

Na véspera do riso: as piadas fulminantes de Roberto Bolaño

Caetano Sousa Romão¹

Introdução

96

Os personagens de Roberto Bolaño choram. Choram copiosamente. Auxílio Lacouture, a narradora de *Amuleto* (1999), autointitulada “mãe de todos os poetas mexicanos”, passa parte da novela com os olhos marejados. Enquanto se esconde dentro de um banheiro universitário durante a invasão militar da UNAM em 1968, Auxílio se vê acometida por crises de choro e alucinações. De um lado, as imaginações sobre o Massacre de Tlatelolco, evento sangüinário que marcaria duramente a história mexicana, de outro, os vislumbres de um futuro vertiginoso, em que tudo parece tender à desapareição. O fotógrafo Ojo Silva, outra “mãe” memorável da obra de Bolaño, chega ao final do conto homônimo em um pranto sem fim. Depois de uma série de desventuras que o conduziram a um confronto com a violência anunciado como inevitável desde o início da narrativa, Ojo telefona para um amigo. Ele simplesmente “não conseguia parar de chorar” (BOLAÑO, 2008b, p. 25) e continua mesmo depois que a ligação se encerra e o próprio conto. Ele todo convertido em um olho lacrimoso como seu

¹ Caetano Sousa Romão é doutorando no programa de Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Publicou o romance “Escrevo seu nome no arroz” (Editora Fósforo) em 2025 e o livro de poemas “Um nome inteiro disposto à montaria”, semifinalista do Prêmio Oceanos 2022.

nome sugere. No poema *Um passeio pela literatura*, um pequeno Georges Perec de três anos de idade aparece chorando inconsolavelmente, suplicando um colo, ao qual o eu lírico prontamente responde, ainda que ele mesmo se veja inteiramente desamparado: “no sirvo para nada, pero serviré para cuidarte, nadie te hará daño, nadie intentará matarte” (BOLAÑO, 2019, p. 599).

Os três exemplos são bastantes distintos e remontam a diferentes facetas do projeto literário de Bolaño – sua feição enquanto romancista, contista e poeta. Contudo, é possível notar como essas diferentes imagens do pranto são atravessadas por um sentido comum: o sentimento de impotência frente uma violência que devasta radicalmente os vínculos entre sujeito, sentido e mundo. São lágrimas que surgem não apenas a partir de um reconhecimento da impossibilidade de se manter a salvo, devido aos tantos perigos que rondam, mas também da precariedade e provisoriedade dos gestos de acolhimento e proteção do outro.

97

Essa recorrência do choro enquanto imagem fundamental não passou despercebida por diversos comentadores da obra de Bolaño. Leonidas T. Morales (2008), por exemplo, sustenta que o pranto dessas personagens é desencadeado no momento em que elas se confrontam com os limites mutiladores do mundo e, por consequência, com o desmanchamento da ideia de aventura e dos projetos utópicos. De modo mais amplo, é notável como já se encontra bastante consolidado um projeto crítico que busca ler os livros do chileno através dos motivos fúnebres e elegíacos. A melancolia generalizada, o mundo como estrutura fantasmagórica, a noção de orfandade, as figurações do abismo, a culpabilidade do sobrevivente, as fabulações sobre o fim – do mundo e da literatura –, são alguns dos múltiplos operadores interpretativos que acenam para uma maneira de se aproximar da obra de Bolaño, destacando o lamento como entonação predominante².

De fato, é impossível ignorar a presença dessa dicção pesarosa, sobretudo, ao tratarmos de um autor que, ao modo de um detetive, buscou localizar e expor sistematicamente algumas das grandes catástrofes humanas

² Tenho em vista trabalhos como os de Natali (2016), Parrine (2012) e Siskind (2020).

do século XX, com tudo que elas produzem de feridas no tecido social. Sabe-se como os campos de extermínio nazistas, os crimes cometidos pelas mãos do Estado durante as ditaduras latino-americanas e os feminicídios massivos na fronteira entre México e Estados Unidos, para mencionar apenas alguns exemplos, colocavam-se como verdadeiras obsessões do seu imaginário literário, apontando para uma compreensão de história na qual cultura e monstrosidade seriam apresentados duas faces de uma mesma moeda.

Contudo, este trabalho tem como intuito chamar atenção para uma dimensão ainda pouco discutida a propósito do projeto estético de Bolaño: a presença marcante do humor e das figurações do cômico em suas narrativas.

Se, como pontuado, o rosto banhado em lágrimas constitui um paradigma em muitos de seus textos, também a boca que arrebenta em gargalhadas aparece como um gesto insistente de suas personagens. Do riso nervoso ao sarcástico, do contente ao enigmático, tratam-se de risadas que chegam a explodir até mesmo nos momentos menos propícios a elas. Basta olharmos atentamente para os exemplos citados acima em que o pranto é constantemente interrompido por gargalhadas. No ápice de sua desolação, tanto Auxilio quanto Ojo se veem acometidos por uma vontade de rir: “Ai, lembrar disso me faz rir. Que vontade de chorar! Estou chorando?” (BOLAÑO, 2017, p. 192): e “E o Olho riu sem parar de chorar, disse que era isso que faria e desligou o telefone. E continuou chorando sem parar” (BOLAÑO, 2008b, p. 25)

Nesse sentido, é interessante observar como Bolaño desfaz oposições binárias entre o cômico e o de fúnebre de modo que um nexos está sempre atravessando e contagiando o outro. O riso, por vezes, age como um intruso repentino no contexto da devastação. E a fatalidade violenta, por sua vez, irrompe no interior do riso.

