

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS ERECHIM
CURSO DE HISTÓRIA**

EDUARDO BIANCHI

**OS DETETIVES SELVAGENS (1998) E A ESCRITA DO PASSADO:
INTERFACES ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA NA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO**

ERECHIM

2026

EDUARDO BIANCHI

OS DETETIVES SELVAGENS (1998) E A ESCRITA DO PASSADO:
INTERFACES ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA NA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Allan Kardec da Silva Pereira

ERECHIM

2026

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

, Eduardo Bianchi
OS DETETIVES SELVAGENS (1998) E A ESCRITA DO PASSADO:
INTERFACES ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA NA OBRA DE
ROBERTO BOLAÑO / Eduardo Bianchi . -- 2026.
54 f.:il.

Orientador: Doutor Allan Kardec da Silva Pereira

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de
Licenciatura em História, Erechim, RS, 2026.

1. Roberto Bolaño. 2. História e Literatura. 3.
Teoria da História. I. Pereira, Allan Kardec da Silva,
orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III.
Título.

EDUARDO BIANCHI

**OS DETETIVES SELVAGENS (1998) E A ESCRITA DO PASSADO:
INTERFACES ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA NA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de licenciado em História.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 08/07/2026.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
ALLAN KARDEC DA SILVA PEREIRA
Data: 11/07/2026 13:22:16-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Allan Kardec da Silva Pereira - UFFS
Orientador

Documento assinado digitalmente
BRUNO ROBSON RIBEIRO DOS SANTOS
Data: 11/07/2026 11:30:11-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Me. Bruno Ribeiro - PUCRS
Avaliador

Documento assinado digitalmente
GERSON LUIS EGAS SEVERO
Data: 11/07/2026 20:15:55-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Gerson Luis Egas Severo - UFFS
Avaliador

Dedico este trabalho à minha avó Inês
Rodigueiro Comin, que foi impedida de
estudar em sua juventude.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família pelo intenso apoio durante a graduação e incentivo aos estudos. Em especial minha avó Inês, minha mãe Taciana, meu padrasto Luciano, meu pai Edson e minha tia Camila, pelas palavras de consolação durante os momentos difíceis, e aos atos de carinho em situações complicadas durante os anos de estudo.

Gostaria de lembrar das boas amizades que fiz com agradecimentos aos meus amigos e amigas, Wesley, Pedro, Duda, Manu, Erik, Luis, Suzan, Alessandro, ao meu grupo que me acompanhou desde o início em todos os trabalhos, todas as reclamações e dificuldades, Fernanda e Rafaela, em especial queria agradecer minha companheira Débora que me escutou e me aconselhou com as melhores palavras. Obrigado por tudo.

Aos meus professores que participaram da minha formação, toda minha gratidão. Especialmente ao professor Fábio Feltrin pelas aulas de Teoria da História, à professora Caroline Rippe pela oportunidade de monitoria no Centro de Documentação Histórica e Laboratório de História Oral, ao professor Allan K. Pereira pelas aulas, conversas sobre Teoria da História, incentivo na pesquisa acadêmica e orientação no TCC. Com carinho ao professor Paulo Bittencourt que me influenciou na minha inserção no caminho da literatura nos primeiros semestres.

Iñaki Echaverne, bar Giardinetto, rua *Granada del Penedés*, Barcelona, julho de 1994. Por algum tempo, a Crítica acompanha a Obra, depois a Crítica se desvanece e são os leitores que a acompanham. A viagem pode ser comprida ou curta. Depois os leitores morrem um a um, e a Obra segue sozinha, muito embora outra Crítica e outros Leitores pouco a pouco se ajustem à sua singradura. Depois a Crítica morre outra vez, os Leitores morrem outra vez, e sobre esse rastro de ossos a Obra segue sua viagem rumo à solidão. Aproximar-se dela, navegar em sua esteira é um sinal inequívoco de morte segura, mas outra Crítica e outros Leitores dela se aproximam, incansáveis e implacáveis, e o tempo e a velocidade os devoram. Finalmente a obra viaja irremediavelmente sozinha na Imensidão. E um dia a Obra morre, como morrem todas as coisas, como se extinguirá o Sol e a Terra, o Sistema Solar e a Galáxia, e a mais recôndita memória dos homens. Tudo que começa como comédia acaba como tragédia (Bolaño, 2006, p. 497).

Escribir no es normal. Lo normal es leer y lo placentero es leer; incluso lo elegante es leer. Escribir es un ejercicio de masoquismo; leer a veces puede ser un ejercicio de sadismo, pero generalmente es una ocupación interesantísima (Bolaño, 2006. p. 89).

RESUMO

O presente trabalho consiste na análise qualitativa das interfaces entre literatura e escrita da história no livro *Os Detetives Selvagens* (1998), do escritor chileno Roberto Bolaño. Assim, tem como objetivo produzir uma interpretação da escrita do passado na narrativa ficcional da obra em questão, envolvendo as representações da tragédia e fracasso geracional. Nesse sentido, a pesquisa examina o “pulso histórico” da época, das experiências dos poetas, artistas e militantes em meio às desilusões e das rupturas geracionais pós-1968. O arcabouço teórico articula o conceito de “passado prático” de Hayden White, as noções de “Literatura Menor” de Deleuze e Guattari e a investigação do trágico” proposta por Raymond Williams. Ademais, a metodologia utilizada volta-se para a investigação das fontes ficcionais do livro *Os Detetives Selvagens*, além das entrevistas realizadas por Roberto Bolaño ao longo de sua vida, bem como sua biografia e vida literária. Por fim, a análise do livro problematizado na pesquisa demonstra que o escritor chileno, debruçado sobre seu próprio passado, reconfigura a memória de projetos políticos e estéticos que foram interrompidos pelo autoritarismo e pelo exílio, criando, dessa forma, a resistência da memória daqueles que foram vencidos pelos fatos.

Palavras-chave: Roberto Bolaño; História e Literatura; Teoria da História.

ABSTRACT

The present work consists of a qualitative analysis of the interfaces between literature and the writing of history in the book *The Savage Detectives* (1998) by the Chilean writer Roberto Bolaño. Thus, it aims to produce an interpretation of the writing of the past in the fictional narrative of the work in question, encompassing the representations of tragedy and generational failure. In this sense, the research examines the "historical pulse" of the era, the experiences of poets, artists, and militants amidst the disillusionment and generational ruptures post-1968. The theoretical framework articulates the concept of the "practical past" by Hayden White, the notions of "Minor Literature" by Deleuze and Guattari, and the investigation of the tragic proposed by Raymond Williams. Furthermore, the applied methodology focuses on the investigation of the fictional sources of the book *The Savage Detectives*, in addition to interviews granted by Roberto Bolaño throughout his life, as well as his biography and literary trajectory. Finally, the analysis of the book problematized in this research demonstrates that the Chilean writer, reflecting upon his own past, reconfigures the memory of political and aesthetic projects that were interrupted by authoritarianism and exile, creating, thereby, a resistance of memory for those who were defeated by the facts.

Keywords: Roberto Bolaño; History and Literature; Theory of History.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Víctor Jara cantando no comício das eleições do Chile, em 1973.	16
Figura 2 - Censura de livros por militares durante a ditadura no Chile	23
Figura 3 - Militares chilenos queimando livros	23
Figura 4 - Grupo de poetas do movimento Infrarrealista	30
Figura 5 - Roberto Bolaño desembarcando na Espanha em janeiro de 1977	34

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 ROBERTO BOLAÑO: BIOGRAFIA LITERÁRIA	14
2.1 CHILE: “UMA DOR AQUI, DO LADO DA PÁTRIA”	15
2.2 MÉXICO: “MI TERRITÓRIO LITERÁRIO”	25
2.3 ESPANHA: “SEVILHA ME MATA”	33
3 OS DETETIVES SELVAGENS E AS INTERFACES ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA	37
3.1 “UM ROMANCE PARA MINHA GERAÇÃO”	38
3.2 HAYDEN WHITE: RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA	41
3.3 UMA LITERATURA MENOR DOS DETETIVES SELVAGENS	46
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS	52

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é referente às interfaces entre literatura e escrita da história na obra *Os Detetives Selvagens*, de 1998, traduzida por Eduardo Brandão em 2006, com a editora Companhia das Letras. O livro tem como pano de fundo a vida dos poetas Arturo Belano e Ulises Lima (alter egos de Roberto Bolaño e Mario Santiago Papasquiaro) e a busca de Cesárea Tinajero, uma poeta desconhecida que iria revolucionar a poesia da América Latina caso encontrada. Com este romance, Roberto Bolaño expressa a despedida de sua geração (a geração dos anos 1970), que acreditava em uma militância política, ao entregar a juventude a um projeto que não fora construído em sua realidade.

A narrativa ergue-se como um território onde a ficção e a História se tensionam e se complementam. Como observa Simões (2014), Bolaño escreve precisamente a partir da derrota dos sonhos de sua própria geração, cujos anseios utópicos foram interrompidos de forma trágica. Em vez de uma epopeia clássica, o romance articula uma “anti-épica” latino-americana, na qual a trajetória de errância e o fracasso dos poetas vanguardistas mimetizam as desilusões sociopolíticas da época. Assim, a obra abre caminhos para um diálogo profundo entre a poesia, a crítica literária e a historiografia, permitindo que a escrita ficcional funcione como um testemunho e uma ferramenta para compreender o malogro dos projetos revolucionários e as fraturas deixadas pelos regimes autoritários no continente (Oliveira, 2016).

A pesquisa justifica-se pela pertinência teórica de investigar a escrita de Roberto Bolaño como um testemunho estético e político das desilusões geracionais frente aos regimes ditatoriais latino-americanos. A obra do autor constrói uma ficção sobre poetas em situações inóspitas, contrapondo-se ao chamado Boom Latino-americano e traçando um horizonte alternativo para as artes como resistência. Destaca-se, nesse sentido, a importância de analisar as incertezas políticas e sociais de 1973, com a queda de Salvador Allende pela ditadura de Augusto Pinochet, e as manifestações de 1968 na França que influenciaram as vanguardas.

A obra de Roberto Bolaño no Brasil ainda está restrita a leitores interessados e universitários, como afirmam Pereira e Ribeiro (2016). Segundo Olmos (2016), as leituras sobre o autor carregam uma perspectiva própria e uma subjetividade que não se submete aos parâmetros domesticados da crítica acadêmica. Tal cenário torna pertinente situar esta investigação interdisciplinar na área da História e demonstrar como a narrativa do escritor chileno reconfigura a memória de projetos utópicos que foram interrompidos pelo autoritarismo e pelo exílio.

A pesquisa tem como objetivo analisar as interfaces entre literatura e escrita da história na obra *Os Detetives Selvagens* (1998), de Roberto Bolaño, interpretando a representação do passado, da tragédia e do fracasso geracional latino-americano. Para alcançar esse propósito, o estudo propõe-se a mapear a trajetória biográfica e literária do autor, com foco em suas experiências de exílio no Chile, no México e na Espanha. Além disso, o trabalho busca examinar o contexto histórico de 1973 e as rupturas sociopolíticas pós-1968 na América Latina, culminando na investigação da narrativa ficcional a partir dos conceitos de passado prático, literatura menor e do trágico.

Quanto aos aspectos metodológicos, esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de caráter teórico-reflexivo e objetivo exploratório-interpretativo, visto que, segundo Gil (1996), esse formato proporciona uma maior proximidade com a questão investigada. A fonte desta pesquisa é a obra literária *Os Detetives Selvagens*, publicada originalmente em 1998, utilizando-se a edição traduzida de 2006. Além da obra literária, a análise mobiliza as entrevistas concedidas pelo autor, compiladas no livro *Bolaño por sí mismo* (2006), bem como sua biografia e vida literária.

O arcabouço teórico que acompanha a pesquisa e sustenta a análise do livro parte da Teoria da História de White (1994). Além disso, para analisar a narrativa de Bolaño, utilizam-se os conceitos de “Literatura Menor”, propostos por Deleuze e Guattari (2017), e a investigação do “trágico” na literatura, conforme a proposta de Williams (2002).

Assim, a análise propõe uma compreensão de como a narrativa ficcional de Bolaño, ao mimetizar a trajetória dos poetas marginais latino-americanos, opera como um testemunho estético da desilusão e das rupturas geracionais pós-1968.

O trabalho está organizado em dois capítulos de desenvolvimento, além desta introdução e das considerações finais. O Capítulo 2 traça a biografia literária de Roberto Bolaño, situando suas atuações na vanguarda marginal e as reverberações históricas dos países em que viveu: Chile, México e Espanha. Já o Capítulo 3 realiza a análise qualitativa da fonte ficcional, *Os Detetives Selvagens*, observando a polifonia, a autoficção e as interfaces entre História e Literatura, apoiando-se no conceito de Literatura Menor.

2 ROBERTO BOLAÑO: BIOGRAFIA LITERÁRIA

O capítulo tem como objetivo investigar os episódios históricos da formação literária de Roberto Bolaño. O autor dos *Detetives Selvagens* participa de uma “missão literária” (Sevcenko, 1995), pela reelaboração de momentos históricos seguidos de violência, luto e exílio na América Latina. Chileno de nascimento, o autor passou sua adolescência no México e migrou à Espanha para se dedicar à escrita e sua formação literária. Tais países são importantes no projeto de escrita, visto que Bolaño participou ativamente de eventos políticos e sócio-culturais. Envolvendo esses momentos nos tópicos: a) o 11 de setembro de 1973 chileno, com a trágica queda do governo socialista de Salvador Allende; as transformações literárias que acarretaram nas neovanguardas e a antipoesia de Nicanor Parra; b) no México, o 2 de outubro em 1968, no qual ocorreu o massacre de Tlatelolco; e as disputas contra o *establishment* literário mexicano de Octavio Paz e a vanguarda estridentista.

Além do mais, será necessário pontuar sobre o *trágico*. Este conceito pode ser investigado a partir da antiguidade até a era moderna nas obras literárias. Conforme investiga o teórico cultural Williams (2002), há um uso cotidiano para “tragédia”, e tragédia no sentido do drama e sua tradição. De modo que nos possibilita pensar o trágico pela segunda definição, chegando à tragédia por muitos caminhos: “Ela pode ser uma experiência imediata, um conjunto de obras literárias, um conflito teórico, um problema acadêmico.” (Williams, 2002, p.29). Diante de um caminho para a investigação da vida literária de Bolaño numa forma trágica de experiência, em um primeiro momento, em outro, uma interpretação da narrativa do livro *Os Detetives Selvagens*, por meio do conceito de literatura menor¹. Tratando, em diálogo com Hayden White (2008), de enredar a biografia de Bolaño pelo trágico, estabelecemos que “na tragédia não há ocasiões festivas, salvo as falsas ou ilusórias” (White, 2008, p. 24), e portanto, “as reconciliações que ocorrem no final da tragédia são muito mais sombrias; têm mais o caráter de resignações dos homens com as condições em que devem labutar no mundo.” (ibid., p. 25).

¹ O conceito de Literatura menor é estabelecido por Gilles Deleuze, no livro: *Kafka: por uma literatura menor*, de 1975. Tal conceito propõe uma leitura das obras do escritor tcheco, Franz Kafka, a partir da análise de sua produção em língua alemã. Pela qual se identifica uma desterritorialização por ter escrito em uma língua que não é sua de origem, a língua tcheca. Diante disso, Deleuze postula como esta configuração posiciona a escrita de Kafka como uma ação política e de agenciamento de coletivos a partir de sua análise rizomática.

