

# A presença indígena na obra de Nísia Floresta

Pedro Xavier da Cunha<sup>1</sup>

*[...] ay, amiguitos, otro terror recurrente y mortalmente latinoamericano: buscar tu arma y no hallarla, buscarla en donde la has dejado y no hallarla.*

Roberto Bolaño, in *Amuleto*<sup>2</sup>

69

## 1. Armas brancas, modos de usar

No conto “Detectives”, de Roberto Bolaño, publicado em *Llamadas telefónicas* (1997), o longo diálogo entre os policiais chilenos Arancibia e Contreras durante uma ronda noturna tem início com uma discussão sobre armas: “¿Qué armas te gustan a ti?”, pergunta Arancibia, ao que Contreras responde: “Todas, menos las armas blancas”. Arancibia então, um tanto contrariado, retruca que essas são as armas nacionais, algo que se deveria sobretudo à natureza silenciosa dos chilenos. Na verdade, insiste, não só os chilenos, mas todos os povos latinos pareceriam ter certa obsessão pelas armas brancas, enquanto os anglo-saxões prefeririam as armas de fogo. “Eso depende de la oportunidad”, rebate Contreras, com o que Arancibia concorda. “Somos más lentos, eso sí que hay que reconocerlo”, acrescenta Contreras. “Más lentos en todos los sentidos. Como una forma de ser

<sup>1</sup> Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit/UFSC) e doutorando pelo programa de Estudios Lingüísticos, Literaris i Culturals da Universidade de Barcelona (UB), com financiamento da ajuda Joan Oró da Secretaria d'Universitats i Recerca del Departament de Recerca i Universitats da Generalitat de Catalunya e do Fundo Europeu Social Plus.

<sup>2</sup> BOLAÑO, 2017, p.53.

antiguos”. “¿A eso llamái lentitud?”, cuestiona Arancibia. “Nos quedamos con los puñales”, arremata Contretas, “que es como decir en la edad del bronce, mientras los gringos ya están en la edad del hierro”. Para o policial, as armas brancas seriam assim “como una maldición”, embora ele não seja capaz de explicá-la (BOLAÑO, 2021, p.123-125).

O termo *armas blancas*, em sentido estrito, se refere a objetos de lâmina metálica cortante ou perfurante. Já num sentido mais geral, como é sugerido num manual para o uso literário dessas ferramentas, pode ser utilizado para referir-se a qualquer instrumento de agressão portátil, usado por uma só pessoa e que não seja uma arma de fogo (COSTA, 2015). No protocolo do governo chileno para a descrição de armas, encontramos uma definição semelhante, acrescida de um comentário sobre a sua utilidade: “Sirven para el combate cuerpo a cuerpo ya sea de manera ofensiva, o defensiva para contener el golpe dirigido contra quien la esgrime. Se llaman blancas, por la brillantez del pulimento de la hoja con la que hieren”(BERRIOS; CARRASCO, 2008, p.43). Dentre as três categorias apresentadas pelo protocolo — de mão, de arremesso e de projeção —, as armas de que tratam os policiais Contreras e Arancibia em seu diálogo são armas de mão, isto é, empregadas no combate corpo a corpo, por uma só pessoa e sem a possibilidade de serem usadas à distância. Além disso, já aparece aqui um traço inquietante relacionado a essas ferramentas: sua indecidibilidade entre ofensivas ou defensivas, ou seja, entre o ataque e a defesa.

Na obra de Bolaño, tais armas brancas de mão estão por todos os lados; mas, à diferença do diagnóstico dos policiais — segundo o qual, se resumiriam a uma espécie de índice do atraso latino-americano —, elas parecem assumir um estatuto muito mais instável. Se nos atemos somente aos contos de Bolaño, podemos encontrar, em primeiro lugar, a presença da obsessão de que fala Arancibia: em “El gusano”, por exemplo, o adolescente Arturo Belano fica obcecado pela arma do seu estranho interlocutor (“Durante algunos días el arma del Gusano me obsesionó”[BOLAÑO, 2021, p.90]); no caso, trata-se de uma arma de fogo, mas, no fim do conto, é com uma navalha que Gusano presenteará Arturo. Noutros contos, essa

emergência de uma arma um tanto fora de propósito se acentua: assim, em “Una aventura literaria”, o escritor B acredita estar metido numa disputa literária contra o escritor A e, após um colóquio, numa festa, ao ser informado de que um amigo o espera no jardim, a primeira coisa que lhe vem à cabeça é: “Debe ser A [...], y acto seguido, conclusión lógica: debe estar armado” (BOLAÑO, 2021, p.71). Esta “conclusão lógica” de B, que acompanha-o ao longo do relato, organiza uma atmosfera narrativa de insegurança que paira sobre muitos dos contos de Bolaño: uma atmosfera imprecisa em que a violência parece estar sempre à espreita, podendo dar as caras a qualquer instante, sem o menor aviso prévio; como se estivéssemos presos no último poema de Alfredo Ruiz-Tagle incluído por Bibano O’Ryan na sua breve antologia de jovens poetas de Concepción, um poema de que o narrador de *Estrella distante* só lembra que “en algún momento aparecía sin que viniera a cuento (o eso me pareció a mí) un cuchillo” (BOLAÑO, 1996, p.23). Temos, portanto, armas insinuando-se por todas partes e que, nos contos, serão objetos de especulação sobre a identidade nacional (“Detectives”) e de obsessão e paranoia (“El gusano”, “Una aventura literaria”), mas que servirão sobretudo para intimidar (“Putas asesinas”), roubar (“El hijo del coronel”) e assassinar (“La nieve”, “Dos cuentos católicos”, “Crímenes”); isto é, usos cuja deriva mais provável nos conduz às centenas de mulheres mortas em 2666 (2004). Haveria contudo um outro uso dessas armas na obra de Bolaño que, à diferença dos enumerados acima, pareceria tender ao polo oposto da oscilação entre o ataque e a defesa.

Tal uso aparecerá, por exemplo, no conto “Últimos atardeceres en la tierra”, que narra a viagem de férias de um B ainda adolescente com seu pai para Acapulco, em 1975. No relato, é só no fim da última noite de viagem, quando, convencido de que precisam ir embora do bordel em que foram parar na periferia da cidade, “B arroja al suelo lo que queda de cerveza y empuña la botella cogiéndola del cuello” (BOLAÑO, 2021, p.257) — é só então que o longo adiamento em que vinham sucedendo os acontecimentos parece finalmente ceder ao anúncio de que *haverá violência*. Tal anúncio, reiterado ao longo do conto em meio a um marasmo carregado de insinuações, nunca nos diz ao certo onde nem como nem por que a violência

terá lugar. Não sabemos, por exemplo, se dirá respeito à rivalidade silenciosa entre pai e filho (B contempla o pai adormecido no quarto de hotel, “como dispuesto a sostener una pelea” [BOLAÑO, 2021, p.244]); se terá alguma relação com a mulher que costuma passar as noites no terraço do hotel e em cujas palavras banais B, por algum motivo, percebe uma ameaça; ou se estará relacionada com as saídas noturnas do pai de B — de uma das quais retorna ao hotel exibindo um longo arranhão na face direita do rosto. Tudo o que sabemos, e de que somos reiteradamente avisados, é “que se está aproximando el desastre” (BOLAÑO, 2021, p.250), um desastre que apenas fulgura por debaixo da aparência tediosa das férias.

De todo modo, é somente quando B empunha a garrafa que parece romper-se essa espécie de parênteses em que o conto transcorre, parênteses que, sob a aparência de adiar a violência, termina na verdade conduzindo a ela como a um beco sem saída, assim como ocorreu com Gui Rosey, o poeta surrealista menor que B está lendo ao longo da viagem, e seu desaparecimento no Mediterrâneo francês tentando escapar do nazismo. Assim, antes de B empunhar a garrafa, não havia armas à mostra, mas é como se estivessem prestes a saltar à vista de uma só vez (uma das prostitutas do local aconselha B a levar seu pai dali e então revista-o para comprovar se está armado; entre as cenas aparentemente desconexas em que pensa B esperando seu pai terminar o jogo, aparecem “armas de fuego, cuchillos” [BOLAÑO, 2021, p.255]), de modo que a garrafa que B empunha não inaugura a violência, mas antes interrompe a sua aparente “conclusão lógica”, revelando o cerco que ela vinha fechando ao seu redor.