A questão, evidentemente, é bastante ampla e, de modo algum, este trabalho tem a pretensão de esgotá-la. Ela aponta para uma série de elementos estilísticos e discursivos em sua obra como o tom paródico assumido por alguns textos – os exemplos mais flagrantes seriam *La literatura nazi en América* (1996) e *Los detectives salvajes* (1998); o uso assíduo de expedientes cômicos da linguagem como chistes e trocadilhos;

ou até mesmo a percepção do ridículo que Bolaño, com uma boa dose de autoironia, reconhece no fazer literário (autores, leitores, críticos, livreiros e outras figuras que compõem o universo da instituição literatura são frequentemente encarados como objetos férteis para a sátira e a caricatura). Nesse sentido, aqueles que seriam os versos iniciais do manuscrito de *La Universidad Desconocida* (2007) deixa entrever uma dimensão como que programática desse senso patético, em que o ar de deboche não poupa nem mesmo o autor. Algo que se evidencia na maneira como seu próprio nome está grafado: “*Pinche Robert Bolaño / besa en la boca / lo patético / y ridículo*” (ACERO, 2017, p. 22).

Este trabalho tampouco busca encarar a presença do cômico e do risível como a contrapartida solar – ou mesmo otimista – da literatura de Bolaño, como se ela fosse capaz de redimir, compensar ou apontar para alguma espécie de superação da atmosfera de melancolia apontada em sua obra. Isso porque o autor não se furta a demonstrar como também o humor pode adquirir contornos macabros, sendo, por vezes, instrumentos da sujeição do outro e participando ativamente da cena da exibição sádica³. Essa é, aliás, a hipótese sustentada por Adriaensen (2015) ao abordar a questão do riso e da ironia no romance 2666, sublinhando seu aspecto sinistro e mórbido. Para a autora “el objeto de la risa es el acto, o el resultado atroz, de la violencia en sí” (ADRIAENSEN, 2015, p.131). Algo que fica bastante evidente na cena em que os policiais de Santa Teresa, responsáveis por investigar os feminicídios que devastam a cidade, se entretêm contando piadas misóginas um para o outro enquanto estão diante do cadáver de uma mulher.

Ainda que Adriaensen (2015) reconheça uma certa ambiguidade no tratamento de Bolaño ao tema, sugerindo que o texto comporta uma camada adicional de leitura na qual o riso também possui um potencial crítico, e a ironia da narrativa funcionaria como modo de problematizar as possibilidades de representar a violência, sua interpretação permanece

³ Penso, por exemplo, no início do conto *O retorno*, do livro *Putas assassinas*, cuja primeira frase é impregnada de uma espirituosidade corrosiva: “Tenho uma notícia boa e uma má. A boa é que existe vida (ou algo parecido) depois da vida. A má é que Jean-Claude Villeneuve é necrófilo” (BOLAÑO, 2001, p. 126).

centrada somente em sua dimensão sombria. Mesmo esse potencial reflexivo se limitaria meramente na exposição da impossibilidade de resolver os enigmas e aplacar a perplexidade provocada sucessivamente ao longo do livro: “Las risas de Bolaño no nos curan del mal; más bien es una risa, un juego lindante con la locura, que desenmascara y subraya, sin resolverla, la oposición entre apariencia y realidad, entre verdad y mentira, entre los asesinatos de Ciudad Juárez y los de Santa Teresa, entre el informe forense y su ficcionalización en 2666” (ADRIAENSEN, 2015, p. 135). Assim, pela via da cumplicidade perversa ou do distanciamento cínico, que já descredibiliza qualquer possibilidade de solução e reparação, o riso estaria profundamente vinculado a um profundo mal-estar.

Sem que essas proposições sejam desconsideradas, o presente artigo busca lançar uma outra perspectiva sobre as figurações do cômico em sua obra. Essa leitura parte de um reconhecimento de como em diversas passagens de sua obra, lamento e riso são registros que se entrelaçam continuamente produzindo uma zona de contaminações mútuas e impurezas. Se o riso, por vezes, pode acenar para um sentido de vitalidade, um modo fugitivo de lidar com a cena da catástrofe e aniquilação, também nele se faz presente um senso de fatalidade e da iminência do fim.

Nesse sentido, será examinado o manejo bastante particular que o autor realiza da forma piada, sobretudo, em seu romance *Los detectives salvajes*, visto que é notável a profusão de referências a chistes e trocadilhos na obra. Partindo do esquema estabelecido por Freud em *O chiste e sua relação com o inconsciente* (2017), em que o psicanalista se empenha em desvendar os mecanismos linguísticos, sociais e libidinais que estão em jogo no processo de produção do chiste, bem como o modelo enunciativo que essa forma pressupõe (Freud assinala uma triangulação formada pelo emissor, o receptor e o objeto da piada), este texto irá defender que Bolaño realiza continuamente um colapso dessa estrutura. Reconhecendo a piada, portanto, como uma zona de sentidos turbulentos, instáveis e atravancados, serão destacadas diferentes passagens do romance que apontam tanto para uma noção de *piada sem riso*, como também de *um riso sem piada*. Ademais, buscaremos pensar como a economia discursiva do chiste, em contraste com o poema, estabelece um regime de temporalidade específica.