2.1 CHILE: “UMA DOR AQUI, DO LADO DA PÁTRIA”

Quando Arturo voltou, em 1974, já era outro. Allende tinha caído, e ele havia cumprido com seu dever, assim me contou sua irmã. (Bolaño, 1998, p. 199-200).

No Chile da década de 1970, houve crescente comoção por mudanças na sociedade. A promessa de transformação social ocorreu por meio da revolução socialista, personificada na figura de Salvador Allende. Durante o governo da Unidade Popular (UP), entre 1970 e 1973, diversas ações foram promovidas, refletindo um período de intensa mobilização e ruptura. Sobre os impactos e o peso das ações desse período nos indivíduos, a narrativa expõe as marcas do dever cumprido.

Um projeto de ampliação radical da democracia social no Chile, no qual enfrentou a oposição golpista militar, no comando de Augusto Pinochet. O Chile, depois de sofrer por baixas na economia, em 1972, com aumento da inflação e reajuste salarial, piorou o cenário para o poder de compra da população. Favorecendo os golpistas militares, aliados com a CIA e os Estado Unidos, para uma série de embargos ao governo, além de organizações graves em busca da derrocada do governo allendista. Desde o começo de 1973, os militares golpistas já produziram insurreições com intuito de infringir na queda do governo democrático. A chance de golpe já era de conhecimento da população (Costa, 2023, p. 77). Pela manhã de 11 de setembro de 1973, começou a invasão e bombardeamento do Palácio de la Moneda, junto com a tomada das ruas, numa ofensiva direta do exército militar contra o presidente Salvador Allende e o governo democrático chileno. Resultando na morte do presidente eleito, cercado por tropas do exército golpista.

Nessa conjuntura, a política do pós-golpe, decadente e violenta, atingiu a população tanto na vida pública quanto privada. A cultura chilena, por conta disso, passa a ser um meio de combate à ditadura, através de grupos de resistência à opressão estatal e militar. Setores como da música, da pintura e da literatura agem diretamente nas ruas, universidades e partidos, a fim de retratar as violências sofridas. Os artistas da cultura popular se definem como trabalhadores da arte, numa contribuição na revolução socialista chilena. No meio destes artistas populares, o músico da *Nueva Canción Chilena*² Víctor Jara, foi um símbolo de luta da população chilena frente as violências dos Estados Unidos e dos militares golpistas (Figura 1). O movimento musical buscava um trabalho de conscientização dos trabalhadores

² O movimento musical da *Nueva Canción Chilena* buscava debater a função social da arte, com intenção de afastar a dependência cultural internacional e se encontrar nas identidades populares do Chile.

campesinos, comunicando as lutas pelos protestos do Chile, por meio da música³. O desfecho trágico do trabalho do ativista social, é, logo depois do golpe, ser detido, torturado e morto pelo regime ditatorial militar.

Figura 1 - Víctor Jara cantando no comício das eleições do Chile, em 1973



Fonte: Archivo de la Fundación Víctor Jara (1973).

No caso da literatura, nesse período de perseguição, violência e repressão, esteve em meio à experimentação da palavra, da destruição do sentido lógico e tradicional como resistência à ditadura. Com sede no Departamento de Estudios Humanísticos (DEH) da Faculdade de Ciencias Físicas e Matemáticas da Universidade do Chile, o qual foi um lugar de encontro para os poetas para estudos de História, Filosofia, Línguas e Literatura. Os integrantes deste grupo: Enrique Lihn, Nicanor Parra, Ronald Kay e Jorge Guzmán, eram articuladores de uma formação humanística aos estudantes. Bem como, mais adiante, foi o único espaço aberto aos estudos de filosofia depois do golpe militar. Sendo assim, os eventos relacionados com o caso de Victor Jara, bem como os protestos de rua, frearam ações diretas ao governo ditatorial. Pressionando os artistas, desse modo, ao processo de autocensura e exílio do país.

O país de nascimento de Roberto Bolaño, é reiterado ao longo dos *Detetives Selvagens*, ainda no processo de cessação do governo democrático. Tal movimento é visto

³ Para conhecer a música, *El Derecho de Vivir en Paz*, de Víctor Jara, foi um meio de protesto à violência, com valores de justiça social e paz: <https://www.youtube.com/watch?v=rbsSa3b5eo8>

como um processo chave para a leitura da obra, bem como o distanciamento pelo qual o escritor chileno elabora sua obra. Assim, em entrevistas para Gabriel Agosin e Carolina Díaz (Bolaño, 2006) marcaram essa questão quando indagaram o escritor, do porquê escrever sobre o Chile residindo na Espanha. A resposta de Bolaño foi: “Yo escribo sobre Chile, entre otras razones, porque soy chileno” (Bolaño, 2006, p. 29). Também este aspecto foi reiterado em seu discurso do Prêmio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, em 1999, pelo romance *Detetives Selvagens* (1998):

[...] pues a mí lo mismo me da que digan que soy chileno, aunque algunos colegas chilenos prefieran verme como mexicano, o que digan que soy mexicano, aunque algunos colegas mexicanos prefieren considerarme español, o, ya de plano, desaparecido en combate, e incluso lo mismo me da que me consideren español, aunque algunos colegas españoles pongan el grito en el cielo y a partir de ahora digan que soy venezolano, nacido en Caracas o Bogotá, cosa que tampoco me disgusta, más bien todo lo contrario. Lo cierto es que soy chileno y también soy muchas otras cosas. (Bolaño, 1999)⁴

Dessa maneira, a percepção da nacionalidade do autor acontece por conta de inúmeros dos personagens que aparecem na narrativa de *Detetives Selvagens*, que carregam descrições sobre os países onde o autor migrou. O principal, seu *alter ego* Arturo Belano, também chileno, introduz diálogos sobre poesia, literatura e política chilena entre migrantes no México. No segundo capítulo dos *Detetives Selvagens*, é possível perceber embates poéticos na representação dos poetas chilenos Pablo Neruda e Nicanor Parra, no qual caracteriza momentos distintos nas letras chilenas. Belano, narrado pela personagem Perla Aviles, sente a derrota em um embate após um diretor defender Nicanor Parra como mandante das letras espanholas. Vejamos:

Um dia ele me contou que tinha brigado com o diretor. Perguntei por quê, mas ele não quis me contar. Quer dizer, disse que tinha sido por uma diferença de critérios literários, não muito mais. Pelo que entendi, o diretor dissera que Neruda era uma merda e que Nicanor Parra era o grande poeta da língua espanhola. (Bolaño, 1998, p. 178)

Esta fala de Belano não articula apenas critérios literários, mas também uma discussão sobre o *ethos* do poeta em meio a tradição poética e política. Neruda, como veremos, representaria o cânone, o poeta “Sol”, o viver-como-poeta, ligado à política, enquanto Nicanor Parra estaria associado à antipoesia, ao marginal, ao descentrado. Desta maneira, podemos ampliar a discussão, a ser entendida através da tradição poética chilena, na qual se

⁴ “Pois a mim o mesmo me dá quando dizem que sou chileno, embora alguns colegas chilenos prefiram me ver como mexicano, o que digam que sou mexicano, embora alguns tanto me dá que me considerem espanhol, embora alguns colegas espanhóis ponham a gritar aos céus e a partir de agora digam que sou venezuelano, nascido em Caracas ou Bogotá, coisa que também não me desagrada, muito pelo contrário. O certo é que sou chileno e também sou muitas outras coisas.” (Tradução nossa)

manifesta o caráter sociocultural e político (do 11 de setembro de 1973) da narrativa de Bolaño nos *Detetives Selvagens*. Como argumenta Espinosa sobre a poesia das décadas de 60 e 80 do século XX chilena:

La del 60 y la del 80, marcadas en su acepción de señal, de demarcación de diferenciación, como también de territorios fronterizos, de rasgos adyacentes por el acontecimiento histórico chileno del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Se trata también de un corte en la continuidad de la historia republicana del país, y cuyos efectos se han constituido en fractura, en quiebre, en grieta que comprometen todos los estratos de la vida tanto pública como privada de Chile. Este hecho, axialmente trágico, ha comprobado, a nuestro juicio, ya como una certeza, que la poesía, tanto en su génesis como en su textualidad no es un producto cultural ahistórico, sino, muy por el contrario, adviene en una práctica más entre las prácticas de una sociedad: y sus productos, los textos poéticos, un producto más entre los productos de esta sociedad, por lo tanto permeables y dúctiles a los hechos que afecten su contexto sociohistórico (Espinosa, 2002, p. 41)⁵

É importante ressaltar que Bolaño dialoga estreitamente com os movimentos de vanguardas que escreveram anteriormente aos golpes militares nas Américas, os quais possuíam projetos voltados a pensar o político e o artístico, como o Criolismo (Jorge Luis Borges), Criacionismo (Vicente Huidobro), César Vallejo, Octavio Paz, Pablo Neruda, Estridentismo (Manuel Maples Arce), além dos brasileiros Antropofágicos (Mário de Andrade e Oswald de Andrade) (Costa, 2023, p. 122). Dentre esses escritores, destaco Pablo Neruda, um dos poetas apoiadores do partido de Salvador Allende, o UP (Unidad Popular), que escreveu uma poesia voltada para o social e político, numa ordem total, buscando as representações da América por vias emotivas, sensuais e ideológicas (Muñoz, 1988, p. 36-37). Neruda também esteve presente na política, lançando candidatura à presidência do Chile pelo partido comunista chileno, revogando sua participação posteriormente, favorecendo Allende (Costa, 2023).

A figura do “poeta sol” nas obras de Bolaño foi construída ao longo de outros livros. Ela atua, de certa forma, como um fantasma na escrita literária do autor (Rojo, 2004 *apud* Costa, 2023, p. 101), uma referência do período de juventude de Roberto Bolaño. Pablo Neruda compôs uma carreira com poucos livros, o seu maior sucesso de vendas foi *Veinte*

⁵ “As décadas de 60 e de 80, marcadas em sua aceção de sinal, de demarcação de diferenciação, como também de territórios fronteiriços e traços adjacentes pelo acontecimento histórico chileno do golpe de Estado de 11 de setembro de 1973. Trata-se também de um corte na continuidade da história republicana do país, cujos efeitos constituíram-se em fratura, em quebra, em fenda que compromete todos os estratos da vida, tanto pública quanto privada, do Chile. Este fato, axialmente trágico, comprovou, em nosso juízo, já como uma certeza, que a poesia, tanto em sua gênese quanto em sua textualidade, não é um produto cultural a-histórico; mas, muito pelo contrário, advém como uma prática a mais entre as práticas de uma sociedade: e seus produtos, os textos poéticos, um produto a mais entre os produtos desta sociedade, portanto permeáveis e dúcteis aos fatos que afetam seu contexto sócio-histórico” (tradução nossa)

poemas de amor y una canción desesperada (1924). A partir dele, escreveu *Canto General* (1950), além de outras publicações. Após a poeta Gabriela Mistral ganhar o prêmio Nobel de Literatura em 1945, Neruda tornou-se, em 1971, o segundo ganhador chileno do prêmio internacional.

Nas leituras de adolescência de Bolaño, este Neruda social e político enquanto um, digamos, “viver-como-poeta” foi referência. No período de agitação política, de militância, havia a poesia nerudiana. A centralidade foi somente até uma idade: “Neruda es lo que yo pretendía hacer a los 20 años: vivir como poeta sin escribir. Neruda escribió tres libros muy buenos; el resto, la gran mayoría, son muy malos, pero muy malos, algunos verdaderamente infectos. Pero él ya vivía como poeta y no sólo como poeta: ejercía como poeta sol, como poeta rey.” (Bolaño, 2006)⁶. Essa preferência por um caminho de “viver-como-poeta”, inclusive, resultará, mais adiante, na construção da personagem Juan García Madero em *Detetives Selvagens*, no notável primeiro capítulo baseado no diário de um jovem poeta que pretende viver somente da escrita de poemas.

Em uma interpretação da relação entre Bolaño e o Chile (2004), no qual identifica as relações intelectuais do escritor com suas referências poéticas, Rojo (2004) considera que Bolaño não detém precisão factual sobre a história literária e geral do Chile. Todavia, o escritor envolve o país numa função de “dobradiça” para entender as experiências da própria vida sobre sua época (ibid., p. 209). Para Rojo (2004), o enredamento das obras de Bolaño nos proporciona o “pulso histórico” dos acontecimentos da vida do escritor, caracterizando-o como um “pêndulo” por sua vida nas margens, com seus gestos retóricos por figuras de transgressão (ibid., p. 209), que ao mesmo tempo lê e presencia o cânone. Esta particularidade nos aparece através do breve conto “Carnê de baile”, que fora esmiuçado por Rojo (2004), e nos é pertinente para a ponte entre tradição e marginalidade pela escolha dos poetas chilenos expostos por Bolaño.

Em “Carnê de baile”, presente em *Putas Assassinas* (2008), Bolaño escreve como “autoficção” sobre um jovem chileno residindo no México nos anos 1968. Nele, podemos ler os acontecimentos que faltam em *Detetives Selvagens* em relação ao jovem que discute com um cineasta a respeito do qual maior poeta da língua espanhola. Pela discussão de “Carnê de baile”, o jovem poeta se distancia do cineasta pela preferência por Pablo Neruda ao invés de Nicanor Parra:

⁶“Neruda é o que eu pretendia fazer aos 20 anos: viver como poeta sem escrever. Neruda escreveu três livros muito bons; o resto, a grande maioria, são muito ruins, mas muito ruins, alguns verdadeiramente infestos. Porém ele já vivia como poeta e não só como poeta: exercia como poeta sol, como poeta rei.” (tradução nossa)

17. Uma tarde, não sei por quê, demos de falar da poesia chilena. Ele disse que o maior era Nicanor Parra. Ato contínuo, pôs-se a recitar um poema de Nicanor, depois outro, depois finalmente outro. Jodorowski recitava bem, mas os poemas não me impressionaram. Eu era, naquele tempo, um jovem hipersensível, além de ridículo e muito orgulhoso, e afirmei que o melhor poeta do Chile, sem dúvida nenhuma, era Pablo Neruda. Os outros, acrescentei, são uns anões. A discussão deve ter durado meia hora. Jodorowski esgrimiou argumentos de Gurdjieff, Krishnamurti e madame Blavatski, depois falou de Kierkegaard e Wittgenstein, depois de Topor, Arrabal e dele mesmo. Lembro-me que disse que Nicanor, de passagem para algum lugar, tinha se hospedado na sua casa. Nessa afirmação entrevi um orgulho pueril que desde então nunca deixei de perceber na maioria dos escritores (Bolaño, 2008, p. 179)

O “personagem-autor”, repensa sua “defesa meio miserável e pouco argumentada” (Bolaño, 2008, p. 179) do poeta chileno Pablo Neruda. E a partir deste ponto começa uma pesquisa de forma autônoma da tradição poética latino-americana propondo uma máxima:

21. Em 1971, li Vallejo, Huidobro, Martín Adán, Borges, Oquendo de Amat, Pablo de Rokha, Gilberto Owen, López Velarde, Oliverio Girondo. Li inclusive Nicanor Parra. Li inclusive Pablo Neruda! 22. Os poetas mexicanos de então que eram meus amigos e com quem eu compartilhava a boêmia e as leituras se dividiam basicamente entre vallejianos e nerudianos. Eu era parriano no vazio, sem a menor dúvida. 23. Mas é preciso matar os pais, o poeta é um órfão nato (Bolaño, 2008, p. 180).