A cena no bordel da periferia de Acapulco, transcorre nos limites da convivência estabelecida entre os homens jogando cartas. O prolongamento do jogo, a redor do qual B se move, oscilando entre a náusea (o vômito provocado pela bebida) e o gozo (as felações que recebe no pátio traseiro do lugar), parece ir aos poucos esgarçando os sentidos do que acontece, tecendo uma fatalidade. Quando o pai de B por fim se levanta e decide ir embora com o dinheiro que ganhou, os outros homens se opõem à sua partida. A cena, por fim, evoca o desfecho de outro conto, já não de Bolaño, mas de Borges: colocando-se ao lado do pai, B empunha a garrafa do

mesmo modo como, em “El Sur”, Juan Dahlmann, no armazém em que acaba de chegar, aceita a adaga que o velho *gaucho* atira na sua direção. A primeira consequência dos dois gestos é a mesma: o súbito compromisso com a briga que se avizinha. Bolaño, no entanto, parece introduzir uma pequena diferença com relação à segunda consequência mencionada por Borges no último conto de *Ficciones*, a saber, que a arma, nas mãos de Dahlmann, “no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran” (BORGES, 2023, p.220). Por um lado, um pensamento parecido também atravessa B. Quando ele e seu pai estão prestes a sair do bordel,

B piensa en Gui Rosey que desaparece del planeta sin dejar rastro, dócil como un cordero mientras los himnos nazis suben al cielo color sangre, y se ve a sí mismo como Gui Rosey, un Gui Rosey enterrado en algún baldío de Acapulco, desaparecido para siempre, pero entonces oye a su padre, que le está recriminando algo al exclavadista, y se da cuenta de que, al contrario que Gui Rosey, él no está solo. (BOLAÑO, 2021, p.257-258)

73

Assim, B também vislumbra o próprio fim, mas a conjunção adversativa (“pero entonces”) marca a diferença entre B e Gui Rosey (mas também entre B e Juan Dahlmann), introduzindo na cena a possibilidade de, se não escapar ao desaparecimento total, ao menos não entregar-se a ele tão docilmente. Essa possibilidade converge na garrafa que B, como Dahlmann, “acaso no sabrá manejar” (BORGES, 2023, p.220), mas que, à diferença de Dahlmann — que sai para a planície sem medo nem esperança —, B empunha com *alegria* e sabendo que *no está só*: “Mañana nos iremos, mañana volveremos al DF, piensa B con alegría. Comienzan a pelear” (BOLAÑO, 2021, 258) — assim termina o conto<sup>3</sup>. O afeto e a companhia

<sup>3</sup> É certo que as diferenças entre a cena final de “Últimos atardeceres en la tierra” e “El sur” não param por aqui, sobretudo se considerarmos que, no conto de Borges, a viagem de Juan Dahlmann para o sul nunca resolve a ambiguidade em torno à pergunta sobre se aquilo está mesmo acontecendo ou se não passa de um delírio do personagem, que estaria na verdade agonizando em Buenos Aires e sonhando uma morte mais heróica para si, afim à do seu antepassado materno *criollo*, Francisco Flores, que morreu nas guerras de extermínio levadas a cabo no fim do século XIX contra as populações indígenas. Essa busca por uma morte valente e “heróica” — daí a resignação de Dahlmann, em contraposição à alegria de B — também aparecerá na obra de Bolaño, mas não aqui (aparecerá, por exemplo, na morte de Juan Soto, em *Estrella distante*; e rondará o personagem de “El gaucho insufrible”, de que tratarei mais adiante). De todos modos, a breve comparação que proponho acima entre os dois contos serve ao menos para mostrar como a cena borgeana do duelo já está presente no imaginário narrativo de “Últimos atardeceres en la tierra”, já que, para além das armas brancas, há também uma certa ressonância na ambientação construída por Bolaño entre a

por fim encontrados logo antes do término da narração instauram assim uma dúvida: seria essa briga na periferia de Acapulco a chegada do desastre tantas vezes anunciado ao longo do conto ou, na verdade, o seu desenlace? Por um lado, de fato, a violência por fim dá as caras. Mas, por outro, na medida em que torna visível a violência que já assomava como conclusão lógica da situação, B parece solucionar outro desastre, o “verdadeiro desastre” do conto: aquele que já vinha revelando-se desde o começo, “un desastre peculiar, un desastre que por encima de todo aleja a B de su padre, el precio que tienen que pagar por existir” (BOLAÑO, 2021, p.252). Assim, se o fim do conto coincide com a chegada de violência, coincide ao mesmo tempo com a decisão por parte de B de distanciar-se do seu pai e da tradição da violência que este buscava fazê-lo herdar<sup>4</sup>. Chegam assim a uma espécie de afastamento alegre, como se só ao empunhar a garrafa *com* e *contra* seu pai — para escaparem juntos dali, mas cada um ao seu rumo — B por fim amadurecesse: um amadurecimento que significa o afastamento definitivo (“En ese momento B sabe que aquél es el último viaje que hará con su

---

pulperia na pampa argentina e o bordel na periferia de uma cidade costeira mexicana, entre o truco tão presente na obra de Borges e o jogo de cartas que ao mesmo tempo comunga e indispõe entre si os personagens masculinos adultos. Voltaremos a tratar de Borges com mais atenção a partir da terceira parte do ensaio.

<sup>4</sup> A relação entre B e seu pai é atravessada a todo momento por uma tentativa por parte do pai de exibir e transmitir ao filho uma tradição de violência e virilidade que B insiste em declinar. Assim, ao longo do conto, antes da visita ao bordel na periferia da cidade, o pai repetirá três vezes o convite para irem a um clube noturno recomendado pelo recepcionista do hotel em que estão hospedados. Além disso, insistirá em exibir para o filho sua valentia (a decisão de entrar no mar revoltado mesmo contra as indicações do pescador local, por exemplo), sua valia (a decisão de se instalar no mirante do hotel para assistir os clavadistas, embora seja seis vezes mais caro e muito pior) e sua virilidade (quando o pai tenta seduzir uma hóspede norte-americana com quem o filho estivera conversando no dia anterior, enquanto o pai vigiava-o da janela do quarto). Há, aliás, dispersas pelo relato, uma série de imagens fugazes que contrapõe os dois em torno a uma espécie de contenda silenciosa: uma cortina que, ao colocar-se entre eles, parece separar “un tiempo de otro tiempo” (BOLAÑO, 2021, p.236); uma nuvem de fumaça “que lo separa [a B] de su padre” (BOLAÑO, 2021, p.255); no mar, quando o pai perde a carteira e mergulha para buscá-la, B mergulha depois de um tempo, mas no mesmo instante em que o pai está subindo outra vez, e então os dois se cruzam no meio do caminho, “de modo que el padre de B sigue subiendo silenciosamente y B sigue bajando silenciosamente” (BOLAÑO, 2021, p.251). O eixo dessa disputa será a tradição masculina da violência para a qual o pai busca no filho um cúmplice. Por fim, encontrará essa cumplicidade na figura do ex-clavadista, que acabará arrastando ambos, pai e filho (para o prazer do primeiro e a contragosto do segundo), em direção à celebração da violência no bordel. É nesse sentido em que o dilema de B ao empunhar a garrafa está entre assumir a cumplicidade com essa violência viril paterna da qual esteve tentando não participar — ainda que tampouco a recusasse frontalmente — ou então padecê-la como vítima.

padre” [BOLAÑO, 2021, p.254]), mas também um pacto imediato entre os dois para escapar daquela situação.

## 2. Adolescentes mal-armados

O uso específico de uma arma branca descrito acima pareceria entrincheirar-se entre os usos de defesa e de ataque mais comuns atribuídos às ferramentas. Trataria-se de um uso que recorre à violência para *tornar visível* a sua presença prévia ao redor, oferecendo-se a um agenciamento coletivo que não busca perpetuá-la, mas antes atravessá-la, descolocando-se dos lugares previamente designados pela própria violência. Tal uso compõe assim um gesto, uma atitude, situada entre o enfrentamento e a retirada, que podemos encontrar espalhada pela obra de Bolaño.