Se, segundo as considerações de Agamben em *O fim do poema* (2014), esse último se definiria por uma espécie de adiamento interminável da sua própria conclusão, pensaremos a piada como uma modalidade da linguagem em que o anseio pelo fim é fundamentalmente constitutivo.

As piadas fulminantes

No necrológio publicado na revista *Letras Libres* em ocasião da morte de Roberto Bolaño, o escritor e amigo Rodrigo Fresán compartilha uma anedota relacionada aos seus últimos dias de vida. Já internado em um hospital e na fila de espera de um transplante de fígado que não se realizaria a tempo, Bolaño recebeu uma visita do amigo em uma noite. Durante o tempo que estiveram juntos, o chileno não parava de lhe contar uma mesma e estranha piada. Ele variava suas versões, fazendo mudanças das mais bruscas as mais sutis, e morria de rir sozinho, ao passo que o amigo não entendia nada sobre os seus possíveis significados. Conforme as palavras de Rodrigo Fresán:

101

Una de esas noches – días antes de ser internado – Bolaño ofreció una espontánea y magistral clase en el arte de narrar: Bolaño repitió una y otra vez un chiste malísimo – que a él le parecía formidable y que no podría contar aquí porque sigo sin entenderlo – con mínimas variaciones o con drásticos cambios sin por eso alterar en nada la trama de ese chiste. (FRESÁN, 2023)

É curioso como essa cena conjuga afetos e posturas aparentemente tão avessas. De um lado, o ambiente hospitalar com sua atmosfera de austeridade. Um espaço tipicamente relacionado à dor e ao sofrimento, no qual seríamos confrontados com o reconhecimento da própria precariedade. A visão do corpo interno como um suporte demasiadamente frágil e que se destina para o seu próprio esgotamento. De outro, um sujeito que insiste em contar uma piada e morrer de rir sozinho, subvertendo a gravidade, ou mesmo decoro, que a situação agônica exigiria⁴.

⁴ Essa presença de uma satisfação cômica no momento doloroso em que a morte se avizinha – conjugando prazer e desamparo – encontra um eco notável em um texto do próprio Bolaño. Em *Literatura + Enfermedad = Enfermedad*, o autor compõe uma espécie de crônica hospitalar na qual intercala reflexões críticas sobre literatura com um episódio em que precisou se ausentar de uma conferência literária devido a uma emergência médica. Reconstruindo a dinâmica ambulatorial, com sua rotina de consultas, exames e diagnósticos, Bolaño traz um relato simultaneamente cômico e mórbido. No momento em que o autor é levado em uma maca para dentro de um elevador, ele de repente se vê com

Fora essas tensões sobre a pertinência do humor no referido contexto, há algo da própria piada que se encontra comprometido aqui: seu sentido partilhado e endereçado. O fato de que a piada convoca o seu ouvinte a participar da cena de enunciação e só se efetuará plenamente no momento em que esse assentiria com uma risada, a insígnia máxima de que ela foi bem-sucedida. Afinal, nada mais frustrante para alguém que se empenha em contar uma piada do que um silêncio reticente, meio constrangido ou ansioso, de seu interlocutor. A cara congelada em um sorriso entreaberto, os olhos de quem ainda está raciocinando, aguardando para verificar, quem sabe, se não haverá algum adendo. Ou por vezes, o murmúrio tímido, reprovador: mas já acabou? Era só isso? Nesse sentido, o riso é encarregado de uma tarefa crucial: é ele quem dá o ponto final, o giro de trancamento da piada. Em uma transferência da responsabilidade enunciativa, a risada seria responsável por encerrar o seu sentido e sua duração, sinalizando que ela foi depositada com êxito no seu destino final. É como se a piada dissesse: minha parte fiz, agora confio a você o meu fecho, ria. Caso contrário, correria o risco de que a piada se espraiasse ilimitadamente, à deriva, vivendo por muito tempo ainda depois de a última palavra ter sido dita. Fresán estarrecido: “sigo sin entenderlo”, em que o verbo “seguir” dá notícias de um itinerário prorrogado, disperso, errante.

No entanto, a cena não chega a desembocar propriamente nesse problema, um problema administrativo, sobre os modos de lidar com a herança da piada. Isto é, o fato de que uma vez que ela lhe foi transferida, caberia a você ter de arrematá-la e, futuramente, poder contá-la aos outros ou, então renunciá-la, com a cara fechada, sem nenhum dente na boca, demarcando que essa piada “não é das minhas”. Isso porque, dispensando as noções usuais de autoria, a piada oferece um espaço vago, passível de ser sempre novamente ocupado, atualizado e, assim, doado para um próximo. Há uma condição paradoxal de portabilidade: a piada geralmente não admite

uma forte predisposição sexual. Daí sua afirmação decisiva de que nos últimos momentos que antecedem nossa morte, a única coisa que sentiríamos seria a vontade de fazer sexo: “Follar es lo único que desean los que van a morir. Follar es lo único que desean los que están en las cárceles y en los hospitales. Los impotentes lo único que desean es follar” (BOLAÑO, 2003, p. 140). Longe de ser encarada como uma experiência paralisante e impotente, o morrer é apresentado como uma ocasião perpassada por um sopro vital de excitação e ânimo.

um dono ou autor em sentido estrito, mas mesmo assim se vê sempre delegada e possuída – mesmo que seja para recusar aquilo que lhe foi entregue.

