco descritas: a ideia, muito simples e até um pouco filisteia, de que a juventude não ‘dura eternamente’”.

Ora, se toda a viagem, sem prejuízo da emoção, deve creditar seu sentido à invariante do resultado, destarte cumpre perguntar-se acaso, nessa perspectiva, os regimes de temporalidade não estariam, em tom ‘pré-moderno’, a contragosto de Lukács, vinculados a um princípio externo. A menos que sejam emancipados os momentos particulares, o romance de formação seria propenso, como as formas clássicas, à teleologia, vai-se de um ponto a outro: da juventude à maturidade. Não é certo, no entanto, que a passagem quase retilínea da fortuna ao infortúnio, caso da tragédia, ou do infortúnio à fortuna, momento da epopéia, caracteriza com competência o processo de formação. No último a interação entre herói e mundo transcorreria de maneira mais sinuosa. Vai nesta direção o alerta de Moretti (2020, p.60) a respeito do papel que ocupa o desenvolvimento dos conflitos. Embora sua plasticidade não desagregue a harmonia almejada pela forma simbólica, contribui para tornar mais denso e complexo o percurso, de

modo que “as duas tensões - autonomia e socialização - desenvolvem-se e conciliam-se de modo menos evidente e linear”.

Grosso modo, conforme argumenta o autor de *O romance de formação*, haveria no gênero dois modelos predominantes: classificação e transformação. No prélio entre os ideais da protagonista, seu desejo de autodeterminação, e a totalidade social, a cujos imperativos de socialização se deve em alguma medida atender, enfrentam-se também tempo e sentido. Quando preza pela classificação, a composição costuma privilegiar a harmonia, a integração, alocando o indivíduo em algum estamento social. Seu ideal é, por excelência, a felicidade. Nas vezes em que a liberdade prevalece sobre a organicidade e seu desejo de reconhecimento em uma estrutura já fornecida, a transformação dita o tom do enredo, rascunhando o herói à imagem de um indivíduo profundamente insatisfeito.

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister fornece o exemplo paradigmático daquilo que Moretti opta por denominar classificação. Membro de uma burguesia abastada, Wilhelm sonha levar uma vida de aristocrata. O impeditivo, é claro, reside no fato de a nobreza ser definida pelo sangue. A fórmula é simples: não torna-se aristocrata, nasce-se aristocrata. A peregrinação do herói perdura tão somente até o momento em que encontra na sociedade da torre um estamento no qual nobres e burgueses convivem em pé de igualdade. “A narrativa termina assim que é realizado um plano intencional, um projeto que envolve o protagonista e determina o significado complexo da história. O *happy end*, em sua forma mais alta, não é um duvidoso ‘sucesso’, mas sim esse triunfo do sentido sobre o tempo” (Moretti, 2020, p.98).¹³

Na *Educação sentimental*, de Flaubert, se passa o oposto. Frédéric Moreau, seu protagonista, “fica tão hipnotizado pelas potencialidades contidas na sua juventude que chega a abominar qualquer determinação, tida como um

¹³ Aqui está novamente ilustrado um problema que colocamos anteriormente. É o tempo o campo de batalha, mas também o inimigo a ser combatido. Não custa recordar o imperativo que nos serve de paradigma: “No romance, separam-se sentido e vida, e portanto essencial e temporal; quase se pode dizer que toda a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo” (Lukács, 2009, p.129);

intolerável empobrecimento de sentido”, motivo pelo qual sua profética juventude narcisista redundaria “em uma velhice imbecilizada” (Moretti, 2020, p.34). Assim, se no Wilhelm Meister o sentido, para ser fixado, termina por sobrepujar o tempo, para o livro de Flaubert valeria aquilo que percebe Lukács (2009, p.129), “o tempo é o princípio depravador: a poesia, o essencial, tem de perecer, e é o tempo, em última instância, que causa esse definhamento.” No vocabulário de Moretti, para quem o romantismo da desilusão remete também ao romance de formação, de mãos dadas ao tempo, sai vitorioso o princípio da transformação¹⁴.

Classificação ou transformação, idêntico ou não ao ideal exprimido no princípio da narrativa, o resultado do processo de socialização, ou antes as modalidades segundo as quais o apreciamos, define a interpretação em um sentido unívoco, subordinando as partes ao todo. Eis a pertinência da noção de forma simbólica, cunhada por Moretti para definir o romance de formação:

Se o conceito de símbolo tem alguma pertinência na estética, âmbito no qual ele é suspeito, ela se deve unicamente à afirmação de que os momentos individuais de uma obra de arte remetem, em virtude da força que os conecta, para além deles mesmos: a totalidade dos movimentos converge em um sentido. (Adorno, 1998, p.240)

A esta altura o leitor poderia perder a paciência e, com justiça, enumerar as distâncias que tornam dispensável essa digressão. A começar pelo dado irônico, um objeto em cuja primeira prateleira de temas está a vanguarda artística manipular movimentos característicos da forma simbólica, mas não somente. No romance de Bolaño a ação se dá entre 1975 e 1996: burgueses e aristocratas não comparecem. O desejo de mobilidade social não está posto de forma explícita; embora García Madero se aproxime de uma vida mais pobre, essa não constitui de maneira alguma uma meta. Tampouco o estamento social avançado, o mambembe movimento real-visceralista, possui qualquer tipo de reverberação social, e o que quer possa ser denominado como “produção” sua só é alvo de

¹⁴ As observações de Lukács acerca do *Educação sentimental*, quer seja na *Teoria do romance* ou em textos “dogmáticos” como *Narrar ou descrever*, não apontam rigorosamente na direção da forma simbólica, assunto que será abordado no segundo capítulo. Por outro lado, o tipo de totalidade precária que o romance constituiria de fato indica, segundo o húngaro, o domínio do tempo sobre o sentido, a vitória da juventude dinâmica sobre a estática maturidade;

interesse na medida em que está ausente¹⁵. Tudo isso é verdade, e no entanto as palavras do protagonista, que admite a possibilidade de uma vida desprazerosa¹⁶ desde que ela finalmente faça sentido¹⁷, armam o curso das ações mediante a expectativa de que, ao final de sua contenda contra o tempo, o sentido tenha sua mão erguida de uma vez por todas.

1.5 Retornos: o fim da formação

“Neste povoado fui feliz”, diz García Madero, quando, na companhia de Lupe, sai em disparada após uma sequência de assassinatos. Sem que por isso haja motivo para contestá-lo, salta aos olhos o intrincado da frase. Nela, na medida em que o poeta passa a identificar-se com o que é vivido, sai vitorioso o sentido, ao passo que, conforme a aventura torna-se invariante, o tempo sai vitorioso também. Tanto menos lustroso parece o diagnóstico de Moretti, para quem, no romance, a formação obedecia ao ideal de classificação ou àquele de transformação. Em *Los detectives salvajes* não há confirmação alguma dos ideais cultivados pelo herói, como no *Wilhelm Meister*; nele, embora o indivíduo seja ativo, é arredo e violento o mundo ao redor, deixando fora de sintonia o elogio recíproco entre autodeterminação e socialização. A cólera com a qual a totalidade social devolve o olhar tampouco implica qualquer tipo de traição dos ideais enquanto moeda de reconhecimento social, pondo em xeque a transformação. Pelo contrário, seu êxito consiste em negar por toda parte a figura do reconhecimento.

“Neste povoado fui feliz” (2006, p.621), dirá García Madero em uma das últimas entradas de seu diário, e sua voz nem de longe dará a ver qualquer tipo de organicidade. No enalço do Impala 76 de Quim Font, pilotado por Lima e

¹⁵ A respeito do vazio de toda e qualquer repercussão social em torno das "estratégias" real-visceralistas, da ausência de produção prática, a argentina Macarena Areco dirá: “Así, el fracaso de los real visceralistas –el “nada salió bien” de Barrios–, el de la búsqueda de Lima y Belano, y también el de la generación que intentó unir arte y política es el de la vanguardia, tanto en su apuesta por la negación como en la de unir arte y vida (...) Los detectives salvajes expresa, a través del real visceralismo de los setenta la imposibilidad de sustentar una estrategia de vanguardia en un momento posvanguardista” (Areco, 2007, p.189).

¹⁶ Neste sentido, léguas distante do *Wilhelm*;

¹⁷ Neste sentido fazendo ressoar uma promessa de liberdade cuja idade alcança ao menos a revolução francesa;

Belano, Alberto e seu capanga dão o bote na garotada. Na confusão morrem os dois vilões, mas também Cesárea Tinajero, que, com o intuito de proteger Ulises, joga seu corpo gordo sobre o policial e acaba recebendo, do revólver do sujeito, a bala endereçada ao líder da vanguarda mexicana. Neste sentido, não é sem certa desfaçatez, ou mesmo zombaria, o final de *Os detetives selvagens*. Cesárea é morta, dos real-visceralistas não se tem notícia, o planeta, quais sejam os pontos cardeais, vai mal, obrigado, mas há ainda o vestígio da poesia. O ápice - que o fim do primeiro eixo adia - coloca numa mesma cena a busca e a fuga, e, embora decida-se pela última, insiste em dizer que encontrou aquilo que procurava.

Eis o motivo pelo qual começamos o trabalho pelo fim. No desenlace do romance, a obra concretista de García Madero, inscrita no próprio diário, funciona como quem, em um jogo de cartas, põe sobre a mesa um coringa, lançando mão da palavra como artifício capaz de passar uma borracha sobre tudo aquilo que aconteceu anteriormente¹⁸. Pois o real-visceralismo decerto não atende à expectativa alguma que tenha sido eventualmente nutrida pela inocência do jovem¹⁹, e o lastro narrativo do poema não é mais a procura, senão a fuga. Tão logo a última palavra dita a respeito de cada fase da vida pertença exclusivamente ao herói, torna-se dispensável o arco mais ou menos delineado, que conduz da juventude à maturidade e convida a refletir sobre o sentido da vida. Com isso queremos dizer: García Madero não precisa prestar contas, a formação se resume à forma perene do poema. Outrora artigo de primeira importância, o avanço temporal não é mais do que supérfluo.

Mas ainda está lá. Pois o desfecho, uma espécie de casamento entre prosa e poesia, mediante o qual celebra-se a vida, ou antes a capacidade de renovar a mirada que se lhe dirige, muito embora termine, através das janelas do poema

¹⁸ Vale novamente ressaltar como este procedimento parece levar ao pé da letra - e tornar exitoso, ainda que à fórceps - o intento vanguardista de unir arte e vida;

¹⁹ Expectativa ilustrada em diversos episódios, diante dos quais o leitor dificilmente poderá evitar o riso. Após tomar conhecimento de um boato - que nem verdadeiro era - acerca da realização de expurgos no interior do grupo, García Madero comenta: "Enquanto fico na cama com a Rosario, pensei, a poesia mexicana de vanguarda experimenta suas primeiras fissuras." (2006, p.103) No ponto de mais elevada tensão do primeiro capítulo, o desfecho, quando a apreensão com a violência toma conta do cenário e a fuga torna-se inevitável, preocupa-se o jovem com o futuro da vanguarda: "Abrazei Belano e Lima e lhes perguntei o que iria acontecer com o real-visceralismo" (2006, p.141).

concretista, por conferir à série temática um encanto peculiar, só pode fazê-lo ao observá-la a partir de seus próprios escombros. Isto porque Bolaño veda seu desenvolvimento ao longo do livro, introduzindo subitamente um silêncio, senão absoluto quase implacável, que perdura por vinte anos, ou quatro centenas de páginas. Dissemos outrora, ao final do primeiro capítulo não há quem duvide que é García Madero o protagonista da história. Resta cristalino o eixo temático, que revolve em torno de sua vida. Trata-se do real-visceralismo, da amizade com Belano e Lima, da fuga pelo deserto de Sonora, da busca pela obra de Cesárea Tinajero, das descobertas sexuais e amorosas do jovem, mas sobretudo de como o conjunto figura dentro do quadro fornecido pela protagonista, e que até o momento deu o tom deste trabalho: a expectativa de que a vida faça sentido. É possível reafirmá-lo no princípio do terceiro capítulo?

Às duas metades dos relatos de JGM, o eixo intermediário, intitulado *Os detetives selvagens*, vem acrescentar toda sorte de informações desviantes, invariavelmente relacionadas às vidas de Arturo Belano e Ulises Lima, sem que haja qualquer menção ao autor do diário. À parte os depoimentos de Amadeo Salvatierra, com quem os líderes do real-visceralismo travam uma conversa na qual o nome de Cesárea Tinajero é incontornável, os blocos temáticos desenvolvidos no primeiro capítulo são relegados ao esquecimento. Tanto mais grave torna-se o gesto se levarmos em consideração a quilometragem temporal. Antes de re-ingressar no universo de García Madero, o leitor está já no ano de 1996. Quando a matéria é a *formação*, o recurso não é sem implicações. Momento no qual retomamos perguntas postas na primeira página: formar a quem?; sobre qual vida se debruça a obra?

Conforme se pergunta pelo paradeiro do herói de ocasião, depara-se com dezenas de novos rostos, assiste ao crescimento exponencial das tramas e lida com a frustração de nenhum dos novos elementos contribuir para responder aos seus anseios, a leitora vê modificar-se o *status* dos episódios narrados no primeiro capítulo. Ao invés da empolgante retomada dos assuntos pendentes, prevalece a sensação de que o retorno se dá sobre um material desgastado. Recuperadas no primeiro de janeiro, no terceiro e último capítulo, as aventuras de García Madero surgem agora sob fundo menos resplandecente, uma vez que já se sabe - na

verdade, não se tem notícia - que o jovem desaparecerá do mapa. Casado à volta no tempo, essa espécie de *flash-back* do que não houve, do que não deixou repercussão, recobre a doce inocência das palavras do garoto com o amargor da agora natimorta “promessa de um futuro conseqüente”, de sorte que a temporalidade progressiva da qual falamos até o momento mais se assemelha a uma espécie de temporalidade de retorno. Deste sentimento depende a interpretação do livro.

1.6 O tempo do retorno: formação do fim

Afinal, observado contra a silhueta do romance de formação, isto é, sem trazer ao primeiro plano o efeito gerado pela dissonância do enquadramento, o enredo de García Madero não se diferencia de maneira significativa da forma simbólica: ao fim e ao cabo, a interpretação de seu destino coincide com a letra fria do texto. Cumpre observar discrepâncias, é claro. Na fórmula proposta por Franco Moretti para o gênero²⁰, vai-se da juventude à maturidade, pondo fim à aventura em favor de algum tipo de resolução. *Desconsiderado o cliff-hanger* - isto é, se lido sem a interrupção proposta pelas entrevistas -, no enredo de García Madero não há aceno à maturidade, mas a passagem solene da vida sem sentido àquela com sentido, de sorte que o pontilhado do poema não resguarda a dignidade da juventude em contraposição à maturidade atrofiada, como nos romances de desilusão, mas encontra definição ao identificar a resolução com uma pergunta em aberto²¹. Se o desacerto depõe contra a unidade da obra, visto que à reelaboração da moldura da vida equivalem necessariamente múltiplas respostas, a autoridade de cada uma delas deve-se, ainda assim, à existência

²⁰ Aqui tratado em sentido muito reduzido, pois a literatura a respeito do tema é farta e uma análise demorada terminaria por perder de vista o objeto em discussão. Em certo sentido, a descrição proposta por Moretti interessa pelo contraste com àquela do jovem Lukács, e nos permite discutir em quais termos a juventude chega ao fim, quais conclusões retirar do material, como ele é articulado. Enquanto a forma simbólica do italiano aponta para certa ossificação do conteúdo, um engessamento significativo da interpretação, a teoria do húngaro pende para o elogio da poesia da vida, no romance convertida em narração. Modestamente, procuramos nos orientar nesse território. Por outro lado, há muito para além dessa demarcação.

²¹ Em *Os detetives selvagens* o sujeito é ativo, o mundo não é receptivo, mas não é ele quem prepondera, a autodeterminação prevalece sobre a socialização na medida em que o sujeito incorpora certo nomadismo como princípio de poetização da vida: de certo modo, é como se agora o processo se desse inteiramente no interior do indivíduo, os elementos colhidos do exterior se lhes apresentam como adornos necessários; adornos ainda assim;

mesma do gesto poético derradeiro, sem o qual a história seria um completo desastre²².

Sob tal perspectiva, ao invés de encerrar um movimento preciso, indicando o ponto no qual a flecha acerta o alvo, o resultado almejado da formação, *Os detetives selvagens* declina o escopo da “maturidade” e faz com que a flecha permaneça no ar. Em outros termos, não obstante haja uma distância observável entre o que instituiu a tradição do romance de formação e aquilo que realizou Roberto Bolaño, o livro ainda consta nesses marcos, se deixa compreender através dos ideais de classificação e transformação desde que a dualidade não se converta em dualismo. Muito embora não seja possível antecipar seu sentido, enquanto a autonomia do herói simboliza seu êxito, o tempo, malgrado careça de uma imagem unívoca, segue apontando para o progresso. Na concórdia, quer se refira à formação ou à forma congelada do irresoluto, ressoam as palavras usadas por Peter Bürguer (2017, p.128) para definir a arte simbólica, ou orgânica: aquela na qual "a unidade do geral e a do particular é estabelecida sem mediação", pois sua contrapartida é o gesto solipsista do sujeito criador. Nela ressoa a mentalidade clássica segundo a qual o artista “produz sua obra com a intenção de oferecer uma imagem viva da totalidade” (Bürguer, 2017, p.160).²³

É parte do argumento de Moretti (2020, p.121) afirmar que “no *Bildungsroman* a renúncia à liberdade interpretativa encontra sua compensação na ‘imanência de sentido’. Prazer simbólico supremo: o mundo fala a nossa língua.”²⁴ Embora pareça salvaguardar o momento de liberdade criativa, quem aceita sem reservas o suposto *happy-ending* contido no poema vanguardista de JGM, ao ceder de sua própria interpretação em favor da abertura ilimitada nele

²² O que equivale a afirmar: do ponto de vista da forma, a abertura da qual gozam as partes tem como pedra angular o poema concretista, é ele que libera o herói para experimentar a vida como bem entender, sem necessariamente converter os passos que o conduziram até ali em “momentos parciais da realização do fim”. Contraditório ou não: independência, mas vinculada à poesia;

²³ Parte significativa do nosso argumento, no entanto, é mostrar como essa demarcação é posta em xeque pela organização do livro, a qual, como veremos adiante, termina por relativizar a temporalidade progressiva;

²⁴ Aqui cumpre observar como Moretti lança mão de um vocabulário que o livro de Lukács pretende revelar datado. A tão comentada nostalgia do húngaro, velada em maior ou menor medida, retorna pelas mãos do italiano como sentença acerca da forma.

sugerida, compraz-se de sentimento semelhante. Não porque, como nos objetos analisados pelo italiano, o conflito indivíduo/mundo aponta para uma configuração social determinada, senão pela convicção com que se anuncia o esvaziamento dessa mesma contradição, tal como se tratasse de uma existência intrépida a progredir sobre um espaço embalado à vácuo. Panorama semelhante motiva a colocação de Adorno, citado por Moretti, segundo a qual, uma vez que na obra simbólica a totalidade dos movimentos converge em um sentido, "não importa quão densamente organizados possam estar os símbolos, seu peso específico de realidade não prejudica em nada o caráter simbólico" (Adorno, 1998, p.240)²⁵. Eliminando a tensão entre as partes e o todo, o símbolo extirpa-lhes o teor de contradição. Sem mais, passa-se a aceitar o final.

No calhamaço de Bolaño, à eficácia do momento conclusivo corresponde a cessão dos direitos interpretativos ao movimento do enredo. Ao invés de levar às últimas consequências o dinamismo da composição, confunde-se a trama dos momentos objetivos (zona ocupada pelo(s) tema(s)) com aquilo que na arte subsistiria de “comunicativo”, pretensamente doado pelo autor.

Entre as fontes de erro da interpretação corrente e da crítica das obras de arte, a mais funesta é a confusão da intenção - do que o artista, como se refere em ambos os lados, quer dizer - com o conteúdo. Em reacção a isso, o conteúdo estabelece-se cada vez mais nas zonas não ocupadas pelas intenções subjectivas dos artistas, enquanto que as obras, cuja intenção se impõe quer como *fabula docet* quer como tese filosófica, bloqueiam o conteúdo. (Adorno., 2008, p.230)

Dissonante ao equívoco segundo o qual a arte passa a assemelhar-se com o discurso, à expectativa de uma “mensagem” imediatamente reconhecível, não seria sem efeito distinguir do conteúdo o momento da forma, sem com isso torná-los antitéticos. Uma vez que seu tema é o da formação e justamente neste plano a composição peca, visto que o avanço temporal põe às claras seu esvaziamento dentro da própria estrutura da obra, no romance de Bolaño ocorre algo efetivamente singular. No lugar da confirmação do estatuto elevado do

²⁵ Moretti o cita em partes, no entanto. Menciona a força gravitacional do todo, mas não revela o contexto. Adorno não está fazendo outra coisa senão contrapor representações simbólicas e realistas, o que abriria uma frente espinhosa na discussão. De todo modo, de acordo com o alemão (1998, p.240), o que torna “realista” uma representação não é seu consentimento a um padrão arbitrário de verossimilhança, mas o teor de contradição, aniquilado pelo símbolo;

poema, torna-se quase irresistível dizer que a peça de García Madero não traduz conclusão de sorte alguma, pois goza do privilégio da auto-determinação tão somente por abdicar de narrar as repercussões dos graves episódios anteriores para além do fevereiro de 1976; repercussões às quais o leitor, no entanto, tem acesso no eixo central. É, portanto, uma escolha formal, a interrupção do fluxo narrativo e a adição *consequente* de um material estranho ao original, a responsável por interditar a modalidade de progressão temporal característica à leitura do diário.

Assim, fazendo coro a Adorno (2008, p.220), “a forma contradiz a concepção da obra como algo de imediato” (2008, p.220), e é apenas ignorando o retorcido do conjunto que o inverso se deixa dizer. Do contrário, não fica sem registro a gama de relações nas quais figuram elementos num primeiro momento inconciliáveis. Fora justamente o frankfurtiano a dizer, acerca de Beckett, que sua obra teatral reformulava, como paródia, a forma dramática tradicional²⁶. “As terríveis peças que levantam pesos de borracha com seriedade cômico-animalesca e que deixam ao final tudo como era no início refutam as concepções de curva dramática, peripécia, catástrofe e desenvolvimento de personagens”, dizia Adorno (2021, p.81), para quem, perante a realidade em que vigora o sempre-igual, as antigas categorias haviam transformado-se em um embaraço. Assim como as mudanças promovidas por Beckett refletiam, no nível do procedimento, a perda de atualidade da tradição segundo a qual outrora se compunha e encenava um drama, não é ingenuamente que nos últimos suspiros do século XXI um romancista lança mão de fórmulas derivadas do romance de formação para em seguida suspendê-las.

²⁶ Talvez valha mencionar que as relações entre Bolaño e as vanguardas artísticas, tendo ele próprio feito parte de uma, o infrarrealismo no qual se inspira o “real-visceralismo” do livro, mereceriam por si só uma pesquisa. O mesmo pode ser dito da relação conturbada de Adorno com as vanguardas históricas, embora sobre este assunto haja material farto. De todo modo, a discussão levada a cabo por Adorno, na qual até certo ponto nos inspiramos, privilegia sempre as obras individuais e a maneira pela qual tencionam a tradição na qual procuram relutantemente se inscrever. Sobre a pertinência da categoria de neoclassicismo na análise da obra de Stravinsky, por exemplo, Adorno (2011, p.14) se limita a observar, ainda na introdução à *Filosofia da nova música*, que a menção só vale o esforço se “se considera o neoclassicismo procurando determinar qual é a necessidade interna da obra que a leva a este estilo”.