75

Será o caso, por exemplo, da cena de *Los detectives salvajes* em que Arturo Belano desafia Hans, um alemão de meia-idade acusado por Belano de ser nazista. Quem narra o ocorrido é Mary Watson, uma jovem estudante inglesa que está mochilando com um amigo durante as férias de verão de 1977 e acaba formando parte de uma comunidade esporádica em busca de trabalhos sazonais para dilatar sua viagem sem rumo pelo sul da Europa. A comunidade gira em torno da figura de Hans, que dá carona a Mary, seu amigo Hugh e outros três viajantes. A briga em questão acontece num pequeno vilarejo francês onde o grupo está hospedado, trabalhando na vindima. Certo fim de tarde, Belano aparece pelo lugar e a sua chegada produz em Mary um mau pressentimento parecido ao que atravessa “Últimos atardeceres en la tierra”: “[...] al verlo aparecer, caminando por la calle principal del pueblo, tuve la sensación de que un peligro cierto nos acechaba a todos” (BOLAÑO, 2016, p.326). Nessa mesma noite, os viajantes se embriagam durante o jantar e Hans aparece várias vezes na sala pedindo para que deixem de fazer barulho, até que Belano o provoca e Hans avança sobre ele. Logo antes da colisão, Belano saca uma faca e a coloca debaixo do queixo do alemão, que retrocede sob a ameaça. Belano lhe dá as costas e, por fim, o insulta: “¿qué querías hacerme, nazi?” (BOLAÑO, 2016, p.329). Também em *Los detectives salvajes*, temos também a luta corpo a corpo entre Belano e Alberto, na cena da morte de Cesárea Tinajero:

quando os jovens real visceralistas encontram Cesárea e então são encontrados por Alberto — o proxeneta que perseguia Lupe — Belano, empunhando uma faca que comprou em Caborca, se atira contra Alberto e o mata.

Já em *Amuleto*, será o caso da cena em que Arturo Belano ameaça com um canivete o “Rei dos putos” da colônia Guerrero, na Cidade do México. Ernesto San Epifanio, levando a sério os boatos sobre a valentia de Belano após seu retorno do Chile de Pinochet, pede ao amigo que o acompanhe numa visita ao chamado Rei, para ajudá-lo a desfazer-se de uma dívida sexual que teria contraído injustamente com o proxeneta. Auxilio Lacouture, preocupada e precavida, segue os dois jovens até um hotel na colônia Guerrero, certificando-se de que leva na bolsa seu canivete<sup>5</sup>: será esse o canivete que Arturo empunhará contra o Rei para exigir a liberação de San Epifanio de qualquer assujeitamento. Surpreendentemente (como acontecera com Hans), embora seja mais velho e muito mais forte que Arturo, o proxeneta não reage e obedece. Por fim, antes de bater em retirada, Auxilio e os dois poetas ainda resgatam Juan de Dios, um adolescente que agonizava no quarto de hotel.

Estas quatro cenas — protagonizadas por B (“Últimos atardeceres en la tierra”) e por Belano (*Los detectives salvajes*, *Amuleto*) — têm certas características em comum. Em primeiro lugar, trata-se de cenas antecipadas por alguma forma de anúncio catastrófico ou mau pressentimento, cujo desenlace converge, simultaneamente, numa confirmação da violência pronunciada e no vislumbre de um resto que — talvez, ao menos por enquanto — escapa<sup>6</sup>: assim, em “Últimos atardeceres de la tierra”, a

<sup>5</sup> Diga-se de passagem, assim como Auxilio, outra poeta mulher que leva um canivete na bolsa é Angélica Font: no fim do seu último relato em *Los detectives salvajes*, Angélica está no enterro de Ernesto San Epifanio quando, dentro do próprio cemitério, um grupo de adolescentes tenta estuprá-la. Ela então tira da bolsa um canivete, afugenta-os e persegue-os. Poderíamos pensar assim, talvez, em pelo menos uma tríade de “poetas *cuchilleras*” (Auxilio Lacouture, Angélica Font e Cesárea Tinajero, com sua “Caborca”, como veremos) que colocam em jogo, mais do que Arturo Belano, talvez, um uso das armas brancas na obra de Bolaño que não se articula a um gosto pela violência, mas a práticas de resistência à ameaça cotidiana.

<sup>6</sup> Esta relação entre uma *profecia* e o seu *resto* na obra de Bolaño foi descrita antes por Marcos Natali, em sua leitura do conto “El Ojo Silva” (NATALI, 2016).

chegada da violência marca ao mesmo tempo a resolução da rivalidade entre pai e filho e o vislumbre de uma vida futura emancipada da tradição paterna; já em *Amuleto*, a visita que fazem os poetas ao Rei dos putos serve não só para liberar Ernesto Epifanio da sua dívida, mas também — e de maneira imprevista — para salvar a vida de Juan de Dios, o menino que agonizava no quarto; e em *Los detectives salvajes*, a morte simultânea de Cesárea, de Alberto e do policial, ao mesmo tempo em que conclui a longa perseguição com muita violência, poupa a própria vítima perseguida (Lupe), convertendo-a, junto a García Madero, na linha de fuga que de fato herdará o legado de Cesárea.

77

Em segundo lugar, são cenas protagonizadas por poetas adolescentes, imaturos ou frágeis, isto é, poetas cuja valentia não diz respeito a uma coragem dada de antemão, nem a uma atitude viril ou a um gosto pela violência; antes, se relacionam com decisões éticas muitas vezes sustentadas por alguma forma de *impostura*: novamente, em “Últimos atardeceres en la tierra”, é o caso de B, adverso ao mundo masculino do pai e às provas de hombría exigidas por ele a cada noite (frequentar prostíbulos, rivalizar com outros homens etc); é também o caso de Arturo em *Amuleto*, que, “ascendido involuntariamente a la categoría de veterano de las guerras floridas” (BOLAÑO, 2017, p.65), aceita as responsabilidades desse equívoco para ajudar um amigo. Ao mesmo tempo, em terceiro lugar, a figura contra a qual se enfrentam esses poetas, contrasta com eles ao assumir contornos titânicos: em *Los detectives salvajes*, Hans avança em direção a Arturo como “un coloso semidesnudo” (BOLAÑO, 2016, p.328); já Alberto é descrito por Lupe como um energúmeno, que se diverte medindo e cortando seu grande pênis com a própria faca; em *Amuleto*, o Rei dos putos é descrito como forte, musculoso e dez anos mais velho do que Arturo; e em “Últimos atardeceres sobre la tierra”, B sonha perambular pelas ruas enormes e escuras de uma “ciudad de titanes” (BOLAÑO, 2021, p.247), entre edifícios de sombras volumosas que parecem se chocar entre si. Mas, para além de gigantes, essas figuras se apresentam também como manifestações de um mal maior: o neonazismo (Hans) e a cafetinagem (o Rei e Alberto). Por fim, em quarto lugar, temos o uso das armas brancas de

mão (facas, canivetes, garrafas): ferramentas que não garantem aos poetas nenhuma vantagem, que antes servem para comprometê-los com a violência de que pensavam escapar; mas que, ao mesmo tempo, colocam em jogo uma breve e pequena chance de não sucumbir: assim, em *Amuleto*, quando o rei dos putos obedece Arturo, Auxílio crê “que en ese momento Arturo se dio cuenta de que había ganado o que al menos había ganado mitad de la pelea o el primer round y también se debió dar cuenta de que si el conflicto se dilataba todavía podía perder” (BOLAÑO, 2017, p.73). Nesse sentido, a cena assume a forma de um duelo, mas um duelo que os poetas não querem exatamente vencer: um duelo no qual “entram para salir” o quanto antes possível.

78

Poetas frágeis com um mau pressentimento, que empunham armas precárias contra inimigos muito maiores. Percebe-se como essas cenas colocam em jogo a própria imagem que faz Bolaño da prática literária, conforme expressou em mais de uma ocasião<sup>7</sup>. Em *Amuleto*, Auxílio já intui essa relação entre letras e armas no modo como Arturo Belano desafia o rei dos putos: “[...] y en ese momento pensé: está haciendo literatura, está haciendo cuento, todo es falso” (BOLAÑO, 2017, p.72). Também o nome “Caborca” dará conta dessa articulação: em *Los detectives salvajes*, embora se refira antes a um vilarejo de Sonora, o nome serve para batizar tanto a revista literária onde aparecerá o único poema de Cesárea quanto a faca que ela carrega consigo no norte do México, porque diz estar ameaçada de morte. Será também com uma faca de Caborca que o personagem Gusano, mencionado anteriormente, presenteará Belano no conto de *Llamadas telefónicas* e que o Belano de *Los detectives salvajes* matará Alberto. Assim, de certo modo, é como se, para Bolaño, o que estivesse em jogo nestas cenas das armas brancas fosse o próprio ofício literário, ao mesmo tempo

---

<sup>7</sup> “La literatura se parece mucho a las peleas de los samuráis”, diz Bolaño em entrevista, “pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura” (BRAITHWAITE, 2006, p.90).

em que, no ofício literário, fossem também sempre outras coisas que estivessem em jogo, para além da literatura, a começar pela própria vida<sup>8</sup>.