Com isso em vista, pode-se dizer que há algo de contágio na contação de uma piada, para aproveitar uma metáfora do contexto hospitalar do relato. Um desejo como que epidêmico. Seja devido a essa abertura fundamental da sua forma, essa fresta que é condição mesma de sua emergência e circulação dispersiva; seja pelo principal efeito desencadeado quando escutamos uma piada: a replicação parece ser algo que define inteiramente a risada. Da sua dimensão sonora e fisiológica enquanto uma cadeia repetitiva de um som engasgado sobre si mesmo, uma gagueira sem palavra, até o comportamento que uma risada assume quando está diante de outra. Como uma câmara de ecos e espelhamentos, não é incomum que nós peguemos rindo de uma risada e, vice-versa, formando uma cadeia de sucessivas contaminações e propagações.

103

Retomando. Não parece ser exatamente isso que está em jogo na anedota de Fresán. Conforme ele narra, Bolaño contava repetidamente o chiste, mas não parecia se importar com a reação do amigo, fosse ela de aprovação, reticência, cumplicidade, condescendência ou repreensão. Mais do que ser indiferente à postura do amigo, Bolaño suplantava o lugar que seria designado ao seu interlocutor, confiscando para si o gesto de não apenas entoar a piada, mas também de rir dela. A cena não chega a desembocar nos problemas do silêncio constrangedor e, conseqüentemente, da inconclusão da sua forma, porque é instantaneamente preenchida pelas risadas de seu próprio enunciador.

O que fica patente, portanto, é o modo como a piada também tece filiações e registra zonas de pertencimento. Ela demarca fronteiras e distribui espaços de dentro e de fora, gerindo a possibilidade de circulação pelo seu interior. Algo que assume uma exemplaridade na ideia de *piada interna*. Há, desse modo, um princípio seletivo que regula quem poderá participar desse circuito e aquele que conseguirá verdadeiramente rir. Princípio altamente eficiente, visto que seria capaz até mesmo de flagrar impostores: você está rindo, mas sei que você não sabe do que se trata. Logo, sua natureza endereçada, sua dimensão faltante e sua exigência de

complementaridade, não resultam necessariamente em uma convocatória geral ao riso. Pelo contrário, ela pode ser um lugar de acessos restritos e exclusões, confiada a poucos ou até mesmo a ninguém. Daí sua familiaridade com uma ética própria do segredo: a exposição de uma opacidade que resiste à revelação.

Topar com esse aspecto turvo que uma piada eventualmente assume nos remete a uma série de considerações que Freud estabelece em *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905). Nele, o psicanalista decidiu não rir das piadas – ou, ao menos, não se deter somente no riso –, e sim torná-las objetos de exame metódico para a compreensão dos processos psíquicos humanos. Digamos que optou por levar a piada a sério. Orientado por uma escuta clínica e uma prática hermenêutica, Freud identificou nessas formações discursivas uma tensão entre aquilo que se explicita e aquilo que estaria velado, de modo que a superfície da piada – tomada, por vezes, como algo inofensivo – seria apenas parte de algo muito maior. Algo “tendencioso”, para utilizar seu vocabulário, que mobilizaria os desejos e pulsões mais recalcados de um indivíduo:

104

[...] são chistes tanto melhores porque, graças à sua fachada, conseguem esconder não apenas o que têm a dizer, mas também que têm algo – proibido – a dizer. Como prosseguimento dessa interpretação, que desvende esse algo escondido e revela o chiste tendencioso por trás dessas histórias com fachadas cômicas, teríamos o seguinte: quem deixa a verdade escapar assim, num momento de descuido, sente-se feliz na verdade por se livrar do fingimento. (FREUD, 2017, p. 152).

Partindo da premissa de que a piada não diz somente aquilo que supostamente diz e a risada não sabe de fato do que ri – “*rigorosamente falando, portanto, não sabemos do que rimos*” (FREUD, 2017, p. 146) –, o psicanalista se empenha em descrever o que está em jogo para o sujeito no momento em que o chiste se lhe é produzido e pronunciado. De saída, já é assinalado o aspecto sociocultural da piada, o fato de que aquilo que é considerado hilário está situado historicamente e varia conforme a comunidade que se está lidando. Em seguida, passam a ser focalizados os aspectos técnicos, ou seja, os mecanismos linguísticos e formais aos quais a piada recorre no momento mesmo em que se engendra. Descrevendo uma série de expedientes tais como o deslocamento, a inversão, a substituição, a

abreviação e a condensação, Freud detecta uma semelhança na estrutura da piada que a aproxima de outros objetos caros ao estudo da psicanálise, sobretudo, pela relação tensa entre conteúdos manifestos e latentes. Algo que o leva a considerar o chiste como uma das formações do inconsciente, na mesma seara em que estão o sonho, o ato falho e o sintoma.