Esta afirmação de “matar os pais” ao mesmo tempo que intensifica a posição de ser parricida, nos permite compreender a marginalidade com caráter desilusório com que Bolaño lê o Chile e a poesia de sua época. No ato de resistir a uma “paternidade” no território literário pela leitura do poeta Pablo Neruda, o “poeta sol”, no qual percebemos uma aproximação pela poética de Nicanor Parra, pelo trato de ser o referencial mais recluso dos poetas chilenos, em outras palavras, como “um órfão nato” da poesia chilena.

Bolaño, então, por meio de entrevistas a Mónica Maristain e Eliseo Álvarez (Bolaño, 2006), reafirma sua posição quanto a Nicanor Parra na tradição poética chilena. Pois para Bolaño: “el mayor poeta de Chile es Nicanor Parra y después de Nicanor Parra hay varios.” (Bolaño, 2006, p. 39). Nessa perspectiva, o poeta chileno Nicanor Parra, admirado por Bolaño, estrutura sua escrita poética ao debruçar-se no cotidiano, no satírico, no comum e no antipoético (que também é poesia), pela busca da expansão do significante das palavras, um processo de experimentação da linguagem como “sugestão sonora” (Muñoz, 1988, p. 41). Este aspecto da escrita poética de Nicanor Parra possibilita “semantizar e referir o mundo, criar novos significados, afinar as conexões entre os componentes do signo e o texto; em suma aumentar os níveis e mecanismos de significação poética.” (ibid., p. 41). Na medida do aumento de significação do poema, é preciso uma maior apreensão sobre arte e compreensão

de mundo do leitor, na qual podemos entender como uma *obra aberta*⁷ (ibid., 49). Dessa forma, o poeta marginal, tece uma resposta ao contexto da ditadura militar-civil do Chile, dificultando a censura e autocensura, contendo uma posição neutralizadora e aberturista sobre o aspecto político e poético do momento (ibid., p. 50).

Nesse sentido, Roberto Bolaño tece uma filiação intelectual com Nicanor Parra, rompendo com o cânone literário e político do poeta chileno Pablo Neruda. No qual representava a opção utópica de Salvador Allende na construção por vias não revolucionárias um Chile democrático. Este posicionamento de ruptura transparece no breve ensaio “Ocho segundos com Parra”, publicado por Bolaño em 2004:

Un apunte político: Parra ha conseguido sobrevivir. No es gran cosa, pero algo es. No han podido con él ni la izquierda chilena de convicciones profundamente derechistas ni la derecha chilena neonazi y ahora desmemoriada. No han podido con él la izquierda latinoamericana neoestalinista ni la derecha latinoamericana ahora globalizada y hasta hace poco cómplice silenciosa de la represión y el genocidio. No han podido con él ni los mediocres profesores latinoamericanos que pululan por los campus de las universidades norteamericanas ni los zombis que pasean por la aldea de Santiago. Ni siquiera los seguidores de Parra han podido con Parra. (Bolaño, 2004, p. 93-94)⁸

Nesse ponto político, tratado por Bolaño sobre Nicanor Parra, há referência à oposição entre as demais ideologias dos conterrâneos. O autor de *Detetives Selvagens* reivindica um outro modo de vida diante da literatura e política chilena. Para os artistas, poetas e escritores deste período pós-ditatorial (pós 1973), repensar os exílios, os traumas e lutos das gerações atingidas pelo brutal regime militar, com rastros de cárcere, prisões, censura e violência que muitos sofreram nas regiões, cidades e ruas do Chile. Em vista dos trabalhadores culturais, do pós-golpe, pela produção em conjunto de resistências através da publicação e escrita da literatura e poesia. Pelas transformações da estética e nas artes chilenas⁹, desenvolvidas durante o governo da Unidad Popular (UP) de Salvador Allende:

⁷ Este conceito é cunhado por Umberto Eco no livro *Obra Aberta*, de 1962. Com base no E-dicionário de Termos Literários, a *obra aberta* “remete para a noção de abertura e infinitude do texto literário, o que possibilita uma maior indagação à própria obra. Uma obra é uma criação de um autor, que pretende despertar no seu receptor (ou fruidor) um conjunto de efeitos que o levam a compreender as intenções originais de quem a produz.”. Acesso em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/obra-aberta>

⁸ “Um apontamento político: Parra conseguiu sobreviver. Não é grande coisa, mas algo é. Não puderam com ele nem a esquerda chilena de convicções profundamente direitistas nem a direita chilena neonazista e agora desmemoriada. Não puderam com ele a esquerda latino-americana neoestalinista nem a direita latino-americana agora globalizada e hoje se faz cúmplice silenciosa da repressão e do genocídio. Não puderam com ele nem os mediocres professores latino-americanos que pululam entre os campus das universidades norte-americanas nem os zombis que passeiam pela aldeia de Santiago. Nem sequer os seguidores de Parra puderam com Parra.” (tradução nossa)

⁹ Anterior ao golpe de 1973, as *Brigadas de Ramona Parra* faziam intervenções gráficas nas ruas de Santiago. Protestos através de pinturas feitas em nome de Ramona Parra, uma jovem mártir morta em 1946 enquanto protestava pelos sindicatos de *las oficinas salitreras*. Posterior ao golpe de 1973, aconteceram censuras a esse grupo por conta de sua estética e agitação política. Acesso em: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100581.html>

se instaló en Chile un proyecto de desarrollo político-cultural de izquierda que fue respaldado por muchos artistas e instituciones del Estado. La pintura mural, el folclore, el teatro y la canción de protesta, junto a organismos dependientes del Estado - Chilefilms, Editorial Quimantú, IRT - fueron claves para la difusión de un discurso ideológico que buscaba reivindicar la cultura chilena, democratizar su acceso y, fundamentalmente, estimular la adhesión a la "vía chilena al socialismo". (Errázuriz; Leiva Quijada, 2012, p. 13)¹⁰

Tal episódio desenvolveu um fomento aos movimentos pró-cultura com pretensões favoráveis ao nacional. Dessa ação reproduziu, depois do golpe, ações militares-civis que promoveram danificações e destruições a bens públicos que carregavam a estética do partido de esquerda da UP, com “blanqueo de muros, la quema y censura de libros y revistas, y la destrucción de monumentos, las medidas llegaron a incidir en el “cuidado” del vestuario y la fisonomía personal: se inició un intento sostenido de exclusión y/o censura de rasgos asociados a la izquierda: barba, pelo largo, prendas de vestir de color rojo y/o negro” (Errázuriz; Leiva Quijada, 2012, p. 24)¹¹.

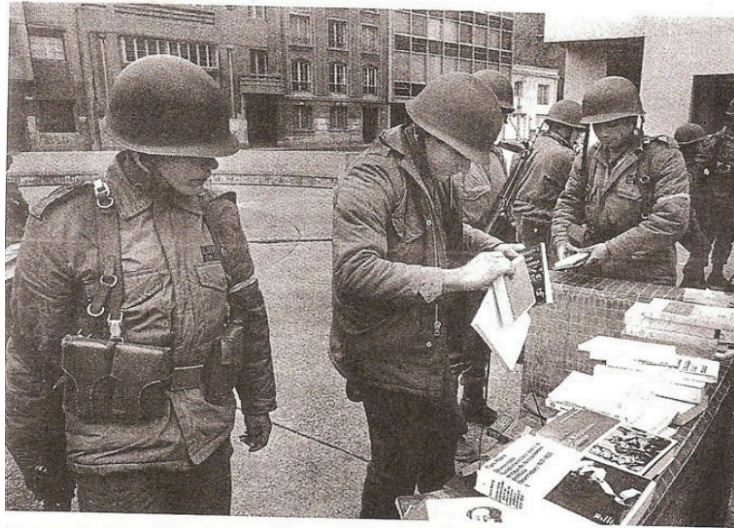
Em consequência das repercussões do golpe militar (Figuras 2 e 3), pela censura e queima dos livros, percebemos a participação de Roberto Bolaño no movimento cultural e literário após o golpe, para além de sua presença nas ruas do 11 de setembro de 1973¹², nas cartas trocadas com a crítica literária Soledad Bianchi.

¹⁰ “Se instalou no Chile um projeto de desenvolvimento político-cultural de esquerda que foi respaldado por muitos artistas e instituições do Estado. A pintura de rua, o folclore, o teatro e a música de protesto, junto a organismos dependentes do Estado - Chilefilms, Editorial Quimantú, IRT - foram chaves para a difusão de um discurso ideológico que buscava reivindicar a cultura chilena, democratizar seu acesso e, fundamentalmente, estimular a adesão a ‘via chilena ao socialismo’” (tradução nossa)

¹¹ “Branquear os muros, a queima e censura de livros e revistas, e a destruição de monumentos, as medidas chegaram a influenciar no ‘cuidado’ da vestimenta e a fisionomia pessoal: se iniciou uma tentativa sustentada na exclusão e/ou censura de características associadas à esquerda: barba, cabelo grande, peças de roupa de cor vermelha e ou preta.” (tradução nossa)

¹² Em uma entrevista disponível no *Youtube*, Roberto Bolaño, relata sua efêmera participação no dia 11 de setembro de 1973, no Chile. Narra que: “Eu havia preferido ir a uma célula da MIR, mas a única que havia era a do Partido Comunista nem sequer havia uma célula socialista e ali nos juntamos, gente de diferentes idades e de diferentes opções políticas, dentro da esquerda. A desorganização era tão grande, que tentaram me mandar de bicicleta a conectar em outra célula porque o problema era que as células se haviam desconectado entre si porque ninguém sabia o que fazer. E finalmente me mandaram vigiar a casa de alguém que presumivelmente era da direita. A cabo de 15 minutos de estar nessa rua, sozinho, não havia absolutamente nada na rua, esqueci a contra-senha, o meu nome, tudo. E de certo modo deveria sair dali porque, como compreenderá, estar ali era se fazer de alvo, passava um jipe do exército e iam me disparar na hora. E ademais os militares haviam dito isso em um bando de militar, que não queria pessoas nas ruas. E que ameaçavam com testes sumaríssimos no local e com execução imediata. E nesse momento o chefe da célula comunista teve sua única saída inteligente, que foi dizer ‘olha, vamos, é muito melhor esperar algum acontecimento, esperar que se colocam em contato com nós’. E esta noite saem conexão com outras pessoas, os veteranos. E os veteranos do Partido Comunista, porque claro, eu por exemplo, não tinha nenhum certificado de que eu não fosse um infiltrado do Partido e Liberdade, por exemplo. E o caso é que essa foi minha participação no 11 de setembro, sem pena e nem glória, nem atos de heroísmo nem nada demais.” (Tradução nossa). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B0PMd4f80iQ>

Figura 2 - Censura de livros por militares durante a ditadura no Chile: A ditadura eliminou textos de filosofia política e economia, além de obras de poesia e arte de autores associados à Unidade Popular e de outros considerados suspeitos, como o livro *A rebelião das massas*, de José Ortega y Gasset.



Fonte: Errázuriz e Leiva Quijada (2012, p. 22).

Figura 3 - Militares chilenos queimando livros: À luz do dia, em plena rua, os militares chilenos queimavam os livros que encontravam nas casas que invadiam; as bibliotecas públicas e escolares também foram expurgadas.



Fonte: Errázuriz e Leiva Quijada (2012, p. 23).

Ao comentar essas missivas em *Leer de frente y de perfil, como platillo volador* (2020), Bianchi expõe a influência da revista cultural *Araucaria de Chile* do Partido

Comunista chileno, em 1978, como início da relação literária entre Bianchi e Bolaño. Nas quais expressavam interesse mútuo em publicar poemas de diferentes poetas que militavam para o partido comunista em situação de exílio. Bolaño, residindo na Espanha, enviou poemas para uma antologia de jovens poetas chilenos. Durante as conversas epistolares, Soledad alegava que Roberto Bolaño:

[...] no se pedia ‘un poema *del* exilio’ (como él lo califica) sino ‘un poema *de* exilio’, pero interesa más, creo, su intento de correr límites y ampliar esa noción incorporando, asimismo, a quienes residen en Chile, en el ‘exilio interior’ (voz que Bolaño no utiliza) a causa de la dictadura y, sobre todo, con una perspectiva menos acostumbrada, por considerarlos marginados y marginales, mira, también, como exilados a “Violeta Parra y Pablo de Rokha, ‘dos almas errantes’ de quienes poco sabemos, aparte del tinglado folklórico y anecdótico montado encima de sus cadáveres”. (Bianchi, 2020, p. 53)¹³

O autor de *Detetives Selvagens*, então, escreve a partir dos exílios da produção cultural, como marginal do meio literário do país, e não do exílio enquanto distância da pátria. Esse movimento apresenta um Bolaño próximo dos acontecimentos do Chile, atento aos movimentos culturais e políticos mesmo residindo na Europa. Mais adiante, Bianchi (1983) organiza uma antologia daqueles com menos de 30 anos que exerciam a escrita poética através do livro *Entre la lluvia y el arcoiris*. Ela descreve o golpe de estado como sendo marcado por perseguição sangrenta, repressão, censura e a cultura do livre mercado dificultando o acesso ao livro e a cultura (Bianchi, 1983, p. 14). Assim, a “poesia nova” destes novos poetas “surge y responde a una realidad desconocida para el Chile de tradición democrática.” (Bianchi, 1983, p. 14), revelando a poesia que fôra exilada despatriada, de ruptura e silêncios por conta da intensa destruição dos materiais culturais por militares chilenos do governo ditatorial. Essa nova geração de poetas, em suma, tinha como foco central temas como:

La complejidad de la existencia; la incapacidad para comprenderla; la rapidez de los sucesos de cada día; la fugacidad de la vida y la presencia inevitable y constante de la muerte; la deshumanización que acompaña al explosivo desarrollo industrial; la influencia de los medios masivos de información como el cine, la televisión, la radio y el periódico; la falta de libertad del hombre que se crea una dependencia de los objetos en la sociedad de consumo [...]. (Bianchi, 1983, p. 20)¹⁴

¹³ “Não se pedia ‘um poema do exílio’ (como ele o qualifica), mas sim ‘um poema de exílio’. Interessa mais, creio eu, sua tentativa de romper limites e ampliar essa noção ao incorporar, da mesma forma, aqueles que residem no Chile, no ‘exílio interior’ (expressão que Bolaño não utiliza) por causa da ditadura. Sobretudo, com uma perspectiva menos habitual, por considerá-los marginalizados e marginais, ele também vê como exilados ‘Violeta Parra e Pablo de Rokha, duas almas errantes de quem pouco sabemos, além da estrutura folclórica e anedótica montada sobre seus cadáveres’” (tradução nossa)

¹⁴ “A complexidade da existência; a incapacidade para compreender-lá; a rapidez da sucessão de cada dia; a fugacidade da vida e da presença inevitável e constante da morte; a desumanização que acompanha a explosão desenvolvimentista industrial; a influência dos meios massivos de informação como o cinema, a televisão, o

Sendo assim, em *Detetives Selvagens*, esses debates a respeito de uma poesia como resistência, feita por jovens poetas, perpassam pela narração de conversas entre os personagens. Através de personagens como Auxílio Lacouture, conhecida como a “mãe” dos poetas jovens do México, pela qual podemos perceber o paradeiro de Bolaño. O poeta jovem, migrante do Chile, com intenção de voltar à terra natal para ajudar na revolução socialista de Allende. E ao retornar, não era mais o mesmo, perderia um país e não havia feito uma revolução. A personagem Lacouture descreveu que Bolaño havia cumprido com seu dever de “machinho latino-americano” (Bolaño, p. 200), e seu regresso assemelhava-se ao poeta Dante do inferno. Assim, indo ao encontro do corte da referência literária percebido por Rojo (2004), em que o jovem poeta ao mesmo tempo que lê seus antepassados, mata-os como metáfora de recomeço na experiência da escrita da poesia.