Nas cenas em questão, o imaginário cultural mais imediato que pareceria estar por trás da aproximação entre armas e letras seria o da relação entre política e cultura que se impõe ao meio intelectual latino-americano nos anos sessenta e setenta. Nesse cenário, as duas posições que tensionavam os lugares oferecidos aos poetas e intelectuais se repartiam entre os entornos do *fuzil* e da *pluma*, como formulou Claudia Gilman (2003), isto é, grosso modo, entre o abandono das letras em favor da luta armada e a busca por condições seguras para dar continuidade a uma prática literária<sup>9</sup>. Bolaño coloca essas duas posições em jogo de maneira mais

<sup>8</sup> O problema não é nada novo na tradição literária ocidental: remonta pelo menos ao discurso sobre as armas e as letras em que Dom Quixote reivindica aquelas em detrimento destas. Segundo ele, a diferença entre o letrado e o guerreiro residiria no *risco* a que o soldado está exposto. Ambos padeceriam da pobreza, mas somente o soldado colocaria a sua vida em jogo. E essa exposição ao perigo determinaria a sua virtude: a coragem. Bolaño parece ter lido não poucas vezes esse capítulo XXXVIII do romance de Cervantes (que, diga-se de passagem, será um dos capítulos reescritos pelo Pierre Menard de Borges). O escritor mexicano Juan Villoro chega mencionar que o escritor chileno gostava de “soltar las fórmulas del ‘militar guerrero’ al que el Quijote se refiere en su discurso sobre las armas y las letras” (VILLORO, 2006, p.13). Já no “Discurso de Caracas” — proferido na capital venezuelana, em agosto de 1999, na ocasião em que recebe o prêmio Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes* (1998) —, Bolaño se detém com certa insistência sobre essa passagem do *Quijote* e chega a sugerir que, nela, o que faz Cervantes, mais do que afirmar a primazia das armas sobre as letras, é discutir “sobre el grado de peligro, que también es hablar sobre la virtud que entraña la naturaleza de ambos oficios” (BOLAÑO, 2004, p.37). Assim, a coragem e o risco que, para Cervantes, diferenciavam a prática militar da literária, para Bolaño, passará a comunicá-las.

<sup>9</sup> Evidentemente, o cenário era muito mais complexo. Menciono aqui essas duas posições por serem as duas esboçadas em *Estrella distante*, que menciono em seguida. Como discute Claudia Gilman ao longo de *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2003), o problema da relação entre política e cultura que se impõe ao meio intelectual latino-americano a partir da Revolução Cubana, em 1959, é também enunciado em termos de uma discussão sobre a relação entre as letras e as armas diante da expectativa de que a revolução se propagasse pelo continente. O campo discursivo intelectual latino-americano dos anos sessenta e sessenta, que está institucionalizando-se precisamente nesse momento em torno de uma ideia terceiro-mundista da América Latina, se estrutura em torno da palavra *revolução*: nesse período, o pertencimento à esquerda e o apoio à Revolução Cubana e à luta armada funcionaram como parâmetro necessário de legitimação da prática literária dos escritores latino-americanos. Assim, o debate estético do período se estabeleceu ao redor do dilema que representa a busca por conciliação entre vanguarda estética e vanguarda política, isto é, entre uma agenda de modernização cultural e uma agenda política revolucionária que passava cada vez mais a enxergar na luta armada a única saída possível. Inicialmente, como mostra Gilman, a politização dos intelectuais latino-americanos que se enfrentavam a esse dilema se fundamentou sobretudo na noção sartreana de compromisso e na conversão do escritor na figura do intelectual *comprometido*. No entanto, como mostra Gilman, a partir de uma nova constelação de conjunturas que se apresenta entre 1966 e 1968, a legitimidade dessa

explícita em *Estrella distante* (1996), ao opor os rumos tomados por dois poetas chilenos após o golpe de 1973: Juan Stein — que se vincula à luta armada (ou talvez só tenha levado uma vida provinciana em Llanquihue) — e Diego Soto — que acaba levando uma vida acomodada em Paris, como professor universitário (embora, certa noite, voltando de um congresso, presencie um espancamento na estação de trem e morra tentando interrompê-lo). No entanto, mais que Stein e Soto, será por fim a figura de Lorenzo/Lorenza que, embora quase não escreva poemas, aparecerá como a melhor poeta entre os três<sup>10</sup>. Essa terceira figura — que não abandona a poesia pelas armas, mas que tampouco abandona-a pelas letras, digamos —, pareceria então compor, para Bolaño, uma das figuras da poeta por excelência que habitam sua obra (poetas que — quase — não escrevem poesia: é o caso de Lorenza, mas também de Auxilio Lacouture e, sobretudo, de Cesárea Tinajero).

---

agenda cultural do intelectual comprometido passa a ser questionada e disputada por uma outra figura: a do intelectual *revolucionário* — cujo valor passou a ser medido, conflituosamente, com relação ao exemplo do *guerrilheiro*, o que colocava em questão o potencial crítico das letras reivindicado pelo intelectual comprometido, ameaçando com isso a especificidade mesma das práticas discursivas. Nesse cenário, a promessa de confluência entre vanguarda estética e vanguarda política que marcou o início da Revolução Cubana dá lugar a um “curto-circuito” da politização dos intelectuais, marcado pela radicalização da tensão entre *palavra* e *ação*: quando os dois termos dessa relação se tornam antagônicos, “se deteriora la certidumbre de que la palabra constituye alguna forma de acción que pueda vincularse con las exigencias de la política” (GILMAN, 2003, p.160) e o escritor latino-americano politizado é levado a se perguntar pela necessidade de abandonar a literatura (*la pluma*) em favor da luta armada (*el fusil*).

<sup>10</sup> Lorenza é uma figura errante, cujo itinerário encarna de maneira exemplar a ideia de uma política de vida produzida a partir de uma prática artística. Quando nasce, no Chile de Pinochet, lhe é assignado o sexo masculino e, ainda criança, perde os dois braços num acidente. Artista, homossexual, sem braços e do Terceiro Mundo, decide se suicidar, mas na primeira tentativa fracassada tem uma epifania: “Matarse, dijo, en esta coyuntura sociopolítica, es absurdo y redundante. Mejor convertirse en poeta secreto” (BOLAÑO, 1996, p.82-83). Pinta (com a boca e com os pés), dança, desenha, escreve poemas e cartas de amor, toca instrumentos e compõe canções. Ao partir do Chile para a Europa, vive muitos anos tocando e dançando nas ruas de cidades holandesas, alemãs e italianas. Transiciona do gênero masculino ao feminino. Termina indo parar em Barcelona, onde encarna Petra, a mascote dos Jogos Paraolímpicos de 1992 criada por Mariscal. Morre por complicações relacionadas à AIDS poucos anos depois. Curiosamente, a personagem retratada por Bolaño de fato existiu: foi uma artista chamada Lorenza Böttner e, mais de vinte anos depois de Bolaño mencioná-la em *Estrella distante*, realizou-se uma exposição no Centre de la Imatge La Virreina, em Barcelona, que resgata sua trajetória. No catálogo da exposição, a cargo de Paul B. Preciado, encontramos uma incursão mais precisa pela sua vida e pela sua obra, que sublinha a prática artística *transtullida* de Lorenza como um dispositivo de crítica à normalização do corpo e do gênero no fim do século XX, assim como um exercício de resistência ao olhar médico e exotizante sobre o corpo trans e com diversidade funcional (PRECIADO, 2018).