Esse jogo de deslocamentos e condensações, por sinal, é bastante encontrado na obra de Bolaño, sobretudo, no modo como o autor realiza a nomeação de algumas de suas personagens. Em suas obras, o nome próprio mostra-se como um local propício para os trocadilhos e inversões. Não faltam exemplos. Em *Nocturno de Chile*, temos a dupla de agentes da ditadura Oído e Odeim (“medo” e “ódio” ao contrário); em 2666, o policial Lalo Cura (“a loucura”) e o jornalista Fate (“destino” em inglês); em *Los detectives salvajes*, a já mencionada Auxílio Lacouture (“salvar a cultura/a costura”), Heimito Kunst, personagem neonazista cujo sobrenome significa arte em alemão e Clara Cabeza, secretária de Octavio Paz que sofre de enxaquecas crônicas. Já em *Llamadas telefónicas*, a personagem estadunidense Anne Moore cuja vida é marcada por uma sucessão interminável de episódios (“and more, and more, and more”). Sem contar as diversas paródias que Bolaño realiza de nomes de figuras históricas, tais como Horacio Guerra (em clara referência a Octavio Paz), Moctezuma Rodríguez (apontando para o poeta infrarrealista Cuauhtémoc Méndez) e Iñaki Echavarne (o crítico literário Ignacio Echevarría).

Contudo, o real interesse de Freud não está relacionado à mera descrição e sistematização dos aspectos formais do chiste. Esses mecanismos de deslizamento de sentido interessam na medida em que se apresentam como a manifestação de um conteúdo que estaria reprimido para o sujeito. A piada, assim, apresenta-se como a possibilidade de negociação e vazamento do desejo inconsciente à despeito das instâncias de regulação e repreensão do aparelho psíquico – tarefa incumbida ao Super Ego. Ela consiste em uma espécie de drible dos obstáculos e censuras impostas ao Ego. Daí a sensação prazerosa que uma piada seria capaz de provocar: seria justamente devido à economia de energia que é desprendida para manter a repressão continuamente em operação. Nas palavras de Freud: “liberar prazer pela eliminação de inibições” (FREUD, 2017, p. 192).

Uma vez desenhada essa “psicogênese do chiste”, Freud então se propõe a refletir sobre os aspectos e processos sociais que envolvem a cena de enunciação da piada. Ele propõe um modelo triangular em que tomam parte três figuras fundamentais: o que conta o chiste, o que ri dele e o objeto do riso. De acordo com ele, essa requisição de um interlocutor seria indispensável. Toda a piada estaria submetida a uma finalidade comunicativa de modo que a falta de um ouvinte comprometeria todo o seu processo gerativo. Para Freud, não basta que alguém apenas imagine uma piada ou a ensaie para consigo mesmo: “no chiste, em contrapartida, somos forçados a comunicá-lo; o processo psíquico da formação do chiste não parece encerrado quando ele ocorre a alguém; resta algo que completará o desconhecido processo de formação do chiste com sua comunicação a alguém” (FREUD, 2017, p. 204). Em sua acepção, é desconsiderada inteiramente a possibilidade de que ele configure algum tipo de experiência reflexiva ou autorreferente: “O segundo fato que nos leva a investigar os determinantes subjetivos do chiste é a experiência, universal e bem conhecida, de que ninguém pode se contentar em fazer um chiste apenas para si mesmo. O impulso de comunicar está inseparavelmente ligado ao trabalho do chiste” (FREUD, 2017, p. 204).

Essa destinação inegociável da piada resultaria até mesmo em um impedimento de que convivessem na mesma figura aquele que a pronuncia e aquele que ri. A risada seria uma reação exclusivamente atrelada ao destinatário: “É possível que a minha necessidade de comunicá-lo a outra pessoa esteja de algum modo ligada a esse efeito de riso do chiste, que me é vetado, mas se manifesta nos outros” (FREUD, 2017, p. 204). Não haveria sequer correspondência entre os processos subjetivos que são desencadeados em cada um dos participantes. Eles seriam de ordem completamente distintas: “se a pessoa em que o chiste se forma não pode rir, isso aponta, como ainda agora dizíamos, para uma diferença, em relação ao processo na terceira pessoa, que diz respeito ou à suspensão do investimento de inibição, ou à possibilidade da sua descarga” (FREUD, 2017, p. 213).

Ora, a cena que Rodrigo Fresán descreve a respeito dos últimos dias de vida de Bolaño testemunha justamente o contrário. Quando Bolaño conta repetidamente uma mesma piada e em seguida solta ele mesmo as risadas,

notamos uma diluição desse esquema freudiano que se apoiaria fundamentalmente na transferência da piada para o seu interlocutor. Como uma espécie de rebote ou tiro pela culatra, a piada perfaz um movimento de retorno ao próprio sujeito de modo que coincidem nele essas duas figuras: o proclamador e sua audiência.

É possível encontrar ressonâncias desse colapso em algumas passagens de *Los detectives salvajes*. Uma cena em especial mostra-se bastante significativa. Ela está na segunda parte do romance, no depoimento da personagem Mary Watson. Nela, encontramos Arturo Belano – personagem alter ego de Bolaño – em uma situação bastante similar à do autor. Em uma noite, Belano, que então trabalhava como vigia de um *camping*, está bebendo com Mary e alguns colegas em uma hospedaria. A cena vai gradativamente instaurando um clima de tensão que, algumas horas depois, resultaria em um conflito violento. Em meio à embriaguez de todos os presentes, Mary conta que: “El vigilante hablaba de un desaparecido y se reía y hacía bromas que nadie entendía” (BOLAÑO, 2017, p. 257).