Frequente na crítica de arte adorniana, a estratégia visava trazer ao primeiro plano o ponto no qual obras concretas enfrentavam pontos de inflexão em relação ao seu próprio conceito. Como lembra Jorge de Almeida (2007, p.63) “a percepção de uma dialética imanente entre os temas e o todo passa a ser fundamental, pois é nela que se efetiva a tensão entre a forma preestabelecida e a expressão do sujeito.” Pois “o material não consiste em elementos originários abstratos e atomistas que em si mesmos não comportariam nenhuma intenção e que poderiam ser arbitrariamente apropriados pelas intenções artísticas; ao contrário, o material mesmo traz intenções à obra de arte.” (Adorno, 2021, p.57) Precisamente no momento em que o romance comporta algo que a “forma preestabelecida” não pode suportar, vibra tanto mais intensamente o interesse sobre ele. Assim, não é inocente o olhar com o qual, no começo do terceiro capítulo, se volta ao ano de 1976, afinal o tema da formação não pode sobreviver como tal uma vez que a esperança que o alimenta há muito se extinguiu. Motivo pelo qual o agri-doce contato com a voz do ainda jovem García Madero, quando o leitor mesmo já envelheceu, troca a linearidade por esta outra temporalidade, que sugerimos chamar de temporalidade de retorno.

Numa palavra, frustração consumada, a escolha formal só encontra seu alvo ao perdê-lo de vez. Sem que haja qualquer vestígio da trama²⁷, quando a história já está distante vinte anos, é ocasião de retomá-la. O leitor sabe que o tempo passou; e sua consciência não ilumina apenas o *intermezzo*, que goza agora de plena autonomia, mas também o período de formação, pelo peso que recai sobre a sua nulidade. É dizer: não importa. Seja lá o que tiver se passado no deserto, não importa. Afinal, até segunda ordem, sequer da maneira mais remota poderia repercutir no enredo. Em parafuso, o malogro da interpretação, por seu turno, de pronto reverencia o estrato avançado da literatura contemporânea, da qual indubitavelmente faz parte o livro de Bolaño: romance sem centro, e estamos conversados. Maneira astuta de furta-se à pergunta realmente decisiva: por qual motivo o diário, cuja disposição, em sintonia fina com seu espírito, poderia muito bem ser linear, é bruscamente interrompido por um capítulo que

²⁷ García Madero sequer é mencionado ao longo de todo o capítulo central. Única exceção, Ernesto García Grajales, autointitulado, “com toda humildade”, o único estudioso dos real-visceralistas, e que, por ironia, compartilha com o herói o nome do meio, recorda: "Havia um garoto de dezessete anos, mas não se chamava García Madero." (2006, p.564)

avança no tempo e despreza as tramas até então consolidadas? Dela depende o alargamento da distância entre o romance e a tradição.

1.7 Epílogo

Nesse imbróglio não se esgota, contudo, o sentimento que provoca a obra. Não se passa incólume à multiplicidade de narradores gravados no eixo central, vem dali, sobretudo, o encanto despertado pelo livro. As dezenas de vozes com as quais de sobressalto se depara aquela que com sucesso enfrentou o capítulo inicial não se deixam reduzir à intenção, neste caso também ela solipsista, de impor o silêncio aos tópicos abertos por García Madero. Mesmo os apontamentos relativos à forma não podem ser tomados de maneira unilateral contra o conteúdo:

A forma é a coerência dos artefactos - por mais antagonista e quebrada que seja -, mediante a qual toda a obra bem sucedida se separa do simples ente. O conceito de forma irreflectido, ecoando em todos os clamores acerca do formalismo, opõe a forma ao poetizado, ao composto, ao pintado, enquanto organização daí separável. A forma aparece assim ao pensamento como algo de imposto, de subjectivamente arbitrário, ao passo que ela só é substancial quando não exerce nenhuma violência sobre o formado, e a partir dele emerge. (Adorno, 2008, p.217)

E precisamente neste sentido há muito a ser dito a respeito das dezenas histórias encontradas no romance de Bolaño. Sua grife, com muito gosto apreciada por entusiastas da literatura contemporânea, é menos a do silêncio do que a da proliferação de perspectivas. Na medida em que se opta pelo primeiro caminho, entretanto, a forma aparece como algo embotado e não faz outra coisa senão submeter aos seus caprichos aquilo que não se deixa ler segundo o seu movimento. Trazido à evidência, as centenas de páginas do tomo “Os detetives selvagens” não operam apenas enquanto fosso no qual desaparecem os motivos primeiros da obra. Exercem, sem dúvida, esta função, mas colocam em cena sobremaneira a independência das vozes narrativas, fragmentos da realidade que tomam emprestado da própria fugacidade o vigor de seu empreendimento. A cegueira perante qualquer um desses aspectos, como repreendia Adorno, só pode reclamar a forma enquanto artifício, opondo-a ao conteúdo, separando-a

irrefletidamente de conjuntos de trama distintos, e que no entanto correm em paralelo.

Na sequência deste trabalho, ao tomar por verdadeira a colocação do alemão a respeito de uma interação entre forma e conteúdo em que não desponte violência alguma sobre o formado, desfaz-se não apenas a ilusão de que a matéria da formação pode ser bruscamente abandonada sem que seu retorno seja por isso afetado, mas também aquela segundo a qual o interregno que o viabiliza é apenas um interregno. Caso contrário, os componentes do capítulo central veriam-se subjugados, e a polifonia, pedra de toque do romance de Bolaño, não reluziria de maneira particular. Trocando em miúdos, a experiência suscitada pelo reaparecimento de um enredo escanteado, que propomos chamar de "temporalidade de retorno", na medida em que se debruça sobre peças estrangeiras, a multiplicidade de vozes narrativas, depende ela mesma do contato com outro(s) tipo(s) de temporalidade(s). Temporalidades estas às quais a crítica devotou-se com afincos e que são alvo do estudo contido no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 2: O tempo da polifonia

2.1 Prólogo: os depoimentos

Pensemos em um dos mais de noventa depoimentos. Tomemos de partida aquele cujo grau de autonomia em relação à estrutura parece mais agudo: o proferido por Auxilio Lacouture, que responde também pelo relato de teor político mais evidente. O leitor decerto se lembrará do monólogo interior, “Eu me disse, Auxilio Lacouture, resista, se você sair vão prender você (...), vão cuspir em você, vão espancá-la. Decidi resistir” (2006, p.201), no qual consta a silenciosa batalha travada pela imigrante uruguaia quando da invasão da UNAM pelo exército mexicano. O trecho, uma das entrevistas d’*Os detetives selvagens*, tornou-se novela em *Amuleto*²⁸, e compreende, com objetivos distintos, a rememoração de um episódio de violência. Enquanto lê poesia no banheiro, Auxilio presencia a quebra da autonomia universitária por parte dos granadeiros no México, em setembro de 68.

Eu estava na faculdade quando o exército violou a autonomia e entrou no campus para prender ou matar todo mundo. Não. Na universidade não houve mortos. Foi em Tlatelolco. Esse nome há de ficar em nossa memória para sempre! Mas eu estava na universidade quando o exército e os granadeiros entraram e baixaram o cacete na gente (2006, p.196).

É a experiência pessoal, como se pode verificar, que responde pela legitimidade do depoimento: Auxilio estava lá. Sua recepção, no entanto, não se dá sem graves complicações. Isto porque, no fluxo alucinante a que obedece a prosa, quem fala é o trauma, não apenas pondo em questão a confiabilidade do relato, mas trazendo à superfície o dano infligido à vítima e a paralisia que dele resulta²⁹. Diante deste panorama, o leitor tradicional corre o risco de deparar-se com a escolha binária entre endossar tudo o que diz Auxilio, remetendo então a

²⁸ Bolaño, R. *Amuleto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008;

²⁹ Dependentes, ambos os aspectos são fruto da posição a partir da qual fala Auxilio. “E cheguei a 1968. Ou 1968 chegou a mim. (...) Ai, lembrar disso me faz rir. Que vontade de chorar! Estou chorando? Vi tudo e, ao mesmo tempo, não vi nada.” (p.196) “Fiquei sozinha na faculdade, trancada numa latrina, sem comer por mais de dez dias, por mais de quinze dias, não lembro mais.” (p.201) A instabilidade emocional decorrente do episódio abala as condições de enunciação, reconfigurando a relação a ser estabelecida com critérios como o do realismo, quando entendido como verossimilhança.

transgressão do padrão de verossimilhança ao episódio traumático, ou identificar na personagem a postura do narrador não-confiável, digno de reprovação moral. Uma alternativa entre superidentificação e desidentificação³⁰. Aqui, salvo engano, Bolaño antevê a reação à esquerda e a tematiza no interior do texto. Esta uma justificativa possível para a contradição literal entre os termos de abertura e encerramento do relato.

No ponto de partida, a história da narradora não apenas é insuspeita como, convertida em mito, a promove à condição de símbolo de resistência política: "Sou a mãe da poesia mexicana. Conheço todos os poetas e todos os poetas me conhecem. (...) Sou a mãe dos poetas do México. Sou a única que se aguentou na universidade em 1968, quando os granadeiros e o exército entraram" (p.196-201), fazendo menção ao acúmulo dos planos vertical e horizontal na figura materna, que, para seus filhos, é pátria, acolhedora, mas soberana. Na linha de chegada, reagindo ao "folclore universitário" em torno de sua pessoa, a personagem responderá "que não, que não sou mãe de ninguém" (p.203). Compete ao leitor examinar os porquês da inversão, que em nada diz respeito ao conteúdo apresentado até então e desaparece tão logo a narradora passa a palavra.

Enquanto não vai de um extremo a outro, o que se vê é a rememoração, tão viva quanto alucinada - viva porque alucinada - da invasão. Estudantes aos gritos, botas para cima e para baixo, um caos completo, do qual se salva aquela que nos conta, sentada no banheiro a ler poesias. Embora chocante, o caso avança em ritmo veloz, quase sempre às custas de períodos reduzidos. Expandido e acelerado a um só golpe, o fluxo temporal mostra, através de mecanismos de repetição, o encapsulamento da subjetividade num instante de dor profunda, em que parece caber toda a vida. "Fique sozinha na faculdade, trancada numa latrina, sem comer por mais de dez dias, por mais de quinze dias, não lembro mais" (p.201) .

³⁰ Tomo emprestadas, e em sentido algo genérico, as palavras de Hal Foster (2017, p.186), para quem a inflexão da arte contemporânea em direção às alteridades culturais não raro redundam em "superidentificação redutora" ou "desidentificação assassina";

O propósito, parece-nos, é incorporar o trauma no ritmo da fala, de sorte que, no mesmo gesto que procura evitar o contato com o episódio traumático, a personagem acaba por ressaltar-lhe as cores. Como resistir? “Cortei então papel higiênico e comecei a escrever.” Auxílio enumera, então, dezenas de pequenas atividades, minuciosamente orquestradas pela prosa. “Depois li Pedro Garfias. Depois adormeci. Depois fui olhar pela janelinha do banheiro, vi nuvens altíssimas e pensei nos quadros do Dr. Atl e na região mais transparente. Depois fiquei pensando em coisas lindas. Quantos versos sabia de cor?” (p.202), até levá-las, no pensamento, ao nível de máxima concentração:

Em seguida peguei o papel higiênico em que havia escrito, joguei tudo na latrina e dei a descarga. O barulho da água me fez dar um pulo, então pensei que estava perdida. Pensei: apesar de toda minha astúcia e de todos os meus sacrifícios, estou perdida. Pensei: que ato poético destruir meus escritos. Pensei: melhor teria sido comê-los, agora estou perdida. Pensei: a vaidade da escrita, a vaidade da destruição. Pensei: porque escrevi, resisti. Pensei: porque destruí o escrito vão me descobrir, vão me pegar, vão me violentar, vão me matar. Pensei: ambos os fatos estão relacionados, escrever e destruir, se esconder e ser descoberta. Depois me sentei no trono e fechei os olhos (2006, p.203).

Vem de Hal Foster (2017, p.158) a observação de que o sujeito traumático “tem autoridade absoluta, pois não se pode contestar o trauma de outrem: só se pode acreditar nele, até mesmo identificar-se com ele, ou não.” Posição que, até certo ponto, encontra-se refletida em nosso apontamento acerca da dicotomia entre verossimilhança e narrador não-confiável. Ao final do percurso proposto, entretanto, escutamos a narradora mencionar o “folclore universitário” no qual se transformara o seu drama. “Ouvi muitas vezes a história”, ela nos conta, e “às vezes nem é uma mulher, mas um homem, um estudante maoísta ou um professor com problemas gastrointestinais”, às vezes é “uma estudante da Faculdade de Medicina ou uma secretária da Torre da Reitoria, e não uma uruguaia sem documentos, sem trabalho, sem casa onde descansar” (p.203).

A proliferação de rostos candidatos a mártires decerto faz galhofa da superidentificação, que, ao invés de solidariedade, revela um egoísmo atroz com a figura. São seus pares os porta-vozes do “folclore universitário”; lançando mão da história da uruguaia, de seu sofrimento, com o intuito de politizar suas

próprias posições. Bolaño, entretanto, não rejeita a possibilidade de maneira simples, ou ainda, Auxilio, malgrado o teor absurdo das versões³¹, não reivindica o episódio de um ponto de vista particular. À indevida, quando não desrespeitosa identificação, a imigrante reage com indiferença, a menos que ouça: “Auxilio, você é a mãe da poesia mexicana” (p.203).

A inflexão, como gostaríamos de demonstrar, vem a reboque do reconhecimento. Quando instada a reivindicar o ocorrido, "Auxilio, você é a mãe da poesia mexicana" (p.203), a personagem resolve derrubar a própria estátua:

“E eu respondo (se estou de porre, grito) que não, que não sou mãe de ninguém, mas que, isso sim, conheço todos, todos os jovens poetas do DF, os que nasceram aqui, os que chegaram das províncias, os que a maré trouxe de outros lugares da América Latina, e amo todos eles.”
(2006, p.203)

Neste sentido, é curioso notar o embaraço do desfecho, em cuja modulação sobressai a combatividade, mas também a tristeza. A narradora passa da maternidade à fraternidade, conhece todos os poetas latinoamericanos e com eles se solidariza, pois potencialmente expostos à mesma violência. Pois latinoamericanos. Não há nenhuma posição segura à qual possa fiar-se a enunciação, mas é justamente este o ponto de contato verdadeiro. Ao invés de concentrar a luta no acontecimento pessoal, fazendo dele uma bandeira, faz dele o índice de uma situação de precariedade ampla, que afeta outras figuras sem que elas necessitem situar a si mesmas no banheiro da universidade.

No eixo central, Ulises Lima e Arturo Belano, os líderes da vanguarda literária fornecem os rastros que os depoentes insistem em reconstituir. Alternam-se, é verdade, ora um, ora outro, visto que ao final de 1976 Belano vai para a Espanha, ao passo que seu amigo toma o rumo da França, mas sustentam o precário fio narrativo comum. Cumpre, então, observar a ausência, além daquela de García Madero, extensamente comentada, dessas figuras centrais.

³¹ Vale reparar na estratégia nada sutil de Bolaño ao escolher os significantes. Todos, sem exceção, apontam para posições sociais mais prestigiadas do que aquela que ocupa “uma uruguaia sem documentos, sem trabalho, sem casa onde descansar”.

Seguíssemos a trilha da estrutura, o quinhão de contribuição oferecido por Lacouture diria respeito ao chileno, “Arturo Belano, que tinha dezesseis ou dezessete anos, que começou a crescer diante dos meus olhos e que em 1973 resolveu voltar para sua pátria e fazer a revolução” (2006, p.199). As pistas sobre a história pregressa do jovem imigrante, que quando “voltou, em 1974, já era outro” - afinal Allende havia caído e Arturo, voluntário na resistência do dia 11 de setembro, tinha sido preso, e embora não o tenham torturado nunca mais foi o mesmo -, são o único lastro, o ínfimo lastro, pelo qual o relato assume a condição de peça de um quebra-cabeça. Não depende disso o sucesso da passagem, na qual a figura de Arturo, se tanto, é absolutamente lateral, mencionada como um adendo. Razão pela qual, na reconstrução que fizemos do episódio narrado, a informação acerca da história de Belano pôde, sem prejuízo da clarividência da trama, ser omitida.

O que nos conta Auxilio diz respeito à vida da própria narradora, cuja condição de testemunha de um episódio violento condiciona o ritmo de sua fala. Seu conteúdo singular, um dos poucos exclusivamente voltado para o período pré-1976, não obstante em poucos relatos o passado pareça tão vivo, à flor da pele, põe às claras a precária condição de sujeição à violência do estado vivenciada por latino-americanos. Mais do que tematizá-lo, faz viver o tempo dessa vulnerabilidade, uma sequência na qual o tempo não pode passar, deve permanecer congelado, como se houvesse alguém à espreita³². Nela, como costuma advertir Jacques Rancière (2021, p.133), o que está em jogo “não concerne ao conteúdo do tempo mas à sua própria forma”, à energia despertada naquele instante que não chega a se repetir. Dito de outro modo, fosse suprimido seu relato, em nada perderia o conjunto da obra. Por outro lado, uma vez que está lá, que já o lemos, é nítido o sentimento de empobrecimento da sensibilidade quando o todo figura sem o lampejo de Lacouture, o qual se destaca para logo em seguida desaparecer na dissonância das vozes. Assim acontece com todos os depoentes.

³² É porque o 1968 nunca passou que Auxilio pode nos transportar para dentro da memória, vale ressaltar. Trata-se de um episódio limítrofe, acontece simultaneamente no momento da narração e no passado, sem que se possa dizer com segurança qual é qual;

2.2 A autonomia do fragmento

A autonomia do fragmento faz reacender discussões cruciais a respeito da literatura moderna, cujos marcos inaugurais permanecem em disputa. Não é de hoje a percepção de que os momentos parciais do romance ganharam vida própria. Por outro lado, parece ter sido Jacques Rancière, para quem "o cerne da política da ficção é o tratamento do tempo" (2021, p.133), o primeiro a atrelar o problema aos ritos de passagem do tempo. Pense-se antes de tudo em Mrs. Dalloway, talvez o mais famoso dentre os romances de Virginia Woolf, farol que ilumina as reflexões do filósofo. Há que levar em conta a progressão que a princípio o caracteriza; o terreno percorrido pelo leitor, que cobre, do dia à noite, momento em que se dá o acontecimento esperado, os preparativos para uma recepção na casa da protagonista, e que tem seu arco violado ainda na primeira linha, quando descobrimos que a *socialite* Clarissa Dalloway decidiu "ela mesma ir buscar as flores".

A partir desse momento, aponta Rancière (2021, p.138), o passeio londrino de uma personagem abastada, cuja finalidade não é outra senão comprar os adornos desejados para o jantar, é transpassado por uma série de pequenas intercorrências pertencentes a mundos antes inconciliáveis. Clarão aberto por um gesto que é tudo e nada: Clarissa decidiu "ela mesma ir buscar as flores", e quando seus pés tocam o chão da cidade a narrativa deixa de descrever o trajeto até o objetivo declarado. Outra face, "é sua agenda pessoal que se perde na circulação indeterminada provocada pelo espetáculo da rua, pelos loopings de um avião ou pelos ecos de uma canção" (Rancière, 2017, p.68). Brusca mudança, por sua vez sinalizada por toda sorte de intrusões de vidas anônimas no decorrer de uma tarefa relativamente simples.

Os passantes que decifram as letras das propagandas escritas pelo avião são um exemplo disso: Mrs. Bletchey que vê os anéis de fumaça traçarem a palavra 'Kreemo', Mrs. Coates que lê 'Glaxo' ou Mr. Bowley que acha que é 'Toffee'. O arco prossegue com a jovem Maisie Johnson, que acabou de chegar de Edimburgo para procurar trabalho em Londres, a velha Mrs. Dempster que pensa, ao mesmo tempo, em sua vida dura e no belo sujeito que deve estar pilotando o avião (...) (Rancière, 2017, p.67).

Ao invés de transpor esses semblantes para a subjetividade da protagonista, absorvendo-os no fluxo da vida interior, e convertendo-a em centro da trama, a narrativa põe à deriva a rotina de Clarissa. A distância preservada em relação àqueles(as) que circundam a *socialite*, no entanto, repudia “a tirania que quer se apropriar dos rostos, rapidamente percebidos, inventando uma história para eles” (Rancière, 2017, p.67). Assim, a personagem “não será um centro em que os acontecimentos do mundo sensível vêm se condensar”. Antes, seu passeio faz do romance um *filho perdido*³³, ao longo do qual os espetáculos da cidade “conservam sua autonomia de acontecimentos sensíveis”, permitindo que “a narração desloque a linha do relato em direção a uma multiplicidade de vidas anônimas que recebem, durante um tempo, um nome e a possibilidade de uma história.” A novidade não fica por conta da recepção, senão inculcadas nos traços dos anônimos, passantes, cujas vidas são apenas *entrevistas*, de modo que suas vidas não se deixam ler pela posição que ocupam na rotina da protagonista.

À esta altura não seria imperdoável questionar a originalidade do achado, afinal no “mundo abandonado por deus” de Lukács, à especificidade da forma romanesca corresponde uma dose implacável de desorientação interna³⁴. Dentre as obras glosadas na *Teoria do romance*, aquela cuja relação com a plasticidade do tempo é mais intensa é, sem dúvida, *Educação sentimental*, de Flaubert³⁵. A respeito de seu aspecto repartido, o húngaro diz inexistir, no interior da obra, qualquer tentativa de superar a fragmentação da realidade exterior por algum meio de unificação: “duros quebradiços e isolados, os fragmentos avulsos da realidade postam-se enfileirados”. Não para por aí. Tampouco o personagem central é dotado de importância pelos aspectos da composição, sua vida interior é, na verdade, “tão fragmentária quanto o seu mundo circundante, e a sua

³³ A novidade, que sinaliza a originalidade do romance moderno, é ilustrada por Rancière com duas expressões distintas, em nossa opinião igualmente fortuitas, “filho perdido” e “o momento qualquer”. Em ambos os casos aquilo que se tem em mente é a capacidade de o momentâneo valer por si mesmo, interrompendo o fluxo narrativo, modificando-o qualitativamente através da importância atribuída a figuração de um “momento qualquer”, em cuja insignificância reside o decisivo;

³⁴ Recordando a aventura abordada no primeiro capítulo, segundo nosso argumento, o que condiciona a experiência estética sedimentada nas aventuras de Garcia Madero é justamente a tentativa frustrada de aplacar essa desorientação;

³⁵ Lukács (2009, p.132) afirma sobre *Educação sentimental* que “esse mais típico romance do século XIX no que se refere à problemática da forma romanesca como um todo é o único que, com a desolação em nada mitigada de sua matéria, alcançou a verdadeira objetividade épica e, através dela, a positividade e a energia afirmativa de uma forma consumada” [grifo nosso];

interioridade não possui poder patético algum, seja lírico ou sardônico, que possa contrapor-se a essa insignificância.” (Lukács, 2009, p.131-32) O fio perdido, entretanto, e ao contrário do que tudo indica, é dotado de profunda energia afirmativa:

É o tempo que torna possível esse triunfo. Seu fluxo desenfreado e ininterrupto é o princípio unificador da homogeneidade que lapida todos os fragmentos heterogêneos e os põe numa relação recíproca, se bem que irracional e inexprimível. É ele que ordena o caos aleatório dos homens e lhe empresta a aparência de uma organicidade que floresce por si; sem outro sentido que não o evidente, personagens emergem e, sem evidenciarem nenhum sentido, submergem novamente, travam relações com os demais e as rompem a seguir (Lukács, 2009, p.132).

Trocando em miúdos, porque apenas perceptível quando da existência de um presente fracionado, desidêntico, o tempo aparece como fiador do sentido, despertando experiências como as da esperança e recordação, nas quais o vivido é sempre indagado em perspectiva. Deste modo, “se essas experiências também estão condenadas à subjetividade e à reflexão, o sentimento configurador da apreensão do sentido não lhes pode, contudo, ser tomado”, diz Lukács (p.131), tal qual, perante o todo desconjuntado, o leitor afirmasse: “tudo isso tem de vir de algum lugar e ir para algum lugar; embora a direção não traia nenhum sentido, ainda assim é uma direção.” Tudo pode acontecer: é fato que algo acontece.