Já no *Manifiesto infrarrealista*, de 1976, Bolaño escrevia: “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” (BOLAÑO, 2013, p.60). E esse abandono seria mais do que nada sua forma de *trabalho*. Assim, muitos anos depois, num texto intitulado “Exilios” — que teria sido escrito por volta de 1997, mas que aparece pela primeira vez em *Entre paréntesis* (2004) —, vemos que o poeta é aquele que nunca para de trabalhar, onde quer que seja, em qualquer circunstância — na prisão, no hospital, até dormindo (“Le poète travaille”: dizia Breton que Saint-Pol-Roux pendurava um cartaz com essa frase na porta, antes de ir dormir). Mas seu trabalho não consiste exatamente em escrever poemas. Seu trabalho consiste em escapar: em nunca chegar a ocupar de maneira definitiva uma posição garantida na organização social (como, por exemplo, a de poeta). Não à toa, nas cenas de duelo em questão, o que costuma estar em jogo é uma fuga, um desvencilhamento, e não uma conquista. Os poetas de Bolaño, os “verdadeiros poetas” (que, muitas vezes, quase não são poetas), não querem chegar a um lugar específico ou alcançar alguma forma de distinção: para eles e elas, o problema, como diriam Deleuze e Guattari sobre Kafka, não é de nenhum modo ser livre, mas encontrar uma saída, um corredor, uma adjacência (DELEUZE; GUATTARI, 1978). A diferença entre a fuga e a liberdade, no caso de Bolaño, parece estar em que fugir não quer dizer colocar-se a salvo. Assim, a insistência com que facas, canivetes, cortaplumas e navalhas se insinuam no seu mundo literário, sobretudo nas mãos de poetas, parece fazer parte de um dispositivo que mantém a literatura em contato constante com o que não é literatura. De largada, há um perigo imediato nesse contato: que os poetas, abandonando de vez o espaço literário, passem a praticar a mesma violência da qual buscam escapar (que já não sejam poetas nem “não-poetas”, mas só justiceiros ou criminosos). No entanto, ao mesmo tempo, é também por meio do uso dessas armas que os poetas de Bolaño — *enquanto poetas* — conjuram a violência que os ronda, trazendo-a à tona para mantê-la à distância. Não se trata, nos seus casos, de abandonar as letras pela luta armada (Juan Stein), nem de colocar-se a salvo por meio da prática literária (Diego Soto). Trata-se de abrir uma

linha de fuga, uma via de escape, colocando o próprio corpo a risco nessa abertura (Lorenza Böttner).

No conto “El Ojo Silva”, publicado em *Putas asesinas* (2001), Maurício Silva, logo após escapar de um bordel indiano resgatando duas crianças que teriam suas genitais mutiladas, fala de “una alegría que se parecía peligrosamente a algo similar a la lucidez, pero que no era (no *podía* ser) lucidez” (BOLAÑO, 2021, p.222). Essa lucidez que não pode ser lucidez — e que acomete Ojo Silva logo após o uso que ele faz da violência para resgatar as crianças — talvez dê conta de expressar a experiência de uma prática artística que só revela o seu valor ao deparar-se com a própria impotência. Assim, de certo modo, a situação da briga ou do duelo abriria um espaço-tempo em que o poeta, ao mesmo tempo em que periga identificar-se com aquilo de que quer escapar, afirma a sua própria diferença na iminência da sua retirada.

### 3. Um *duelo* literário

82

A imagem um tanto antiquada do duelo como encontro com o próprio “destino sudamericano”, que ronda as cenas anteriormente mapeadas, Bolaño pareceria tê-la encontrado em Borges. Como sugere o escritor argentino Alan Pauls, a situação do *duelo* não só figuraria na origem da ficção de Borges como pareceria funcionar — por meio das múltiplas variações da lógica do contraponto e do desacordo (a luta corporal e a batalha, mas também a querela intelectual, o xadrez, o truco) — como o próprio modelo dessa ficção:

Pero ¿qué hay en un duelo? ¿Por qué Borges vuelve una y otra vez a esa situación [...]? Tal vez porque en el cruce de espadas — reales o metafóricas, hechas de acero o de palabras — Borges encuentra el prototipo del *momento significativo*, ese acontecimiento puntual, decisivo, que define el *sentido* de una vida de una vez y para siempre. [...] Puede que el duelo, para Dahlmann, no tenga sentido; pero el duelo *da* sentido: introduce un principio de orden donde sólo había caos o automatismo, confiere plenitud a una vida vacía, reorganiza el pasado, saca a luz (o más bien inventa) las fuerzas secretas que ponían en movimiento, de modo imperceptible, una experiencia.” (PAULS, 2004, p.40-41)

De todos modos, em Borges, o duelo é antes que nada o objeto de uma nostalgia: forma parte de uma Buenos Aires *orillera* e em vias de desaparecer, que Borges reinventa através de uma recuperação imaginária, desde seus poemas e ensaios dos anos vinte e da primeira metade dos anos trinta, até *Historia universal de la infamia* (1935), onde aparece “Hombre de la esquina rosada”<sup>11</sup>. Em Bolaño, certamente não encontramos a mesma nostalgia borgeana. Embora a situação do duelo também apareça na sua obra como um espaço-tempo de revelação, resgatando a ideia do combate como um modo de encontro com o próprio destino, a anacronia deliberada desse modo de encontro assume aqui outros traços. Assim, as cenas de duelo mencionadas anteriormente, à diferença dos “duelos sem ofensa” borgeanos, não se regem nem por um protocolo tradicional nem por um código de honra. Já na ocasião em que de fato aparece a estrutura formal do duelo — em *Los detectives salvajes*, quando Arturo Belano desafia o crítico literário Iñaki Echevarne a um duelo de espadas —, o episódio tem algo de

83

<sup>11</sup> Poderíamos montar, ao redor deste conto, uma certa matriz de relatos de *cuchilleros* na obra de Borges. Assim, antes de ser incluído em *Historia universal de la infamia* (1935), “Hombre de la esquina rosada” foi publicado em 1933 no suplemento *Crítica*, com o título “Hombres de las orillas”, e assinado com o nome de um dos tataravô de Borges, Francisco Bustos. Mas, antes da publicação em *Crítica*, temos o breve relato “Hombres pelearon”, que aparece em *El idioma de los argentinos* (1928) e, ainda antes, “Leyenda policial”, que aparece na revista *Martín Fierro*, nº 38, no dia 26 de fevereiro de 1927. Nesses dois breves relatos, há um *guapo* dos bairros do Sul, chamado “El Chileno”, que se dirige a Palermo para desafiar o *guapo* “El Mentao” e termina apunhalado no duelo e morto num beco. Mais de quatro décadas depois, Borges publicará “Historia de Rosendo Juárez” (incluído em *El informe de Brodie* [1970]), conto em que Rosendo Juárez, o personagem de “Hombre de la esquina rosada” que declina o desafio ao duelo com Francisco Real, interpela o narrador num armazém para contar sua versão da história. O problema em torno do qual parece armar-se essa matriz de relatos é o do *duelo sem ofensa* ou, como dirá Borges em certa ocasião, “un duelo desinteresado o inmotivado: del coraje por el coraje mismo” (BORGES, 1999, p.82). Em “Historia de Rosendo Juárez” encontraremos já uma certa decadência dessa tradição: na sua versão do episódio, Juárez alegará uma escolha moral por trás da sua recusa ao duelo. Pouco antes do ocorrido, dirá, havia perdido um amigo num desses duelos pela honra e sentia-se culpado por essa perda. Assim, ao ser desafiado por Francisco Real nos mesmos termos — um duelo para mostrar quem é o mais corajoso —, enxergou na provocação do outro um espelho no qual não queria ver-se refletido. Então fugiu. Nesse sentido, em sua versão da história, Juárez desloca o valor da coragem, opondo-o à própria disputa em nome da coragem: corajoso seria então aquele que está disposto a ser tomado por covarde. Por fim, cabe reconhecer aqui que há muitos outros relatos de Borges que retornam ao tema do duelo e da arma branca desde outros pontos de vista e que precisariam ser lidos em sua especificidade. O próprio conto “El sur” — que mencionei anteriormente — também coloca em cena um duelo sem ofensa, mas em que, por outro lado, está em jogo uma ambigüidade onírica. Poderíamos mencionar alguns outros casos como: “El puñal” e “El desafío” (incorporados à segunda edição de *Evaristo Carriego*, de 1955); “El encuentro” e “Juan Muraña” (que aparecem em *El informe de Brodie*, de 1970); e também “El espejo y la máscara” (que aparece em *El libro de arena*, de 1975).

tão irremediavelmente ridículo que parece na verdade distanciar-se dos episódios anteriores — em que poetas menores empunham armas brancas contra inimigos muito maiores — na medida em que se esforça por evocá-los.