107

Pensar essas afinidades e transposições entre o episódio de Bolaño enfermo e a aparição do personagem em uma condição semelhante não significa recair em um biografismo vulgar ou uma conformação da leitura ao campo meramente anedótico. Pelo contrário, trata-se de uma aproximação que faz entrever algo do tratamento singular que Bolaño dá às questões do cômico e do chiste em seu projeto estético. Nos casos em questão, chama atenção como a pane no circuito de produção e recepção da piada não se dá ao acaso, mas é envolvida por um contexto em que o que está em jogo é um processo de desaparecimento – de si, do outro. Tanto no contexto hospitalar quanto na cena do bar – Mary diz que a piada falava sobre um desaparecido – podemos perceber como a dimensão do finito e do precário comparece no momento em que os chistes são enunciados, tendo como consequência uma espécie de “riso no vazio”.

Esse princípio da risada como uma experiência ilhada, no vácuo, atravessa o romance. São diversas as passagens em que encontramos os personagens rindo em momentos agônicos e talvez impertinentes, sem que a causa ou o elemento cômico propriamente dito seja evidenciado. As próprias marcações enunciativas e molduras da piada encontram-se

radicalmente desfeitas, de modo que o problema já não diz respeito apenas à falta de encerramento da piada, uma vez que ela não chega ao seu suposto endereço, mas também sobre a capacidade de discernir em que momento ela começou a ser dita. Já não há chão comum. Aquilo que é tomado como piada ou hilário para um, mostra-se completamente inacessível e inaudível para o outro.

Anoto alguns exemplos. Na cena em que Amadeu indaga a Cesárea o que aconteceria com o real visceralismo, uma vez que ela planejava abandonar a capital mexicana, a poeta reage gargalhando:

¿Qué va a ser de tu revista?, le dije. ¿Qué va a ser del realismo visceral? Ella se rió cuando pregunté aquello. Recuerdo su risa, muchachos, les dije, caía la noche sobre el DF y Cesárea se reía como un fantasma, como la mujer invisible en que estaba a punto de convertirse, una risa que me achicó el alma, una risa que me empujaba a salir huyendo de su lado y que al mismo tiempo me proporcionaba la certeza de que no existía ningún lugar adonde pudiera huir. (BOLAÑO, 2017, p. 460)

108

Em outra cena, a mesma Cesárea tem uma reação parecida quando uma colega lhe pergunta o motivo de guardar um canivete consigo. Ela responde que está jurada de morte e em seguida: “luego se rió, una risa, recuerda la maestra, que traspasó las paredes del cuarto y las escaleras de la casa hasta llegar a la calle, en donde murió” (BOLAÑO, 2017, p. 596). Ou ainda no momento em que essa colega indaga o porquê de Cesárea ter uma planta arquitetônica de uma fábrica de conservas pregada na parede do quarto: “ante la risa que provocó en la maestra una fecha tan peregrina, risita sofocada que apenas se escuchaba, Cesárea volvió a reírse, aunque esta vez el estruendo de su risa se mantuvo en los límites de su propia habitación” (BOLAÑO, 2017, p. 597).

Também vemos situações parecidas com outros personagens. Depois de uma crise de risos onde nenhum outro personagem o acompanha, o jovem García Madero explica esse surto por meio de sua condição desamparada: “A mí me volvió a dar el ataque de risa. La risa salió expelida del coche de forma instantánea. Huérfano, pensé” (BOLAÑO, 2017, p. 559). Andrez Ramírez, ao sentir que está à beira da insanidade desata a rir: “pensé que me estaba volviendo loco y me hizo tanta gracia que tuve que

sentarme en la cama y taparme la boca para no reírme a grito pelado” (BOLAÑO, 2017, p. 387).

Já no final da segunda parte do romance, encontramos Arturo Belano na Libéria em meio a uma guerra civil, refugiado em uma casa com alguns soldados e jornalistas. Diante da iminência da morte, um colega lhe pergunta por que o poeta deseja morrer e esse desata a rir:

Le preguntó (lo oí con total claridad) por qué quería morir entonces. La respuesta de Belano no la escuché pero la intuí, lo que carece de mérito pues de alguna manera ya la conocía. Había perdido algo y quería morir, eso era todo. Luego oí una risa de Belano y supuse que se reía de aquello que había perdido, su gran pérdida, y de él mismo y de más cosas que no conozco ni quiero conocer. López Lobo no se rió. (BOLAÑO, 2017, p. 545)

Se o que as cenas anteriores indicam é uma elipse ou desmanchamento das balizas discursivas que demarcam o gesto humorístico comprometendo seu caráter partilhado e tendo como principal resultado um riso solitário e enclausurado em si mesmo, também é possível notar um outro fenômeno no modo como a questão é tratada do livro.

109

No decorrer da narrativa, também proliferam referências ou até mesmo a transcrição direta de piadas. Aquilo que se sobressai na leitura desses trechos é a maneira como a contação do chiste é abruptamente interrompida antes de sua conclusão. O chiste surge, assim, como um espaço de alta instabilidade, sujeito a interferências e adulterações, fazendo com que durante o próprio gesto de transmissão ao outro haja a intrusão de algum outro elemento e componente, transfigurando a piada em outra coisa.