Desta maneira, a emancipação da tradição literária chilena na narrativa de *Detetives Selvagens* é enredada pela trágica figura do poeta órfão em meio à crise histórica. Esta ruptura procura a independência de pensamento referente à poesia e às letras do Chile do pós-golpe. E, em seguida, esse corte, visa contemplar, também, o contexto maior causado pelo golpe de 1973 na política de Salvador Allende, o qual destaca o momento cultural do Chile na busca por uma nova poesia, encarregado na figura de Nicanor Parra, o poeta da *Antipoesia* e marginal. Em meio a perseguições, censura, queima de livros, morte e exílios, a visão distanciada e distante de Bolaño produz uma consolidação deste momento através da escrita ficcional dos *Detetives Selvagens* (1998). No qual constrói um testemunho a partir da escrita autoficcional dos poetas que foram vencidos pelos fatos (Sevcenko, 1995).

2.2 MÉXICO: “MI TERRITÓRIO LITERÁRIO”

A primeira derrota vivenciada por Bolaño, como dito por Rojo (2004 *apud* Costa, 2023, p. 87), foi logo na sua chegada ao México com sua família, aos 15 anos de idade. Nesse ano, de 1968, aconteceu protestos estudantis franceses, ao mesmo tempo um massacre dos estudantes mexicanos da cidade de Tlatelolco que foram às ruas em protestos, denunciando a pobreza do país e as ações do governo PRI (Partido Revolucionário Institucional). Segundo Costa (2023, p. 89), “com o uso ostensivo da força militar e de agentes infiltrados, o exército disparou contra os milhares de manifestantes reunidos na Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco.”. O cenário político no México naquele contexto estava em transição administrativa do partido PRI, que mantinha um poder hegemônico desde 1929. Tal governo

rádio e o jornal; a falta de liberdade do homem que se cria uma dependência dos objetos na sociedade do consumo [...]” (tradução nossa)

foi marcado por ações de força desproporcional com a população manifestante, além do período haver um agravante na pobreza da população mexicana. O cenário cultural acompanhava o político, havia escritores e artistas que se beneficiaram do momento para apoiar o partido, e fazer disso um meio de vida para a escrita e vida intelectual, de garantia de publicação, à hegemonia editorial da época.

Este México de hegemonia política e literária (Costa, 2023, p. 90), fica presente no projeto literário de Roberto Bolaño, é um território vivo de muita produção ficcional, contemplando a poesia do período jovial, e a prosa na maior idade. Segundo o escritor chileno, o México foi sua “propia educación sentimental y vital y empecé a escribir de manera muy diletante con 16 años” (Bolaño, 2006, p. 79)¹⁵. Para compreendermos essa afirmação, detenho-me na chegada do autor aos 15 anos, em 1968, na capital Cidade do México, com seus projetos de juventude, a criação do movimento poético *infrarrealista*¹⁶. Período importante para a investigação da escrita dos *Detetives Selvagens*, pelo qual desenvolve a maior parte da narrativa na capital, Distrito Federal, e no país, México. Nesse cenário, a ficção de Bolaño produz uma leitura dos infames da cultura mexicana. Dos quais se destacam, os poetas marginais que sobreviviam como *lumpens* pela cidade, enquanto escreviam poemas por meio do movimento poético “errante” e “desviado”, no México dos anos 1970 e 80.

Neste contexto, o México de 1968, nos apresenta um país com intensa agitação política dos grupos da juventude universitária mexicana, influenciados pelo acontecimento das revoltas estudantis, de maio de 1968, na França (Madriaga Caro, 2010, p. 19). Esses estudantes mexicanos da Universidade Autônoma do México (UNAM) protestavam contra a pobreza do país através de reportagens e agudas críticas ao governo do Partido Revolucionário Institucional (PRI)¹⁷. Os estudantes, quando da manifestação do dia 2 de outubro na Plaza de las Tres Culturas, em Tlatelolco, sofreram repressão do governo através do uso da força militar. Segundo Costa (2023), Bolaño, “apesar de muito jovem, já se encontrava no Distrito Federal e se inteirou da repressão aos estudantes, da desproporcionalidade da ação violenta e de seu subsequente encobrimento pelas forças

¹⁵ “Própria educação sentimental e vital e comeci a escrever de maneira muito diletante com 16 anos.” (tradução nossa)

¹⁶ O movimento que Bolaño participa em sua juventude, o *infrarrealismo*, faz parte de sua ficção nos *Detetives Selvagens* como o movimento “real-visceral”. Também, no romance, há diversas terminações que o grupo carrega, como “visceralistas”, “real-visceralistas”, “realismo visceral” e “real-visceralismo”.

¹⁷ Segundo Júlia Morena Costa, o governo do PRI começou em 1929 através da revolução mexicana (1910-1917), e terminou em 1989. Deteve a “concentração do poder político e o monopólio do poder durante 70 anos ininterruptos” (Júlia Morena Costa, 2023, p. 87). Ainda, Morena Costa (2023) ressalta que o governo com este tanto de poder “não foi capaz de manter a democracia real, e muito menos de provocar uma inclusão social aos grupos minoritários e resolver a desigualdade social e econômica da população.” (Ibid., p. 87-88).

oficiais.” (2023, p. 89)¹⁸. Na produção ficcional do escritor chileno, o poder opressivo dos Estados é uma problemática central. Ele, de fato: “manifiesta una permanente preocupación por exponer la vinculación de un individuo y la literatura con figuras os estados represivos. Si algo hay de certeza en sus relatos, es lo efectivo de las acciones destructivas de la represión en una persona cualquiera.” (Espinosa, 2003, p. 28)¹⁹.

Em decorrência disso, o evento estabeleceu no escritor chileno um contato com a violência estatal pelas forças militares, quando descreveu a “mãe dos poetas”, a personagem Auxílio Lacouture, em *Detetives Selvagens*. Considero-a, como uma “ponte” entre o Chile ao México, para entender os momentos políticos e sócio-culturais no livro em questão. Diante da descrição da personagem na UNAM, no momento da invasão dos militares na universidade, e, paralelamente no “acompanhar” do *alter-ego* de Bolaño, Arturo Belano, na decisão à viagem ao Chile allendista. Nesse movimento, podemos considerar a personagem como um fragmento da violência deixada aos novos poetas mexicanos, quanto ao abuso do poder governamental e militar aos estudantes universitários (Costa, 2023). Sobre esse cenário e os impactos geracionais, a autora destaca:

A geração de Arturo Belano, apesar de não estar presente por ser muito jovem, é marcada como herdeira direta dessa política de silenciamento que havia dilacerado a democracia aparente. No discurso, Auxílio, personagem de *Los Detectives Salvajes* (1998) e *Amuleto* (1999), que se denomina a mãe desses jovens poetas, afirma que ela estava presente, e que embora a geração de seus “filhos” poetas não estivesse, estes são construídos a partir dessa experiência, marcando novamente o caráter de legado da violência que se instaurou: “uma geração saída diretamente da ferida aberta de Tlatelolco, como formigas ou como cigarras ou como pus, mas que não tinha estado em Tlatelolco nem nas lutas de 68.” (Bolaño, 1999, p. 69 *apud* Costa, 2023, p. 88-89)

Após o massacre de Tlatelolco, durante o governo PRI, no comando de Luís Echeverría (1970-1976), observamos uma ampliação das atividades culturais e de novos circuitos de oficinas literárias²⁰, espaços que Bolaño frequentou durante o tempo dos seus

¹⁸ Tanto em *Detetives Selvagens* (1998) quanto em *Amuleto* (1999), o Massacre de Tlatelolco será ficcionalizado por Bolaño por meio da personagem chamada Auxílio Lacouture. Com o nome da personagem há um capítulo apenas sobre ela, em *Detetives Selvagens*. Levando em conta este capítulo em específico, Bolaño, em *Amuleto*, busca ampliar a história da personagem em um romance

¹⁹ “manifiesta una permanente preocupación por expor a vinculación de un individuo e a literatura con figuras ou estados represivos. Se há algo de certeza em seus relatos, é o efetivo das ações destrutivas da repressão em uma pessoa qualquer.

²⁰ Segundo Montserrat Madariaga Caro, estes eventos ocorriam em: “oficinas de narrativa e poesia na faculdade de Filosofia e Letras e o departamento de Difusão Cultural edita a revista *Punto de Partida*, espaço onde os jovens expunham seus trabalhos (diferente da *Revista de la Universidad*, que era oficial) e das quais se criavam oficinas de poesia, narrativa, teatro e ensaio. Outras universidades como a UAM (Universidad Autónoma Metropolitana) também tinham seus projetos de oficinas; o Instituto de Belas Artes outorgava bolsas para assistir a leituras literárias com prestigiosos escritores como Augusto Monterroso e a Casa del Lago pelo bosque de Chapultepec era o centro cultural por excelência, que não permanecia isento de lançar cursos.” (Madariaga Caro, 2010, p. 21.) (Tradução nossa)

estudos no *bachillerato*²¹. Este momento, segundo a especialista em poesia latino-americana Madariago Caro (2010), foi o estopim do movimento *infrarrealista*²². Visto que a promoção governamental almejava um “apagamento” do massacre, utilizando do meio cultural para promover o esquecimento da violência exercida contra os jovens universitários mexicanos. Contudo, visualizamos que tal projeto não foi concretizado, pois:

Aquellos jóvenes que no confiaron en el «nuevo estilo democrático» del PRI o bien se marginaron del sistema para criticarlo desde fuera o extremaron sus posturas políticas con la guerrilla. El movimiento del 68 había dejado claro que los jóvenes no eran escuchados por el gobierno sino aplastados por este, por lo tanto la manera de comunicar su descontento no estaba en la tradicional huelga, ni estaba en hacer una declaración pública de sus molestias y exigencias, para los automarginados estaba en la calle, en el rock, en la autogestión y los colectivos; para los guerrilleros en las montañas, la clandestinidad y la violencia. (Madariago Caro, 2010, p. 24)²³

Assim, a cultura, presente aos jovens do México na década de 1970, apresenta uma via de expressão à resistência e subversão aos meios literários promovidos pelo governo. Ainda assim, o poder estatal deteve apoio de escritores reconhecidos como Carlos Fuentes, José Luis Cuevas e Fernando Benítez. Estes, de acordo com a pesquisadora Madariago Caro, foram aqueles que se mantiveram em busca de quem fornecia as bolsas, os postos de trabalho, a fama e o capital (2010, p. 22). Por meio disso, o contexto mexicano manteve-se em uma situação de disputa entre a “grande cultura e a cultura popular” (Carlos Chimal *apud* Madariago Caro, 2010, p. 22). Bolaño, nesse cenário, em conjunto com o movimento *infrarrealista*, permanecia de forma marginal, com produções inspiradas no movimento “*beatnik*”²⁴ dos Estados Unidos, das décadas de 1950 e 60. Igualmente, simpatizava com a vanguarda histórica mexicana dos anos 1920, o *estridentismo*, liderado por Manuel Maples Arce (que aparece como personagem nos *Detetives Selvagens*) e Germán List Arzubide.

A respeito da vanguarda estridentista, no México de 1920, foi uma produção cultural coexistente e influenciada pela revolução mexicana (1910-1917) e russa (1917), no viés político, e pelo movimento literário *futurista* (1909), manifestado por Filippo Marinetti, na

²¹ Termo referente ao ensino médio brasileiro, mais conhecido no México como “prepa”.

²² Projeto ficcionalizado no primeiro capítulo de *Detetives Selvagens*, o qual levou o nome de “real-visceral”.

²³ “Aqueles jovens que não confiaram no ‘novo estilo democrático’ do PRI, ou se marginalizaram do sistema para criticá-lo de fora, ou extremaram suas posições políticas com a guerrilha. O movimento de 68 havia deixado claro que os jovens não eram ouvidos pelo governo, mas sim esmagados por ele. Portanto, a maneira de comunicar seu descontentamento não estava na greve tradicional, nem em fazer uma declaração pública de seus incômodos e exigências; para os automarginalizados, estava na rua, no rock, na autogestão e nos coletivos; para os guerrilheiros, nas montanhas, na clandestinidade e na violência.” (tradução nossa)

²⁴ Foi um movimento de contracultura dos Estados Unidos dos anos 1950, que reunia artistas e escritores que rejeitavam o “american way of life”, um modo conformista e consumista do país no pós segunda guerra mundial. O grupo focava em ações artísticas experimentalistas e detinham um conceito de amor livre, liberal. Com toques de insatisfação com o estado da cultura e política do momento.

Itália. O movimento *estridentista*, conforme explica o crítico Schwartz (2008), tentou aliar criação estética com os princípios das revoluções através de manifestos, revistas e livros que oscilavam entre o documento e a obra poética. Dessa maneira, os poemas propostos pelo movimento tentavam “amalgamar as temáticas da nova metrópole e da revolução social por meio de uma linguagem telegráfica e espacializada, e da exaltação da máquina e dos novos meios de comunicação” (Schwartz, 2008, p. 187). O aspecto revolucionário e metropolitano dos estridentistas atuava como uma “herança” para Bolaño enquanto poeta do movimento infrarrealista no México da década de 1970. Esse legado é perceptível no texto ficcional de *Detetives Selvagens*:

Monsiváis já disse: Discípulos de Marinetti e Tzara, seus poemas, ruidosos, disparatados, cafonas, travam seu combate nos terrenos do simples arranjo tipográfico e nunca superaram o nível de entretenimento infantil. Monsi comenta os estridentistas, mas o mesmo se pode aplicar aos real-visceralistas. Ninguém lhes dava bola, e eles optaram pelo insulto indiscriminado. [...] todo mundo sabia que os rela-visceralistas eram como os estridentistas... (Bolaño, 2006, p. 156-158)

Desta influência, Bolaño, por meio do *infrarrealismo*, organiza uma série de publicações na revista mexicana *Plural* (entre 1976 e 1977), além da antologia *Muchachos desnudos bajo el arcoiris* (1979), que serve como uma preparação ao primeiro manifesto dos *infrarrealistas* (Campos, 2009). Quanto ao primeiro ensaio, Bolaño dialoga sobre o movimento *Hora Zero*, lançado por Jorge Pimentel e Juan Ramírez Ruiz no início da década de 1970, no Peru. Eles defendiam ser “hombres libres con una nueva responsabilidad ante la poesía y nueva actitud transformadora ante una realidad que les parecía aplastada. Así, la nueva lírica peruana debía ser un ente vivo, una poesía ‘fresca’, capaz de mirar cara a cara a su creador y desaiarlo.” (Madariago Caro, 2010, p. 83)²⁵. A importância desse movimento peruano para os “infras” se devia aos atos contra a grande cultura de seus países, além da produção de uma nova poesia lírica de transformação da realidade. Tal iniciativa contra-cultural, agitava a organização dos poetas marginais no “ataque” às grandes figuras da cultura, a centralidade para os *horazerinos* foi no poeta peruano Cesar Vallejo, já para os *infrarrealistas*, o poeta mexicano Octavio Paz.