84

Na ocasião, Arturo Belano já é um homem de quarenta anos, está doente, casou-se, divorciou-se e vive sozinho num vilarejo costeiro na Catalunha. Sua figura transparece um certo desencanto melodramático: “No quiero hablar, [...] ya no quiero hablar, todo se acabó, hablar es inútil” (BOLAÑO, 2016, p.596), diz Arturo na última conversa telefônica que tem com sua amiga e ex-amante Susana Puig. Aos olhos de Susana, embora seja muito mais velho do que ela, Arturo é como um adolescente que não amadureceu, alguém incapaz de cuidar de si próprio. Ao mesmo tempo, como escritor, já não parece querer manter-se numa posição marginal com relação ao *establishment* literário, mas consolidar seu nome. A crítica de Iñaki Echavarne do seu próximo livro será, talvez, uma das primeiras grandes críticas que receberá sua obra e ele teme que o crítico “tiburón” decifre os jogos de semelhança que existem entre seus dois últimos livros e use isso para atacá-lo, não por uma inimizade prévia entre eles, mas simplesmente porque *pode* fazê-lo e sobretudo para *exercitar-se*, preparando-se para brigas com autores maiores. A imagem que faz Arturo do campo literário é a de um verdadeiro *shark tank*: um espaço de competição generalizada e de pura disputa por capital simbólico.

Por um lado, a importância que dá Arturo à potencial má crítica que farão da sua obra dá mostras de como ele agora quer “jogar o jogo”: “A ti nunca te ha importado [la crítica]”, diz Guillem Piña (que será seu padrinho de duelo) quando Arturo lhe explica a situação. “Ahora me importa”, responde o escritor, “debo estar aburguesándome” (BOLAÑO, 2016, p.610). Por outro lado, ao mesmo tempo em que desafia Echavarne a um duelo, Arturo já tem comprada uma passagem de avião para a Tanzânia e não pensa em regressar do continente africano. Ou seja, ao mesmo tempo em que decide bater-se em duelo para evitar uma má crítica, está prestes a retirar-se do circuito literário. É essa circunstância que leva Susana Puig e Guillem Piña a pensarem que está louco. Mas, se consideramos esta cena

com relação ao gesto de conjuro da violência anteriormente esboçado, poderíamos pensar também que esse Arturo adulto e desencantado provoca o duelo não tanto para garantir uma boa crítica, mas porque busca, na encenação do duelo, o reencontro com um destino próprio que, a essa altura, já parecia estar perdido. O que buscaria Belano seria então esse “princípio de sentido” que, como sugere Pauls em sua leitura de Borges, a situação do duelo prometeria recompor.

85

Assim, precisamente pela necessidade de cerimoná-lo — convocando por esse meio uma vitalidade perdida —, o episódio seguiria um protocolo tradicional (o desafio, a definição de uma hora e um lugar, o apadrinhamento). E o caráter risível, mas também *patético* da situação (no sentido etimológico da palavra: que faz experimentar um sentimento, em contraposição à *apatia* prévia de Arturo) não seriam resíduos incômodos, mas o cerne mesmo desse simulacro de duelo. Não à toa, pouco importa o resultado da luta (nem chegamos a saber quem vence). O que parece importar são os afetos produzidos por ela: o choro de Guillem Piña e o “supersegundo de superlucidez” em que Jaume Planells pensa “que aquella escena era el resultado lógico de nuestras vidas absurdas” (BOLAÑO, 2016, p.620). À diferença da “lucidez que não pode ser lucidez” experimentada por Ojo Silva logo após a violência que se desata no resgate das crianças indianas — como se, ao vivenciar a violência, tivesse a impressão de ver o mundo como ele “verdadeiramente é” (também podemos supor essa lucidez no jovem Arturo Belano que desafia o gigante Hans, o proxeneta Alberto ou o rei dos Putos) —, a “superlucidez” de Planells se dá diante de uma violência buscada voluntariamente como fonte de sentido e de vitalidade. Essa “lucidez de segundo grau” já não deriva de uma violência imediata da qual se tenta escapar, mas do reconhecimento da própria busca pela violência como tentativa de sustentar o inacabamento de uma aventura literária<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Tal gesto não deixa de apresentar uma proximidade perturbadora com o diagnóstico que fará Bolaño, na virada do século, a partir do famoso verso de Baudelaire que figura na epígrafe de 2666: a ideia de que qualquer tentativa de escapar parece encontrar-se já contagiada pelas estruturas de violência de que busca distanciar-se; como se qualquer imaginário emancipatório só fosse capaz de projetar cenários ainda mais violentos daquele

Assim, para esse Arturo já adulto e transeunte do campo literário hispano-americano dos anos noventa, a busca pelo duelo — à diferença dos episódios anteriores em que a violência não é buscada, mas conjurada — carregaria consigo o duplo sentido que assume a palavra em castelhano: provocar o “*duelo* literário” seria um modo de fazer um trabalho de *luto* pela aposta depositada na literatura como modo de vida libertário e, ao mesmo tempo, colocar sob *disputa* os despojos desse fracasso (o que de fato desdobrará na posição melancólica de Arturo a linha de fuga por meio da qual ele tornará a escapar). Ainda assim — apesar do sentido e do vigor que o recurso à violência possa devolver ao personagem —, o episódio não deixa de expor o dispositivo do duelo a um tal grau de ridicularização que faz com que ele apareça aqui, não sob o signo da valentia, mas antes como uma despropositada “briga de machos”. Essa percepção perpassará os dois padrinhos do duelo, Guillem Piña e Jaume Planells, ao reconhecerem-se eles mesmos como parte constitutiva do caráter ridículo da cena — “[...] sólo entonces comprendí que la escena tenía algo de irremediavelmente ridículo y que lo ridículo no era ajeno a mi presencia allí”, dirá Planells (BOLAÑO, 2016, p.617) —; mas aparecerá com mais força no ponto de vista das duas “madrinhas ilegítimas” do duelo (Susana Puig e Quima Monistrol), que são convocadas a assistir e ao mesmo tempo impedidas de intervir na cena, sobretudo porque nem os duelistas nem os padrinhos querem explicá-las em que consiste o que se pede que presenciem, já que explicá-lo implicaria abrir-se à intromissão de um olhar e de uma fala exteriores à cumplicidade masculina que sustenta o seu despropósito. Desse modo, em poucas palavras, o que parece estar em jogo nessa cena do duelo literário é já um outro uso das armas brancas, parasitário do seu uso por parte dos poetas adolescentes, desejoso justamente de reencená-lo, mas em que o valor de coragem que se busca atribuir a estas armas aparece como esvaziado e até mesmo ridicularizado.

#### 4. Novas formas de ser antigo

---

de que busca fugir. “Hoy, todo parece indicar que sólo existen oasis de horror o que la deriva de todo oasis es hacia el horror”, chegará a escrever Bolaño (BOLAÑO, 2021, p.501).

Há, por fim, um último uso das armas brancas na obra de Bolaño em que eu gostaria de me deter. Trata-se de um uso também humorístico, e que também persegue a tradição do duelo, mas que agora parece deslocá-la noutra direção. Me refiro a um dos últimos contos publicados por Bolaño, em que, não à toa, torna-se explícito seu diálogo com a tradição literária argentina: “El gaucho insufrible”, publicado em 2003, logo após a morte do escritor. Se, anteriormente, lendo “Últimos atardeceres en la tierra”, sugeri uma relação sutil entre essa narrativa e o conto “El Sur”, em “El gaucho insufrible” a referência à obra de Borges aparecerá com todas as letras.

No conto, Manuel Pereda foi um respeitável advogado e juiz de Buenos Aires que, já viúvo e aposentado, leva agora uma vida metropolitana acomodada. Quando se abate sobre o país uma profunda crise (que corresponde ao chamado *corralito*, de 2001), afundando a cidade num caos socioeconômico, Pereda decide “voltar ao campo”, isto é, se dirige à estância familiar em que, como Juan Dahlmann, nunca de fato viveu, de modo que a ideia de um “retorno” se refere menos ao passado de Pereda do que à tradição literária e política em que sua viagem se inscreve. Assim, ao descer do trem na estação de Capitán Jourdan, Pereda logo relembra, “como era inevitable, el cuento *El Sur*, de Borges, y tras imaginarse la pulpería de los párrafos finales los ojos se le humedecieron” (BOLAÑO, 2021, p.412). Desde o começo, a viagem se apresenta nos termos de uma busca pelo território imaginário da pampa borgeana, mas, à diferença de Dahlmann, Pereda não encontra nada do que estava procurando. Em primeiro lugar, na pampa de Bolaño já não há cavalos, só coelhos: “los gauchos habían vendido sus caballos al matadero y ahora andaban a pie o en bicicleta o pedían autostop por las interminables pistas de la pampa” (BOLAÑO, 2021, p.421); além disso, na *pulpería* do povoado, não se joga truco, só Monopoly, e ninguém se incomoda ao ver o forasteiro Pereda entrar pela porta — muito menos o desafiam a um duelo. Com o tempo, quando o ex-juiz começa a frequentar o estabelecimento mais assiduamente, certas noites em que encontra-o mais frequentado, é ele que passa a ter “unas ganas enormes de armar una pelea. Nada serio, un vistazo, pero no con palitos tiznados sino con navajas” (BOLAÑO, 2021, p.420).