Na terceira parte do livro, encontramos os personagens Arturo Belano, Ulises Lima, García Madero e Lupe em uma cafeteria no deserto de Sonora. Trata-se de uma passagem em que estão em um movimento duplo de fuga e perseguição: ao mesmo tempo em que buscam o paradeiro de Cesárea Tinajero, se veem acossados pelo proxeneta de Lupe. Ali, eles escutam a conversa entre dois homens sentados na mesa ao lado. Um conta piadas ao outro cujo tema seria, respectivamente, a coragem do sujeito estadunidense e a coragem do sujeito mexicano:

Cuando el que contaba la historia, un tipo con el pelo largo y canoso y que hablaba como si le doliera la cabeza, se marchó de la cafetería, el que la había escuchado se echó a reír sin motivo aparente, o como si

sólo transcurridos unos minutos pudiera encontrarle un sentido a la historia que acababa de escuchar. En realidad, sólo eran dos chistes. (BOLAÑO, 2017, p. 581)

O atraso da risada de um deles, vindo a rir somente quando o outro já se havia levantado e ido embora, por si só já é bastante significativo disso que venho apontando como os curtos-circuitos da piada na obra de Bolaño. Esse descompasso entre a escuta do chiste e o seu entendimento tardio prejudicaria em certa medida aquilo que é descrito como a satisfação do contador: a aprovação e sinalização de que o chiste foi entregue com sucesso ao outro. Mas para além disso, é intrigante como o salto da primeira piada para a segunda revela uma espécie de solavanco. Vejamos:

110

En el primero, el sheriff y uno de sus ayudantes sacan a un preso de su celda y se lo llevan a un lugar apartado del campo para matarlo. El preso lo sabe y más o menos está resignado a la suerte que le espera. Es un invierno inclemente, está amaneciendo, y tanto el preso como sus verdugos se quejan del frío que se levanta en el desierto. En determinado momento, sin embargo, el preso se pone a reír y el sheriff le pregunta qué demonios le provoca tanta hilaridad, si se ha olvidado que lo van a matar y enterrar en donde nadie pueda encontrarlo, si se ha vuelto definitivamente loco. El preso responde, y a eso se reduce todo el chiste, que lo que le hace gracia es saber que dentro de pocos minutos él ya no pasará más frío mientras que los hombres de la ley tendrán que hacer el camino de vuelta. (BOLAÑO, 2017, p. 581)

A segunda piada vem logo na sequência:

La otra historia cuenta el fusilamiento del coronel Guadalupe Sánchez, hijo pródigo de Agua Prieta, que en el momento de enfrentar el paredón de fusilamiento pidió, como última voluntad, fumarse un puro. El oficial que mandaba el pelotón le concedió el deseo. Le dieron su último habano. Guadalupe Sánchez lo encendió con calma y empezó a fumárselo sin prisa, saboreándolo y mirando el amanecer (porque esta historia, como la de Tombstone, también sucede al amanecer e incluso es probable que se desarrollen en el mismo amanecer, un 15 de mayo de 1912), y envuelto en el humo el coronel Sánchez estaba tan tranquilo, tan soñador o tan sereno, que la ceniza se mantuvo pegada al puro, puede que eso fuera precisamente lo que el coronel pretendía, ver con sus propios ojos si el pulso le flaqueaba, si un temblor le desvelaba en el último suspiro su falta de valor, pero se acabó el habano y la ceniza no cayó al suelo. Entonces el coronel Sánchez arrojó la colilla y dijo cuando quieran. Ésa era la historia. (BOLAÑO, 2017, p. 582)

Ambas as piadas tratam de fato da questão da valentia: um homem que se gaba de modo afrontoso diante de seus algozes que já não sentirá frio como eles, pois estará morto; um homem que mesmo sentenciado à morte consegue segurar um charuto sem nenhuma tremedeira nas mãos. Ao invés de sucumbirem ao desespero da iminência da morte, suas reações são impassíveis. Porém, é curioso como, na passagem de uma para outra, o sentido cômico é soterrado: há sim algo de espirituoso em alguém que conta vantagem por estar morto, mas não em alguém que fuma tranquilamente sem deixar cair a brasa.

Esse trecho é bastante representativo de um movimento maior na obra cuja principal característica é um corte súbito na piada que ainda estava em curso. Entre o anúncio e o fim algo fica pelo caminho, apontando para uma desconfiguração ou sabotagem: a boca de prontidão, já com o riso armado, azeda repentinamente.

A cena da Feira do Livro de Madri, em que depoimentos todos terminam com a variação de um mesmo jargão expressam bem essa ideia de pane que ocorre no momento em que o humor ainda estava sendo gestado. Cada um dos narradores oferece uma visão particular do mote “todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia”:

111

Todo lo que empieza como comedia acaba indefectiblemente como comedia.

Todo lo que empieza como comedia acaba como ejercicio criptográfico.

Todo lo que empieza como comedia termina como película de terror.

Lo que empieza como comedia acaba como marcha triunfal, ¿no?

Todo lo que empieza como comedia indefectiblemente acaba como misterio.

Todo lo que empieza como comedia acaba como un respondo en el vacío.

Todo lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico pero ya no nos reímos. (BOLAÑO, 2017, p. 484-500)

Para todos os efeitos, a comédia – e também caberia aqui a piada – é apresentada como algo frágil, sugestionável, sujeita a uma série de acidentes de percursos que poderiam perverter sua feição e torná-la absolutamente irreconhecível ao cabo da história. Os enquadramentos de gênero mostram-se absolutamente descontrolados, impedindo que alguém consiga alojar um

dado relato em termos de pureza e fixidez. E, em meio a essa entropia da linguagem, o humor entra em estado de evanescência e desapareição. É certo que o ponto de partida para todos é a comédia. Contudo, um leitor desatento correria sempre o risco de rir cedo demais ou tarde demais. A última das máximas, em especial, desvela esse senso do monólogo cômico – novamente topamos com o retorno do sujeito encerrado em si mesmo, sem o chamamento do outro ou abertura dialógica – que não é capaz de provocar nenhum riso.