Já na segunda publicação, Bolaño comenta sobre outro movimento que havia naquele contexto referente à vanguarda dos “Los Tzántzicos” (1962), do Equador, liderado por Ulises Estrella e Leandro Katz. Cujas produções partiam da não publicação de poemas pois: “tendo em

²⁵ “homens livres com uma nova responsabilidade diante a poesia e nova atitude transformadora em relação a uma realidade que lhes parecia opressora. Assim, a nova lírica peruana devia ser uma entidade viva, uma poesia ‘fresca’, capaz de encarar cara a cara seu criador e desafiá-lo.” (tradução nossa)

vista que seriam destinados a satisfazer o gosto de camadas sociais elitistas e insensíveis. Só os declamavam em lugares públicos. Queriam, definitivamente, que o poema fosse uma maneira de agredir a burguesia, como se ele fosse um porrete ou uma pistola.” (Campos, 2009). Diante dessas influências, o escritor e poeta chileno Roberto Bolaño constituiu o primeiro manifesto do movimento *infrarrealista*, em 1976²⁶. Pelo qual buscava transformar o cotidiano, com a promessa de uma nova imaginação, novas sensações, numa lógica de enfrentamento da elite cultural, da burguesia e pequenos burgueses. Por meio de interrupções de leituras de poesia, com gritos, músicas e barulhos pelas oficinas e teatros, na capital, rompendo com uma certa solenidade dos encontros entre os poetas enquanto recitavam suas poesias (Figura 4).

Figura 4 - Grupo de poetas do movimento Infrarrealista: Na fileira superior (da esquerda para a direita): Margarita XX, Mario Santiago, José Rosas Ribeyro, Roberto Bolaño e José Vicente Anaya. Na fileira inferior: Rubén Medina, Dina XX, Ramón Méndez, Guadalupe Ochoa e Ramón Méndez.



Fonte: Vários Autores (1976 *apud* Madariago Caro, 2010, p. 40).

A partir desse panorama, chegamos até a fundação do movimento poético, do qual passa pelas mãos de Roberto Bolaño, Mario Santiago Papasquiaro e Mara Larrosa, com a união de outros poetas jovens, pela antologia *Muchachos desnudos bajo el arcoíris* (1979), dos quais fazem parte da narrativa de *Detectives Selvagens* (1998). Do mesmo modo que o

²⁶Primeiro manifesto infrarrealista (1976), acesso em:
<https://garciamadero.blogspot.com/2007/08/djenlo-todo-nuevamente-primer.html>

escritor chileno mimetiza sua vida pela criação de Arturo Belano, percebemos que de maneira semelhante, estende esse efeito aos companheiros de *infrarrealismo*, que são mimetizados no romance como:

Mario Santiago [Ulises Lima], Roberto Bolaño [Arturo Belano], José Vicente Anaya, Juan Esteban Harrington (chileno), Jorge Hernández ‘Piel Divina’ [Piel Divina], Rubén Medina [Rafael Barrios], Ramón y Cuauhtémoc Méndez [Pancho y Moctezuma Rodríguez], Lisa Johnson [Laura Jáuregui], Mara y Vera Larrosa [María y Angélica Font], Gelles Lebrija (prima de las anteriores), Pedro Damián, Víctor Monjarás- Ruiz, Bruno Montané (chileno) [Felipe Müller], Guadalupe Ochoa [Xóchitl García], José Peguero [Jacinto Requena], Estela Ramírez, Lorena de la Rocha y José Rosas Ribeyro (peruano). (Madariago Caro, 2010, p. 51)

É no manifesto *Déjenlo todo, nuevamente* (1976) que Bolaño estabelece a base da estética *Infrarrealista*, composto por um grupo que, futuramente, habitaria o limiar entre a realidade histórica e a ficção. Nessa exposição, há um processo de síntese de todas as referências que vimos até aqui, e por meio delas, a definição de uma máxima, a qual propõe: “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: unasola-cosa.” (Bolaño, 1976 *apud* Maridago Caro, 2010, p. 146). Diante da revolução pela estética e a ética, é possível observar que “o movimento se inscreve na tradição das vanguardas, critica a produção hegemônica, explicita as influências, elogia o cinético e anuncia o desejo de radicalização de todas essas características.” (Costa, 2023, p. 107). E desse modo, em uma revolução permanente feita por dentro do movimento, as atividades tiveram um período rápido, com poucas publicações à vanguarda. Logo, tanto Roberto Bolaño quanto Mario Santiago Papasquiaro, terminam com o movimento através da saída de ambos.

Ainda no manifesto, pelo ato intenso de deixar tudo novamente e sair pelos caminhos, exposto no título, Bolaño inscreve em forma de metáfora o que os novos poetas deveriam seguir para confirmar o compromisso com a revolução pela estética e ética do poeta. Da mesma forma, durante o manifesto, há semelhantes imagens do poeta como um “órfão nato”, ou aquele que optou pela renúncia. Por meio do texto em que diz “Desplazamiento del acto de escribir por zonas nada propicias para el acto de escribir./ ¡Rimbaud, vuelve a casa!” (Bolaño, 1976 *apud* Maridago Caro, 2010, p. 147). Neste recorte, o sentido de escrever em qualquer contexto ou acontecimento, está ligado ao espaço de atividade dos infrarrealistas. Em seguida, pela alusão ao poeta francês Arthur Rimbaud, buscam referência no ato do desaparecimento

repentino no norte do continente africano²⁷, em sua desistência da poesia e entrega ao anonimato.

No caminho de pensar a rejeição das referências, o pesquisador e poeta Damasceno (2019), sugere a partir de uma leitura do manifesto de Bolaño, o tema da viagem como poesia, e por meio deste ato, um método para a prática do abandono:

‘El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua’. É bom notar que, neste caso, o abandono chega a ser de si mesmo - e que as figuras evocadas para uma comparação com o poeta são todas elas um tanto tortas, distantes do cânone das imagens tradicionais relacionadas ao escritor ou ao poeta... (Bolaño, 2013 apud Damasceno, 2019, p. 160)²⁸

Este carácter de abandono, tanto de si como o do fazer poético admitido por Damasceno (2019), estabelece relação com a narrativa de *Detetives Selvagens*, por meio do movimento ficcional “real-visceral”. Estes poetas “real-visceralistas” desistem de escrever poesia, ao mesmo tempo que experienciam viagens por diversos países. Assim, o fazer poético permanece em manter a conexão com a poesia através da resistência na permanência da escrita mesmo em situações impróprias. Um exemplo no qual descreve Bolaño nesta situação, citado tanto por Damasceno (2019) quanto por Costa (2023), é o poema “Mi Carrera Literaria”, de 1990. Cujo consta:

Recusas da Anagrama, Grijalbo, Planeta, com toda certeza
[também da Alfaguara,
Mondadori. Um não da Muchnik, Seix Barral, Destino... Todas as
[editoras... Todos os leitores
Todos os gerentes de vendas...
Debaixo da ponte, enquanto chove, uma oportunidade de ouro
[para olhar para mim mesmo:
como uma cobra no Polo Norte, mas escrevendo
Escrevendo poesia no país dos imbecis.
Escrevendo com meu filho nos joelhos.
Escrevendo até que a noite caia
com um estrondo de mil demônios.
Os demônios que hão de levar-me ao inferno,
mas escrevendo.
(Bolaño, 1990, p. 7. tradução Josely Vianna Baptista)

²⁷ É necessário pontuar sobre o caso de Rimbaud e sua partida à África, na região da península ibérica. Como o pesquisador e poeta Lobo Damasceno avalia, o imaginário da região que o poeta francês possui, se encontra o discurso racista e o eurocêntrico da literatura ocidental. Com a definição da região peninsular ibérica e a África “como zonas pouco propícias à escrita, e a troca de quê?” (2019, p. 162).

²⁸ A citação contempla um recorte do manifesto de Bolaño junto com o comentário de Rodrigo Lobo Damasceno, em sua tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, Contra a poesia ou voltas de um cavalo em volta da tese, de 2019.

Neste poema, o autor chileno, em 1990, residindo na Espanha, manifesta repúdio contra o sistema literário em que está inserido. Bolaño (1990, p. 7) produz uma imagem de si mesmo em situação de vulnerabilidade enquanto escreve: “Escrevendo com meu filho nos joelhos/Escrevendo até que a noite caia”. O poema reverbera, também, a continuidade de um projeto de escrita ficcional que ainda está por vir, visto que, naquele contexto, o escritor chileno foi rejeitado por editoras literárias. No qual constitui, em nossa análise, as experiências dos poetas marginalizados *infrarrealistas* do México, durante a década de 1970. Fato que perpassa o poema de Bolaño, de 1990, pela impossibilidade de publicação, enquanto resiste ao escrever sua época por meio da poesia.

O trágico perpassa a figura do poeta em meio a violência estatal e a cultura literária, e sua escolha pelo abandono. Como fora dito por Rojo (2004), Bolaño escreve o “pulso histórico” do seu tempo, por meio dele, articula os acontecimentos envolvendo o massacre de Tlatelolco e a construção marginal do *infrarrealismo*. A juventude mexicana atua como agente de enfrentamento à opressão, nesse sentido, influenciados pelas jornadas de maio, na França de 1968. Em meio a isso, a contracultura, a revolução, e os manifestos, como uma alternativa de resistência à violência e repressão, pela cultura literária. Adiante, os fatos que acompanham Roberto Bolaño, em um diálogo com Costa (2023, p. 148), culminam em derrotas dos seus projetos e tentativas, e os sonhos dos novos poetas seguidos por enganos, horrores e violências.

Logo, a escolha do poeta marginal, lançar-se novamente aos caminhos, em total abandono, resulta na transformação do olhar diante da estética e da ética. Com uma produção contracultural, e de ataque ao cânone literário. Bolaño, diante desse gesto, após um tempo no México, reconhece o fracasso na construção da vanguarda *infrarrealista*, diante do esfacelamento dos integrantes do grupo, com desilusões amorosas e problemas familiares. Parte em uma viagem à Espanha, e busca recomeçar na literatura, enquanto vive em trabalhos precarizados como imigrante. Porém, agora, abandonando a poesia de sua juventude, escrevendo em prosa, como romances e contos sobre seus tempos na América Latina e a vida como escritor.

2.3 ESPANHA: “SEVILHA ME MATA”

No ano de chegada do escritor chileno no país europeu, em 1977, na Espanha, é o marco da abertura democrática, após um longo período de ditadura sob o governo autoritário de Francisco Franco (Figura 5). Sob tal perspectiva, Bolaño, observa as diferenças

sócio-culturais e políticas do continente latino-americano do qual saiu, um cenário de intensa repressão e violência, para um território de segurança com um começo de liberdade.

Figura 5 - Roberto Bolaño desembarcando na Espanha em janeiro de 1977



Fonte: Archivo Bolaño (1977)

Este espaço, onde o escritor viveu até seu falecimento, foi declarado por ele, em entrevista para o jornalista Eliseo Álvarez, da Revista Turia, o lugar de sua formação sentimental. Tal afirmação, vislumbra sua transição de poeta para prosador, e também da construção de uma vida como imigrante em um país europeu.

O pano de fundo da escrita da prosa bolañiana, aconteceu em um momento de intensa liberdade de expressão, de encontros com vozes heterogêneas em amplos segmentos da sociedade, que para Bolaño:

Lo que pasa es que en Barcelona no sólo encontré gente catalana, que la encontré y magnífica, sino de todas partes de España y de Europa y de Sudamérica también. mucha gente que venía de todo el mundo, sobre todo de la civilización occidental, para entendernos, y se vivía muy bien, había trabajo. En el año 77, 78, había trabajos muy mal pagados pero que te permitían subsistir, y la presión estatal empezaba a relajarse, España empezaba a ser un país democrático. Y había grandes

márgenes de libertad. Para un extranjero como yo, eso era un regalo que jamás podré agradecer lo suficiente. (Bolaño, 2006, p. 39)²⁹

Ainda que o período tenha sido de emancipação da ditadura franquista, e entusiasmo por um país em abertura democrática. O escritor chileno não participa da vida literária espanhola. Os projetos literários do escritor chileno não chegaram às vias de publicação. O autor de *Detetives Selvagens* participou de inúmeros concursos literários, enquanto trabalhava em empregos humildes como guarda florestal e lavador de pratos. Tais empregos sustentam os projetos de escritas de contos e romances do escritor.

Esta configuração, dos eventos culturais com premiações, propiciou a Bolaño viver de sua escrita, concomitantemente, para jornais e projeto próprio. A escrita autoral, então, seguidos de fracassos editoriais, resultou no poema do tópico anterior, “Mi Carreira Literária”. Também, sua vivência nessa profissão, em terras espanholas, provém o ensaio “Sevilha me Mata”. Nele, Bolaño, já conhecedor dos mecanismos de publicação e editoração do establishment, questiona a origem da nova literatura latino-americana, visto a dificuldade de estar entre o meio cultural dominante, enquanto trabalha em setores precarizados.

A proposta do ensaio desenvolve que os jovens escritores latino-americanos, de origem proletária, da classe média e baixa, procuram de forma ilógica o reconhecimento. Não em um sentido de reconhecimento dos pares, mas sim, das instituições políticas e detentores do poder (Bolaño, 2004, p. 311). De modo que, estes jovens escritores “se dediquem de corpo e alma a vender.” (Bolaño, 2004, p. 311). E somente a isso. Assim, o aspecto da ruptura, de se jogar na experiência literária, não contabiliza, não vende. Finaliza, mais adiante, evidenciando que os jovens escritores latino-americanos nascem do medo e do desejo de respeitabilidade.

Todo este aparato crítico desenvolvido pelo escritor chileno, e exposto nos *Detetives Selvagens*, denúncia, por meio dos tropos³⁰, o fracasso do meio literário em desenvolver uma literatura crítica e emancipadora, além de figurar o poeta/poetisa em torno da infâmia, desaparecimento, silêncio e esquecimento. A literatura de Bolaño, então, servindo desses temas, da desertificação cultural provocada pelo desaparecimento do poeta/poetisa, da violência (em amplos sentidos) e fracasso, é fonte de produção poética. Assim, na Espanha,

²⁹ “O que acontece é que em Barcelona não encontrei apenas pessoas catalãs, que de fato encontrei e eram magníficas, mas também de todas as partes da Espanha, da Europa e da América do Sul. Muita gente que vinha de todo o mundo, sobretudo da civilização ocidental, para nos entendermos, e vivia-se muito bem, havia trabalho. Nos anos 77 e 78, havia empregos muito mal pagos, mas que te permitiam subsistir, e a pressão estatal começava a diminuir; a Espanha começava a ser um país democrático. E havia grandes margens de liberdade. Para um estrangeiro como eu, isso era um presente que jamais poderei agradecer o suficiente” (Tradução nossa).