Pereda — como um bom latino-americano, diria o policial Arancibias, de “Detectives” — “nunca fue un aficionado a las armas de fuego” (BOLAÑO, 2021, p.423), mas as armas brancas, pelo contrário, parecem de repente obcecá-lo, como se fossem um índice do mundo *gaucho* que Pereda está buscando. No entanto, assim como a imagem da pampa como eternidade soa estranha aos trabalhadores da região com quem conversa — “Los gauchos se sonreían y le decían que francamente era difícil imaginar algo así” (BOLAÑO, 2021, p.420) —, o interesse do ex-juíz pelas armas brancas e pela possibilidade de uma briga “*a la Dahlmann*” tampouco encontra qualquer equivalência na realidade local. Assim, quando decide dar uma festa na estância para receber a visita de Bebe, seu filho, antes da festa começar, Pereda “advirtió que no quería peleas, algo que estaba fuera de lugar, pues los lugareños eran gente pacífica a la que le costaba trabajo matar un conejo” (BOLAÑO, 2021, p.422). De fato, na pampa de Bolaño, as facas e navalhas já não parecem servir para duelar e o único uso prático que se faz de um *cuchillo* durante a estadia de Pereda na região é para cauterizar uma mordida de coelho no pescoço de Ibarrola, o editor de Bebe; ou seja, não para causar uma ferida, mas, pelo contrário, para tratá-la. Ainda assim, Pereda insiste. Certa noite, quando está conversando com os *gauchos* da sua estância ao redor da fogueira, suscita uma discussão sobre política, saca a sua faca e tenta provocar uma briga.

Durante unos segundos pensó que los gauchos harían lo mismo y que aquella noche se iba a cifrar su destino, pero los viejos retrocedieron temerosos y le preguntaron, por Dios, que le pasaba, qué le habrían hecho ellos, qué mosca le había picado. La luz de la fogata concedía a sus rostros un aspecto atigrado, pero Pereda, temblando con el cuchillo en la mano, pensó que la culpa argentina o la culpa latinoamericana los había transformado en gatos. (BOLAÑO, 2021, p.427)

Assim como Dahlmann vislumbrava no velho *gaucho* que lhe entrega a adaga para duelar “una cifra del Sur (del Sur que era suyo)” (BORGES, 2023, p.220), Pereda busca um duelo em que se cifraria seu destino, mas, novamente, não o encontra. E nesse desencontro formula um diagnóstico sobre esse território que, de argentino, logo se insinua também como latino-americano: o da sua domesticação. No entanto, até aqui, Pereda

se comporta como alguém que não vê nem escuta os arredores, perdido na própria busca por fazê-los coincidir com o território imaginário construído pela tradição literária herdada. Assim, de certo modo, o que está colapsando no conto, mais do que a cidade de que Pereda escapa (“Buenos Aires se hunde”[BOLAÑO,2021, p.409]), é a própria ficção política sobre a qual ela se funda, isto é, a oposição entre cultura e civilização, que remonta ao *Facundo* (1845) de Sarmiento. Por isso, Pereda anda tão desorientado. Até que, certa noite em que volta a reunir-se com os *gauchos*, agora na *pulpería* do povoado, o ex-advogado afirma: “Yo creo que estamos perdiendo la memoria. En buena hora, por lo demás”. E, após essas palavras, “[los] gauchos por primera vez lo miraron como si entendieran el alcance de sus palabras mejor que él” (BOLAÑO, 2021, p.428).

89

Pouco tempo depois desse encontro, Pereda volta a Buenos Aires. Fazia três anos que não voltava a pisar na cidade e entra nela convertido em “un pobre gaucho” (BOLAÑO, 2021, p.429). O taxista que o conduz à sua casa chega a perguntar a Pereda se ele sabe falar espanhol. Como resposta, Pereda apenas saca seu *cuchillo* para limpar as unhas. Em casa, não encontra ninguém. Parece ter sido esquecido por parte da vida que levava antes. Termina indo parar no café em que seu filho se reúne com os amigos literatos. Noutra mesa, num grupo de escritores cocainômanos e mais parecidos com publicitários, um deles, que “peroraba sobre literatura universal”, cruza o olhar com Pereda e a presença deste parece constituir para o escritor “una rajadura en la realidad circundante” (BOLAÑO, 2021, p.430). O escritor então se levanta de um salto e sai à rua para confrontá-lo. Pereda, por fim, encontra o seu duelo, não no pampa, como Dahlmann, mas de volta a Buenos Aires. Empunha seu *cuchillo* e avança sobre o escritor, cravando a ponta da arma na sua virilha. Tudo transcorre de maneira quase furtiva. Quando o homem, rodeado pelos seus amigos, levanta a vista, Pereda já se foi. Passa a madrugada sem saber o que fazer. Ao amanhecer o dia seguinte, decide voltar “a la pampa, de la que nada sé” (BOLAÑO, 2021, p.431).

Assim termina o conto. Uma primeira aproximação que caberia fazer consiste em lê-lo à par com outro texto em que Bolaño está trabalhando na

mesma época e que apresentará no dia 14 de dezembro de 2002, na festa literária “Kosmópolis”, celebrada no Centre de la Cultura Contemporànea de Barcelona. A conferência, intitulada “Derivas de la pesada”, trata precisamente dos rumos que Bolaño vislumbra para a literatura argentina após a morte de Borges. Nela, assinala três derivas, mas, embora reconheça o valor das últimas duas (a de Roberto Arlt e a de Osvaldo Lamborghini, com seus respectivos “discípulos”, Ricardo Piglia e César Aira) não parece estar exatamente entusiasmado com nenhuma delas<sup>13</sup>. De fato, no fim da conferência concede à deriva que menos lhe interessa a maior probabilidade de “triunfo” (a deriva de Osvaldo Soriano, que Bolaño identifica com uma literatura “acessível” e que vende bem: o tipo de literatura que talvez pratique Bebe, o filho de Pereda, e que Bolaño atacará de maneira mais explícita em “Los mitos de Cthulhu”, último texto de *El gaucho insufrible*). A conferência termina com as seguintes palavras: “Corolario. Hay que releer a Borges otra vez” (BOLAÑO, 2004, p.30). Nesse sentido, lendo “El gaucho insufrible” em diálogo com essa intervenção, poderíamos, talvez, conceber o conto como uma resposta de Bolaño a essas três derivas propostas, isto é, como a sua própria tentativa de reler Borges mais uma vez.

Levando em conta esse gesto crítico que perpassa o texto, chama a atenção o modo como, no conto de Bolaño, a posição do escritor e do literato são reiteradamente deslegitimadas. Temos Bebe, o filho de Pereda, um escritor de êxito e professor visitante em universidades estadunidenses, que não poderia desinteressar-se mais pela pampa e que só visita o pai para tentar convencê-lo a voltar logo a Buenos Aires. Temos também o seu editor, Ibarrola, que, ao visitar a estância, se desfaz em elogios a “la vida bucólica y asilvestrada” (BOLAÑO, 2021, p.423), mas que desconhece-a

---

<sup>13</sup> Sua reticência fica explícita nas breves palavras que precederam a leitura do texto e que foram transcritas na nota de procedência do texto incluída em *Entre paréntesis* (2004), mas que já não aparecem na edição de *A la intemperie* (2018). Bolaño disse: “El texto se limitará entonces a la deriva que ha tenido la literatura argentina tras la muerte de Borges, básicamente a la deriva gangsteril que esta literatura ha tenido tras la muerte de Borges. Lamentablemente, esta literatura gangsteril o de la pesada es la más viva, la más rica. *A mí personalmente no me entusiasma gran cosa, en gran medida porque estoy harto de la pesada*, pero sin la menor duda esta literatura es la que está más viva y la que más está influyendo en el resto de la literatura latinoamericana. La pesada, como ya he dicho, es esa especie de submundo o inframundo fuera de la ley” (BOLAÑO, 2004, p.346, *italico meu*).

por completo e, após recuperar-se do ataque de coelho, diz ter sido atacado por uma cobra, forjando assim uma conveniente “aventura selvagem” para contar na cidade. E, por fim, temos o próprio Pereda, que chega na pampa em busca do duelo borgeano, mas que só o encontra ao deslocá-lo do território da barbárie para o território da civilização. Assim, não será contra um *gaucho* que Pereda se enfrentará, mas contra um escritor de convicções cosmopolitas, reorganizando o duelo em torno à metrópole (e *contra* a metrópole), mas também em torno da — e, talvez, contra a — literatura.