Na caracterização acima, o que eleva a cotação da obra é precisamente sua incompletude, seu caráter fracionado. Duas décadas depois, em *Narrar ou descrever* (1997), ao contrapor duas passagens relacionadas a corridas de cavalo, uma escrita por Zola, outra por Tolstói, Lukács retrocede de seu raciocínio. O primeiro, exemplo de virtuosismo literário, descreve minuciosamente tudo o que pode se passar no evento, sem eximir-se de desmascarar também a trama que causa a surpresa ao final do relato. “No entanto, esta descrição, com todo o seu virtuosismo, não passa de uma digressão dentro do conjunto do romance.” (1997, p.48) Isto é, o fragmento não reverbera, permanecendo episódico. Ao passo que, no monumental *Ana Karenina*, do romancista russo, “Todas as relações entre os principais personagens do romance entram numa fase decididamente nova após a corrida”, acarretando, portanto, consequências para o conjunto. Lukács arremata: “Em Zola, a corrida é descrita do ponto de vista do espectador; em Tolstói, é

narrada do ponto de vista do participante.” (p.48) Subitamente, contra o *fiio perdido*, ou ainda, contra a planificação descritiva, o filósofo levanta a perspectiva de uma orquestração estrutural.

Assim, Lukács dirá de Balzac, um dos seus romancistas prediletos, (1997, p.51) que nele, ao representar o teatro e suas formas de prostituição no capitalismo, “O drama das figuras principais é, ao mesmo tempo, o drama das instituições no quadro das quais elas se movem, o drama das coisas com as quais elas convivem, o drama do ambiente em que elas travam as suas lutas e dos objetos que servem de mediação às suas relações recíprocas.” (p.51) Sem ser totalmente refratário aos acidentes, Lukács prescreve a necessidade de “superar na representação a causalidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade.” (p.50) Caso contrário, o homem passaria a ser entendido como uma espécie de organismo isolado, dada a ausência de consequência dos conflitos internos para a ação. Perde-se a profundidade humana como se perde também o processo social, pois jamais divorciados: “A verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais.” (1997, p.62)

Correndo o risco de simplificá-lo em excesso, o imperativo em cuja direção aponta Lukács diz respeito à tentativa das personagens de superarem a própria condição. A nota prescritiva não remete ao sucesso ou ao fracasso da ação, senão à tentativa de dar um passo além da posição de “espectador da própria vida”, na qual uma situação histórica, contingente, é tomada do ponto de vista “natural”. Quando irrefletida no âmbito da ação, a mirada social a partir da subjetividade permaneceria embotada, “se não exprimem as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, as relações entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais, até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdos.” (p.63) Na reavaliação de Lukács, seria este o equívoco no qual incorrem composições planificadas como a de *Educação sentimental*. Em contrapartida, logram êxito na tarefa de figurar seu tempo histórico aqueles romances nos quais a batalha revela a contingência da configuração presente, e por consequência o esforço humano em direção à liberdade. Neles a experiência estética acenaria

com a emancipação vindoura. Por outro lado, parece-nos, a estrutura temporal de um romance dessa natureza deve a todo momento apontar para frente.

Nada mais avesso àquilo que há pouco fora dito a respeito de *Mrs. Dalloway*, e no entanto Rancière (2021a, p.11) reconhece as aventuras progressas de seu achado. Ao lado de Erich Auerbach, Georg Lukács é, segundo o francês, o outro grande teórico do romance moderno, razão pela qual as divergências ganham tanto interesse. É incontornável o distanciamento que toma o húngaro da avaliação feita trinta anos antes. Naquela, o romance de Flaubert alcançava o âmago da forma, nesta é incapaz de ultrapassar o contingente. Ambos os casos em função do mesmo aspecto. Elogiado lá, depreciado aqui, o fragmento reina absoluto. De sua origem, creditada à mobilidade social ascendente que caracterizava a novidade moderna - a liberdade com que a representação passa a poder acenar em direção à realidade -, depende a superfície de contato, tão nítida quanto reduzida, entre os filósofos. Da oscilação nos diferentes momentos históricos em que é avaliado o fragmento, depende a diferença, cuja relevância é crucial para nosso trabalho.

Ainda na *Teoria do romance*, quando se debruça sobre o romantismo da desilusão, do qual faria parte o *Educação sentimental*, Lukács percebe que, se o destino não é mais configurado de nascimento, essa percepção mesma não alivia a sensação “de que também é impossível extrair do mundo exterior, a cujo despotismo nos devotamos agora docilmente, uma voz que indique sem equívocos o caminho e determine os objetivos” (2009, p.87). Em outras palavras, o vagar da alma, erigido em errância da heroína romanesca, era via-de-regra um vagar da alma, pois entre a vontade de realizar e a realidade persistia, quase intransponível, um vão. Onde tira-se duas conclusões - opostas, mas complementares -: há, de um lado, uma liberdade irrefreável no campo da representação, de outro a convicção de que a contradição entre o espírito livre e a sociedade capturada não poderia ser suplantada como forma social, mas introjetada, e precariamente resolvida, no interior da personalidade do sujeito³⁶.

³⁶ Não à toa o trecho consta justamente no segmento dedicado ao papel da ironia no romance;

O frescor dessa essência inexprimível decerto consta entre os aspectos preservados pelo francês Jacques Rancière. A consequência que Lukács retira deles em *Narrar ou descrever* não. Pois, de certo modo, tudo se passa como se, diante da forma perene da injustiça social, o congelamento - ou a capitulação - súbito dos processos emancipatórios, o húngaro retirasse - e impusesse ao artista - conclusões estéticas³⁷. O único modo - artístico - de combater a alienação - que se manifestava na prática - era integrar o fragmento no fluxo temporal até o ponto em que o arco descrito pela personagem descrevesse a contradição social corrente. Ao que Rancière responde:

No momento em que se esperava sua reunião, os dois critérios da realização realista se separam. A capacidade do homem do povo de ser o sujeito de um drama intenso e profundo se afirma desligando-se da rede das relações que o absorveria numa realidade global em devir. Não é do lado da realidade social global que a hierarquia dos tempos e das formas de vida é rompida, e sim ao contrário, do lado de sua suspensão, da entrada dos indivíduos quaisquer nesse tempo vazio que se dilata num mundo de sensações e de paixões desconhecidas (2021a, p.136)³⁸.

Assim, com a licença do prosaísmo, na ficção meio-dia não mais designa aos trabalhadores o horário do almoço, e o trânsito na volta à casa, experimentado às 17 horas, sem fazer desaparecer o tédio - antes às suas custas -, pode ser alvo

³⁷ Neste sentido, não é mera coincidência que, em dado momento de seu *Narrar ou descrever* (1997, p.56-57), Lukács estabeleça certos paralelos entre a vida e a obra dos escritores. Adeptos da descrição, "Flaubert e Zola iniciaram suas atividades depois da batalha de junho, numa sociedade burguesa já cristalizada e constituída. Não participaram mais ativamente da vida desta sociedade; não queriam participar mesmo. Nessa recusa se manifesta a tragédia de uma importante geração de artistas da época de transição, já que a recusa é devida, sobretudo, a uma atitude de oposição, isto é, exprime o ódio, o horror e o desprezo que eles têm pelo regime político e social do seu tempo. Os homens que aceitaram a evolução social desta época tornaram-se estereis e mentirosos apologistas do capitalismo. Flaubert e Zola são demasiado grandes e sinceros para seguir este caminho. Por isso, como solução para a trágica contradição do estado em que se achavam, só puderam escolher a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa";

³⁸ Embora neste trecho o alvo de Rancière seja Lukács, a contenda tem como pano de fundo a Poética de Aristóteles: "O que é próprio do poeta, nos diz Aristóteles, é a construção de uma ficção, ou seja, de uma estrutura de encadeamento causal que liga os acontecimentos em um todo. Essa construção supõe uma escolha entre duas temporalidades, pois há duas maneiras de narrar: poesia e história. A história conta as coisas como aconteceram empiricamente, como fatos contingentes, uns atrás dos outros. A poesia é 'mais filosófica': ela não diz 'o que de fato ocorreu', mas como as coisas podem acontecer, como acontecem em consequência de sua própria possibilidade. Dessa maneira, a poesia constrói um tempo específico no qual o desdobramento dos fatos é idêntico ao de uma cadeia de causas e efeitos. (...) A racionalidade [*aristotélica*] do desdobramento horizontal do tempo repousa sobre uma hierarquia vertical que separa duas formas de vida, duas formas de ser no tempo, que poderíamos dizer simplesmente: a maneira dos que têm tempo e a dos que não têm." (Rancière, 2021b, p.19-21) É contra a hierarquia dos modos de vida, descrita enquanto hierarquia dos modos de habitar o tempo, e reproduzida a partir da textura unívoca do tempo quando submetido ao desdobramento da ação, que escreve Rancière;

de profundo interesse. Pois tornar-se tudo, ao menos na ordem ficcional, não equivale a tornar-se personagem principal da história. O fragmento conta não por sua capacidade de figurar em um plano maior, senão pela força com a qual desestabiliza o centro narrativo, perfura a capacidade rotineira de assimilação dos acontecimentos. Na contramão de Lukács, para Rancière, a "nova aptidão dos anônimos de viver qualquer vida que permitiu à ficção moderna romper com a lógica hierárquica da ação e encontrar sua matéria em qualquer acontecimento insignificante" (2017, p.77). Não obstante "a capacidade do homem do povo de ser o sujeito de um drama intenso" esteja agora acima de qualquer suspeita, ela deve em alguma medida aparecer de maneira tal a cindir a linearidade da estrutura.

Supracitada, a frase de Rancière, para quem “o cerne da política da ficção é o tratamento do tempo” diz respeito a este momento da história da literatura em que “ocorrem acontecimentos àqueles e àquelas a quem nada deveria ocorrer, aqueles e aquelas que supostamente deveriam viver no inframundo do tempo da reprodução, na caverna onde as coisas simplesmente se sucedem” (2021a, p.137)³⁹. Não é simplesmente como se o conteúdo do tempo se modificasse, como se subitamente essas personagens buscassem a glória, o reconhecimento que lhes é vedado, pois também este seria um tempo progressivo⁴⁰. Como vimos, Clarissa Dalloway termina por não incorporar a série de acontecimentos sensíveis celebrada por Rancière. Inaugura seu dia, é verdade, com uma atitude impensada para a posição social que ocupa, cujas repercussões já elaboramos, mas o finaliza precisamente onde deveria finalizá-lo: em seu jantar, recepcionando seus convidados. Os passantes de Woolf, por outro lado, não obstante passantes, não obstante figuras pobres, não comparecem à trama tal como esperaríamos. A alteração diz respeito à própria tessitura temporal. Este o poder dos devaneios

³⁹ Talvez valha sinalizar, a possibilidade de vivenciar o tempo da reprodução de outra maneira que não àquela do encarceramento dos dias diz respeito sobretudo à capacidade de figuração da subjetividade, com a qual Lukács não se anima. Rancière o observa, para o húngaro, quando não se converte em ação, a vida interior transforma-se em reprodução das “naturezas-mortas” que já compõem a vida cotidiana: “Essa perda da ação romanesca na descrição passiva se agravaria na sequência, culminando, nas obras de Joyce e John Dos Passos, no ponto extremo de fragmentação da experiência em que a vida interior das personagens se transformava ela própria ‘em algo de estático e reificado’” (Rancière, 2021a, p.132);

⁴⁰ Rancière sempre faz questão de lembrar, a inversão da lógica é ainda - e sempre - a manutenção de seus termos;

sobrepostos à fumaça de um avião, supérfluos do ponto de vista da ação, onde a ficção descobre um inaudito modo de ser no tempo:

um tecido temporal cujos ritmos já não são definidos por metas projetadas, ações que buscam realizá-las e obstáculos que as retardam, e sim por corpos que se deslocam ao ritmo das horas, por mãos que desembacam vidros para ver a chuva cair, cabeças que se apoiam, braços que caem ao longo do corpo, rostos conhecidos ou desconhecidos que surgem atrás das janelas, passos sonoros ou furtivos, uma melodia que passa, minutos que deslizam uns sobre os outros e se fundem numa emoção sem nome (Rancière, 2021a, p.136-137).

Na respiração das frases, as mãos que desembacam vidros para assistir à chuva cair são apenas mãos que desembacam vidros para assistir à chuva cair, mas trazem também em seu bojo um acontecimento sensível partilhado no interior de uma cena que, do ponto de vista da ação, situa-se fora do tempo. Longe da indiferença, representam para a literatura a potência desses momentos de oscilação entre o acontecimento e o não-acontecimento (Rancière, 2021a, p.139), em que a imagem evocada surge cindida, um pé no automatismo dos dias, outro na reinvenção das horas que o compõem. A estrutura (sua face de regramento da progressão temporal) só pode significar para esses instantes o esvaziamento da contradição que configura sua potência, por outro lado, parece-nos, não pode ser completamente erradicada, sob pena de também fazer desaparecer a tensão. Motivo pelo qual Rancière (2021a, p.99) afirma que, para o escritor, a tarefa da imaginação consiste na construção de “cenas sensíveis por meio das quais as personagens e situações se retiram do universo da verossimilhança”.

Momentos dessa natureza os que reluzem em depoimentos como o de Auxilio Lacouture, cuja evanescência, incontornável sempre que o depoente não toma a palavra mais de uma vez, prescreve - ou expande - caminhos para a interpretação. Porquanto não avancem as histórias das testemunhas e tampouco se possa extrair de seu conjunto, incontornavelmente contraditório, um arco bem delineado para os percursos de Lima e Belano, a quem não é dado narrar, fica sob suspeita qualquer tipo de ordenação inteligível. Mediante a planificação das condições de narração - sem que isso implique a supressão das diferenças entre as

vozes - perde o sentido fazer menção à estrutura ou à totalidade⁴¹. O resultado, no caso de *Os detetives selvagens*, depõe a favor da independência preservada pelas vozes narrativas. Em outras palavras, a pedra de toque da experiência estética residiria na insubordinação das temporalidades particulares à temporalidade de uma estrutura, de modo que apenas comentários parciais fariam justiça à pluralidade de perspectivas, característica maior de nosso tempo histórico.

Seja como for, vale repensar a empolgação com as múltiplas individualidades em questão. Como lembra Tiago Pinheiro (2016, p.116), "a forma de organização que dá lugar a esses diversos relatos não é senão a do depoimento criminal". Não obstante severa, é certa a afirmação do crítico. Isto porque, no romance de Bolaño, o fio da rememoração é via de regra endereçado às vidas de Belano e Lima, e o caráter conflitante das informações fornecidas não lhes retira a dupla função de peças em um quebra-cabeça. Regidos pela atmosfera rigorosamente particular de cada uma das vozes, os relatos são colhidos e recortados de modo a compor - acompanhar - movimentos no tempo e no espaço. As duas décadas que compreendem a passagem do janeiro de 1976 ao de 1996 têm como figuras mais ou menos constantes aquelas de Arturo e Ulises, cujas trajetórias são as únicas sobre as quais temos notícia de maneira continuada.

Assim, quando lê-se a respeito de Flaubert, na *Teoria do romance*, que "personagens emergem e, sem evidenciarem nenhum sentido, submergem novamente, travam relações com os demais e as rompem a seguir" (Lukács, 2009, p.132), a ilustração parece servir com justiça ao cenário elaborado pelo chileno; e há pouco nos indagamos a respeito do depoimento de Auxilio, "que diferença faz para o todo?", sem com isso chegar a uma conclusão satisfatória. Por outro lado, enquanto nascem e deixam morrer as suas próprias vidas, cujo interesse não ultrapassa o momentâneo, os narradores, no enalço dos protagonistas, contribuem com pequenas peças, em que figuram fragmentadas as silhuetas de Lima e Belano, dispostas ao final da leitura em imagem ampliada. E justamente quando nos livramos de alguns desses elementos miúdos, muito embora o mesmo

⁴¹ Em breve mencionaremos algumas consequências deste movimento;

talvez não se verifique no caso de Lacouture, perde-se de vista algo fundamental, de sorte que a estrutura da obra vê-se alterada.

Neste sentido, não pode passar despercebido o fato de o capítulo escrito por Bolaño ser ele mesmo fragmentado em subcapítulos. Pode passar por inocente a escolha, mas não nos parece o caso. A fala da uruguaia, com a qual abrimos este eixo, ocupa todo o subcapítulo número 4, mas outras personagens estão inseridas em conjuntos de relatos que percorrem fases das vidas de Ulises Lima e Arturo Belano. Gostaríamos de mostrar como, nesses casos, a interação entre a evanescência dos fragmentos e o andamento da estrutura é outra. Com efeito, não esperamos fazer aparecer uma relação entre aquele depoimento e os que vêm a seguir, mas trazer ao primeiro plano um outro modelo de abordagem das partes, em que talvez o fragmento tenha outras qualidades. Colhidos em Paris, entre julho de 1977 e janeiro de 1978, os sete depoimentos do subcapítulo número sete, concedidos por Simone Darrieux - três vezes -, Hipólito Garcés, Roberto Rosas, Sofia Pellegrini e Michel Bulteau, reconstroem a estadia de Ulises Lima na capital francesa. Se não estamos equivocados, a orquestração faz da tensão entre o *acúmulo* e o *não-acúmulo* a pedra de toque do capítulo.

2.3 Paris, capital da América Latina

Ao menos era esse o pretexto para viajar e conhecer o país (2006, p.229): Simone Darrieux foi ao México estudar antropologia. Retornou à Paris, onde arrumou um emprego no Departamento de Antropologia da Universidade Paris-Norte, e tornou a encontrar Ulises Lima em julho de 1977. Na memória, seu rosto era praticamente um papel em branco. Só haviam estado juntos uma vez, no café Quito, em companhia de Belano. “Arturo sim eu conheci bem”, ela conta, antes de descrever a amizade de mais de ano (2006, p.230) e as intensas relações sexuais, que perduraram os últimos três meses de sua estadia na América Latina (p.232). Ulises vivia numa *chambre de bonne* na *rue des Eaux*. A pior *chambre de bonne* que Darrieux jamais havia visto. O cômodo possuía apenas uma janelinha, que por sua vez dava para um pátio interno escuro e sórdido. Escasso, o espaço mal era suficiente para uma cama e uma espécie desconjuntada de mesa de berçário. Nas malas ou espalhadas pelo quarto estavam suas roupas. “Quando

entrei tive ânsias de vômito”, diz a francesa (p.233), que não demora a perguntar quanto pagava pelo aposento. Perante a honestidade do mexicano, dispara que quem quer que o tenha metido ali o havia enganado, pois a cidade estava cheia de quartos melhores do que aquela ratoeira.

Sugerem alguma inocência as aspas do salafrário em questão: “Quando meu camaradinho Ulises Lima apareceu em Paris fiquei muito contente, essa é a verdade. Arranjei para ele aquela boa chambre na rue des Eaux, ao ladinho de onde eu morava.” (p.234) Hipólito Garcés depõe logo na sequência e, ao longo de seu relato, entrega o golpe escamoteado nas palavras acima. O peruano, apelidado Polito, vai ao encontro de Ulises, o aguarda no pátio interno - escuro e sórdido -, e, quando seu “camaradinho” retorna às três da manhã, realiza subitamente aquilo que o mexicano já havia contado à Simone, a consciência absoluta que possuía na má-fé do locador. Então, treme de medo. Treme de medo em virtude de seus próprios trambiques, que incluíam não apenas a estadia, mas também as refeições, percebe que está a ponto de ser espancado, e, como se fosse o seu intestino, deixa correr solta a palavra:

Só posso dizer que eu falava, falava, e Ulises de pé na minha frente, naquele quarto tão pequeno que, mais que um quarto, parecia um caixão de defunto, não tirava os olhos de cima de mim (...) Então não aguentei mais e desabei na cama feito uma puta, e disse a ele: Ulises, estou me sentindo mal, camaradinho, minha vida é um desastre, não sei o que acontece comigo, tento fazer as coisas direito mas sai tudo errado, eu precisava voltar ao Peru, esta cidade de merda está me matando, eu não sou mais quem eu era, e desandei a falar (...) (2006, p.236).

Não sai mal na foto a condição precária do próprio Polito, mas a confissão por óbvio tencionava dissuadir Ulises da agressão iminente. Passadas duzentas páginas, o leitor já sabe que este é dos gestos que não consta no arsenal de Lima, mas no de Arturo. Aquilo que não sabíamos vem a seguir, quando Roberto Rosas, também peruano, diz que o jovem conterrâneo fora expulso da mansarda em que viviam. Uma dúzia de quartos, oito deles ocupados por latinoamericanos, sendo Hipólito *persona non grata* no local. “Ou você cai fora daqui ainda esta semana, seu filho-da-puta, ou vamos jogar você escada abaixo, vamos cagar na sua cama, vamos botar mata-ratos no seu vinho ou fazer algo pior ainda.” (2006, p.237) É o próprio Polito que retorna um dia na companhia de Ulises Lima, de onde surge a

motivação do depoimento. Sofia Pellegrini, argentina moradora da mansarda que Rosas chama de Comuna de Passy, diz que Ulises fora por eles apelidado de Cristo da rue des Eaux, e que todos riam de sua figura, a começar por Roberto, que no entanto dizia ser o melhor amigo do mexicano em Paris. Segundo Sofia, à parte ela mesma, eram todos militantes revolucionários (p.241). Trabalhadores, em todo caso, à exceção, possivelmente, de Ulises, cujo flerte com a vagabundagem beirava o irresistível, informações reveladas por um novo depoimento de Darrieux:

Tinha uns amigos peruanos que às vezes lhe arranjavam trabalho, um grupo de poetas peruanos que de poetas certamente só tinham o nome, viver em Paris é sabido, desgasta, dilui todas as vocações que não sejam de ferro, acanalha, impele ao esquecimento. Pelo menos é o que costuma acontecer com muitos latinoamericanos que conheço. Não quero dizer que era o caso dos seus amigos peruanos. Eles tinham uma espécie de cooperativa de limpeza. Enceravam escritórios, lavavam janelas, esse tipo de coisas, e Ulises os ajudava quando alguém da cooperativa ficava doente ou se ausentava da cidade. (...) Estive com eles umas três vezes, uns seres lamentáveis, mais de um me propôs ir para a cama com ele (2006, p.240).

A francesa Simone revela aquilo que Rosas omite. Não sem doses cavalares de preconceito, faz o foco incidir sobre o trabalho precarizado, em cujo acanhamento fenece a poesia. Latinoamericanos são aqueles que trabalham, aqueles que trabalham em empregos que ninguém mais deseja; jamais poetas. Antítese do que pensa Roberto Rosas, com quem Ulises travava discussões a respeito da jovem poesia francesa; o mexicano fascinado pelo conteúdo, o peruano tomado de repulsa. “Entenda de uma vez por todas, Ulises, eu costumava dizer, nós somos revolucionários, nós nos conhecemos nas prisões da América Latina, como podemos gostar de uma poesia como a francesa, hem?” (p.238), questiona, mas não sem entregar a resposta ao leitor: “Para nós, do Pueblo Joven Passy, a jovem poesia francesa parecia um asco. Filhinhos de papai ou drogados” (p.238).

Certa vez, influenciado por Ulises, junto a quem foi conhecer o poeta francês Michel Bulteau, decide empenhar-se na tradução de um poema francês, intitulado “*Sang de satin*”, e que poderia ser traduzido por “*Sangre de satén*” ou “*Sangre de raso*”, pois ambas as palavras servem ao francês “*satin*”, em

português cetim. Ao invés de abrir as portas do universo literário francês para os latinoamericanos, intenção primeira de Rosas, o empreendimento termina por sentenciar o incontornável abismo separa “autores” - franceses - e tradutores⁴².

Foi então que de repente desabou em cima de mim todo horror a Paris, todo horror à língua francesa, à jovem poesia, à nossa condição de metecos, à nossa triste e irremediável condição de sul-americanos perdidos na Europa, perdidos no mundo, e então soube que não iria mais poder continuar traduzindo “Sangre de satén” ou “Sangre de raso”, soube que iria terminar assassinando Bulteau em seu estúdio da rue de Téhéran e depois fugindo de Paris como um desesperado (2006, p.239).