³⁰ Com base no livro “Alegoria: construção e interpretação da metáfora”, de João Adolfo Hansen. O tropo significa “Retoricamente, transposição semântica de um signo presente para um signo ausente. A transposição se dá por semelhança (metáfora); por inclusão (sinédoque); por causalidade (metonímia); por oposição (ironia).” (1987, p. 112)

pôde continuar escrevendo mesmo em “um país de imbecís/ Escrevendo com meu filho nos joelhos/ Escrevendo até que a noite caia” (Bolaño, 1990, p. 7. tradução Josely Vianna Baptista).

3 OS DETETIVES SELVAGENS E AS INTERFACES ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA

De qualquer modo, prefiro não me perder nesses labirintos. Eu me restrinjo ao tema tratado, e que o leitor e o estudioso tirem suas conclusões (Bolaño, 2006, p. 564)

Os Detetives Selvagens (1998) apresenta um labirinto no qual poderíamos partir de qualquer entrada. Pela polifônica obra de Roberto Bolaño, é possível encontrar diversas vozes, com histórias diferentes que se cruzam, nas quais há intersecções entre a realidade e o ficcional. Nesta narrativa expansiva, Bolaño, constrói figuras decadentistas envolvendo a juventude mexicana, nos quais são poetas de um meio literário efervescente de contracultura e rebeldia. Como afirma o escritor espanhol Juan Villoro (2006), o escritor chileno, “situa artistas em situações pouco artísticas e força-os escrever ali sua poética” (Bolaño, 2006, p. 18, tradução nossa). De tal maneira, Bolaño coloca os personagens do romance em meio a viagens pelo território do México, numa busca por uma poetisa mexicana perdida (Cesárea Tinajero). Suscitando, desse modo, uma investigação que permeia a obra inteira.

O segundo capítulo deste trabalho, tem como objetivo produzir uma interpretação do livro *Os Detetives Selvagens* (1998). Para este caso, utiliza-se a Teoria da História de Hayden White, e de suas considerações sobre História e Literatura. Também, aborda-se seu conceito sobre o Passado Prático. Pelo qual entende-se que a história, elaborada por Bolaño em sua narrativa, está “relacionado com este presente de um modo prático e do qual, então, podemos retirar lições e aplicá-las ao presente, para antecipar o futuro (ou, pelo menos, o futuro próximo) (...)” (White, 2018, p. 17). Essa interpretação vislumbra o escritor chileno como um “pêndulo” entre a escrita do real e do ficcional. Bem como também, situa elementos morais, éticos, epistêmicos e ideológicos de determinados grupos, pelas quais convocam “ações a serem tomadas na busca de um certo projeto de vida.” (Ibid., p. 16). Em síntese, são aqueles que buscam “usar ‘o passado’ como um ‘espaço de experiência’ que embase todos os tipos de julgamento e decisões na vida diária.” (ibid., p. 17).

Sendo assim, a interpretação do livro em questão, perpassa momentos de desterritorialização em meio a viagens, de ações políticas através das falas dos personagens e agenciamentos pelo coletivo, não por meios individuais, quanto à narrativa detetivesca de Bolaño. Nessa visão, é possível dialogar com o conceito de “Literatura Menor”, exposta pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, no livro *Kafka: por uma literatura menor* (1975/2017). Pelo qual produz uma análise das obras do escritor tcheco Franz Kafka, quanto

suas experiências com o poder escrevendo em uma língua não materna. Tal comparação, Bolaño e Kafka, pode ser conveniente quando lembramos que o escritor chileno, experiência momentos de escrita em castelhano em terra espanholas, além disso, vivencia a violência política e militar das ditaduras latino-americanas. De tal modo, que, seus escritos são um meio das minorias terem acesso à memória, à denúncia das opressões sofridas. Portanto, conciliando tanto o sócio-cultural quanto o político por intermédio da literatura.

3.1 “UM ROMANCE PARA MINHA GERAÇÃO”

Às vezes sonho que Mario Santiago/ Vem me buscar
com sua moto preta./ E deixamos a cidade para trás e à
medida/ Que as luzes vão desaparecendo/ Mario
Santiago me diz que se trata/ De uma moto roubada, a
última moto/ Roubada para viajar pelas pobres terras/
Do norte, em direção ao Texas,/ Perseguindo um sonho
inominável,/ Inclassificável, o sonho de nossa
juventude,/ Ou seja, o sonho mais corajoso de todos/ Os
nossos sonhos. [...] (Bolaño, 2021, p. 654)

Antes de aprofundar as análises, é preciso situar-nos no universo literário dos *Detetives Selvagens*. Durante a entrevista, em 2001, conduzida por Fernando Villagrán, Bolaño relata que o romance foi escrito ao longo de vinte anos, e sua estrutura é “metabolizada” entre esse tempo. O autor chileno também afirma para seus leitores, nessa conversa, que a estrutura é de fácil compreensão, porém a forma de *Detetives Selvagens* é complexa. Foi escrita como uma despedida para sua geração, contendo três capítulos. No primeiro, introduz o personagem Juan García Madero, um jovem poeta mexicano, pelo qual detém uma iniciativa de viver só da poesia, quando decide participar de um movimento poético chamado Real Visceralismo:

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. Ou, pelo menos, boa parte dela. Depois, com aparente resignação, entrei na gloriosa Faculdade de Direito, mas ao fim de um mês me inscrevi na oficina de poesia de Júlio César Álamo, na Faculdade de Filosofia e Letras, e dessa maneira conheci os real-visceralistas, ou visce-realistas, e até mesmo vice-realistas, como às vezes gostam de se chamar. (Bolaño, 2006, p. 15)

[...]

7 de novembro

A Cidade do México tem catorze milhões de habitantes. Não voltarei a ver os real-visceralistas. Tampouco voltarei à faculdade ou à oficina de Álamo. Veremos como me arranjo com meus tios. Terminei o livro de Louis, Afrodite, e agora estou lendo os poetas mexicanos mortos, meus futuros colegas. (Bolaño, 2006, p. 23)

Com uma estrutura epistolar, o jovem poeta mexicano, narra suas relações afetivas e amorosas, ao mesmo tempo, a convivência boêmia com os membros do Real-Visceralismo³¹, pela capital do México. Neste capítulo, veremos o cerne do romance, com os personagens Belano, Lima, Lupe (*affair* do jovem poeta mexicano) e Madero em busca da primeira poetisa real-visceralista esquecida, Cesárea Tinajero, a qual salvaria a poesia mexicana caso encontrada.

O segundo capítulo é referente a polifonia de relatos dos participantes do movimento poético ficcional, e também, sobre a vida dos personagens principais contada por outras pessoas. Ulises Lima e Arturo Belano, então, nunca foram narradores de suas próprias histórias. A construção desses personagens se dá através de depoimentos de outros narradores, que exprimem interpretações diferentes sobre as personalidades da dupla principal. O capítulo é perpassado por narrativas que nos proferem sobre o futuro, passado e presente de sujeitos em situações arquetípicas dramáticas, em momentos que resultam em insucesso. Ou seja, histórias contadas por integrantes do Real Visceral ou anônimos com relações pessoais entre Ulises Lima e Arturo Belano, que param de escrever por conta da falta de dinheiro, morte, abandono da poesia, por problemas psíquicos, vagantes, e vários outros modos pelos quais os escritores/poetas mimetizados passam pela derrota e esquecimento. É importante ressaltar, que ainda neste capítulo, é estabelecido o começo da investigação do paradeiro de Cesárea Tinajero, por intermédio de um ex-participante do movimento estridentista, Amadeo Salvatierra.

Adiante, no terceiro e último capítulo, a narrativa retorna à escrita epistolar de Juan García Madero, relatando o caminho do jovem poeta acompanhado de Arturo Belano, Ulises Lima e Lupe, até à poetisa mexicana esquecida. A viagem é para o deserto de Sonora, no norte do México, perseguindo os rastros da poetisa por meio de entrevistas orais e registros de bibliotecas de cidades minúsculas. Tal procedimento persiste até o grupo encontrar a casa onde residiu Cesárea Tinajero por alguns anos. Nesta residência contém pistas da localização de Tinajero por meio da sugestão de uma moradora local. Logo, chegando na pista final, no povoado de Villaviciosa, o grupo encontra Cesárea Tinajero com a seguinte descrição:

³¹ Sendo eles com a seguinte configuração: Arturo Belano e Ulises Lima (fundadores), Jacinto Raquena, María Font, Ernesto San Epifanio, Xóchitl García, Rafael Barrios, Angélica Font, Pele Divina, Pancho Rodríguez, Emma Méndez, Moctezuma Rodríguez, Felipe Müller e Juan García Madero (integrantes).

Perguntamos por ela e nos disseram para irmos ao lavadouro, na parte oriental do povoado. [...] Quando chegamos só havia três lavadeiras. Cesárea estava entre elas, nós a reconhecemos na hora. Vista de costa, debruçada sobre o tanque, cesárea não tinha nada de poética. Parecia uma pedra ou um elefante. Suas nádegas eram enormes e se mexiam ao ritmo que seus braços, dois troncos de carvalho, imprimiam ao esfregar e enxaguar a roupa. Seus cabelos chegavam praticamente até a cintura. Ela estava descalça (Bolaño, 2006, p. 615).

Em tom de anticlímax, o romance termina com o encontro do grupo com Cesárea Tinajero, e logo em seguida a morte da poetisa. A grande investigação transforma-se em desencanto, pois, para os poetas real visceralistas a revelação da grande figura fundadora do movimento, detentora de somente uma produção, poderia salvar o México, a América Latina, e o Terceiro Mundo, e não foi esta imagem que ali encontraram. Tal afirmação, remete ao final do segundo capítulo, na entrevista com o ex-participante estridentista, Amadeo Salvatierra, e seu único exemplar da publicação de Cesárea Tinajero. Com o fim de guardar a lembrança da poetisa, para relembrar seu tempo de fervor pela poesia. Nas palavras do personagem Amadeo Salvatierra sobre a poetisa esquecida:

Todos a esqueceram, menos eu, rapazes, disse a eles, agora que estamos velhos e que já não temos remédio, talvez alguém se lembre dela, mas então todos a esqueceram e depois foram se esquecendo de si mesmos, que é o que acontece quando se esquecem os amigos. Menos eu. Ou é o que acho agora. Guardei sua revista e guardei a lembrança dela. Minha vida provavelmente dava para isso. Como tantos mexicanos, também abandonei a poesia. Como tantas centenas de milhares de mexicanos, eu também, a certa altura, parei de escrever e ler poesia. A partir de então minha vida correu pelos leitos mais cinzentos que se possa imaginar. Fiz de tudo, fiz o que pude. [...] A poesia mexicana não tem remédio [...] (Bolaño, 2006, p. 565)

Perante o exposto, há um retorno à ideia de “matar os pais” desenvolvida no segundo capítulo deste trabalho, bem como o abandono de toda e qualquer referência, para os jovens iniciarem novamente seus caminhos sem qualquer influência. Ainda, esse trecho rememora o fim das vanguardas no século XX, as quais foram embaladas pelos movimentos artísticos marcados pela ruptura. Neste momento de mudança das vanguardas, Octavio Paz define como “la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura.” (1990, p. 148). A partir disso, aplicando-se ao romance do escritor chileno, a morte da poetisa vanguardista Cesárea Tinajero mimetiza a morte das vanguardas históricas, e com ela, a ausência da negação como fonte criadora, um momento de fim da ideia de arte moderna (Ibid., p. 211).

No desfecho do romance dos *Detetives Selvagens*, e pelo acontecimento do fim das vanguardas nas artes do século XX, é possível estabelecer ligações com os debates sobre os modos de narrar a História. Por meio delas, a instrumentalização da Literatura perante à História. Existe na Teoria da História do historiador White (2018) a possibilidade de

investigação do passado de uma forma não pragmática. Também, de não permanecer em um passado restrito somente aos historiadores, chamado por ele de *passado histórico*. Mas sim, formar uma compreensão do presente levando em conta as fontes literárias de um *passado prático*, o qual não pertence somente ao lugar técnico dos historiadores. Ou seja:

[...] estender a imaginação literária (ou poética) ao exame do presente mundo social e para vê-lo *sub specie historiae*, como o drama de seres humanos tentando compreender as mudanças históricas que pareciam açodá-los e assombrá-los em cada momento da “modernidade”. (White, 2018, p. 15)

Essas produções ficcionais, então, constroem uma narrativa dos seres humanos buscando compreender as mudanças históricas, que interferem em suas vidas no presente. Tal tópico, possibilita pensar em outras formas de investigar a história, e partir delas, a capacidade de narrar o passado. Ou seja, a relação da história com a ficção, e ao contrário também é verdadeiro.

3.2 HAYDEN WHITE: RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA

Os debates sobre as representações históricas, nas décadas finais do século XX, foram decisivos para as discussões sobre a cientificidade e as formas de escrever história. Também, o conteúdo ficcional que as fontes históricas apresentam. O foco desses argumentos concentra-se na área do narrativismo histórico. O precursor parte, como postula o filósofo e historiador francês Paul Ricoeur (2007), da filosofia da história de Louis O. Mink, o qual investiga o campo com base na seguinte pergunta, “que diferença separa a história e a ficção, se ambas narram?” (Ricoeur, 2007, p. 253). A resposta clássica à pergunta, explica Ricoeur, é que a diferenciação da história para com a ficção, está na primeira, a intenção pela busca da verdade. Diante disso, um marco para este debate foram as descobertas da teoria literária e da linguística.

Na dimensão literária, os marcos da “disjunção entre a estrutura interna do texto e o real extratextual”, contribuem para que a narrativa de ficção e a narrativa histórica estejam em vias de igualdade. Isso só foi possível, como discute Ricoeur (2007), pela linguística saussuriana dos signos, no qual assume uma leitura de um “modelo bipolar significante-significado, com exclusão do referente, que migrou para todas regiões da linguagem acessíveis a um tratamento semiótico.” (Ricoeur, 2007, p. 259). Este padrão deriva na escola francesa e no estruturalismo do século XX, pelo qual entendem que “as estruturas narrativas são homólogo daquelas das unidades elementares da língua”. Resulta daí uma

extensão da linguística à semiótica narrativa.” (Ricoeur, 2007, p. 261). Diante da passagem da primeira à segunda, as imagens, ou seja representações, partem aos mecanismos da retórica.

Um destaque na historiografia que mobiliza representação e retórica, bem como os limites da narrativa histórica e da narrativa de ficção, é o historiador estadunidense Hayden White. Em sua principal obra, *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX* (2019), influenciada pelo chamado *linguistic turn*, elaborado em duas vias sua teoria, a primeira no quesito da “imaginação da linguagem, narrativa histórica e narrativa de ficção pertencem a uma única e mesma classe, a das ‘ficções verbais’.” (Ricoeur, 2007, p. 263-264), e na outra a questão da “filosofia da história que assume a forma de grandes narrativas em escala mundial.” (Ricoeur, 2007, p. 264). A partir disso, White, organiza o livro em tipologias que operam “no nível das estruturas profundas da imaginação” (Ricoeur, 2007, p. 264). Sendo elas, a tipologia da estética, cognitiva e ideológica.