91

Ainda assim, o que parece estar em jogo no conto não é só o deslocamento do espaço em que se dá o conflito entre cultura e barbárie nem a mera inversão dos valores atribuídos a cada um dos seus termos (uma cidade selvagem e uma pampa civilizada), mas um ofuscamento da própria oposição. Porque, no conto, nos deparamos com todas essas noções da tradição literária inoperantes: temos um *gaucho* que não é um *gaucho*, mas que se inventa *gaucho* para escapar de uma civilização que é, na verdade, o território do caos, não da ordem, ao qual se contrapõe um território rural habitado por *gauchos* que tampouco são *gauchos*, onde prevalece o tédio e a precariedade, mas não a violência e o desespero, agora reservados à cidade. De certo modo, é essa inoperância que funcionará, por fim, como princípio de entendimento entre Pereda e os habitantes da pampa: o esquecimento que os aproxima (“Yo creo que estamos perdiendo la memoria. En buena hora, por lo demás”) parecerá assim conduzir a um deslocamento imaginário que desautoriza a longa ficção nacional construída sobre aquele território e seus habitantes. Assim, ao voltar a Buenos Aires, Pereda não o faz como um legítimo *gaucho*, mas tampouco como um burguês que refugiou-se na casa de campo à espera do fim da crise econômica na cidade; antes, apresenta-se como uma espécie de intruso familiar que é recebido em Buenos Aires como “una rajadura en la realidad circundante”, porque seu retorno parece devolver à metrópole a inoperância da sua própria ficção fundacional.

Nesse sentido, o que estaria em jogo no conto remontaria a “la aventura de la renuncia a lo propio”, como formulou Beatriz Sarlo (2007, p.71); algo que, mais do que em Dahlmann, encontramos nas personagens borgeanas de “Historia del guerrero y la cautiva”: o guerreiro lombardo que

abandona seus companheiros e morre defendendo a cidade que estivera atacando, e a mulher inglesa que é raptada num *malón* e decide permanecer vivendo entre indígenas no deserto. Mas, em “El gaucho insufrible”, a renúncia ao próprio, isto é, a troca da cidade pela pampa, embora também implique uma traição — o contra-ataque infligido por Pereda a Buenos Aires —, não parece acontecer em nome de um outro estado de mundo já constituído, mas como parte de uma aposta por algo que ele mesmo desconhece. Por fim, o *cuchillo* que Pereda empunha contra o escritor reencena — assim como o “duelo literário” de Belano e Echavarne — o gesto de bote e retirada que encontramos nos poetas adolescentes de Bolaño, mas parece assumir aqui outro sentido. De certo modo, voltamos a encontrar, nos olhares dirigidos a Pereda por parte do escritor (e por parte do taxista, que duvida de que o outro saiba falar espanhol) aquela primeira acusação dos policiais Contreras e Arancibias contra as armas brancas, como índices do atraso e da subalternidade regional, assim como da profecia que condena os latino-americanos a certa “forma de ser antigos”. No entanto, aqui, ao mesmo tempo em que remete a uma forma antiga, o *cuchillo* funciona sobretudo como índice de um tempo por vir: se articula a um gesto de retirada que, contrapondo-se à vida urbana moderna, não se dirige ao passado, mas ao futuro. Assim, quando Pereda decide voltar à pampa após o duelo, dirige-se a um território *por fim* desconhecido (mas não a uma *terra nullius*) e ao qual, de certo modo, já pertence.

Ao retroagir sobre o diagnóstico policial acerca do atraso latino-americano (“Detectives”), com o qual inauguramos o ensaio, o gesto de Pereda nos permite uma breve consideração geral a respeito do itinerário percorrido. Em poucas palavras, poderíamos dizer que as armas brancas abrem, na obra de Bolaño, instantes de perigo que colocam em cena a pergunta pela repartição das posições assumidas em torno a esse perigo. Assim, que os policiais de “Detectives” pretiram tais armas a quaisquer outras deve-se tanto a que elas dispõem de menor poder ofensivo que as armas de fogo quanto a que não garantem a fixidez das posições previamente designadas de ataque e de defesa. Já para os poetas adolescentes que fazem uso desses objetos, o perigo acaba residindo não só

em perder o confronto, mas também em ganhá-lo, afirmando-se eles mesmos como agressores, de modo que procuram recorrer à violência só para atravessar uma ameaça prévia, agindo, assim, por meio de um bote e uma retirada. No entanto, conforme Arturo Belano transita das expectativas libertárias dos anos setenta ao entorno do mercado literário dos anos noventa, outro risco se insinua: que o recurso à violência passe a funcionar como um modo de tentar reaver um sentido de fuga e uma vitalidade cada vez mais indisponíveis (a provocação do “duelo literário”). Esse mesmo risco tentará a princípio Manuel Pereda em “El gaucho insufrible”, mas, no seu caso, a busca pelo duelo se inscreverá num jogo de desarranjo de uma tradição específica e acabará levando-o a fazer do enfrentamento um gesto em que passará a cifrar-se uma retirada com relação não só a um episódio de violência, mas a toda uma estrutura política e literária. O que pareceria sobressair desse itinerário seriam então modulações em torno a um gesto de ataque e retirada que, no caso dos poetas adolescentes, diz respeito a um episódio de violência com que se enfrentam em sua errância por um mundo que ainda se apresenta como promessa emancipatória; e, no caso de Pereda, mas também no do adulto Arturo Belano, sugerem antes um gesto de traição com relação a entornos literários construídos ao redor da falência dessa mesma promessa.

### Referências

BERRIOS, Lorena; CARRASCO, Eduardo. *Protocolo de descripción de armas y armamentos*. Santiago de Chile: Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, 2008, p.43.

BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Debolsillo, 2017.

BOLAÑO, Roberto. *Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo, 2021.

BOLAÑO, Roberto. “DÉJENLO TODO NUEVAMENTE. Manifiesto infrarrealista”. In: *Nada utópico nos es ajeno. Manifiestos infrarrealistas*. E-book. Tsunum: Guanajuato, México, 2013.

BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

BOLAÑO, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.

BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Alfaguara, 2016.

BORGES, Jorge Luis. *Autobiografía 1899-1970*. Traducción: Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Cuentos completos*. Barcelona: Lumen, 2023.

BRAITHWAITE, Andrés. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

COSTA, Antonio Luis M. C. *Armas Brancas - Lanças, espadas, maças e flechas: Como lutar sem pólvora da pré-história ao século XXI*. São Paulo: Draco, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. Traducción: Jorge Aguilar Mora. México D.F.: Ediciones Era, 1978.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.

NATALI, Marcos. “Da violência, da verdadeira violência”. In: *Toda a orfandade do mundo - escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

PRECIADO, Paul B. “Lorenza Böttner. Réquiem por la norma”. Centre de la Imatge La Virreina. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2018.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo. Madrid: Editorial Castalia, 1978.

SARLO, Beatriz. *Borges. Un escritor en las orillas*. Madrid: Siglo XXI, 2007.

VILLORO, Juan. “La batalla futura”. In: *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, p.13.

**Resumo:** O texto traça um percurso pela obra de Roberto Bolaño interrogando o estatuto das armas brancas e mapeando, entre os seus vários usos, um gesto específico ligado ao modo como alguns poetas as empregam. O problema é pensado a partir de um itinerário que acompanha o caminho de publicação dos seus contos: entramos por “*Detectives*” (1997), passamos por “*Últimos atardeceres en la tierra*” (2001) e chegamos até “*El gaucho insufrible*” (2003).

**Palavras-chave:** Roberto Bolaño, violência, fuga, as armas e as letras, Jorge Luis Borges.

95

**Abstract:** The article traces a trajectory through Roberto Bolaño’s work by interrogating the status of bladed weapons and mapping, among their multiple uses, a gesture linked to their employment by certain poets. This inquiry follows the publication path of his short stories, from “*Detectives*” (1997) through “*Últimos atardeceres en la tierra*” (2001) to “*El gaucho insufrible*” (2003)

**Keywords:** Robert Bolaño, Violence, Escape, Arms and Letters, Jorge Luis Borges.