Acontece de ser justamente o depoimento de Bulteau a encerrar a sessão. Ao contrário de Darrieux, a quem os latinoamericanos não fazem menção, Michel indaga e é indagado pelos pares de terceiro mundo no universo que lhes é comum, o da poesia, o que dá a ver uma série de disparidades, e no entanto algumas semelhanças entre os relatos. Na rue de Téhéran, Paris, janeiro de 1978, narra Michel Bulteau. Ficcionalizado pelo romancista, o poeta fala sobre o inesperado encontro com Ulises Lima.

Não sei como consegui meu telefone, mas uma noite, devia ser mais de meia-noite, ligou para minha casa. (...) Ele disse: gostaria de vê-lo. Eu disse: agora? Ele disse: bom, é, agora, posso ir à sua casa, se você quiser. Eu disse: onde você está, mas ele entendeu outra coisa e disse: *sou mexicano* (2006, p.243)⁴³

Superado um breve desencontro sobre a cena rock mexicana, o poeta francês finalmente decide ir ao encontro do colega, donde surgem as primeiras dificuldades: “Que cara têm os poetas mexicanos? Não conheço nenhum! Só uma foto de Octavio Paz! Mas este, eu intuía, com certeza não se parecia com Octavio Paz.” (p.244) A inimaginável intercambialidade dos papéis faz ver o preconceito

⁴² Não à toa Roberto Rosas se questiona: “Nunca tinha me passado pela cabeça antes a ideia de traduzir poesia, apesar de ser poeta e de em geral se supor que poetas traduzem outros poetas. Mas a mim ninguém havia traduzido, de modo que por que eu deveria traduzir?” (2006, p.239), ele responde a si mesmo dizendo “Bem, a vida é assim.”, mas Simone Darrieux talvez o complementasse afirmando ‘Ora, mas quem disse que vocês, latinoamericanos são poetas’. Impossível encobrir o desconforto;

⁴³ Grifo nosso, o trecho não dá indícios de ser gratuito. Este um dos elementos para os quais desejamos chamar atenção. Ao lançar mão do verbo ser quando perguntado a respeito de sua localização Ulises sublinha a precariedade dos latinoamericanos, cujo corpo, como o relato dará conta de mostrar, é marcado em qualquer lugar da Europa. Basta pensar também em Polito e Roberto, a evidência de certa “latinoamericanidade” desponta como componente crucial desses encontros;

mais ou menos velado na fala de Bulteau. Seria um rosto francês desprovido de contornos para um poeta mexicano? Teria ele apenas um exemplo em mente, vejamos, Baudelaire? Ou Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, e outros tantos mais os acompanhariam no imaginário? Além do mais, por qual motivo Ulises Lima não poderia guardar semelhanças com o celebrado Octavio Paz?

As perguntas evidenciam, em retrospecto, o artifício do qual lança mão Bolaño na passagem anterior. “Sou mexicano”, responde o jovem quando instado a revelar sua localização, de sorte que o adjetivo foge à espacialização. O México aparece, na verdade, enquanto regime de visibilidade, ou antes de (in)visibilidade. Bulteau recorre à memória, revisita a banda rock mexicana “Question Mark”, que Lima desconhecia, e que ele havia ouvido *in loco* durante uma estadia em Nova York. O baterista, chamado de “caveira mexicana”, deveria lhe fornecer um exemplo: “a caveira mexicana era um músico, mas eu só vi uma sombra (...) devia ser mexicano ou devia dizer ao mundo que era mexicano ou devia ter ido ao México em algum momento da vida. Mas não o vi de cara, só sua sombra atravessando o bar. Uma sombra sem metáforas, vazia de imagens, uma sombra que só era uma sombra e que assim já bastava” (2006, p.244).

Quando passa à rememoração do contato, só então, os termos do desencontro se renovam. A começar pelo aperto de mão, “Um aperto estranhíssimo. Como se, ao apertar a mão, introduzisse um misto de sinais maçônicos e senhas do submundo mexicano. (...) Seu francês era lamentável. Sugerir que falássemos em inglês, e ele aceitou” (2006, p.245). E os dois caminharam, “sem reduzir o passo, enquanto o mexicano ia desfiando, num inglês por momentos incompreensível, uma história que me custava entender”. Conforme se avoluma o embaraço, o francês procura um subterfúgio: “quer dizer que nunca ouviu falar dos Question Mark? Ele respondeu não, nunca ouvi. E eu lhe disse que precisava ouvi-los, que eram muito bons, mas na realidade eu disse isso porque já não sabia o que dizer” (p.246).

Até certo ponto, e sem reverberações maiores para a obra, a incontornável estranheza do poeta mexicano, em cuja condição não se antevê nenhum lugar, nenhuma posição fixa à qual possa fiar-se a enunciação, termina por

momentaneamente destituir a segurança do colega europeu, a quem súbito fazem falta as palavras. Logo elas, para um poeta... Assim, há duas dimensões, dialeticamente tratadas, da condição desamparada de Lima. Desprovido de um rosto, Ulises, movendo-se como uma sombra, é também aquele capaz de tocar seu interlocutor com a dimensão afirmativa de seu desamparo, mostrando-se confortável lá onde suas determinações perdem validade; o que equivaleria a responder: ‘Não, não é desejo meu conhecer o Question Mark, prefiro discorrer sobre a poesia francesa.’ Sustentá-lo diretamente, no entanto, eliminaria o efeito estético de estranhamento, vinculado ao encontro e percebido em sua magnitude não apenas por Michel Bulteau, mas também pelo leitor.

Salvo engano, o sentimento não chega a constituir novidade. Basta recordar a aflição pela qual é tomado o trambiqueiro Polito ao deparar-se com Lima no meio da madrugada. Sem saber como se portar diante do interlocutor, deixa a imprevisibilidade tomar conta do corpo, que amedrontado reage liberando as palavras como quem não suporta o próprio intestino. Desanda a falar, que é justamente para proteger-se daquela figura inominável, mas termina por revelar uma intimidade; Ulises, ele diz, “estou me sentindo mal, camaradinha, minha vida é um desastre, não sei o que acontece comigo, tento fazer as coisas direito mas sai tudo errado, eu precisava voltar ao Peru, esta cidade de merda está me matando, eu não sou mais quem eu era” (2006, p.236). Já não reconhece a si mesmo na Paris de 1977, mas só consegue afirmá-lo quando na situação limite à qual o conduz o mexicano. E o que dizer de Roberto Rosas, cujo colapso diante de um problema de tradução aponta para a condição irreconciliável de suas diferenças com os franceses? Fora justamente Ulises, mexicano entusiasta da jovem poesia local, a incentivar o contato.

Poderíamos remeter ainda ao depoimento de Auxilio Lacouture. Muito embora narrem a partir da Europa os latinoamericanos do capítulo 7, há que levar em consideração a condição de imigrante da uruguaia. Fazendo coro às semelhanças, nas vozes de Lacouture, Garcés e Rosas, mas também na de Bulteau, embora de outro modo, manifesta-se sempre um abalo que põe em xeque a obviedade do episódio. No caso do europeu, mediante o constrangimento que lhe impõe a figura de Ulises, fica em xeque a soberania da posição de “jovem

poeta francês”. Auxílio, por sua vez, como procuramos explicar anteriormente, precisa rever o mito criado em torno da violência à qual fora submetida para então solidarizar-se com a condição ampla de latinoamericana, alvo permanente da violência de estado. Latinoamérica cuja face transparece no medo do golpista Polito, mas também na intransigência do gesto de rejeição de Rosas à tarefa da tradução: "soube que iria terminar assassinando Bulteau em seu estúdio da rue de Téhéran e depois fugindo de Paris como um desesperado" (2006, p.239), ele diz.

Nas minúcias desses desencontros desponta a arquitetura do romance. São, além da matéria sensível implosiva, informações complementares, contraditórias, as quais compete elucidar, e de cuja avaliação dependem tanto a mirada endereçada aos indivíduos quanto aquela destinada a Ulises. Afinal, a cada passo dado em direção ao fim do subcapítulo, surge um dado novo a respeito do protagonista - mas também de algum dos depoentes - fornecido por terceiros. É Simone quem nos conta da cooperativa de limpeza de Rosas; é Polito quem pormenoriza a precariedade da moradia de Lima, por sua vez levantada pela francesa; Rosas introduz o tema da poesia, as referências de momento do vanguardista latinoamericano, e junto com ela a imagem de Bulteau; a arte quem o contesta é Darrieux, Bulteau explica-se por si mesmo, ao passo que à Pellegrini resta contestar a amizade de Roberto com o empobrecido imigrante. A argentina também é quem revela o apelido de Ulises: o Cristo da rue des Eaux (2006, p.241) funciona como ponto de atravessamento de todos os relatos.

2.4 Depoimentos: visadas

O emaranhado não facilita a crítica. Como fazer participar o sem-fim de narradores bolanianos? De nossa parte, sinalizamos com compreensão aos motivos pelos quais tantos daqueles e daquelas que se dedicaram a escrever sobre *Os detetives selvagens* consideram enfadonhos os comentários a respeito do enredo⁴⁴. Embora pareça obscura a razão da rejeição, é real o sentimento que a

⁴⁴ Tenho em mente sobretudo o comentário de Lyra (2013, p.10): “Para introduzir a minha leitura do romance emblemático de Roberto Bolaño eu não gostaria de começar resumindo-o. Não porque acredite que a tentativa de resumo apresenta uma traição ao texto, mas porque as inúmeras versões de resumos seus que li e ouvi nos quase três anos de minha pesquisa me convenceram de que resumi-lo não é a melhor maneira de se aproximar dele. Dizer de suas partes e personagens é apenas enfadonho, não aporta nenhuma noção da eletricidade que o livro desperta”;

impulsiona. Dísparos em extensão, profundidade, objeto de narração, sem por vezes sequer prestarem-se ao contraditório, provocam sensação de desnortamento profundo, dificuldade da qual, ao menos até segunda ordem, não há como desvencilhar-se. Não obstante estejamos de acordo quanto ao vazio do gesto de reconstrução de cada um dos episódios, como se do conjunto fosse emergir “a Palavra”, gostaríamos de evitar a tendência segundo a qual deve-se escolher uns em detrimento de outros exclusivamente em função da identificação com os narradores ou da possibilidade de extrair de suas aventuras alguma tese simpática à filosofia, mais do que ao romance. No universo de noventa e seis depoimentos, reconstruímos oito. Dentre suas cinquenta e três vozes, selecionamos seis. Contudo reduzido, o corte não é arbitrário.

Antes tem por objetivo reconhecer a premência da nota polifônica, cuja especificidade resta clara se vista contra o primeiro capítulo deste trabalho. Afinal, o frescor da mirada que dedica García Madero aos real-visceralistas, e à própria vida, deve ser em larga medida creditado ao fluxo ininterrupto de suas atividades. Atravessando meses à fio distante da família, sem sequer pôr os pés na universidade, o jovem transforma os próprios dias em peregrinações alucinantes, a partir das quais somos apresentados a novos lugares, novas companhias e conflitos inéditos. Sem prejuízo dos conflitos interiores, o romance em nada se parece com obras nas quais é a subjetividade do protagonista o palco principal, o abrigo em que se refugia - e se modifica - o sem-sentido do vivido. Aquilo que escolhemos chamar de “temporalidade de retorno”, remete portanto a expectativas - ainda que frustradas - relacionadas à ação. É o encadeamento futuro da sequência - ou ao menos sua possibilidade - que dá o tom do efeito estético. Diferente do eixo intermediário, sobre cuja construção pesa a evanescência das entrevistas.

Nele, o fio da lembrança, via de regra endereçado às vidas de Lima e Belano, e modulado de acordo com diferentes intensidades, caminha junto à reflexividade das depoentes, cujo registro funciona como avaliação do contato com os jovens. Ordenadas de acordo com impressões pessoais, as informações se contradizem e o brilho do texto não raro reluz tanto mais intensamente lá onde a voz apresenta maior grau de autonomia, sem por isso perder a função de

engrenagem na muito bem azeitada máquina ficcional bolaniana. Donde se reflete a tensão entre o *não-acúmulo*, a consciência por parte de quem lê, da condição frágil dos relatos, de sua impossibilidade de progredir, do caráter peremptório de seu efeito, e o *acúmulo*, instado pelo texto ao erigir um ponto focal a partir do qual os narradores vacilam - ou não - e que faz do conjunto a aventura de duas vidas. Neste sentido, os trechos glosados ao longo do capítulo foram escolhidos com o intuito de explicitar os diferentes papéis exercidos pela fragmentariedade na configuração da forma.

Posto dessa maneira, o apanhado de relatos propõe ao menos três impasses cruciais para a interpretação. Dois deles dizem respeito a visadas **internas** aos depoimentos. Trocando em miúdos, quando procuramos preservar sua independência, observando as personagens em sua individualidade, surge, por um lado, 1. *a autonomia das vozes*, a ecoar efeitos que não necessariamente dizem respeito aos relatos vizinhos, e, por outro, 2. *a necessidade de visualizá-las em relação*, enquanto conjunto, na medida em que uns acrescentam informações sobre os outros. Por fim, voltando o olhar para a perspectiva **externa**, é crucial indagar-se 3. *a respeito da imagem de Ulises Lima costurada pelo subcapítulo - e a de Arturo costurada em outros subcapítulos*. Afirmamos noutro momento, a respeito do depoimento de Auxilio Lacouture, que ele talvez pudesse ser suprimido sem causar prejuízo ao enredo. Aqui, no entanto, e sem prejuízo dos efeitos estéticos similares, o impasse é outro. Aniquila-se os sete depoimentos, ou então o vagabundeio de Ulises em Paris resulta incompleto. Extingue-se toda uma parte da aventura, ou então são muitas as frases que resultam sem o menor sentido no interior do material preservado, pois corre ao fundo - ou no primeiro plano - a ação de uma figura comum a todos aqueles cujas vozes escutamos⁴⁵.

⁴⁵ Talvez valesse tornar a fazer referência aos apontamentos de Theodor Adorno acerca da pertinência da noção de forma artística. Ao nos esquivarmos da oposição forma/conteúdo, levando em conta que a primeira "só é substancial quando não exerce nenhuma violência sobre o formado, e a partir dele emerge" (Adorno, T 2008, p.217), não almejamos revelar um Todo coeso, que paire acima de suas partes, alocando-as fixamente, mas investigar as maneiras pelas quais, conforme confrontadas umas com as outras, elas mudam de figura;

2.5 O tempo da polifonia: fragmento e estrutura

Assumindo como pedra de toque do romance a variação constante da prosa, a dispersão inerente à diversidade de narradores, grande parte dos comentadores ocupou-se de leituras para as quais o livro bolañesco consistia em um feroz embate contra as categorias de verdade e sentido. Note-se, por exemplo, os comentários da crítica literária e poeta venezuelana María Antonieta Flores:

Los personajes de Ulises Lima y Arturo Belano se dibujan y desdibujan en otras voces, la historia está abierta y el lector no puede saberlo todo ni lo sabrá. El deseo insatisfecho, el otro inalcanzable, la quimera de conocer. Bolaño plasma así la incertidumbre que define esta época, la certeza de la no existencia de una verdad ni de un absoluto, la sospecha o la certidumbre de tomar por cierto lo falso y vice-versa. [...] Esta imprecisión de los personajes que están allí en el texto junto a la visión múltiple de los múltiples personajes lleva a pensar que en el fondo no hay protagonistas y que es una manera de elaborar narrativamente un concepto y tema caro a la posmodernidad: la disolución del sujeto (FLORES, 2006, p.92)⁴⁶.

Ante à dúvida acerca de qual é, ao fim e ao cabo, a história principal, Flores propõe ao enigmatismo do chileno a alcunha de *estética de la imprecisión*. Um território onde “siempre se conocerá la historia por los testigos, protagonistas también y que sólo pueden dar su visión. El lector transita con ellos y así puede saber más que cada uno de los narradores testigos, pero siempre desde la carencia y la duda” (Flores, 2006, p.92). Esta fumaça, que ameaça os olhos e não se dissipa jamais, emana das personagens, ou de um solo do qual todas seriam frutos equivalentes: “en el fondo no hay protagonistas” (Flores, 2006, p.93)⁴⁷.

Salvo engano, no comentário subsiste o desejo de salvaguardar a individualidade dos relatos. Trata-se de reconhecer a legitimidade da experiência estética sedimentada naqueles materiais que, do ponto de vista do tempo, não

⁴⁶ Dissemo-lo há pouco, não sem uma dose de ironia, leituras do tipo podem muito bem flertar, embora do avesso, com um tipo de totalização interpretativa capaz de converter a obra em exemplo rigoroso de seu tempo histórico. Nada poderia ilustrá-lo melhor do que o vaticínio segundo o qual o romance não é outra coisa senão o desenvolvimento narrativo de um tema caro à filosofia - francesa, sobretudo - do século XX;

⁴⁷ Bolaño decerto não tem a palavra final no que diz respeito a experiência de leitura. Neste caso, todavia, pensamos que está certo quando, em entrevista ao programa chileno *Off the record*, em 1998, afirma que "El personaje de Los detectives salvajes es Arturo Belano y Ulises Lima, son los dos personajes principales." Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qNhTTqu5Vsw&t=2200s>

podem progredir. Mesmo motivo pelo qual partimos da análise do relato de Auxílio Lacouture. A instabilidade que provoca, o contato magnífico e assombroso com a fala do trauma, sua dilatação temporal: com o perdão do contraditório, elementos comprimidos em uma dezena de páginas e nada mais. Ao abster-se de um envolvimento mais amplo com o que se produz na interação entre as vozes - como se sua arquitetura fosse estabelecida no vácuo -, entretanto, perde-se de vista algo fundamental. Ponto no qual figura um acerto e um desacerto. Enquanto o mérito consiste em fazer da fala em primeira pessoa a pedra de toque da interpretação, o equívoco vem à reboque das consequências que se extrai da descoberta.

Numa palavra, ao sentenciar "la historia está abierta y el lector no puede saberlo todo ni lo sabrá" (Flores, 2006, p.92), são tantas as temporalidades quanto são as personalidades. Está resolvido o problema desde sua evidência. Como narram a própria experiência, não podem ser questionadas em seu território. Ao que qualquer leitor(a) deveria retrucar questionando: mas quais comentários tecer a respeito de Simone Darrieux, ou ainda de Michel Bulteau?; franceses a respeito de quem pouco haveria a ser dito que não a simples constatação do caráter notoriamente preconceituoso de suas ações face os latinoamericanos⁴⁸. Como ignorar o fato que acrescentam eles mesmos elementos a respeito dos próprios latinoamericanos⁴⁹? Assim tudo se passa como se para Bolaño valesse - sem mais - a ideia de que inexistente "um processo global que submetta a suas regras todos os ritmos do tempo individual e do tempo coletivo" (Rancière, 2014, p.12). Fica sem resposta, por outro lado, em que consiste cada um desses processos por meio dos quais são provocadas fraturas no tempo dominante.

⁴⁸ Poderíamos lembrar também dos autores convidados para a Feira do Livro, em Madri, 1994. Todos homens, são os únicos a depor sem que em suas linhas se anuncie qualquer conexão com Lima e Belano. Outra feita, põem-se a falar da literatura, da vida, quase de um ponto de vista metafísico, mediante o qual são arrematados os relatos seguindo uma ordem: "Tudo que começa como ____ acaba como ____." Seu pares variam: "comédia-tragicomédia", "comédia-comédia", "comédia-exercício criptográfico", "comédia-filme de terror", e por aí vai;

⁴⁹ Depois de lermos o depoimento de Roberto Rosas, que assim como Polito Garcés conclui com uma problematização desesperada da condição dos latinoamericanos na Europa, Darrieux menciona que o grupo, formado por peruanos, possuía uma cooperativa de limpeza. Nenhum dos dois menciona o trabalho. Trata-se de um dado sem importância para a avaliação do relato dos próprios sul americanos?;

No rastro de efeito semelhante àquele provocado por depoimentos como o de Auxílio, tornamos a mencionar *Mrs. Dalloway*⁵⁰. Na ocasião do romance inglês, o devaneio toma ainda menos páginas - pode estar contido em uma frase, como se não bastasse, escrita em terceira pessoa -, e no entanto o francês confere a essas aparições importância máxima. Inicialmente, como já observado, em virtude do inaudito: “É essa nova aptidão dos anônimos de viver qualquer vida que permitiu à ficção moderna romper com a lógica hierárquica da ação e encontrar sua matéria em qualquer acontecimento insignificante” (Rancière, 2017, p.73-74). Conhecemos o argumento de Jacques Rancière, segundo quem a revolução operada pelo romance moderno pode ser descrita pelo rompimento com a hegemonia da ação no tempo narrativo. Levado a cabo por uma série de fragmentos, átomos sensíveis, momentos quaisquer nos quais a referencialidade se perde e a experiência estética aponta simultaneamente para direções diferentes, estende ao leitor a dimensão do *impessoal*, uma zona limítrofe, na qual se experimenta a própria posição social sob ângulo renovado. Tendo em mente *Mrs. Dalloway*, perguntamo-nos: face qual estrutura o momento qualquer apresentasse como tal?, isto é, como parte potencialmente emancipada.

Pois seu tamanho diminuto amplia, ao invés de reduzir, a fricção entre as partes e a estrutura. Eleva o sentimento da discrepância e põe em evidência a necessidade de esclarecer o todo em relação ao qual o fragmento é fragmento. Tarefa da qual não se exime o filósofo francês ao afirmar que o novo modo de ser no tempo, acerca do qual discorreremos páginas atrás, organiza-se através da “tensão entre o grande lirismo da Vida impessoal e as organizações da intriga” (Rancière, 2017, p.73). Na contramão de Lukács, cuja postura prescritiva separava os romances bons dos ruins de acordo com sua capacidade de implicar os estados de ânimo em uma orquestração de ações - rejeitando a literatura moderna quase em sua totalidade -, Rancière parece diagnosticar como contrapartida da impessoalidade a não-transformação desses momentos em

⁵⁰ A insistência não se deve a outro motivo senão à importância de seu romance na caracterização que faz Rancière da literatura moderna, em cuja noção de temporalidade reside algo crucial para o nosso trabalho. Sob tal perspectiva, caberia ainda traçar distinções entre o que diz o filósofo sobre o livro de Virginia Woolf e suas anotações dedicadas, por exemplo, a *Madame Bovary*, de Flaubert. Se não o fazemos nessa ocasião, é por temer perder de vista o assunto principal, do qual se aproxima mais a estrutura do romance escrito pela inglesa;

modos de vida particulares: “Os romancistas absorveram o poder dos anônimos na respiração impessoal da frase antes de entregá-lo à tirania da intriga” (p.74).

É porque encontra a estrutura em relação à qual o fragmento é fragmento que Rancière - novamente contra Lukács - pode localizar a potência da literatura realista do lado da suspensão da rede de relações que absorveria o tempo qualquer em uma realidade global. Basta pensar no percurso de Clarissa Dalloway: malgrado o inusitado do ponto de partida, a *socialite* termina a história exatamente onde imaginávamos, isto é, como anfitriã de um jantar da alta sociedade inglesa. Fica ao lado da protagonista o trato com a referencialidade, ao passo que a aparição desses pequenos milagres representados pelas vidas *entrevistas* pode ser qualificada como “impessoal” na exata medida em que desestabiliza o eixo narrativo, dando a ver cenas que no cotidiano de alguém como Clarissa Dalloway são invisíveis⁵¹. Daí estarem entre o acontecimento e o não-acontecimento, o mesmo gesto que as integra à história é o que as faz operar um desvio em relação ao trajeto inicial⁵². O tempo da vida, como o tempo narrativo, nunca figura homogêneo.