A capacidade teórica do *Meta-História* possibilita ao pesquisador a escrever uma teoria dos estilos dos historiadores de uma determinada época. Por meio de um olhar específico para as narrativas sobre o imaginário de cada caso. Desse modo, para White, o objetivo do historiador:

é explicar o passado através do “achado”, da “identificação” ou “descoberta” das “estórias” que jazem enterradas nas crônicas; e que a diferença entre “história” e “ficção” reside no fato que o historiador “acha” suas estórias, ao passo que o ficcionista “inventa” as suas. Essa concepção da tarefa do historiador, porém, obscurece o grau da “invenção” que também desempenha um papel nas operações do historiador. (White, 2008, p. 22)

Assim, as ficções literárias, não serão analisadas no livro *Meta-História* (2008), mas sim, obras de trabalhos históricos, em como são narradas para seus públicos, e como carregam em si, imaginários diferentes. Além disso, pensar Literatura e História nos trabalhos de White, está associado aos seus trabalhos posteriores, nos ensaios sobre a crítica da cultura, do livro *Trópicos do Discurso* (1994). Pelo qual defende que a:

teoria tropológica do discurso poderia fornecer-nos um meio de classificar diferentes tipos de discurso mais por referência aos modos linguísticos que predominam neles do que por referência a supostos “conteúdos” que sempre são identificados de modo diferente por intérpretes diferentes. Isso seria tão verdadeiro para as nossas tentativas de classificar os vários tipos de discurso “prático”, como os discursos acerca dos fenômenos sociais (loucura, suicídio, sexualidade, guerra, política, economia), quanto para tentativas semelhantes de classificar tipos de discurso “formal” (como peças de teatro, romances, poemas e assim por diante). (White, 1994, p. 35-36)

Nesta composição, o texto literário ganha instrumentos para uma análise. Diante dos modos linguísticos, tanto o aspecto social quanto o formal é sujeito a atingir um nível de

conhecimento diferente. Para Hayden White, o conhecimento da literatura e da arte são importantes para o acesso de exemplos reconhecíveis, pois é por meio daquelas, que se amplificam as experiências humanas, bem como diferentes modos de narrar. Logo, o historiador estadunidense, conclui que não há necessidade de separar a ciência da arte, nem a cultura da natureza, mas sim de falar de maneira que aprenda “as várias dimensões do nosso ser especificamente humano.” (White, 1994, p. 38).

Por conseguinte, para os historiadores que não seguiam esta metodologia, o passado tornava-se um fardo. Pois, na visão de White (1994), os profissionais da história estavam com o olhar estagnado e desinteressado para o passado, ignorando as escritas da comunidade intelectual das artes e ciências sobre o presente. Dessa escrita feita pelo artista ou cientista, não resulta em um:

[...] relativismo, mas o reconhecimento de que o estilo escolhido pelo artista para representar uma experiência interior ou uma exterior traz consigo, de um lado, critérios específicos para determinar quando uma dada representação é internamente consistente e, de outro, fornece um sistema de tradução que permite ao observador ligar a imagem à coisa representada em níveis específicos de objetivação. (White, 1994, p. 59)

É desse movimento que nossa pesquisa busca na obra literária de Roberto Bolaño, seu estilo que representa as experiências dos poetas, seus contemporâneos, no enfrentamento das ditaduras, exílios e violência. Bem como a desilusão nos projetos políticos pela América Latina. Logo, a teoria da história de White, nos instrumentaliza para observar o “espírito” da época, repercutindo na formação arquetípica dos escritores, pelo qual foi narrado na primeira parte deste trabalho. Produzindo um tropo que descreve poetas/poetisas que desaparecem, ou interrompem suas escritas de poesia, diante de um acontecimento trágico.

O estilo mobilizado por Bolaño opera como um “pêndulo” entre dois territórios. Nesse sentido, a obra expõe a narrativa histórica, já explorada no segundo capítulo, e a narrativa literária, mimetizando as vidas dos poetas, que se centraliza nas figuras irônicas trágicas de Arturo Belano e Ulises Lima. Tais modelos, segundo o crítico literário canadense Frye (2013), que compõem a tragédia, estabelecem o “inteligível porque sua catástrofe encontra-se plausivelmente relacionada à sua situação.” (Frye, 2014, p. 155), já a ironia “isola da situação trágica a sensação de arbitrariedade, de a vítima ter sido azarada, selecionada aleatoriamente ou sorteada, não merecendo o que acontece a ela mais do que qualquer outra pessoa merecia em seu lugar.” (Frye, 2014, p. 155).

Debruçando-nos em uma análise dos real-visceralistas, que são descritos como:

Segundo ele, os atuais real-visceralistas andavam para trás. Como para trás?, perguntei.

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

Os poetas veem nesse olhar ao desconhecido, a constante violência pregressa por um passado que continua vivo. A criação de um movimento literário com forte tendência à ruptura, organiza um espaço para ação política, pelo qual a memória seja a busca principal, figurada na poetisa Cesárea Tinajero. Em meio disso, a tragédia permeia a vida dos personagens ao longo do romance, enquanto a ironia está na forma narrada, com o desfecho da investigação sobre o paradeiro da poetisa perdida. Utilizando do recurso da polifonia, o escritor chileno escreve um labirinto de vozes dissonantes para servir como um coro irônico que isola as perdas e fracassos individuais de Belano/Lima. Transformando, assim, o que foi mimetizado em um “pulso histórico”, compartilhando as promessas, desejos e frustrações dos jovens mexicanos da contracultura de 1977.

Ademais, sobre o conceito de *passado prático*, o historiador Hayden White, elabora a partir de Michael Oakeshott, um filósofo político britânico e ideólogo conservador, a distinção entre *passado histórico* e *passado prático*. Duas abordagens que diferenciam as formas de escrever história:

[...] dos historiadores profissionais modernos para o estudo do passado e as formas pelas quais os leigos e os praticantes de outras disciplinas lembram, buscam ou procuram usar “o passado” como um “espaço de experiência” que embasa todos os tipos de julgamentos e decisões na vida diária (White, 2018, p. 16).

Para os profissionais, o passado histórico se encontra como um “fim em si mesmo”, uma construção que “não ensinava quaisquer lições de interesse para o presente; era um objeto de interesse estritamente pessoal, neutro ou, no melhor dos casos, objetivo.” (White, 2018, p. 16). Esses métodos, apresentam os eventos históricos de maneira realista tanto no seu aspecto diacrônico ou sincrônico. Impossibilitando, dessa forma, generalizações ou tipificações para aquele que narra o passado. Já o *passado prático*, White descreve como um instrumento de análise que está a serviço do “presente”, “do qual, então, podemos retirar lições e aplicá-las ao presente, para antecipar o futuro [...]” (White, 2018, p. 17).

Aproximando-nos desses conceitos, tomando *Detetives Selvagens* de Roberto Bolaño como objeto de análise, é possível identificar uma escrita de um *passado prático*. O escritor chileno destina sua obra, enquanto recebe o prêmio Rômulo Galego (1999), como uma

despedida para sua geração. Tal geração é comentada por Bolaño, na Revista *El Juguete Rabioso*, em 2003, ao entrevistador Miguel Esquirol, o qual destaca que:

El territorio que marca a mi generación es el de la ruptura. Es una generación muy rupturista, es una generación que quiere dejar atrás no sólo el boom sino lo que genera el boom, que es una generación de escritores muy comerciales. Es el territorio del parricidio por un lado. Y por otro lado es el territorio de lo borgiano. Hay que investigar todos los flecos, todos los caminos que ha dejado Borges. (Bolaño, 2006b, p. 98-99)³²

A declaração sobre os contemporâneos do escritor chileno, nos submete ao raciocínio do “que fazer?” do *passado práctico*. Como uma determinada geração de escritores de uma classe operária, média ou pobre, pode ter relevância, quando nascidos em meio ao êxito comercial de livros, e influências literárias? Ademais, quais os temas e estilos escolhidos ao narrar os eventos da América Latina no século XX, por estes escritores periféricos do mercado editorial? Roberto Bolaño coloca em evidência estas questões quando escolhe narrar seu passado em tom prático ao seu presente. As experiências com a violência dos períodos ditatoriais, baixa adesão de escritores ao universo literário, no qual direciona à morte social dos poetas na sociedade contemporânea, bem como às influências de poetas ao cânone literário.³³

Além desta problemática, Bolaño, fundamentado em seu passado como poeta, a partir de seu presente atuando como prosador, elabora uma imagem da sua profissão. Em suas entrevistas, o autor dos *Detetives Selvagens* ressalta como a busca por um êxito nas publicações literárias é algo relativo. Para o escritor chileno:

Toda escritura, de alguna manera, es un acto social. Eso no quiere decir que el escritor, en el momento de escribir, piense en los lectores. Pero no hay que olvidar que, mientras uno escribe, al mismo tiempo lee. No hay que olvidar que el escritor (habló del buen escritor, por supuesto) es su primer lector. Tampoco, que un acto social es, por decirlo de alguna manera, un fenómeno complejo y diverso, en donde cabe desde una comida de caníbales hasta una recepción presidencial. Un acto social puede transformarse, sin ningún problema, en un atentado o en un velorio. (Bolaño, 2006b, p. 25)³⁴

³² “O território que marca a minha geração é a da ruptura. É uma geração muito separatista, é uma geração que quer deixar para trás não só o boom mas o que gera o boom, que é uma geração de escritores muito comerciais. É o território do parricídio por um lado. E por outro é o território do borgiano. Há que investigar todas as direções, todos os caminhos que foi deixado por Borges.” (tradução nossa)

³³ Para uma pesquisa mais aprofundada sobre a leitura de Roberto Bolaño do mercado literário e seu sistema, ler o artigo de Ieda Magri, chamado “Literatura e autonomia: uma leitura a partir do posicionamento de Roberto Bolaño”, de 2013.

³⁴ “Toda escrita, de alguma forma, é um ato social. Isso não significa que o escritor, no momento de escrever, pense nos leitores. Mas não se deve esquecer que, enquanto se escreve, ao mesmo tempo se lê. Não se deve esquecer que o escritor (falava-se do bom escritor, é claro) é seu primeiro leitor. Também não se pode esquecer que um ato social é, por assim dizer, um fenômeno complexo e diversificado, que abrange desde um banquete de canibais até uma recepção presidencial. Um ato social pode se transformar, sem qualquer problema, em um atentado ou em um velório.” (tradução nossa)

A escrita do romance *Os Detetives Selvagens*, considerado como um ato social, estabelece uma reelaboração dos problemas socioculturais dos países pelos quais o autor transita, também, momentos políticos de uma geração de escritores, poetas, editores e artistas. Em busca de salvaguardar a memória daqueles poetas/poetisas que foram vencidos/vencidas pelos fatos.

3.3 UMA LITERATURA MENOR DOS DETETIVES SELVAGENS

O *passado prático*, composto pelo romance de Roberto Bolaño nos *Detetives Selvagens*, nos propõe um olhar mais aproximado ao conceito de *Literatura Menor*, do filósofo francês Gilles Deleuze e Félix Guattari. A razão para a instrumentalização da teoria consiste na observação da escrita bolañiana, e seu viés sociocultural e político em seu estilo. O necessário para se tornar uma *Literatura Menor*, para os filósofos franceses, se concentra em três tópicos: “As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. (Deleuze; Guattari, 2017, p. 33)”. A corrente que liga os escritos teóricos da dupla francesa está relacionada com a totalidade da obra de Franz Kafka. Um autor tcheco que escrevia em língua alemã. Por conta desse escritor, pode-se constituir uma relação com o escritor chileno, Roberto Bolaño. De acordo com o pesquisador das obras de Bolaño, Antônio Xerxenesky (2019):

[...], Bolaño também trabalha com uma rejeição do uso simbólico e significativo, com uma pobreza vocabular que às vezes parece um enfrentamento à “literatura bonita”. Recorrendo à biografia de Bolaño, podemos pensar no sul-americano isolado no interior da Espanha, mãe da língua em que escreve. Ele, também, desterritorializado. (Xerxenesky, 2019, p. 20)

Ou seja, tanto Kafka quanto Bolaño estão em posições *outsiders*. Em função do conceito da *Literatura Menor*, o crítico Antônio Xerxenesky, compara ambas as literaturas, do escritor tcheco e chileno, e postula que estão posicionadas em lugares nos quais há uma grande literatura (Xerxenesky, 2019, p. 20). Por conseguinte, o crítico literário, assinala que tentar aproximar o conceito de *Literatura Menor* às obras do escritor chileno, “faz-se necessário um recorte muito fechado, como se fosse preciso bloquear todo o resto da obra de Bolaño que desmentiu essa conexão.” (Xerxenesky, 2019, p. 20).

Após essas questões preliminares, para nos aprofundar no romance, é necessário ter em mente o segundo capítulo deste trabalho. A investigação sobre a biografia, com os acontecimentos sobre as questões políticas nos países nos quais Bolaño presenciou, bem

como sua atuação cultural, nos permite enquadrar a obra em uma *Literatura Menor*. Ainda, incluir as constatações de Xerxenesky sobre a dificuldade do recorte da literatura para o conceito. Pois, neste caso, para um estudo que se alinhe com os trabalhos de Deleuze e Guattari, seria necessário, em nosso entendimento, uma ampliação das análises das obras de Bolaño, como em cartas, poemas, romances e contos, junto com uma biografia mais detalhada.

Em seguida, depois de alguns apontamentos sobre o conceito, iniciaremos uma tentativa de relacionar os *Detetives Selvagens* à *Literatura Menor*. O qual tem como primeira característica, a desterritorialização da língua. Nesse caso, o romance foi escrito em castelhano e redigido na Espanha, que tem como língua oficial o espanhol. Tal procedimento fez com que o livro produzisse aspectos de uma língua menor no território europeu. Segundo o tradutor da obra, *Os Detetives Selvagens* (2006), Eduardo Brandão, foi um desafio traduzi-lo. Pois, nesse romance há “uma espécie de ubiquidade linguístico-idiomática construída em torno das diferentes variantes do idioma espanhol.” (Simão; Hosiasson, 2012, p. 81). Isso acontece diante das passagens do escritor chileno aos diferentes países latino-americanos, capturando as variantes da língua espanhola. Nessa aproximação com o “idioma” de Bolaño, o tradutor Eduardo Brandão relata que:

O problema existe quando essas variações se dão dentro de uma mesma obra, como é o caso dos *Detetives Selvagens*. Aí, Bolaño brinca com os diversos falares latino-americanos: o mexicanês predomina, mas há também personagens peruanos, argentinos, a uruguaia Lacouture, que reaparece em Amuleto, espanhóis, galegos, catalães... Qual a solução? Como já disse, creio que não há: só mesmo o leitor hispanoparlante pode apreciar plenamente essa brincadeira com as variantes da língua espanhola. Assim como só o lusófono pode ler autores portugueses, brasileiros, angolanos, moçambicanos... e desfrutar as diferenças entre seu escrever. (Simão; Hosiasson, 2012, p. 81)

As observações do tradutor evidenciam as limitações de uma análise linguística do romance em língua portuguesa, visto que a tradução não é capaz de preservar plenamente as variações do espanhol presentes no texto original. Assim, a análise concentra-se na desterritorialização a partir das imagens literárias elaboradas por Bolaño em *Os Detetives Selvagens*.