Este o motivo pelo qual é a morte a moeda com que se paga a representação da “temível espécie desses filhos e filhas do povo que preferiram uma vida prometida por algumas palavras escritas em livros que não eram feitas para eles à vida destinada por seu nascimento” (Rancière, 2017, p.73). Sob pena de converter as fulgurações da impessoalidade na agenda de uma dama da sociedade, em *Mrs. Dalloway*, Septimus deve tirar sua vida⁵³. Isto é, para que a tensão entre as formas da arte e as formas da vida subsista, para que seja produtivo o contato entre essas ficções, como gosta de afirmar o francês, a experimentação sensível deve permanecer como finalidade sem fim. Por

⁵¹ Talvez não seja de todo mal supor que, em registro conceitual, a intriga, a orquestração das ações, corresponde àquilo que Rancière denomina consenso - polícia -, enquanto as pequenas interrupções figuram o dissenso - política - no coração do tempo homogeneizado;

⁵² Rancière diz, em um comentário dedicado à obra de Guimarães Rosa, algo que algo assustadoramente se assemelha a essa nova ontologia da ficção encontrada em europeus como Flaubert e Woolf: “Trata-se de identificar o desvio por meio do qual há histórias, por meio do qual a história se escreve como diferente da vida mesmo fazendo parte desta e sendo feita de seus materiais” (2021a p.158);

⁵³ “Septimus foi sacrificado para criar o abismo que impede o halo [*o halo luminoso, o momento qualquer*] de se perder na agenda de uma dama da sociedade” (Rancière, 2017, p.73)

definição, todas as vezes em que procuram fazer dessa liberdade a vida mesma, a história deve calar⁵⁴. Importa pouco concordar ou discordar de Rancière, mas realizar o porquê do raciocínio. Com que tempo dominante briga o feixe de temporalidades alternativas?

Ressurge cristalino o imbróglio da referencialidade. No livro de Virginia Woolf, a nota burguesa concentra a ação. A temporalidade progressiva a que, ao fim e ao cabo, obedece Clarissa, é interrompida por lapsos anônimos, cuja evanescência, conforme se contrapõe à ação - dotada de toda referencialidade - como princípio ordenador, concede a Rancière o direito de falar em "vida anônimas", em temporalidades advindas de um fluxo "impessoal". É para distanciar a promessa da emancipação de sua realização burguesa que Rancière celebra a comunhão entre o fragmento e a expansão de temporalidades no presente⁵⁵. Se tomado ao pé da letra, manualescamente, o *script* manda rejeitar a dinâmica da ação e celebrar os depoimentos enquanto formas de interrupção do óbvio. Acontece de, em *Os detetives selvagens*, a estrutura contra a qual as partes apresentam-se enquanto partes ser de todo distinta.

É contra a sua fluidez, encarnada pelas protagonistas, a quem jamais é dado narrar, é contra sua fugacidade, convertida em elemento de progresso da ação, que os depoentes procuram estabelecer para si um fio narrativo mais ou menos consistente, retilíneo. À primeira vista, o conflito de perspectivas seduz, sublinhando a importância da primeira pessoa e elevando a cotação do irreduzível da experiência privada, mas, sem prejuízo da diversidade, como lembra Tiago Pinheiro (2016, p.116), as falas que o compõem são organizadas segundo a forma do depoimento criminal⁵⁶. Endereçadas a algo/alguém, permeadas por

⁵⁴ Em *Mrs. Dalloway*, "Septimus foi sacrificado para criar o abismo que impede o halo [*o halo luminoso, o momento qualquer*] de se perder na agenda de uma dama da sociedade" (Rancière, 2017, p.73). Sob pena de converter as fulgurações da impessoalidade na agenda de uma dama da sociedade, Septimus deve tirar sua vida. Isto é, para que a tensão entre as formas da arte e as formas da vida subsista, para que seja produtivo o contato entre essas ficções, como gosta de afirmar o francês, a experimentação sensível deve permanecer como finalidade sem fim, quando tanto resolvida no interior da personalidade.

⁵⁵ Ponto no qual vale questionar-se em que medida esse distanciamento não permanece ele mesmo no interior de um marco burguês;

⁵⁶ Nota de rodapé no trabalho de Pinheiro (2016, p.116), que sintetiza perfeitamente o problema teórico aqui abordado: "Essa sociedade, resultante da somatória individual de cada um dos seus elementos, não é exatamente aquilo que Jacques Rancière define como sendo policial, em oposição à política?"

demarcadores espaço-temporais, restrito o âmbito de sua própria aventura, as narrativas defendem-se umas das outras ao apelar à autoridade que guardam sobre a própria experiência⁵⁷. O ordenamento mais ou menos vertical da realidade providenciado por cada um dos relatos, ao qual aquiesce ou não o leitor, lança mão da palavra como quem nela deposita a última esperança de defesa contra um crime do qual se é, até segunda ordem, suspeito. Ao manipular os artifícios alinhavados pelo uso da primeira pessoa, os narradores procuram localizar os protagonistas e a si mesmos no interior de uma cena. Não obstante a estrutura o localize de antemão como particular, seu esforço é sempre aquele de pôr em ordem a realidade. Devolver tudo ao seu devido lugar.

Nisso tudo, é claro, não há nada de “impessoal”. O entrevero, que corre ao sabor do disse-me-disse, ao invés de desvencilhar-se da verossimilhança, procura reivindicá-la em cada voz, quase sempre em detrimento dos demais. Pouco importa que no romance de Bolaño a oferta seja grande. O recurso ao depoimento criminal aporta intenções à obra⁵⁸. Quando não são cortadas pelos protagonistas, as falas pendem para o autocentrado, de modo que o rompimento da hierarquia entre as temporalidades e as formas de vida não se dá na arena da multiplicidade de vozes, senão no modo como cada uma delas é cindida por um elemento que lhe escapa. Isto é, para que ultrapassem o particular, em que a princípio os aprisiona a forma depoimento, os relatos devem comportar uma presença heterogênea. Procuramos demonstrá-lo: Auxílio em primeiro lugar, sua entrevista cedida em 1976, sua voz fixada ainda no ano de 1968, e no descompasso a violência de estado mexicana; Polito Garcés e Roberto Rosas cujas narrativas retilínea degradingolam mediante o contato com Lima, nas atitudes de quem vêem refletida sua própria condição de “metecos” latinoamericanos, sua vulnerabilidade diante dos Europeus; Michel Bulteau, figura preconceituosa, que vê desaparecer as palavras diante da esquisitice de Ulises. Instantes nos quais as

⁵⁷ No índice consta o nome do depoente, mês, ano, país, rua, eventualmente local ou atividade do narrador no momento em que foi colhido o depoimento: “Joaquín Font, Casa de Saúde Mental El Reposo, Camino del Desierto de los Leones, nos arredores do México, DF, janeiro de 1980”, ou ainda “Edith Oster, sentada num banco da Alameda, México, DF, maio de 1990”;

⁵⁸ Pois, novamente, “o material não consiste em elementos originários abstratos e atomistas que em si mesmos não comportariam nenhuma intenção e que poderiam ser arbitrariamente apropriados pelas intenções artísticas; ao contrário, o material mesmo traz intenções à obra de arte.” (Adorno, 2021, p.57)

estruturas de visibilidade, de enunciação vacilam entre o acontecimento e o não-acontecimento.

Ao invés da dispersão do referente no oceano de narradores, o que faz com que cada voz difira de si mesma é a intrusão das imagens latinoamericanas no contato com os protagonistas e com o devastado do próprio território. Correndo o risco de parecer óbvio, no calhamaço escrito por Bolaño o anonimato é um elemento arregimentado pela ação, não pelo relato. Momento no qual vale lembrar: não é simplesmente porque se contrapõe ao fluxo da intriga que Rancière celebra a interrupção do fragmento, senão em virtude de sua própria temporalidade figurar clivada, horizontal, entre a história que acontece e aquela que poderia acontecer⁵⁹. O que a mobilização unilateral deste aporte teórico não deixa perceber é que, se em *Mrs. Dalloway* a aparição desregrada das partes fazia variar a estrutura regrada da ação, em *Os detetives selvagens* a aparição desregrada da ação faz variar a estrutura regrada das partes. No romance de Bolaño é a ação que interrompe o fragmento. Virtualmente irrastráveis, Lima e Belano são exceção à regra, a fronteira que as vozes narrativas - que invariavelmente fracassam na tentativa de localizá-los⁶⁰ - devem atravessar para se vender enquanto unidade da realidade. Ao não erigir o progresso da ação (*acúmulo*) a momento necessário da experiência estética, os momentos particulares (*não-acúmulo*) não figuram liberdade alguma. Pelo contrário, quando celebra as múltiplas *individualidades* retratadas - *no hay protagonistas* -, a crítica situa a leitura no campo da livre escolha, como se, em um hipermercado, retirássemos da prateleira as falas nas quais identificamos algum tipo de resistência, sem levar em conta o tipo de cisão que operam - se é que o fazem.

⁵⁹ Tomando emprestado de Rancière sua definição mais política, que no entanto, pensamos nós, se aplica: “o desentendimento [como aquele provocado no interior da intriga pelos “átomos sensíveis”] não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura” (Rancière, **O desentendimento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p.10);

⁶⁰ Localiza-los em sentido amplo. Não apenas fornecer o paradeiro, mas tentar atribuir a cada uma das figuras um rosto, um conjunto de comportamentos e desejos mais ou menos coerentes, capazes de estruturar uma personalidade ou coisa que o valha;

CAPÍTULO 3: O tempo da construção

3.1 Prólogo

Torna-se mandatório, portanto, evitar a hipótese segundo a qual na leitura de *Os detetives selvagens* desponta, ao fim e ao cabo, uma parte mais importante do que as demais. Se a fruição dos relatos move-se também às custas da estrutura da ação, e é qualitativamente alterada lá onde a marcha implacável dos protagonistas afeta o horizonte dos depoentes, não se equivale a ela em momento algum. Tampouco o papel crucial do acúmulo ao forjar a diferença no interior de cada voz narrativa chancela a premência daquele material sobre estes. Vale para o romance aquilo que Theodor Adorno havia observado acerca da noção hegeliana de totalidade: “seu conceito de todo somente existe de modo geral como a quintessência dos momentos parciais, que sempre apontam para além de si mesmos e se produzem uns a partir dos outros, ele não existe como algo para além deles” (2013, p.75).

Sem mais, não há todo a revelar. De acordo com a experiência dos diários, a polifonia é, na verdade, silêncio, pois ali desaparece o seu herói. E no entanto a experiência estética recomenda o seu movimento como parte crucial da interpretação do próprio diário. Do mesmo modo, sem as intempéries de Ulises Lima e Arturo Belano, a polifonia não ultrapassa o depoimento. Aqui, a singularidade das vozes apela aos alvos do inquérito para que apareça como tal. As histórias dos “investigados”, por sua vez, contudo constantes, as únicas que acompanhamos ao longo das duas décadas ilustradas pelo enredo, não desautorizam a originalidade das unidades menores, nem tem seu protagonismo arrefecido por estas em virtude de sua mudez. Finalmente, não tencionamos descrever a organização territorial das partes, mas investigar modalidades de interação entre elas, segundo as quais a avaliação se modifica de acordo com o ângulo de observação, em que estão sedimentadas diferentes experiências do tempo na forma romance.

3.2 Um fracasso que se chama alegria

Parte do argumento anterior depende, pois, de certa impossibilidade de cristalizar a experiência individual dos narradores, que, entregues sobretudo ao mundo do trabalho, experimentam, ou antes tateiam, no contato com os protagonistas, um tipo de liberação que não chega a converter-se em processo de vida, devendo assim permanecer sob a esfera do embotado, do por vezes pitoresco, que no entanto não cessa de incomodar. Eivada de estranhamento, a visada deste não-acúmulo depara-se, defronte, diríamos, com o componente decididamente épico da composição, expresso por sua vez nas figuras de Arturo Belano e Ulises Lima, cujas pegadas, estas sim, encerram o arco de uma vida, e constituem um capítulo à parte.

Essa história confunde-se com a história do próprio Bolaño. A inspiração do romance, como se sabe, é autobiográfica. Arturo Belano é Roberto Bolaño, como Ulises Lima é Mario Santiago Papasquiaro, o poeta infrarrealista, melhor amigo do romancista, e Michel Bulteau é Michel Bulteau, Manuel Maples Arce é Manuel Maples Arce, o que não torna mais sedutoras as leituras biográficas. Se não o mencionamos até agora, isto se deve à convicção de que a conexão entre ficção e vida é, neste caso, quase sempre supérflua. Elemento decisivo da composição, a memória é avaliada pelo próprio escritor segundo os pontos de articulação formais que as transformam em peças no interior de uma engrenagem.

E: Cuál es tu relación personal, más íntima, pensando ya en el personaje Belano que a uno lleva a pensar en Bolaño, obviamente, y en las cosas que seguramente a Bolaño le habría gustado o no le habría gustado vivir, situándose adonde identificamos al comienzo Bolaño: el joven soñador, con una revolución que no pasó, con una historia que fue muy distinta... Cuál es ese juego con ese personaje y contigo en esa narrativa?

B: El juego es intentar hacer cosas que no hice nunca, pero generalmente eso se queda en el deseo. El juego efectivo es el ejercicio de la memoria. No es más que eso.

E: Ahora, esa recurrencia a personajes...

B: Perdoná, el ejercicio de la memoria, pero bajo un rigor estilístico fuertísimo. Yo no creo para nada en la literatura como dietario, como diario de vida, como crónica personal. Yo creo en la literatura como

literatura, como un mecanismo, una máquina autosuficiente, o al menos con una autosuficiencia grande.⁶¹

Também nesta condição serão avaliadas as trajetórias dos heróis ao longo deste capítulo. Não obstante a similaridade dos percursos, que levam, no caso de Belano, do Chile ao México, do México ao Chile, em 1973, do Chile de volta ao México, após a prisão, a condenação ao exílio, e do México à Europa, sobre o dado cru sempre prepondera o sentimento provocado pela experiência de leitura, para a qual o rigor estilístico contribui com a palavra decisiva. Neste sentido, é reafirmar: o romance deve sua força à tensão premente entre *acúmulo* e *não-acúmulo*, mas agora analisá-lo desde a experiência produzida pelo primeiro, pondo em primeiro plano a história dos heróis, que progride de ponta a ponta do romance às expensas de pequenos episódios, cuja incontinuidade interage com a imagem suscitada dos heróis pelo todo.

Último plano a respeito do qual gostaríamos de dedicar algumas palavras, este é também aquele em cuja paisagem se distinguem de maneira mais definitiva as cores de uma estética contemporânea. Sem alçar o debate à querela teórica entre utópicos e reformistas⁶², o texto de Bolaño, repleto de referencialidade, é dotado de energia profundamente afirmativa. Contribui para isso o sem número de acontecimentos históricos revisitados pelo escritor, mas realmente decisivo é o fato de a vida das protagonistas se prestar à observação contínua. Aqueles acontecimentos que os depoentes encaram com hesitação são atravessados, nos gestos dos heróis, com tenacidade épica.

Algo dessa força está prefigurado em um relato específico de Amadeo Salvatierra⁶³. Singulares, seus depoimentos são os únicos a destituir a linearidade do eixo central. Não obstante inaugure e encerre o capítulo, apareça em treze

⁶¹ O trecho consta na entrevista concedida a Fernando Villagrán, no programa Off the record, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QVxyFPinyXQ>

⁶² Sobre as divisas entre uma arte "negativa", mais afeita à noção de utopia, e uma, por assim dizer, mais "afirmativa", adaptada a nossos tempos, supostamente pós-revolucionários, vale conferir o panorama fornecido por Ricardo Fabbrini em: FABBRINI, R. Estética e transgressão: da arte radical à arte radicante. *Artelogie (Online)*, v. 8, p. 1-15, 2016.

⁶³ A figura de Amadeo é extremamente curiosa. Ex-integrante do estridentismo mexicano, movimento de vanguarda fundado por Manuel Maples Arce na década de 20, Amadeo é agora funcionário público, um intelectual incorporado pelo estado. Cesárea Tinajero, a quem Salvatierra teria conhecido nos corredores do vanguardismo poético mexicano, era secretária do General Diego Carvajal, revolucionário e entusiasta da arte.

oportunidades, fala sempre de um lugar fixo no espaço e no tempo: o bate-papo inaugural, o janeiro de 1976, quando dois jovens vão à sua casa indagá-lo acerca do paradeiro de uma poeta vanguardista desaparecida. À certa altura da conversa Amadeo menciona a figura do general Diego Carvajal, o último dos grandes generais mexicanos, figura de proa da revolução de 1910, “que entrou analfabeto e saiu convencido de que Picasso e Marinetti eram profetas, o que professavam ele não sabia muito bem, nunca soube muito bem, rapazes, mas nós tampouco sabemos muito mais.” (366)

Fato é que o general Diego Carvajal, a cujas façanhas somos introduzidos por Amadeo, deve sua atemporalidade a um grupo de poetas. São Manuel Maples Arce e List Azurbide, ficcionalizados por Bolaño, os responsáveis por, mais do que mantê-las vivas, passar adiante as ações do mestre, que, mecenas da arte, “um revolucionário de verdade”, seria, na avaliação de Maples Arce, *forehead* do movimento estridentista, seu braço direito na construção da *Estridentópolis*, uma cidade possível, “pelo menos nos meandros da imaginação”. Até aí, como o mosaico sugere, e a pluralidade nesse caso é tudo menos gratuita - militar mexicano, egresso da trupe zapatista, sensível à literatura e aos delírios megalomaniacos de alguns de seus representantes tanto quanto à miséria de seu povo, e por aí vai - o interesse fica por conta da relação explosiva entre arte e revolução.

O que muda o rumo dos ventos é o contexto de sua morte. Assassinado em 1930, “num tiroteio de origem incerta”, Diego Carvajal partilha seu leito de morte com “um de seus gorilas, três pistoleiros do estado de Durango e uma puta famosíssima naquelas anos, Rosario Contreras, que diziam ser espanhola”. O enredo cinematográfico, que Salvatierra teria ouvido da boca de List Azurbide, com quem se encontrou no enterro do general, ao invés de prenunciar o absoluto da realização da História na figura de um movimento artístico ou político, o retrata imerso em um cenário invariavelmente desfavorável à ideia de perfeição. Contudo espetaculoso, o caso é simples: sabedores dos hábitos de sua presa, isto é, munidos da informação de que Diego Carvajal frequentava sempre o mesmo aposento em um determinado bordel, três assassinos aguardam sua última transa para dar cabo da tarefa.

Amadeo carrega na prosa de modo a enfatizar os prazeres carnavais, praticados como prefiguração da morte, “como se os querubins ou os cupidos houvessem querido que Rosario e o meu general desfrutarem plenamente de sua derradeira experiência amorosa, pelo menos aqui, na parte mexicana do planeta Terra” (2006, p.369) Uma vez ao alcance dos algozes, entretanto, os clichês da masculinidade dividem espaço com um roteiro digno de novela mexicana. Desta maneira, não obstante “macho pacas”, dono de “bons reflexos” - cabe ao leitor se questionar qual sua serventia no meio das balas, decerto um ponto a mais na figura sobre-humana -, capaz de, baleado logo no primeiro momento, proteger-se, sacar a pistola, retribuir fogo e resistir indefinidamente, Diego Carvajal esquece a revolução e se entrega ao destino quando Rosario Contreras, a prostituta com a qual havia passado seus últimos momentos, sai do quarto alertada pela barulheira e é assassinada:

O resto é confuso: provavelmente meu general correu para socorrê-la, para colocá-la a salvo, talvez tenha se dado conta de que ela estava morta e a raiva que sentiu foi maior que sua prudência: então ele se ergueu, apontou para onde estavam os assassinos e avançou na direção deles disparando. Assim morriam os antigos generais do México, rapazes, disse a eles, o que acham? E eles responderam: não achamos nem deixamos de achar, Amadeo, é como se você estivesse contando um filme. (369)

Pintado com cores caricaturais, metade papo de boteco, metade mártir de esquerda, o sujeito tem acrescido seu prestígio na cena derradeira. Quando abandona sua posição o último grande general mexicano, põe-se de pé e avança sobre os malfeitores cuspiendo chumbo, seu simboliza tudo, menos um suicídio. É Diego Carvajal montando a morte como a um cavalo, a morte a galope e sobre ela o general: seu passaporte para a eternidade. Dali em diante seu espólio revolucionário vem menos do mecenato ideológico, de sua interminável generosidade, e mais da determinação de seu gesto. Implacável, sem medir as consequências pessoais. Numa só palavra: épico.

Revolvido em atmosfera de aguda melancolia, Amadeo encerra o episódio recordando as imagens de uma “Estridentópolis” que jamais existiu, mas que vive agora no gesto de Carvajal: “Que é como dizer, rapazes, eu disse a eles, que via

os esforços e os sonhos, todos confundidos num mesmo fracasso, e que esse fracasso se chamava alegria.” (p.369) Aquilo sobre o que estamos prestes a falar, e que especifica a experiência temporal consolidada pelos protagonistas, alimenta-se desta chama. De uma impetuosidade a tal ponto portentosa que mesmo o fracasso é incapaz de convertê-la em tristeza. Como se ao final de uma vida repleta de dificuldades, em que as derrotas assomam a perder de vista, o sentido da vida pudesse ainda ser afirmado com a convicção de quem morreu a morte desejada. E talvez, no momento em que vivem Ulises e Arturo, seja afirmado em virtude dessas derrotas, e não apesar delas.

3.3 Obstinação épica, vocação para a ação

Veja, por exemplo, a passagem de Ulises por Tel-Aviv. Quem o recebe após uma porção de infortúnios parisienses é o judeu-mexicano Norman Bolzman. Seu relato data de outubro de 1979, mas a chegada de Lima teria acontecido oito meses antes. Sua repentina aparição interrompe os estudos de Bolzman, até então debruçado sobre a filosofia, sobre a Escola de Marburgo e seus infinitos nomes e sobrenomes. Após servir uma xícara de chá ao compatriota, Norman o abandona na sala para retornar aos livros, mas pouco depois, ao pensar no recém chegado, vai à sala, o observa dormir no sofá e constata, ao entrar outra vez em seu quarto, que a tarefa de concentrar-se em seus estudos seria agora impraticável. Era Claudia a quem Ulises desejava ver. Uma argentina que havia chegado ao México aos dezesseis após ter o irmão assassinado pela ditadura. Em Tel-Aviv, a moça, que fazia brilhar os olhos do poeta mexicano, namorava Norman Bolzman. “Durante duas semanas reinou uma nova ordem em nossa casa. Pelo menos era assim que eu pensava, profundamente alterado por pequenos detalhes que talvez antes me passassem despercebidos” (2006, p.293).

Não por menos, era de todo esquisita a situação. Para piorar, durante as madrugadas, ao levantar para ir ao banheiro, o anfitrião escuta repetidas vezes o choro acanhado de seu hóspede. Seria ainda de se esperar doses cavalares de ciúmes ao abrigar o sujeito em sua sala de estar, mas não é exatamente isto o que

se passa. Pelo contrário, os dias se acumulam e, pouco a pouco, o único que ficou disponível para Ulises fui eu", confessa Norman (p.294).

Pedia-lhe que lesse para mim o que havia escrito naquele dia, sem me importar que fossem poemas em que raivosamente se percebia o amor que ele sentia por Claudia. Mesmo assim gostava deles. Evidentemente, preferia os outros, aqueles em que falava das coisas novas que via cada dia, quando ficava sozinho e saía para passear sem rumo por Tel-Aviv, por Givat Rokach, por Har Shalom, pelas velhas ruelas portuárias de Yafo, pelo campus da universidade ou pelo parque Yarkon, ou aqueles em que se lembrava do México, do DF, tão distante, ou aqueles que pareciam explorações formais. Qualquer um, salvo os de Claudia. Mas não por mim, não porque me ferissem ou a ferissem, mas porque tentava evitar a proximidade com sua dor, com sua teimosia de mula, com sua profunda estupidez. Uma noite disse isso a ele. Eu lhe disse: Ulises, por que está fazendo isso com você? (2006, p.296)

O evento não se prolonga tanto assim, embora fosse implacável a determinação de Ulises. Com o passar do tempo, Claudia passa a exigir-lhe uma contribuição financeira e o poeta, incumbido de arrumar um emprego, falha definitivamente na missão. Condição que não chega a ser novidade, pois Simone Darrieux (2006, p.240) já havia exposto sua não-relação com o trabalho na passagem por Paris: "Ele nunca conseguiu nada que remotamente pudesse se assemelhar a um trabalho. A verdade é que não sei do que vivia." Ulises termina outra vez na estrada após provar-se definitivamente incapaz de transformar suor em dinheiro. Norman, por seu turno, grava em sua memória as imagens do choro, do corpo do jovem do poeta, "um vulto no sofá, um vulto coberto com uma manta e um capote velho, um volume, uma massa de carne, uma sombra que estremecia lastimosa" (p.294). Disforme, a imagem escolhida por Bolzman dá indícios daquilo que Daniel Grossman narraria em fevereiro de 1993, quatorze anos depois.

Grossman era o terceiro habitante do apartamento de Tel-Aviv. Eram ele, Norman e Claudia. Há muito afastado do México, resolve rever os antigos amigos depois de muitos anos. Agora separados, a judia-argentina era relações públicas de uma das mais importantes galerias de arte do DF e o judeu-mericano, assim descrevem uns aos outros, integrava o quadro de professores de filosofia da UNAM. Daniel encontra o velho compatriota em uma cidadezinha afastada, chamada Puerto Ángel, numa espécie de casa de veraneio de Bolzman. À parte o

aprazível, os momentos descontraídos à beira da praia, entre uma e outra cerveja, a troca verdadeira, a motivação até então desconhecida do relato, é uma conversa no retorno ao DF, no Renault branco que Norman guiava estrada a fora. Ulises Lima, diz o judeu-mexicano, com um olho em Grossman e outro na estrada, ou talvez com os dois olhos em Grossman, você se lembra de Ulises Lima? (2006, p.467)

Dali em diante a divagação beira o incompreensível. Também como uma sombra cujo dono não se sabe ao certo quem é, Norman discorre acerca daqueles dias em Tel-Aviv, da paixão do poeta por Claudia - “estava loucamente apaixonado por Claudia” - e das benditas lágrimas que não havia visto, mas havia escutado, escutado sozinho, e mantido, até então, em segredo:

Norman riu outra vez e disse: Ulises chorava porque sabia que nada havia acabado, porque sabia que precisaria voltar a Israel. O eterno retorno? Que se foda o eterno retorno! Aqui e agora! Mas Claudia não vive mais em Israel, eu disse. O lugar em que Claudia vive é Israel, Norman rebateu, qualquer lugar de merda ponha o nome que você quiser. México, Israel, França, Estados Unidos, o planeta terra. Deixe ver se estou entendendo, falei: Ulises sabia que a relação entre Claudia e você iria terminar? E que então ele poderia tentar de novo? Você não entendeu nada!, Norman disse. Eu não tenho nada a ver com isso. Claudia não tem nada a ver. Inclusive, em certas ocasiões, o putro do Ulises também não tem nada a ver. Só os soluços têm alguma coisa a ver. É, falei, não estou entendendo mesmo (2006, p.469).

Fica indecifrável o diálogo, pois o que vem em seguida é um caminhão, dessa vez literalmente um caminhão, tomando a contramão, mandando tudo pelos ares. Norman morre e Daniel fica obcecado pela despedida, pela última imagem do amigo, fixadas na retina ao fim do pequeno monólogo:

Norman olhou então para mim e vi em seu rosto, juro, a mesma expressão de quando ele tinha dezesseis ou quinze anos, a cara que ele tinha quando nos conhecemos na preparatória, muito mais magro, uma cara de passarinho, com os cabelos muito mais compridos, os olhos mais brilhantes e um sorriso que dizia agora estamos aqui, agora não estamos mais aqui (2006, p.469).⁶⁴

⁶⁴ A tradução omite um dado pequeno, eventualmente relevante, que consta no original e está grifado a seguir: “con el pelo mucho más largo y los ojos más brillantes y una sonrisa *que te hacía quererlo de inmediato*, una sonrisa que te decía ahora estamos aquí, ahora ya no estamos aquí.” (Bolaño, R. 1998, p.456)

Não são poucos aqueles para quem um defeito de *Os detetives selvagens* residiria no olhar melancólico, por vezes inocente, que Bolaño dirige à juventude. O próprio romancista afirmou, em discurso proferido por ocasião do recebimento do prêmio Rómulo Gallegos, que o que havia escrito não era outra coisa senão uma carta de amor ou de despedida à sua própria geração, cuja juventude, devotada às grandes causas políticas, estava enfim no retrovisor⁶⁵. Assim Daniel captura o rosto do amigo pela última vez. Um rosto jovem, que há muito não se vê, em que está gravado um tempo inconcebível, onde tudo é possível, a começar por tomar todas as decisões equivocadas, em nome de uma intransigência ideal. Uma energia que, malgrado o envelhecimento, Ulises parece conservar para sempre. Causa espanto a obstinação cega do real-visceralista: sua percepção da vida, tal qual a vida fosse um túnel donde a luz emana de um só lugar, a ser perseguido contra todas as adversidades, contra todos os contratos celebrados no cotidiano.

E o que dizer de Arturo Belano?, de sua valentia?, de seu destemor amalucado? O fotógrafo argentino Jacobo Urenda, último a ver o chileno antes de seu desaparecimento, por volta de 1996, conta que este havia caminhado em direção à morte certa apenas para não deixar um amigo sozinho. A história é longa. Quando se conheceram, em Luanda, Belano era *free-lancer* de “um jornal madrileno que lhe pagava uma miséria por artigo” (2006, p.540), acumulava três pancreatites e desejava morrer. Não desejava morrer qualquer morte, mas “uma morte bonita”, para a qual o emprego viria a calhar. Em comum havia o fato de serem ambos típicos *muchachos* latinoamericanos, cuja debandada de seus países se dera depois de golpes militares. Concluídos os trabalhos de ambos no continente, Arturo ficaria na África, ao passo que Urenda retornaria a Paris, de onde enviaria ao companheiro de profissão os remédios de que necessitava, estranhamente consumidos com pontualidade britânica.

Entre as idas e vindas do argentino os dois travam outras tantas conversas, nas quais o chileno ri de si mesmo e de seus desejos autodestrutivos, pretensiosos toda vida, cada vez mais distantes; até o encontro na Libéria, onde a guerra civil

⁶⁵ BOLAÑO, R. Discurso de Caracas. In: MANZONI, Celina (org.) Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

dividia o país. Lá Jacobo esbarra no real-visceralista por acaso. Primeiro tem seu carro fuzilado por soldados da etnia Krahn. No ataque morre um fotojornalista italiano. Depois, procurando refúgio na aldeia de Brownsville, encontra, junto a um grupo de soldados, dois tipos brancos. Belano e o fotógrafo Emilio López Lobo, um dos mitos vivos da profissão. Na linha de tiro, devem escolher seu destino pela manhã: partir com um grupo de combatentes, que enfrentará morte certa, ou então fugir para outro distrito com os civis. O chileno, reitera ter abandonado os pensamentos suicidas que antes havia confessado ao colega, mas toma sua decisão em virtude da insistência dos mesmos desejos em seu amigo López Lobo, assolado por uma tragédia familiar. “Só então me dei cabalmente conta de que López Lobo ia acompanhar os soldados no dia seguinte”, diz Urenda (p.560), “e que Belano não o iria deixar morrer sozinho”:

Por um instante permanecemos ambos em silêncio. Eu estava com o rosto escondido nas mãos. Belano por fim perguntou se eu tinha notado como os soldados eram moços. Todos são moços pra caramba, respondi, e se matam como se estivessem brincando. Não deixa de ser bonito, Belano disse olhando pela janela as matas colhidas entre a névoa e a luz. Perguntei por que ele iria acompanhar López Lobo. Para que ele não fique sozinho, respondeu (2006, p.561).

Permanece então a retidão do gesto, pois a história dos depoentes, a de Urenda, assim como a de Grossman e Bolzman, raramente ultrapassa o nome do narrador subsequente. O que fala ao leitor, e não cessa de capturar sua atenção ao longo de toda a obra, é a afirmação perene da vida incutida em trechos como os retratados acima. Prontamente refletida na experiência estética, a resposta de Belano não leva em conta a preservação da própria vida. A personagem age de determinado modo, e não de outro, porque aquilo é o que *deve* ser feito; simplesmente. Não é certo deixar um amigo morrer sozinho, e isto basta. Do mesmo jeito, para Ulises importa pouco se o seu grande amor estará ou não em seus braços ao final da visita à casa em que ela vive com outra pessoa. Neles, entre as adversidades e o ímpeto, este tem sempre a última palavra, como se, ao fim e ao cabo, jamais houvesse pergunta a ser respondida. Que a ação implique sofrimento, ou mesmo o fim da vida, não provoca sequer hesitação, de modo que a prosa parece delinear uma espécie de caminho do herói⁶⁶.

⁶⁶ Não falharam os comentários de um crítico para quem os traços de Ulises e Arturo, seguidos por duas décadas, revelando, em incontáveis situações, sua capacidade de escapar da morte,

De fato, no romance de Bolaño, é desde os entrevistados que a relação verdadeiramente problemática entre sujeito e mundo se manifesta. O desejo da cicatrização não se manifesta nas protagonistas, mas naqueles cujas vidas não podem voltar à rotina após conhecê-los. O que, no entanto, não divide o mundo em dois. Isto o que, nos narradores e leitores, provoca fascínio e estupefação. Ulises e Arturo habitam o mesmo planeta que nós. O fato de que ao menos neste planeta seus planos de viagem levem ao fundo do poço e eles estejam dispostos a pagar este preço, eis algo insuportável, e que no entanto suscita inesperada identificação. Como nas velhas histórias de aventura, ansiamos pela próxima batalha, na qual os heróis terão outra chance de sair vitoriosos. O olhar atento manda distinguir neste desejo um outro tipo de experiência do tempo, articulada em uma contradição aparente. Do ponto de vista do discurso em primeira pessoa, dificilmente se poderia falar em *épica*. Esta, no entanto, aparece cristalina nas histórias de quem não narra.

3.4 Momentos da Épica

A princípio, nada mais avesso ao romance. O centro em torno do qual ele se movimenta, nos diz Benjamin (1994, p.212) é o sentido da vida, que, uma vez ilustrada, costuma conduzir à perplexidade. Ao contrário da narração, o romance é sobretudo interioridade. Constitui-se, de acordo com Lukács (2009, p.91), enquanto “história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência”. Seu objeto, aponta Adorno (2003, p.58), é “o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas”, entre a subjetividade vibrante e o mundo estranho. Um mundo em-si problemático, no qual o herói épico não tem lugar.

Foi Lukács o primeiro a percebê-lo. Como queria o ainda jovem filósofo húngaro, para a épica, "o dado presente do mundo é um princípio último" (Lukács, 2009, p.44). Seu imperativo é sempre o da objetividade. Nela o sujeito é tudo, menos problemático, e enfrenta seu objeto - que com ele jamais se confunde

apontavam para o Ulisses de Homero: "Wars and dictatorships, loves and infernal caves, as well as mysterious islands are some of the tasks that they must face". (Freire, 2015, p.93)

- de maneira soberana e autossuficiente (2009, p.48). O universo das aventuras, a ser desbravado impetuosamente, perde força quando passa a estar ele mesmo em questão. Numa sentença de Adorno (2003, p.56-7) torna-se ideológica a própria pretensão do narrador de tratar o curso do mundo como se ele fosse ainda um processo de individuação, "como se o indivíduo com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo". Por quê engajar-se?, há de se perguntar, uma vez que o combate não leva mais longe do que à própria imagem do herói, agora coroado em um reino no qual o jugo do êxito não é mais unânime⁶⁷.

No romance, o espaço interior é o campo de batalha em que o herói procura elucidar os mistérios de um universo alheio às suas vontades. No lugar de problemas puramente práticos, superados à força, o próprio enquadramento é posto sob suspeita, o que decerto cria impasses para a narração. Em alusão a um texto de André Gide, Benjamin (1994, p.56) nota que o romance puro "é interioridade pura, não conhece a dimensão externa e constitui, nesse sentido, a antítese mais completa da atitude épica pura, representada pela narrativa". Como óleo e água, ao menos se levarmos o raciocínio às últimas consequências, o curso da ação e a hesitação psicológica que pesa sobre ele inicialmente repelem um ao outro. Uma vez que o fluxo da vida é ele mesmo composto por inúmeros acontecimentos, a situação conduz ao paradoxo. É incontornável narrar, em que pese o fato de a tarefa ser impossível.

Isto o que tinha em mente Theodor Adorno, na década de 50, ao afirmar, em seu *Posição do narrador no romance contemporâneo*⁶⁸ que "não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração" (2003, p.55). Idealizado

⁶⁷ Décadas depois, Lukács encontra uma alternativa naquilo que se convencionou chamar de, e que intitula seu livro, *O romance histórico* (2011). Simplificando, a ideia era conceber personagens a partir de seu sentido social, e nunca individual. Seu exemplo crucial estaria em Walter Scott. O que brilha em sua literatura não é a singularidade do herói, como na literatura dos romantismo, mas o modo como a história empurra os gestos de indivíduos medianos para além de sua própria envergadura, dando a ver algo do processo social em curso: "Essa oposição [em relação aos escritores românticos] se manifesta em primeiro lugar e imediatamente na composição de seus romances, tendo o herói mediano, prosaico como figura central." (Lukács, 2011, p.51)

⁶⁸ Publicado em 1954, o pequeno ensaio fora escrito em virtude de uma conferência sobre o tema. Os exemplos sobre os quais se debruça Adorno, advindos não do romance contemporâneo, mas do moderno, datam sobretudo da década de 20;

desde os primórdios como a tentativa de assimilar um mundo opaco, cujo sentido havia subitamente caducado, o romance nem mesmo podia lançar mão dos artifícios de outrora. Seu impulso ao realismo não era mais imanente⁶⁹. Àquela altura, quem almejasse dispor da realidade tal como ela fosse ainda transparente, alocando acontecimentos no bem apessoado curso da vida, não despertaria mais do que impaciência ou ceticismo. Longe de refletir a erradicação da forma, ou mesmo do impulso realista⁷⁰, as dificuldades aconselhavam o exame cuidadoso daquelas obras cuja construção, elevando o impasse ao paroxismo, resultava inescrutável. Contra o romance tradicional, em que prevalecia uma técnica de ilusão, de acordo com a qual "o narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso" (2003, p.60), acedendo à imagem do real, Adorno prestigia as últimas tendências da técnica, segundo as quais tornam-se compreensíveis autores como Joyce e Proust, Kafka e Dostoiévski.

Sem prejuízo da diversidade dos exemplos, em nenhum deles a interioridade do narrador se afirmaria, como por exemplo em Flaubert, "na pureza da linguagem que, através da espiritualização, é ao mesmo tempo subtraída do âmbito da empiria, com o qual ela está comprometida" (Adorno, 2003, p.60). Dito de outro modo, o efeito de realidade, atingido ou não pelo romance, não mais informa da extensão de seu êxito. Verifica-se, na contramão de uma apresentação clarividente do universo retratado, sob cujo guarda-chuva o tempo progride sem maiores constrangimentos, o passo subjetivista adotado pelo narrador moderno. A aguda reflexividade que o caracteriza, argumenta Adorno (2003, p.60), seria "uma tomada de partido contra a mentira da representação, e

⁶⁹ Aqui apontamos as razões técnicas - nunca exclusivamente técnicas - que levam Adorno a identificar a ruptura levada a cabo pelo romance moderno. No texto do alemão constam também os antagonismos sociais refratados pela forma artística, mas não há um comentário detido acerca da situação anterior, daquela na qual o realismo era ainda imanente, de modo que a menção feita neste texto diz respeito ao que ele de fato nos entrega: uma comprimida história da forma, que dá atenção ao fenecimento das técnicas de ilusão.

⁷⁰ Resta ainda muita incompreensão em torno do texto de Adorno. A maior delas decerto diz respeito à relação entre a relação que estabelece este narrador 'auto-referencial' com a linguagem e a ambição do romance ao realismo. Não faz mal recordar as palavras que o próprio filósofo pôs em itálico: "*Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo.*" (ADORNO, T. 2003, p.57) O elevado grau de auto-referência só encerrava a profundidade almejada ao *resguardar* o realismo da mera reprodução da realidade.

na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva".⁷¹

Note-se, de passagem, o que ocorre com a obra de Marcel Proust. Seu afínco por fundar para seu narrador "um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho" (Adorno 2003, p.59), refletiria a mais rigorosa rejeição à forma relato. Como quem traz para dentro de si tudo o que o cerca, suspendendo a eficácia da ordem objetiva, no escritor francês "o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece" (2003, p.61). A reflexividade termina por incutir em cada gesto um momento de hesitação, tal qual todo acontecimento devesse ser observado com permanente suspeita. Também o preceito épico da objetividade, sob cuja apresentação não controversa dos temas a ação faz fortuna, era visto com desconfiança. Assim, mesmo naquelas obras em que a obstinação do pertencimento ao mundo exterior era ainda verificável, Adorno costumava apontar o retorno dessa espécie de estaticidade problemática na monotonia dos objetivos traçados.

É o caso de Kafka, a última épica da qual Adorno dá notícia. Basta ter em mente a determinação com que K., o agrimensor de *O castelo*, enfrenta os mais absurdos desafios para alcançar o local no qual supostamente trabalharia. O leitor não tarda a perceber, tomado de susto, que os esforços do protagonista não o levarão a lugar algum, e que, no entanto, ele é incapaz de desvencilhar-se da tarefa. Nesse passo vai a obstinação do agrimensor, peça numa engrenagem. Daí, em certo sentido, *O castelo* ser justamente o romance que poderia ser escrito indefinidamente; o que não depõe contra o rigor de Kafka, antes atesta o engenho da composição: o agrimensor representa o indivíduo aferrado à própria imagem, por sua vez reflexo de um mundo com o qual não há interação possível. Este vagar ausente de objetos, em que nada reverbera e no qual o próprio sujeito se deixa enrijecer, transformar-se em coisa, atesta o desdobramento planejado do tempo, incapaz de constituir o percurso de uma vida.

⁷¹ São muitas as maneiras de executá-lo, evidentemente. A literatura de Thomas Mann, por exemplo, sobreviveria no gesto irônico de revogação do próprio discurso, ao eximir-se da pretensão "de criar algo real, uma pretensão da qual nenhuma de suas palavras pode, entretanto, escapar" (ADORNO, T. 2003, p.60).

Dissociado nos momentos compulsivos de sua própria confinção e privado da identidade consigo mesmo, o sujeito ignora qualquer tempo de vida. A interioridade desprovida de objetos é espaço, no sentido preciso de que tudo o que ela produz obedece à lei da repetição intemporal. A relação da obra de Kafka com a a-historicidade deve-se em grande medida a esta lei. Não lhe é possível constituir uma forma que possua o tempo como unidade de sentido interno. Kafka executa a sentença que pesa sobre a grande épica, uma sentença cuja força já havia sido observada por Lukács em autores como Flaubert e Jacobsen. O caráter fragmentário dos três grandes romances, aos quais aliás dificilmente pode ser aplicado este conceito [*o conceito de épica expressionista*], é condicionado por sua forma interior. Eles não se deixam levar ao fim, entendido como totalidade de uma experiência temporal circular (Adorno 1998, p.262-63).⁷²

Não obstante K. empilhe aventuras, em *O castelo* o que dá o tom da experiência estética é o desespero que provoca a inconclusiva repetição de acontecimentos. Adorno inclusive sublinha o terror provocado pelas linhas do romancista, a que deve ceder o leitor para tomar pé do estado de coisas. Uma monotonia que não chega a constituir o fio de uma vida, sem por isso elevar a impossibilidade à condição de problema. Segundo a avaliação do alemão, o escritor colocava a parafernália épica a serviço de impasses técnicos extraídos por romances que pouco tinham a ver com o seu. Embora nenhum deles pudesse ser entendido como "totalidade de uma experiência temporal circular", apenas o de Kafka submetia a subjetividade à "lei de repetição intemporal", abolindo a própria concepção do tempo como medida. Ao invés de elaborar para si um traçado *progressivo*, simpático à épica afinal, a narrativa abolia todo e qualquer modo de passagem.

⁷² Aqui há de se perguntar o porquê da alcunha de épica expressionista. Não obstante o primeiro termo conste cristalino nas provações as quais K. atravessa com tenacidade atípica, o segundo não é apenas enigmático como tende a desautorizar seu predecessor - e vice-versa. Seria demais reconstituir toda a complexa leitura do filósofo, que longe de transformar Kafka em um estandarte de sua crítica ao progresso - ele adverte contra o suposto caráter simbólico de sua obra em passagem já mencionada neste trabalho -, valoriza a experiência estética em seu momento de dissonância, apontando para a disseminação de um gestual expressionista potencialmente emancipatório na obra de Kafka. Para que a questão não fique completamente sem resposta, vale mencionar um trecho no qual Adorno faz menção à importância do fenômeno de imbricação entre os gêneros artísticos na literatura do Tcheco: "A questão de resolver a quadratura do círculo e encontrar palavras adequadas para o espaço da interioridade desprovida de objetos, ao mesmo tempo que a abrangência de qualquer palavra transcende a imediatidade absoluta daquilo que deve ser evocado - uma contradição na qual toda a literatura expressionista fracassou -, foi resolvida engenhosamente por Kafka através do elemento visual. Este afirma sua prioridade por meio dos gestos. Somente o visível pode ser narrado, mas nesse processo o visível torna-se completamente estranho, transforma-se em imagem no sentido mais literal da palavra. Kafka salva a ideia do expressionismo não ao se esforçar em vão para escutar os sons primordiais, mas ao transferir para a literatura os procedimentos da pintura expressionista (Adorno, 1998, p.261)."

Por contraste, o leitor de *Os detetives selvagens*, em cujas páginas também se destaca o avanço obstinado dos heróis sobre o mundo, aguarda ansioso o desfecho da história, e procura a todo momento integrar o conteúdo absorvido em um quadro mais amplo. Quando Arturo vai à Itália, por onde andava Ulises Lima? Quem é a moça por quem o chileno diz ter sido apaixonado por toda uma vida? Quem é a mãe de seus dois filhos? O que leva Ulises a desaparecer em Honduras? O que conversam ele e Octavio Paz em seu encontro no parque? Seria forçoso destacar uma experiência circular do tempo, mas ainda mais disparatado descrevê-la por recurso à repetição. É fato, por outro lado, e concorrem para este efeito os mecanismos descritos nos capítulos anteriores, que parte do encanto despertado pelo livro de Bolaño deve ser creditado à fraturada linearidade que possui a história de seus heróis, esmiuçada ao longo dos 20 anos que compreende o romance.

3.5 Progredindo para trás: o aceno à derrota

Ao contrário dos dois primeiros modos de relação ao tempo que procuramos rascunhar, este último trata da única expectativa que o livro não frustra. Se acompanhamos García Madero por apenas quatro meses, ainda por cima para vê-lo encontrar um destino bem menos emocionante do que o esperado, e observamos os narradores do segundo capítulo por um punhado de páginas, concentrado na maior parte das vezes em uma, no melhor dos casos três entrevistas, com Ulises Lima e Arturo Belano é diferente. Embora jamais lhes seja concedida a palavra, acompanhamos sua trajetória do começo ao fim, como quem acompanha a formação de dois personagens. O primeiro, se não termina louco, parece próximo da loucura⁷³. O segundo, se não termina morto, por certo está desaparecido⁷⁴. Em todo o caso, são suas as histórias de que sabemos através de terceiros.

⁷³ A última pessoa a dar notícia de Ulises é Clara Cabeza, antiga secretária de Octavio Paz, com quem o vanguardista se encontra em um parque no DF. Na edição brasileira (2006, p.514). Na edição Catalã (1998, p. 501).

⁷⁴ O fotógrafo argentino Jacobo Urenda é o encarregado de reconstruir o sumiço de Belano. Na edição brasileira (2006, p.539). Na edição Catalã (1998, p.526)

Interrompidos de maneira prematura no diário de Juan García Madero, os anos de formação de Ulises Lima e Arturo Belano chegam aos ouvidos do leitor pelo boca a boca de dezenas de narradores para enfim retornar ao janeiro de 1976. Os dois heróis, um dentre os quais chama-se Ulises, alcançam a maturidade antes que seja revelado o evento que precede sua debandada do México: o combate no deserto de Sonora, do qual emergem com distintivo de bravura e uma pilha de corpos sobre os ombros. Fazendo justiça ao desenlace da obra, ali se esclarece o dilema de García Madero, mas também as razões da fofoca que acompanhamos com tanto interesse ao longo do eixo intermediário. Do ponto de vista dos protagonistas, a sequência que se avoluma conforme seguimos suas pegadas troca de lado na página final.