Para construir a desterritorialização, Bolaño entrelaça a narrativa literária com a imagem do deserto mexicano, mais especificamente o Deserto de Sonora, local de desaparecimento da poetisa, Cesárea Tinajero. Tal imaginação, acontece por meio de uma metáfora de distanciamento da poetisa, em um ato de cessação das influências:

A verdade é que não me interessava falar de Encarnación Guzmán, mas de Cesárea. Que vai ser de sua revista?, perguntei a ela. Que vai ser do realismo visceral? Ela riu quando lhe perguntei isso. Lembro-me do seu riso, rapazes, disse a eles, a noite caía sobre o DF, e Cesárea ria como um fantasma, como a mulher invisível em que estava a ponto de se transformar, um riso que fez minha alma ficar pequenina, um riso que me impulsionava a sair fugindo dela e que ao mesmo tempo me proporciona a certeza de que não existia nenhum lugar para onde eu pudesse fugir. Então me ocorreu perguntar para onde ela iria. Não vai me dizer, pensei, Cesárea é assim, não vai querer que eu saiba. Mas disse: para Sonora, para a terra dela, e me disse isso com a mesma naturalidade com que outros dizem a hora ou dão bom-dia. Mas por quê, Cesárea, perguntei? Você não vê que, se for embora agora, vai jogar fora sua carreira literária? Tem ideia do deserto cultural que é Sonora? O que você vai fazer lá? Perguntas desse tipo. Perguntas que a gente faz, rapazes, quando não sabemos direito o que dizer. Cesárea olhou para mim enquanto andávamos e disse que não tinha mais nada aqui. (Bolaño, 2006a, p. 473)

Na alegoria do deserto, Bolaño coloca a construção de uma nova poesia a partir de lugares inóspitos, local onde há pouca produção poética. Dessa maneira, utilizando de metáforas³⁵ ao longo do romance, o escritor chileno, elabora novamente seu discurso aos novos poetas, do manifesto *infrarrealista*, “DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE/ LÁNCENSE A LOS CAMINOS” (Bolaño, 1976 apud Madariaga Caro, 2010, p. 151). Assim, em sua narrativa, dispõe personagens que participam do real-visceralismo (*infrarrealismo* mimetizado) em situações de impossibilidade de escrita, como se aqueles estivessem perdidos em um deserto, sem qualquer contato com a sociedade. Para além disso, Bolaño, compõe seu segundo capítulo, de *Detetives Selvagens*, com vozes diversas, as quais apresentam uma inviabilidade para a escrita, como:

Jacinto Requena, café Quito, rua Bucareli, México, DF, novembro de 1976. [...] Naquela noite, no hotel, tive a impressão de que vi em Xóchitl uma expressão mais pensativa e ausente do que de costume. Mas eu não disse nada. Acreditei compreender o motivo. De modo que falei de outros assuntos: do nosso filho, dos poemas que iríamos escrever ela e eu, do futuro, numa palavra. E não falei de Arturo Belano nem dos problemas verdadeiros que nos aguardavam, como, por exemplo, que eu precisava arranjar trabalho, precisava de dinheiro para alugar uma casa, para nos sustentar, a nós e ao nosso filho. Não, feito todas as noites, falei de poesia, de criação e do realismo visceral, um movimento literário que se ajustava ao meu espírito, à minha disposição diante da realidade, como um anel ao dedo. (Bolaño, 2006a, p. 189)

Com esta passagem, o escritor chileno representa os lugares nos quais havia o pensamento sobre a poesia, mesmo nas situações de desemprego, vulnerabilidade financeira, rotinas movimentadas, que se estabelece no caso dos personagens Jacinto Requena e sua

³⁵ Segundo Heinrich Lausberg citado por João Adolfo Hansen, uma *alegoria* é “a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento.” (Hansen, 1986, p. 1). Logo, o destino que Bolaño concede aos personagens estabelece um pensamento de recusa às influências, em um território sem conteúdo algum, com espaço para elaboração da imaginação e criação.

namorada Xóchitl. Ambos personagens apresentam uma conexão com real-visceral e a realidade da classe trabalhadora mexicana, sem acesso a poesia da “alta sociedade”, de somente uma produção poética, a do real-visceral. Já no segundo caso:

Alfonso Pérez Camarga, rua Toledo, México, DF, junho de 1981. Belano e Lima não eram revolucionários. Não eram escritores. Às vezes escreviam poesia mas também não creio que fossem poetas. Eram vendedores de drogas. (Bolaño, 2006a, p. 337)

Há uma associação das imagens de Belano e Lima como vendedores de drogas que escrevem poesia. Em seguida, a descridibilização da escrita poética dos autores da “alta sociedade”, “Claro, nunca os consideramos poetas de verdade. Muito menos revolucionários. Eram fornecedores e ponto final! Nós respeitávamos Octavio Paz, por exemplo, e eles, com a soberba dos ignorantes, desdenhavam de Paz sem rodeios.” (Bolaño, 2006, p. 338). Logo, nestes recortes, o uso da desterritorialização acontece quando Bolaño insere na narrativa, agentes que não utilizam a língua para uma “literatura bonita”. Diante do exposto, o autor chileno, narra a impossibilidade do não escrever, de uma população que utiliza a língua de maneira menor, em comparação da língua “cultura” do país.

No que tange a segunda característica da *Literatura Menor*, a qual considera que tudo nela seja político, ou “a ligação do individual no imediato-político” (Deleuze; Guattari, 2017, p. 33). É possível afirmar que todo o segundo capítulo do romance seja considerado uma ligação do individual ao político, além de considerar uma forma polifônica de narrar os acontecimentos. Logo, para Bolaño a escrita deste romance, dispõe de uma dedicatória à geração que enfrentou os eventos ditatoriais na América Latina, concomitantemente, o movimento da contracultura e ruptura, influenciados pelas manifestações da juventude da França, em 1968. Bem como as manifestações anti-guerra, envolvendo os Estados Unidos e o Vietnã. De tal maneira que os eventos históricos acontecem em meio a narrativa dos personagens:

Auxilio Lacouture, Faculdade de Filosofia e Letras, UNAM, México, DF, dezembro de 1976. [...] E cheguei a 1968. Ou 1968 chegou a mim. Agora poderia dizer que pressenti 68, que senti seu cheiro nos bares, em fevereiro ou em março de 68, mas antes de 68 se transformar realmente em 68. Ai, lembrar disso me faz rir. Que vontade de chorar! Estou chorando? Vi tudo e, ao mesmo tempo, não vi nada. Entendem? Eu estava na faculdade quando o exército violou a autonomia e entrou no campus para prender e matar todo mundo. Não. Na universidade não houve muitos mortos. Foi em Tlatelolco. Esse nome há de ficar em nossa memória para sempre! (Bolaño, 2006a, p. 194-196)

Nesta escrita em conjunto com eventos históricos, elabora um afastamento dos casos individuais aos casos conjugais e familiares, bem como a dupla de filósofos franceses, Deleuze e Guattari concebem, “seu espaço exíguo faz que cada caso individual seja imediatamente ligado à política.” (2017, p. 31). Assim, os vínculos dos personagens de uma literatura menor, são descritos em um amplo sentido, conectando com casos comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos (Deleuze; Guattari, 2017, p. 31). Diferente das literaturas maiores, que não utilizam deste recurso de forma principal, mas sim de pano de fundo, contestável.

No último ponto característico da *Literatura Menor*, no qual considera tudo nela coletivo, ou seja:

é a literatura que produz uma solidariedade ativa, malgrado o ceticismo; e se o escritor está à margem ou apartado de sua comunidade frágil, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. (Deleuze; Guattari, 2017, p. 32)

Tal afirmação escrita pela dupla de filósofos franceses, compõe aquilo que é a escrita dos *Detetives Selvagens* para Bolaño. Para o escritor chileno conseguir narrar experiências nas margens das sociedades pela qual passou, e produzir uma literatura de solidariedade ativa, malgrado o ceticismo sobre sua própria geração. Conduzindo, dessa forma, a construção da memória daqueles que não atingiram o reconhecimento durante a vida. Ou, que por meio das tentativas de sobreviver de arte, literatura, cultura, em países sob ataques à democracia, liberdade individual e de expressão, com intensa desigualdade em épocas de ditadura militar.

Assim, a consciência de Roberto Bolaño, um imigrante latino-americano em solo espanhol, produziu um romance ao longo de vinte anos, em um gesto de despedida para seus companheiros de geração, o qual aponta para uma *Literatura Menor* escrita sob uma ótica de um passado prático. Em consonância com Costa (2023, p. 152), “O fracasso é, na literatura de Roberto Bolaño, uma constante ainda que apresentada de diversas formas.”, pela qual o autor busca uma forma de lidar com um passado que ainda é presente, um fracasso que é “estetizado para lidar com as perdas de seus personagens ou para encontrar para eles um lugar de pertencimento, ainda que este seja o da derrota.” (Costa, 2023, p. 152). Diante de um presente com diversas questões “do que fazer?”, Bolaño elabora as derrotas de seus contemporâneos para abrir passagem aos jovens poetas, para aqueles que necessitam um porvir sem influências, aberto para o novo, porém com consciência do passado.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos capítulos nos preocupamos com o tema da intersecção entre História e Literatura e seus tensionamentos, como a obra ficcional foi instrumentalizada para responder a questão da despedida geracional de Roberto Bolaño, no livro *Os Detetives Selvagens*, de 1998. Este qual foi escrito em forma de testemunho estético e político do escritor chileno, caracterizando o papel da literatura diante das ditaduras na América Latina como um ato de resistência. Partindo da hipótese de enredar a biografia do autor como “tragédia” diante dos eventos históricos ditatoriais, pormenorizando os fracassos de uma geração de escritores, artistas e militantes, em uma construção marginal da literatura latino-americana. Diante disso, analisamos a obra *Os Detetives Selvagens* como um “passado prático”, observando as experiências do passado do autor, buscando um sentido útil para o presente. Também, caracterizamos o livro como uma “Literatura Menor”, desenvolvendo uma interpretação da narrativa do romance, em uma situação marginal da literatura/língua perante a tradição.

O arcabouço teórico utilizado foi com base nas leituras de filósofos, historiadores e críticos literários. Os quais nos dão as ferramentas necessárias para analisar uma obra ficcional na área de história. Empregamos os conceitos de “passado prático” de Hayden White, “Literatura Menor” de Deleuze e Guattari e “trágico” de Williams (2002), permitindo visualizar eventos que não se concretizaram, não vingaram e não venceram os fatos históricos (Sevcenko, 1995). Tal posição perante a historiografia nos concede olhar para a literatura, não como um livro cheios de fatos históricos a ser analisado, mas sim como instrumento de sentido que perpassa experiências de uma geração. Nesse entendimento, foram observado agentes que escrevem história sem ser profissionais da área, que buscam através do passado responder de forma prática o presente vivido.

Por fim, discutimos ao longo do texto as relações que Bolaño tem com seu passado, a forma como o autor consegue retirar um sentido para seu presente. Consideramos que durante o tempo na Espanha, o escritor chileno pode observar demoradamente as experiências como militante no Chile e como poeta marginal no México, e dali retirar todo o horror que presenciou nos países latino-americanos das ditaduras e repressões, além da dificuldade dos autores mais jovens em construir uma carreira na literatura. A busca por um reconhecimento e transformação da literatura, bem como da sociedade, para aquela geração, foi fracassada. Dessa maneira ao escrever os *Detetives Selvagens*, dedicou a escrita à memória daqueles companheiros de geração que não sobreviveram aos fatos, retirando momentaneamente, da viagem ao esquecimento.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, H. M. A autoficção em Os detetives selvagens: os particularismos da escrita de si na narrativa de Roberto Bolaño. **LETRAS EM REVISTA**, [S. l.], v. 14, n. 02, 2023. Disponível em: <https://letrasemrevista.uespi.br/index.php/inicio/article/view/36>. Acesso em: 29 jan. 2026.
- ÁVILA, Arthur Lima de. Indisciplinando a historiografia: do passado histórico ao passado prático, da crise à crítica. **Revista Maracanan**, [S. l.], n. 18, p. 35–49, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/maracanan/article/view/31185>. Acesso em: 10 nov. 2025.
- BIANCHI, Soledad. **Un mapa por completar: la joven poesía chilena**. CENECA, 1983.
- BRAITHWAITE, Andrés (Ed.). **Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas**. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006b.
- BIANCHI, Soledad. Leer de frente y de perfil, como platillo volador. **Mapocho: Revista de Humanidades**, Santiago de Chile, n. 88, p. 50-63, 2. sem. 2020.
- BOLAÑO, Roberto. **A Universidade Desconhecida: poesia**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras. 2021.
- BOLAÑO, Roberto. **Os Detetives Selvagens**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CARRASCO MUÑOZ, Iván C. **Antipoesía y neovanguardia**. Estudios Filológicos, Valdivia, n. 23, p. 35-53, 1988
- CAMPOS, Javier. **Primeiro Manifesto Infrarrealista**. Sibila: revista de poesia e crítica, 4 abril. 2009. Disponível em: <https://sibila.com.br/critica/primeiro-manifesto-infrarrealista/2091>. Acesso em: 20 abr. 2026.
- COSTA, Júlia Morena. **O projeto literário de Roberto Bolaño: estética do fracasso**. Salvador: EDUFBA, 2023.
- DAMASCENO, Rodrigo Lobo. **Contra a poesia ou voltas de um cavalo em volta da tese**. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- ERRÁZURIZ, Luis Hernán; LEIVA QUIJADA, Gonzalo. **El golpe estético: dictadura militar en Chile 1973-1989**. 1. ed. Santiago: Ocho Libros Editores, 2012.
- ESPINOSA H., Patricia (org.). **Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño**. 1. ed. Santiago: Frasis editores, 2003.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica: quatro ensaios**. São Paulo: É Realizações, 2013.
- FUNDACIÓN VÍCTOR JARA. **Víctor Jara cantando no comício das eleições**. Santiago, 1973. 1 fotografia, preto e branco. Acervo institucional.

HARRIS ESPINOSA, Thomas, H. **Desarrollo de la poesía chilena: 1960 (1973) 1990** (una introducción). Mapocho Revista de Humanidades, n. 51, p. 41-73, 1º semestre de 2002. ISSN 0716-2510.

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

PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Org.). **Bolaño Salvaje**. Canet de Mar: Candaya, 2008.

RIBEIRO, MARCOS PEREIRA, Antonio; M.; SILVEIRA RIBEIRO, Gustavo Silveira (Org.). **Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2008.

ROJO, Grínor. **Bolaño y Chile**. Anales de Literatura Chilena. Revista: Chile, 2004. Archivo de Referencias Críticas. Disponível em: Biblioteca Nacional Digital de Chile <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-264145.html>. Acesso: 25/02/2026.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SIMÃO, Angélica Karim Garcia; HOSIASSON, Laura Janina. **De leitores e tradutores: Entrevista com o tradutor Eduardo Brandão**. Abehache - Revista da Associação Brasileira de Hispanistas. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: http://www.hispanistas.org.br/abh/images/stories/revista/Abehache_n3/79-86.pdf. Acesso em: 04 jun. 2026.

WHITE, Hayden. **Meta-História: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Edusp, 2008.

WHITE, Hayden. **O passado prático**. Tradução de Arthur Lima de Avila, Mario Marcello Neto, Felipe Radünz Krüger. ArtCultura, Uberlândia, v. 20, n. 37, p. 9-19, jul.-dez. 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/47235>. Acesso em: 10 nov. 2025.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. Tradução de Dora Rocha. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 21-48, 1994. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1978>. Acesso em: 10 nov. 2025.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Edusp, 1994.

XERXENESKY, Antônio Carlos Silveira. **O romance monstruoso: 2666** de Roberto Bolaño. Orientador: Samuel de Vasconcelos Titan Jr. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.