Contudo perceptível, a mudança não é óbvia. Bolaño sustém a promessa contida na trajetória, inicialmente concebida como *busca*⁷⁵ - a construção do real-visceralismo, o esforço de formação, mas sobretudo a busca por Cesárea Tinajero -, através da repetição singular de um dos depoimentos. Como sinalizamos páginas atrás, Amadeo Salvatierra, veterano da vanguarda estridentista dos anos 20-30, da qual Cesárea fizera parte, e cujo movimento servia de inspiração para o real-visceralismo, narra sempre desde a rua República de Venezuela, perto do Palácio da Inquisição, no México, DF, em janeiro de 1976. Regada a mescal *Los suicidas*, sua conversa com dois misteriosos jovens interessados no paradeiro de Tinajero, é a única que se repete no tempo e no espaço, alterando a uniformidade da estrutura e perpetuando no plano de fundo temas levantados ainda no primeiro capítulo. Os longos vinte anos percorridos pelos poetas são, na decupada conversa, o fôlego de uma só noite, que no entanto antecede a sequência de assassinatos.

Antigo, o desejo de ir à Europa se concretiza justamente após jogarem indigentes, numa vala qualquer em algum lugar do deserto de Sonora, os corpos de Cesárea, Alberto e do policial⁷⁶. O livro conclui, a aventura começa. Note-se,

⁷⁵ À reboque da busca, o sentimento de avanço, de progresso.

⁷⁶ Ainda no diário de Juan García Madero, no dia 19 de dezembro (p.121), um diálogo antecipa o futuro: "O que estão fazendo é juntar dinheiro para irem à Europa, Requena disse." Narrando a partir de novembro de 1976, o mesmo Jacinto Requena dirá: "Quando foram para Sonora, intuí que o grupo estava em vias de desaparecer. (...) Uma noite Rafael [Barrios] me ligou para casa e me disse que tinham voltado, mas que iriam embora outra vez. Tudo bem, falei, o dinheiro é

no entanto, a gravidade da mudança. Até certo ponto compenetrado na busca pelas figuras desaparecidas, o leitor é levado a reconhecer que o arco testemunhado descreve na verdade uma fuga. Reviravolta no sentido, a percepção é compartilhada pelo autor, para quem os jovens “no van buscando a la poetisa Cesárea Tinajero. De hecho, van huyendo. Ellos huyen después de haber encontrado a Cesárea Tinajero. Lo que pasa es que hay un quiebre entre la segunda y la tercera parte”⁷⁷. Ruptura à luz da qual torna-se justificável o silêncio, uma vez que, tendo a empreitada convertido-se em desgraça, a própria narração denota um impasse.

Seja como for, compostas tanto dos atravessamentos peculiares ao segundo eixo quanto das frustrações do primeiro, as silhuetas de Arturo e Ulises, como procuramos enfatizar no começo deste capítulo, obedecem sobretudo ao traçado de suas ações. A venda de drogas, as caminhadas pela cidade, o curioso hábito de ler debaixo do chuveiro, o trabalho em um camping, o trabalho em um barco, o trabalho como lavador de pratos, o trabalho como jornalista, os pequenos roubos, o choro compulsivo durante as madrugadas, o misterioso encontro com Octávio Paz, a faca em riste contra um fascista, a amizade com um fascista, são muitas as circunstâncias retratadas. Percurso que, dado o incessante de sua atividade, sugere certo nível de pertencimento ao mundo, em larga medida contrário ao espírito de fuga gravado no desfecho⁷⁸.

deles, façam com ele o que quiserem. Desta vez vão para a Europa, Rafael me disse. Perfeito, falei, é o que todos nós deveríamos fazer. E o movimento?, Rafael disse. Que movimento?, eu disse, observando Xóchitl dormir." (2006, p.190) Logo em seguida, María Font (p.193) confirma o destino dos poetas.

⁷⁷ Vale revisitar todo o trecho da entrevista, em que Bolaño compara *Los detectives salvajes* à *Amuleto*, novela escrita a partir do relato de Auxilio Lacouture. Não por acaso, o chileno aponta o elemento épico como distintivo da primeira obra. “Amuleto se convierte en el espejo negro de Los detectives salvajes. Aquello que, en Los detectives salvajes, es fiesta, errancia, épica, en Amuleto se convierte en pesadilla individual y vacío. Es decir, ya no es la historia épica de los jóvenes o este gran coro que puntúa la marcha de estos jóvenes que, por otro lado, no van buscando a la poetisa Cesárea Tinajero. De hecho, van huyendo. Ellos huyen después de haber encontrado a Cesárea Tinajero. Lo que pasa es que hay un quiebre entre la segunda y la tercera parte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BFFfrNJokMU>

⁷⁸ Aquilo que desejamos sublinhar neste momento é que, se a busca aponta para frente e é articulada sobretudo pelas ações, essa sensação não é de todo perdida uma vez que se sabe da fuga. A leitura segue sendo arquitetada por um conjunto de ações, que parece prenhe de sentido.

Longe de indicar uma espécie de perseguição oficial, conduzida pelo estado mexicano⁷⁹, nos acontecimentos subsiste certo desejo de afastamento. Afastamento da realidade latinoamericana, que todavia os persegue na Europa e em toda parte⁸⁰. Não é das menores ironias que, tendo em mente a fatal conexão entre as vanguardas e a ideia de progresso, Ulises diga a García Madero que os real-visceralistas andam para trás. Como para trás?, o mais inexperiente retruca. “Andam de costas, olhando para um ponto mas se afastando dele, em linha reta, rumo ao desconhecido” (2006, p.19), de onde, como nas passagens de Tel-Aviv e da Libéria, em vez de vitoriosos, os heróis saem invariavelmente derrotados. Levado ao paroxismo, o fracasso, deliberado, diga-se de passagem, contém algo de seu oposto⁸¹.

3.6 O conjunto de ações: em qual campo de batalha o herói se quer derrotado?

O efeito estético gerado remonta ao elogio da valentia, uma constante na obra do romancista, para quem Rimbaud e Lautréamont encarnavam a imagem do verdadeiro poeta⁸²: “Y en ese sentido la poesía para mí es un gesto, más que un acto, de adolescente. Del adolescente frágil, inerme, que apuesta lo poco que

⁷⁹ Muito embora Pele Divina confesse a Luis Sebastian Rosado suspeitar de algo do tipo quando Ulises desaparece na Nicarágua: “Según él [Pele Divina], Lima huía de una organización, o eso creí entender al principio, que pretendía matarlo, de ahí que al encontrarse en Managua decidiera no regresar. Se lo mirara como se lo mirara el relato era inverosímil. Todo había empezado, según Piel Divina, con un viaje que Lima y su amigo Belano hicieron al norte, a principios de 1976.” (Bolaño, 1998, p.349)

⁸⁰ O mote é recorrente na obra de Bolaño. Basta recordar aquele que talvez seja o seu caso mais famoso. O conto “O Olho Silva”: “Vejam como são as coisas: Maurício Silva, vulgo o Olho, sempre tentou escapar da violência, [...] mas da violência, da verdadeira violência, não se pode escapar, pelo menos não nós, os nascidos na América Latina na década de cinquenta, os que rondávamos os vinte anos quando morreu Salvador Allende.” (Bolaño, 2008, p.11)

⁸¹ A poesia de Bolaño está repleta destes sinais. Por exemplo: “No enfermarse nunca Perder todas las batallas/ Fumar con los ojos entornados y recitar bardos provenzales/ en el solitario ir y venir de las fronteras/ esto puede ser la derrota/ pero también el mar/ y las tabernas El signo que equilibra/ tu inmadurez premeditada y las alegorías/ Ser uno y débil y moverse” (Bolaño, 2021 p.78)

⁸² O estudo de Graciela Speranza (2012, p.144), *Bolaño y surrealismo*, aponta afinidades entre a obra do romancista e o movimento europeu. A pesquisadora menciona um “surrealismo clandestino”, que sobreviveria antes de tudo em *Los detectives salvajes*, mas também em *2666*: “'DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE', 'LÁNCENSE A LOS CAMINOS'. Es la consigna inaugural de un arte de la errancia que hace dej viaje y la movilidad sus principios compositivos, entregado a una fuerza cinética que lleva a borrar el origen para favorecer una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos, traducidos en proliferación desaforada de espacios y de relatos, matriz de sus 'viscerales' sagas transatlánticas, *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004). Es también el salvoconducto para apartarse de las vanguardias institucionalizadas, de Octavio Paz, del boom latinoamericano y sus remanidas maravillas.”

tiene, y por algo que no se sabe muy bien qué es, y que generalmente pierde”⁸³. Salvo engano, o mote se aplica a ambos Ulises Lima e Arturo Belano, mas veste melhor o primeiro⁸⁴. Que ambos apostem o pouco que têm não chega a surpreender, mas, ao contrário de Ulises, Arturo tem uma boa noção de tudo daquilo que está em jogo. Nisso oposto ao seu amigo, o chileno jamais está desempregado. Lima, por seu turno, não dura em serviço algum e tampouco aparenta desejá-lo, o que gera uma série de atritos dos quais vale retirar consequências.

Basta lembrar o motivo pelo qual deixou a residência de Norman Bolzman, em Tel-Aviv. Páginas atrás, forçamos a nota na devoção com que o mexicano se entrega ao amor. Muito mais constante do que a última, entretanto, é sua rejeição à integração ao mundo do trabalho. Embora Claudia, namorada do próprio Norman, rejeite o gesto do poeta, as complicações se avolumam em virtude de sua inaptidão para arrumar um sustento. No México, Ulises trafica drogas com Arturo, supostamente a fim de financiar publicações vanguardistas de poesia. Na França, Simone Darrieux atesta que, à parte contribuições esporádicas às expedições da cooperativa de limpeza mantida pelos peruanos, ele não colocava um tostão no bolso: “Ele me contou uma vez que tinha encontrado uma nota de cinco mil francos na rua. Depois desse achado, disse, sempre andava olhando para o chão.” (2006, p.240) Em Israel a prisão o espera, mas não sem antes deixar um lar onde havia encontrado hospitalidade. Como avaliá-lo?

Remoendo-se de culpa após tê-lo visto partir, Norman discute ferozmente com Claudia. Condenamos Ulises ao Deserto!, exclama, antes de perguntar à

⁸³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NPL3O1UL3-E>

⁸⁴ Embora retirem conclusões equivocadas da descoberta, a diferença entre Lima e Belano não passa em branco para Carral e Garibotto (2008, p.173-176): “En 1977 parten separados hacia Europa. Allí, Lima –a diferencia de Belano– no se establece ni trabaja y hace de la errancia entre poetas, exiliados latinoamericanos y militantes revolucionarios el eje de su viaje. (...) Si Lima es el único auténtico poeta del movimiento, Belano es el ‘valiente’ marcado por las huellas de su experiencia revolucionaria en Chile.” Há ainda um texto de César Aira (2007, p.7-9) em nada dedicado à obra ou à figura de Bolaño, mas que ilustra a peculiaridade dessa imagem do poeta. Chama-se “O a-ban-do-no” e, salvo engano, fala sobre a relação entre a escrita e o desterro. Conclui da seguinte maneira: “Por isso, este curso, que originalmente se chamaria ‘Como ser escritor’, irá se chamar, ao fim das contas, ‘Como ser Rimbaud’.” Arturo e Ulises, mas este sobremaneira, parece professores magníficos.

companheira como podia ser tão insensível, ao que ela responde com um ataque de fúria:

“Disse que nunca mais voltasse a lhe dizer isso. Que, da próxima vez que eu dissesse, nossa relação estaria terminada. Que não era mostra de insensibilidade não se preocupar excessivamente com as aventuras de Ulises Lima. Que seu irmão mais velho tinha morrido na Argentina, provavelmente torturado pela polícia ou pelo exército, e que isso sim era sério. Que seu irmão mais velho tinha lutado nas fileiras do ERP e havia acreditado na Revolução Americana, e isso era muito sério. Que, se ela ou a família estivesse na Argentina quando se desencadeara a repressão, provavelmente estariam todos mortos agora. Disse tudo isso depois desatou a chorar. Agora somos dois a chorar, falei (2006, p.301).

É com certo lamento que o leitor mais implicante recorda que, à certa altura do século XX, a oposição ao trabalho nas sociedades capitalistas fazia parte da ordem do dia nas agendas da esquerda. Não é gratuito que quatorze anos depois Claudia passe a frequentar os mais elevados círculos das artes plásticas mexicanas. Acometida pelo luto, estava em 1993 - quem nos conta é Daniel Grossman - devidamente integrada às fileiras do mercado. Observação que em nada decresce a importância do assunto por ela levantado, a premência do banho de sangue que vilipendiou a democracia argentina e tirou a vida de gerações de militantes latinoamericanos de esquerda, apenas emite um alerta, segundo o qual não se deve menosprezar o destino daqueles que tocaram o barco. Os conflitos se transformam, mas nem tanto assim.

Pelo sim pelo não, Ulises se decide pela figura do vagabundo. Se é verdade que não trabalha, pobre como é, ao ter sublinhada sua condição de membro disfuncional da sociedade, ainda por cima confrontado com um assunto que, *‘este sim’*, é sério, como se não fosse sério vender seu tempo de vida contra sua vontade, vê justificada toda violência social com a qual se depara. Neste caso, ao invés de referendar uma relação não problemática com o mundo, o componente épico indica o atrito entre ambos; e embora isso sequer chegue a constituir uma questão para o próprio herói, que insiste na abnegação custe o que custar⁸⁵, o sabemos em virtude do trauma que o episódio provoca em um terceiro.

⁸⁵ Pode parecer gratuito falar em abnegação, mas não deixa de ser curioso notar que o grande companheiro de Ulises em sua estadia na cidade de Tel-Aviv é o namorado da mulher amada. Malgrado a posição de sofrimento profundo, em nenhum momento a defesa de seus interesses o leva a procurar outro caminho que não seja o da amizade, o da boa convivência. Vale o mesmo

Norman, também mexicano, estudante universitário, para quem algo na impaciência de Claudia com as juvenis “aventuras” parece fora do tom.

Seguindo a recomendação de um jovem crítico baiano, a crítica peca quando se limita a identificar à migração o tema da aventura⁸⁶. O seu fundamento, quando não o exílio, é a pobreza e a procura pelo trabalho. E se Ulises, como protagonista exemplar, escapa ao esquema, é justamente para, ao esquivar-se da solução prática, levar o estorvo ao insuportável⁸⁷. Quanto mais caminha, mais sua situação se agrava. Arquetípico é o caso de Arturo. Vinha de “una familia de chilenos viajeros que había emigrado a México en 1968, conta Auxilio Lacouture, começou a crescer diante dos seus olhos e “en 1973 decidió volver a su patria a hacer la revolución” (2006, p.195). A tentativa de, junto a Salvador Allende, resistir ao golpe militar e construir um socialismo democrático fracassa, e a bravura quase termina em desastre:

Tinha se apresentado como voluntário no dia 11 de setembro. Tinha montado guarda absurda numa rua vazia. Saiu de noite, tinha visto coisas, e dias depois havia sido preso durante uma batida policial. Não o torturaram, mas esteve preso por uns dias, e durante esses dias se comportou feito um homem. Sua consciência provavelmente estava tranquila (2006, p.200).⁸⁸

Daí em diante, o fluxo migratório, que no caso de Belano se dá após a experiência em Sonora, assemelha-se àquele descrito no relato de tantos latinoamericanos⁸⁹. Em parte, são experiências motivadas pelo exílio, e que na

para sua relação com o antissemita Heimito Kunst, a cujos preconceitos o mexicano encara com tamanha cautela que, no fim de seu relato, o faz lutar contra um bando de neonazistas para defender o imigrante latino. Posturas em tudo discrepantes se pensarmos em Arturo Belano.

⁸⁶ O comentário é de Rodrigo Lobo Damasceno, e está disponível em seu blog, com sorte por muito tempo mais: <https://originalagreste.blogspot.com/2021/07/mais-sobre-roberto-bolano>. Última consulta em: 24/06/2023

⁸⁷ Chiara Bolognese (2010, p.67) acerta ao dizer que, tendo em vista uma realidade de autoexclusão, onde as margens parecem o único lugar desejável, “Bolaño presenta lo latinoamericano como un virus que se difunde de modo descontrolado, como algo incómodo y que causa molestias. En efecto, sus protagonistas latinoamericanos siempre son rechazados por los demás.”

⁸⁸ O episódio mencionado por Auxilio quando alude à prisão é objeto de diversas narrativas. O caso mais famoso é o do conto “Os detetives”, em *Chamadas telefônicas* (2012), feito de um diálogo entre os dois policiais que supostamente haviam libertado Bolaño do cárcere. Policiais com os quais o romancista teria estudado no colégio.

⁸⁹ E se assemelha à experiência do escritor na Europa: “En Cataluña, sus comienzos no fueron alentadores ya que, al no tener documentos regulares, Bolaño no podía encontrar trabajos fijos. Se dedicó, por lo tanto, a muchas labores distintas, que, más tarde, hizo desempeñar a algunos de sus personajes, en particular en La pista de hielo y Los detectives salvajes. El autor los definía como

obra incidem com mais frequência sobre argentinos e chilenos. Caminho diverso percorrem aqueles relatos nos quais a busca pelo trabalho é fator principal da jornada. No mais das vezes, no lugar de apenas um, ambos os fatores são determinantes, momento no qual tudo se complica. Pois se a partida é compulsória, a situação econômica dos países de origem, via-de-regra envoltos em miséria, não deixa a memória, de modo que a experiência à qual se adere, embora não chegue a trazer conforto, pode inclusive melhorar as condições materiais de vida. Para as personagens atrás de sorte melhor, costuma valer a resposta do jovem Ulises ao ouvir - ou mal-ouvir - a pergunta de Michel Bulteau sobre sua localização: “sou mexicano” (2006, p.243).

Ao observar com cuidado a situação, o ponto de partida é diferente. Ao contrário do bom Ulises, Arturo é um exilado político. Na contramão de Arturo, Ulises não deseja fazer parte do mercado de trabalho capitalista. Em comum, ambos rejeitam - e essa não deixa de ser uma marca “real-visceralista” - tudo sobre o quê cole o selo *‘oficial’*. A começar pelas universidades, coração do trabalho intelectual desempenhado por alguns de seus pares. Trata-se de personagens nos quais está plasmada uma supressão significativa do horizonte de expectativas. Não importa onde estejam: o teto está ao alcance da mão, e o chão sujeito a abalos sísmicos. Como se a todo momento respondessem “somos latinoamericanos”, transformando o mote em marca universalmente reconhecível do exílio⁹⁰.

sus innumerables trabajos extraliterarios, puesto que no tenían ninguna relación con su verdadera vocación: camarero, lavaplatos, vigilante nocturno, o vendedor en una tienda de bisutería.” (Bolognese, 2010, p.23)

⁹⁰ Por isso, ao comentar o aspecto épico da composição de Bolaño, comparando-a à Odisséia, Juan Villoro afirma que há um regresso ao México. Afinal de contas, um lugar como o México, na literatura de Bolaño, jamais poderia servir como lar: “De acuerdo con la Odisea, el safari de los espejismos termina en casa. Los detectives salvajes es la aventura de un regreso. Roberto Bolaño ha vuelto, para siempre, a la indescifrable realidad que por convención llamamos ‘México’.” (VILLORO J. 2006, p.79) Deste modo, a perspectiva não chega a contrastar com àquela de Freire (2015, p.90-91), que também remontando à Odisséia, e depois a Dante, chega à conclusão de que o Ulises de Bolaño é aquele que não deseja voltar para casa: "Joyce, therefore, insists on the secularism of his 'character' in such a way that if, in the era of heroes, work was done on the battle front or on journeys to the unknown, in Joyce's era it is done in butcher's shops or by publicity agencies, while in the contemporary era, a 20-year-old Mexican can take on the task of incarnating an orphan Ulysses who does not love his homeland. (...) This time he returned to the matter of the ship and its return to leave it behind forever."

Não ficam em pé de igualdade o substrato social e a forma artística, mas o alcance desta torna mais agudos aspectos reconhecíveis da sociedade contemporânea. “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela”, lembra Adorno (2003, p.56), para quem o paralelo deveria revelar algo de essencial a respeito da qualidade das obras. Aqui, o ponto que julgamos crucial é o investimento em um isolamento crescente das personagens - embora seu contato com o mundo seja irrefreável. Sob tal perspectiva, não ultrapassa o detalhe que Arturo ainda pareça alguém em busca de sorte melhor. Seu esforço é ainda aquele de permanecer à margem, aferrado aos próprios ideais, contra os quais tudo o que está ao seu redor passa a ser potencialmente problemático.

Não deve surpreender que, ao ser convidado para dar uma palestra a respeito do par “Literatura e exílio” (2000), Bolaño tenha afirmado não acreditar em exílio. A declaração vinha à revelia da intenção dos promotores do evento, é claro. Ao invés de discutir qual tipo de literatura poderia ser praticada mediante as condições sociais herdadas por exilados, o chileno, que inicialmente havia deixado seu país por livre e espontânea vontade, muda o rumo da prosa. Seu retorno ao Chile não era nostalgia da terra, mas crença no socialismo democrático de Allende:

É possível sentir saudades da pobreza, da intolerância, da prepotência, da injustiça? A cantilena, entoada por latino-americanos e também por escritores de outras regiões depauperadas ou traumatizadas, insiste na nostalgia, no regresso ao país natal, e para mim isso sempre me soou como mentira. A única pátria do escritor de verdade é sua biblioteca, uma biblioteca que pode estar em estantes ou na memória. O político pode e deve sentir nostalgia, é difícil para um político prosperar no estrangeiro. O trabalhador não pode nem deve sentir nostalgia: suas mãos são sua pátria (Bolaño, 2000, p.3).⁹¹

Em oposição ao político, que depende da situação local para sobreviver, o escritor é como um trabalhador comum, que não tem muito mais com o que contar senão consigo mesmo. E a confiança em certo individualismo, que a frase

⁹¹ O texto "Literatura e exílio" foi lido por Roberto Bolaño em Viena, no dia 3 de abril de 2000, no simpósio "Europa e América Latina: literatura, migração e identidade". A tradução consultada parte da versão incluída na coletânea de ensaios *Entre parêntesis*, publicada pela editora Anagrama em 2004 e ainda inédita em português. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad22.pdf>. Última consulta em: 27/08/2023;

pode muito bem suscitar, é minada ao incorporar a errância a que o mundo o impele como princípio fundamental da tarefa da escrita⁹². O exílio para Bolaño era uma atitude diante da vida. Salvo engano, este sentimento, radicalmente avesso ao nacionalismo, está no âmago de sua prosa. Exilar-se de tudo, fazer disso um princípio de vida, sem perder de vista aquilo que efetivamente está em jogo, *o sentido da jornada*. Como, de acordo com o escritor, jamais havia perdido Mario Santiago Papasquiaro, inspiração para Ulises Lima, e para o texto em questão: "as únicas fronteiras que respeitava eram as fronteiras dos sonhos, as fronteiras trêmulas do amor e do desamor, as fronteiras da bravura e do medo, as fronteiras douradas da ética" (Bolaño, 2000, p.3).

3.7 O tempo da construção: narradores que não narram

Após ter advogado em nome da épica por um punhado de páginas, o leitor deve presumir o acento progressivo da experiência temporal. Inicialmente, e por razões quase óbvias, em virtude do avanço cronológico, que não define a relação com o tempo mas interfere sobre suas possibilidades. As vidas de Arturo e Ulises são as únicas vistas ao longo de todo o percurso, dado indispensável para a crítica. Em seguida, por ocasião da predileção das protagonistas pela ação. Pode-se contudo argumentar contra a pertinência do termo “construção”⁹³, haja vista a sugestão de um resultado positivo, sem dúvida avesso ao enredo. Qual o sentido da vida? Constrói-se o quê, afinal? Do ponto de vista da relação entre os heróis e o mundo, alguém sai modificado? Se respondemos que sim, então seu arco só pode ser dito descendente.

Essa descida ao fundo do poço, em contrapartida, não se permite descrever de maneira arquetípica. Pois não há notícia da combinação usual entre

⁹² “Muchas pueden ser las patrias [de un escritor], se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de la escritura. Que no significa escribir bien, porque eso lo puede hacer cualquiera, sino escribir maravillosamente bien, y ni siquiera eso, pues escribir maravillosamente bien también lo puede hacer cualquiera. ¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso.” (Bolaño, 2006a, p.211)

⁹³ A inspiração do termo vem, mais uma vez, de Adorno e das reflexões de sua *Teoría estética*, no interior da qual a construção diz respeito a uma operação artística pela qual vem à luz a arquitetura da obra. O conceito, explicita Adorno (2008, p.94), está ligado ao modo pelo qual a obra de arte arranca os elementos do real de seu contexto primário, integrando-os em outra cena;

herói ambicioso e estruturas sociais rígidas, em que o choque com os obstáculos, o modo como a sociedade o vai corrompendo, atravancando seu caminho, define a personalidade da figura retratada⁹⁴. O indivíduo, em *Os detetives selvagens*, não procura alçar-se a lugar algum. Na verdade, se aos olhos dos vanguardistas latinoamericanos é um disparate a vida sob este mundo, sua resposta consiste em arregimentar uma série de ações que, do ângulo deste mundo, são elas mesmas disparatadas⁹⁵. Uma vez que seus gestos não respondem a um padrão externo, mas à insistência em posições singulares, o sucesso não pode ser medido por um resultado objetivo. Motivo pelo qual o acúmulo das derrotas pode concorrer para um efeito afirmativo.

Salvo engano, é Amadeo Salvatierra quem tem a última palavra sobre o tema. Sua prosa molhada a mescal ilumina os vinte anos subsequentes, e dá a entender que a fórmula elaborada a fim de ilustrar o destino do general Diego Carvajal foi levada ao pé da letra: “Que é como dizer, rapazes, eu disse a eles, que via os esforços e os sonhos, todos confundidos num mesmo fracasso, e que esse fracasso se chamava alegria.” (2006, p.369) Sem levar em conta a - ou precisamente por conta da - melancolia com a qual sinaliza o vanguardista veterano ao recolher suas memórias mais doces e dizer, modestamente, algo como ‘a batalha valeu a pena’, os heróis justapõem a derrota ao sucesso, transformando-a em uma espécie de imperativo. Ao contrário do general mexicano, comprometido com a revolução, o percurso épico das protagonistas de fato propõe progredir para trás. Frustrá-lo todo, deliberadamente, e, sem ceder ao

⁹⁴ Tenho em mente a afirmação de Lukács (1997, p.51) a respeito de Balzac: “O drama das figuras principais é, ao mesmo tempo, o drama das instituições no quadro das quais elas se movem, o drama das coisas com as quais elas convivem, o drama do ambiente em que elas travam as suas lutas e dos objetos que servem de mediação às suas relações recíprocas.” Isto é e não é verdadeiro para Bolaño. Penso que não nos furtamos de apontar quão embebida de referencialidade é a prosa do chileno. Quando paramos na sentença de Lukács, entretanto, perdemos de vista o desejo das protagonistas de se colocar à margem, quando não fora, das instituições que entrincheiram suas vidas.

⁹⁵ Aqui talvez se esclareça com maior nitidez a diferença do tempo da polifonia para o da construção. Sob pena de ceder definitivamente a uma vida sem sentido, à rotina das horas, ao invés de afastá-lo, o depoente deve identificar-se com o herói. Posto de cabeça para baixo, das consequências do estranhamento que provocam Ulises e Arturo depende o distanciamento que estabelecem cada uma das figuras em relação ao tempo que as mantêm aquarteladas em seus próprios domínios. Na polifonia o efeito está apoiado sobre a não-identidade entre esses regimes temporais, e varia de entrevista para entrevista. Na épica é a insistência nessa posição, em larga medida avessa àquilo que se configura em seu entorno. Embora caiba distingui-las, uma depende da outra;

conformismo, tornar o orquestramento das ações extremamente sedutor. Tarefa levada a cabo no campo da técnica.

Vindos da boca de Ulises e Arturo, o gestual tenaz e o mundo inóspito não chegariam a produzir faísca. Daí o engenho incutido na distribuição quase equânime da palavra, cujo elevado grau de polêmica, vale dizer, é suscitado menos pelo quanto desautorizam as vozes umas às outras do que pelo fôlego virtualmente infinito de cada afirmação. A indeliberação do narrador, tão comentada por Adorno, já quase não tem espaço no romance do chileno, onde a magia em boa parte se deve justamente à pretensão do "assim foi", na qual manifesta-se uma relação menos problemática entre sujeito e mundo. Multiplique-se a fórmula por noventa e seis e estará posto o impasse. Isto é, a princípio, sequer é possível garantir aquilo do que se trata. Seu espírito lancinante reproduz o aceno mortífero de Norman Bolzman: *Ahora estamos aquí, ahora ya no estamos aquí.*

Simplificando, nunca é certo se o narrador fala de si ou do outro, ou o quão contaminada é a sua perspectiva. Uma vez que a experiência a ser assimilada varia de entrevista para entrevista, a própria dispersão se encarrega de levantar suspeitas tanto a respeito dos narradores quanto dos protagonistas, nem sempre alçados ao primeiro plano. Por contraste, quando vistas em conjunto, as mesmas entrevistas revelam ao fundo um objeto comum. Ao arquitetar o fio narrativo através da fragmentação das vozes, Bolaño contorna a ausência de problematização interna em que incorreria uma história de aventuras, quer fosse narrada em primeira ou em terceira pessoa. Do ponto de vista daquela, não há épica. Do ponto de vista dessa, tudo o é. Diante do livro do chileno, o leitor deve consumir sua última energia tentando inutilmente decidir-se por uma ou outra.

Em todo o caso, e seja qual for o registro em jogo, a prudência manda não tomar o material de maneira imediata. Assim, dado seu movimento de retorno, a história de formação do jovem Juan García Madero, ao invés de consolidar uma experiência de progressão temporal, aportava sentimento de frustração. A polifonia, por sua vez, se resumiria à forma autocentrada do depoimento criminal caso não fosse atravessada pelos protagonistas, cuja vocação épica só descreve

simultaneamente um sucesso e um insucesso ao não se deixar capturar pelos elementos mediadores. É a disseminação da narrativa que, simultaneamente, empresta força aos momentos e os faz progredir até o desaparecimento. Correndo o risco de forçar na nota, Ulises e Arturo não podem narrar. O conjunto fraturado, no entanto, não é outra coisa senão a constituição de sua voz, através da qual, *para o bem e para o mal*, aparece um mundo dotado de sentido⁹⁶.

⁹⁶ A disputa em torno desse elemento é a mais polêmica. O risco é submeter a articulação dos momentos, apreendida de diversos ângulos segundo nossa apresentação, à força de um centro gravitacional. Assim, para Areco (2007), Luche (2014), Carral e Garibotto (2008), *Los detectives salvajes* procura assimilar o fracasso das vanguardas históricas e das experiências revolucionárias de esquerda. Salvo engano, na inação, na impotência, no imobilismo real-visceralista estaria plasmada a passagem de bastão de um paradigma crítico-revolucionário a outro mais afeito aos regimes democráticos do final do século. Salvo engano, obcecada pela derrota, a leitura perde de vista seu gesto deliberado, seu tom de celebração. A vitalidade da obra, plural sob tantos aspectos, não se deixa resumir a um interdito.

Considerações finais

O problema do tempo primeiro nos ocorreu em função do retorno ao ano de 1976 implicado na montagem do livro. A retomada de temas desgastados inculca na terceira parte, sobre a qual não parecia haver nada de contundente. Afinal, por quê um diário de entradas lineares consta clivado por um capítulo que o ultrapassa no tempo? Quase não se podia evitar a sensação de que a inocência de Juan García Madero não era mais inocente, e isso não era culpa da prosa, cujo bom-humor é preservado, mas resultado da nulidade que a aventura a princípio provocaria. Essa incongruência, a incongruência entre o desejo jovial de cruzar a vida a plenos pulmões e o fôlego curto que tinha aquela mesma vida ao longo da obra, propunha um sentimento novo, não contemplado por aquilo com o que tivemos a sorte de cruzar ao longo da pesquisa.

Sob outra perspectiva, a repetição envelhecida desses motivos românticos relacionados à formação da alma, divide espaço com um aparato técnico decididamente contemporâneo. Enigmático, multifacetado, o conjunto de vozes com os quais nos deparamos na entrevista recepiona a esperança do ainda jovem García Madero com uma boa dose de frustração. Não obstante o livro comece e termine com a ideia de vanguarda e os acontecimentos de 1976, a passagem do tempo vem a reboque da ambientação ao mundo do trabalho e a uma atmosfera na qual o sonho de revolucionar o México?, a literatura mexicana?, a poesia mexicana?, o futuro profissional?, perde tração. Em seu lugar, observa-se um sem-fim de narradores comprometidos com a própria sobrevivência, com desejos mais modestos.

A transição, é claro, faz pensar no rebaixamento das expectativas de transformação social, sobretudo após os anos 90⁹⁷, quando se desfaz o bloco

⁹⁷ Cf. Arantes, P. *O novo tempo do mundo*, 2014, p.94. “Acontece que, a certa altura do curso contemporâneo do mundo, a distância entre expectativa e experiência passou a encurtar cada vez mais e numa direção surpreendente, como se a brecha do tempo novo fosse reabsorvida, e se fechasse em nova chave, inaugurando uma nova era que se poderia denominar das *expectativas decrescentes*”. Em suma, o que ficava sem futuro era a esquerda tradicional, progressista, e a continuidade das lutas socialistas. O presente não é sem novidades, pelo contrário, mas a sua irrupção não deixaria mais antever um desfecho. Por outro lado, se não estou enganado, há quem tenha notado a coincidência entre o cancelamento do futuro e a irrupção dos golpes militares na América Latina. Trocando em miúdos, era um indicativo de que, tão logo houvesse uma guinada à

socialista, e não faltou quem enxergasse no livro do chileno uma crítica feroz à inoperância das vanguardas artísticas e políticas, cujo sonho não foi tão longe quanto o esperado. Nessa direção, uma comentadora observa que "Los detectives salvajes expresa, a través del real visceralismo de los setenta la imposibilidad de sustentar una estrategia de vanguardia en un momento posvanguardista" (Areco, 2007, p.189). Se a experiência coletiva é posta em xeque pelo andamento do enredo, visto por outro ângulo, o percurso, cujo arrojo formal, se não estivermos errados, é singular, levanta uma série de outros temas, e chega de fato a se aproximar de uma estética mais contemporânea, conectada ao "mundo da vida".

A fricção entre temas tão discrepantes, enquadrados de maneira diversa no interior do próprio livro, embora não seja simples de resolver, é sempre encantadora. Basta pensar no fascínio que provocam as protagonistas, às voltas com um mundo ao qual parecem não desejar pertencer. Sem deixar de engajar-se nas atividades laborais, nem que sejam pequenas ilicitudes, parte também da dinâmica social através da qual vem o sustento, colocam a vida à prova a todo momento. Essa sensação de *tudo ou nada*, que se pressente na insistência de Ulises em Israel, na proximidade que estabelece com Norman, companheiro da moça por quem era apaixonado, ou ainda nas inúmeras vezes em que Belano arrisca a própria vida para não deixar para trás um amigo, alguém desconhecido quicá, reflete uma confiança na voz interior que só mesmo o narrador de primeira hora poderia prover.

Daí a ênfase reiterada na fulguração de García Madero enquanto vagueia pelo bairro de Condesa e cogita, com inveterada alegria, afastar-se de seus tios, da comodidade e do conforto que o ofereciam, desde que nunca mais lhe parecesse vazia a sua vida⁹⁸. A resposta para a frustração parcial da expectativa,

esquerda, a reação violenta se apresentaria como opção. Preservava-se, desse modo, a combinação esdrúxula entre modernização incipiente e manutenção de estruturas sociais arcaicas. A hipótese, na qual a periferia do capitalismo prefigura as novidades do centro, que de certa maneira está ilustrada também neste trabalho, consta em um texto polêmico de Roberto Schwarz sobre um livro de Caetano Veloso: "o artista havia pressentido a inversão da maré histórica no mundo, a qual até segunda ordem deixava sem chão a luta pelo socialismo, como a própria esquerda aos poucos iria notar". Cf. Schwarz, R. *Verdade tropical: um percurso do nosso tempo*, 2012a, p.79;

⁹⁸ "Também, sem querer, comecei a pensar na minha tia, no meu tio, no que até agora era a minha vida. Eu a vi prazerosa e vazia, e soube que nunca mais voltaria a ser assim. Alegrei-me profundamente com isso" (2006, p.56)

como se sabe, estava no dissonância do conjunto, cujo sentido é condicionado pelo desaparecimento do jovem no segundo capítulo⁹⁹. Por outro lado, a obstinação da dupla de vanguardistas relativiza o efeito. Ao fim e ao cabo, predomina o sentimento de que a vida foi de fato desprazerosa, arregimentada por uma sequência de infortúnios, e no entanto plena de sentido, experimentada na corda bamba, com a mesma excitação do garoto do primeiro capítulo, embora agora modulada por um tom entristecido.

Contraditória, essa mistura poderia ser observada a partir da própria pluralidade que supostamente caracteriza a contemporaneidade, profundamente ambivalente. Valeria, neste contexto, mencionar a tese de Jacques Rancière, segundo a qual hoje a dominação apresentaria a tendência “a homogeneizar todas as formas de temporalidade sob seu controle” (Rancière, 2014, p.12-13), tornando o porvir refém de seus pressupostos. Uma saída da lógica dominante, prevê o filósofo, consistiria em uma fuga “da trama da homogeneidade do tempo”. “Não existe um processo global que submeta a suas regras todos os ritmos do tempo individual e do tempo coletivo. Há vários tempos em um só tempo”, ele diz, de sorte que “o tempo moderno não é contemporâneo de si mesmo” (Rancière, 2021b, p.63). Embora não nos pareça a melhor leitura da fórmula filosófica¹⁰⁰, uma alternativa poderia consistir em olhar caso a caso o que está sendo dito, ignorando a perspectiva de conjunto em favor da pluralidade, mas também da equivalência das vozes narrativas, tomadas em pé de igualdade.

No caso do romance de Roberto Bolaño, ao analisar os relatos separadamente, de acordo com sua potência de deslocamento sensível, parece-nos que a leitura corre o risco de ignorar a promessa contida no primeiro capítulo, de certo modo sustentada pelas protagonistas e que leva à vertigem o registro individual. Sob pena de resumir a experiência estética à aquiescência ou rejeição que adota o leitor face a cada um dos depoimentos, cedendo à confirmação de si,

⁹⁹ Há aqueles trabalhos que discutem acaso a intenção de Bolaño não era, de um ponto de vista interno à história, fazer do diário uma peça propositalmente ficcional, dotando o sumiço do poeta de sentido ao contrapor seu registro à concretude dos depoimentos, que via-de-regra reconhecem uns aos outros. Por um lado, é difícil ultrapassar o terreno da especulação. Por outro, ignora o sentimento que a leitura provoca, e que para mim vinha sempre em primeiro lugar.

¹⁰⁰ O contar-por-um das vozes, como observou Tiago Pinheiro (2016, p.116), é, nos termos de Rancière, em oposição à política, um modelo de organização policialesco;

procuramos evitar este caminho. Ademais, ao situar todos os relatos no mesmo patamar, pode perder-se de vista a referência recorrente aos temas da violência, da precarização, do preconceito, que não são gratuitos e demandam posicionamento¹⁰¹. Ao invés de tomar cada uma das vozes narrativas de maneira independente, procuramos abordá-las em suas modalidades de interação. Isto é, ao invés de afirmar que as temporalidades são tantas quanto são as personagens, propusemos observar três tipos de interação entre elas. Segundo essa hipótese, o problema do tempo em *Os detetives selvagens* não diria respeito à particularidade virtualmente infinita dos depoimentos, senão ao jogo observado entre - e no interior de - três formas distintas de experimentação tempo.

Seja como for, nosso esforço sempre foi aquele de demonstrar como o sentimento do conjunto se modifica de acordo com o vigor de cada uma das partes, provocando o efeito do contraditório. Parafraseando Adorno, Bolaño não conciliou seus conceitos de tempo, tampouco tomou partido por um deles¹⁰². Na dissonância reside o interesse pela obra, como lembra o próprio filósofo ao observar que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma” (Adorno, 2008, p.18). E muito embora quase nada tenha sido asseverado a respeito de conflitos sociais, o diálogo teórico acirrado caminha nessa direção. Justamente aí resta muito a ser dito, pois não obstante a descrição primeira da função do tempo na forma romance, fornecida por Lukács¹⁰³, coincida com a promessa da modernidade europeia, aqui o seu observador é um latino-americano¹⁰⁴.

¹⁰¹ Basta conferir a sétima sessão de depoimentos, colhida na França, escrutinada ao longo do segundo capítulo deste trabalho;

¹⁰² Refiro-me aos apontamentos de Adorno a respeito da figuração do tempo objetivo e subjetivo n' *A montanha mágica*, de Thomas Mann: “De modo inteligente, Thomas Mann não conciliou os dois conceitos de tempo nem tomou partido por um deles”. (Adorno, 2016, p.342)

¹⁰³ “O tempo só pode tornar-se constitutivo quando a vinculação com a pátria transcendental houver cessado.” (LUKÁCS, G. 2009, p.128)

¹⁰⁴ Como apontamento final, lembraria que essa não seria a primeira vez que um romancista latinoamericano indaga a forma europeia a partir do mecanismo do tempo. Como aponta Paulo Arantes (2021, p.112), era essa a grande descoberta de Roberto Schwarz ao ler Machado de Assis: “Ele mostrou, neste aspecto, como Machado escreveu romances realistas com recursos literários antirrealistas. (...) arma-se em consequência um 'enredo vadio', sem tensão, onde a trama não é retesada por nenhum conflito, nenhuma corrente central; assim sendo, o tempo é improdutivo, não pressiona na direção de qualquer progresso, não enquadra enfrentamento algum de posições”. Como se pode notar, nada mais distante do que faz Roberto Bolaño.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. Reconciliação extorquida. A propósito da Significação atual do realismo crítico de Georg Lukács. In: MACHADO, Carlos (org.) **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

ADORNO, T. **A arte e as artes: primeira introdução à teoria estética**. Bazar do Tempo: 2018.

_____. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

_____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Editora Ática: 1998.

_____. **Sem diretriz - Parva Aesthetica**. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

_____. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. **Três estudos sobre Hegel**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

AIRA, C. O a-ban-do-no. In: AIRA, C. **Pequeno manual de procedimentos**. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

ALMEIDA, J. **Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte**. São Paulo : Ateliê Editorial, 2007.

ARANTES, P. **O novo tempo do mundo**. São Paulo: Boitempo, 2014.

_____. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira** [recurso eletrônico] : dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz / Paulo Eduardo Arantes. -- São Paulo : [s.n], 2021.

ARECO, M. Los detectives salvajes de Roberto Bolaño y el juicio a la vanguardia. **Anales de literatura chilena**, año 8, n. 8, p.185-197, 2007.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BOLAÑO R. Discurso de Caracas (Venezuela). In: MANZONI, Celina (org.) **Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia**. Buenos Aires: Corregidor, 2006a.

BOLAÑO, R. **Literatura e exílio**. Trad. Guilherme Freitas, Edições Chão da Feira. Caderno de Leituras n. 22. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad22.pdf> Última consulta em: 27/08/2023.

BOLAÑO, R. **Os detetives selvagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Amuleto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008;

_____. **A Universidade Desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

_____. **Chamadas telefônicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Putas Assassinas**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

_____. **Los detectives salvajes**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

BOLOGNESE, C. **Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño**. Alción Editora, 2010.

BÜRQUER, P. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CARRAL, A., GARIBOTTO, V. Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en Los detectives salvajes. In: **Bolaño salvaje**. p.163-89, 2008.

DAMASCENO, R. mais sobre roberto bolaño. Blog original agreste. São Paulo, 23 jul. 2021. Disponível em:

<https://originalagreste.blogspot.com/2021/07/mais-sobre-roberto-bolano.html>

Última consulta em: 27/08/2023.

FABBRINI, R. A comunidade estética em Jacques Rancière. **Revista Limiar**, v.8, n.15, p.124-140, 2021.

FABBRINI, R. Estética e transgressão: da arte radical à arte radicante. **Artelogie (Online)**, v. 8, p. 1-15, 2016.

FLORES, M.A. Notas sobre Los detectives salvajes. In: MANZONI, Celina (org.) **Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia**. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

FREIRE, R.. "Ulysses's Last Voyage: Bolaño and the Allegorical Figuration of Hell." In: **Roberto Bolaño, a Less Distant Star: Critical Essays**, p.85-103, 2015.

FOSTER, H. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GATTI, L. "A montanha mágica como romance de formação". In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. VIII, n. 15 (jan-dez/2014), pp. 112-120.

LUCHE, L. La imagen de las vanguardias en *La literatura nazi en América* de Roberto Bolaño. **Boletín Millares Carlo**, n.30, 342-349, 2014.

LUDMER, J. Literaturas posautonomas. **Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura**, n.17, julho de 2007.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1997.

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

MAZZARI, M. V. (2018). Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: "Um magnífico arco-íris" na história do romance. **Literatura E Sociedade**, 23(27), 12-30.

MORETTI, F. **O romance de formação**. São Paulo: Todavia, 2020.

- PAULS, A. La solución Bolaño. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Orgs.). **Bolaño Salvaje**. Barcelona: Candaya, 2008. *apud* SIMÕES, Clarisse Lyra. Voz, sentido e experiência em Los detectives salvajes, de Roberto Bolaño. 2013. Acesso em: 2023-08-27.
- PINHEIRO, Tiago Guilherme. Três quadros em um quarto: a poesia lança um olhar para a cena do crime. In: PEREIRA, Marcos Antonio; RIBEIRO, Gustavo Silveira (org.). **Toda orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño**. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2016.
- RANCIÈRE, J. **Aisthesis**. São Paulo: Editora 34, 2021c.
- _____. **As margens da ficção**. São Paulo: Editora 34, 2021a.
- _____. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. Em que tempo vivemos? In: **Revista Serrote**, n. 16, p. 203-222, mar. 2014.
- _____. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- _____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. **O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- _____. **Tempos modernos**. São Paulo: n-1 Edições, 2021b.
- SAFATLE, V. **Em um com o impulso**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2022.
- SCHWARZ, R. Sobre Adorno In: _____. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.44-51.
- SCHWARZ, R. “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”. In: _____. **Martinha versus Lucrecia**, São Paulo: Companhia das Letras, 2012a, p. 52-110.

SIMÕES, Clarisse Lyra. Voz, sentido e experiência em Los detectives salvajes, de Roberto Bolaño. 2013. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Acesso em: 2023-08-27.

SPERANZA, G. (2012). **Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes**. Barcelona: Anagrama, 2012.

VILLORO, J. El copiloto del Impala. In: MANZONI, Celina (org.) **Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia**. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

Entrevistas:

Roberto Bolaño en "La belleza de pensar", por Cristián Warnken en la Feria Internacional del Libro de Santiago. Transmitida por UC Televisión de Chile. 1999: <https://www.youtube.com/watch?v=NPL3O1UL3-E>

Entrevista: Off the record. TV Chilena, Santiago, 1999.:

https://youtu.be/BFFfrNJOkMU?si=bJ_kWPIa0-Vrr8zO

Entrevista: Off the record. TV Chilena, Santiago, 1998.:

<https://youtu.be/qNhTTqu5Vsw?si=7nZBXLedVfk65DJg>

Roberto Bolaño, Una mirada crítica:

<https://www.youtube.com/watch?v=YYEObsX9kV4>