Essa reproposição descontrolada do teor do texto e seus saltos para além da moldura do gênero demarcado, são problematizados por Bolaño em outras ocasiões. Expectativas são mobilizadas para, em seguida, serem duramente frustradas, fazendo com que o leitor não consiga determinar de antemão qual a compostura que deve manter diante da narrativa. Vemos esse hiato entre o assunto da história e o modo como ela é manejada em depoimentos como o de María Teresa Solsona. Recordando o tempo em que dividiu um apartamento com Arturo Belano, a personagem inicia o testemunho da seguinte maneira: “La historia es triste, pero cuando la recuerdo me pongo a reír” (BOLAÑO, 2017, p. 511). Algo da mesma ordem se passa nas palavras inaugurais da novela *Amuleto*: “Esta será uma história de terror. Será uma história policial, uma narrativa de série negra e de terror. Mas não parecerá. Não parecerá porque sou eu que conto. Sou eu que falo e por isso não parecerá. Mas no fundo é a história de um crime atroz” (BOLAÑO, 2008a, p. 9). Estamos diante, portanto, de um desajuste radical entre a aparência de um relato e a verdade que ele conteria. A promessa que um gênero realiza e a sua traição conforme o andamento da história.

Essas passagens súbitas de um registro a outro reaparecem em outro episódio de *Los detectives salvajes*. Na terceira parte do romance, em que o leitor regressa para o diário de García Madero, acompanhamos as tentativas de distração das personagens enquanto dirigem pelo deserto mexicano. O jovem, então, propõe uma brincadeira para matar o tédio. Ele risca em seu caderno desenhos chistosos pedindo para os companheiros adivinharem do que eles se tratam:

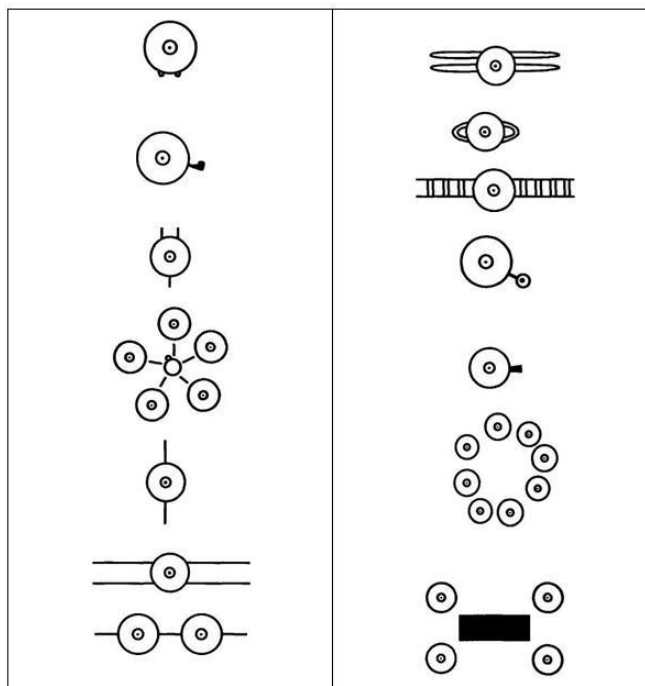


Figura 1 – DESENHOS DO DIÁRIO DE GARCIA MADERO

Fonte: *Los detectives salvajes* (BOLAÑO, 2017, p. 574-577).

113

São charadinhas em que essas formas esquemáticas, de repente, adquirem um outro significado conforme o ângulo de visão. Conforme o narrador vai revelando, as figuras correspondem, na verdade, a representações de um mexicano com um sombrero visto de cima, cumprindo as atividades mais insólitas: subindo uma escada, fritando um ovo, urinando em um pinico, fumando um cachimbo, pedalando em uma bicicleta, esquiando etc. O efeito cômico decorreria justamente dessa passagem do estranhamento para o esclarecimento, no qual o leitor se daria conta do equívoco da sua perspectiva.

No entanto, há algo que vale assinalar. Enquanto todos os desenhos pareciam remontar a cenas descontraídas ou absurdas – um urubu usando um chapéu, por exemplo – o último deles efetua de maneira brusca a entrada de um componente sinistro e fúnebre. Os traços ali representam quatro mexicanos ao redor de um caixão. Algo que, não sem alguma ironia, antecipava os acontecimentos que ocorreriam em breve, nos quais Cesárea Tinajero seria assassinada, enquanto os quatro personagens sobreviveriam.

Todos os exemplos dão notícias, em maior ou menor medida, de uma fratura no corpo da piada. Reconhecem a incidência de uma força que faz estacionar o seu andamento, redirecionar sua rota e desfazer sua

roupagem. Antes de sua conclusão, ela se vê atravessada e contaminada por algo da ordem da severidade ou de um certo fatalismo. Isso porque, na maioria das cenas, podemos observar como a ocorrência desse riso secreto e dessa piada partida ao meio, se dá em momentos que a morte se avizinha: Bolaño na cama de hospital; Belano se dirigindo para uma zona de fogo; Cesárea jurada de morte; dois oficiais em um pelotão de fuzilamento; o desenho de um caixão sendo velado.

Assim, na leitura que proponho aqui, essas piadas surgem para o sujeito diante da morte não tanto como forma redentora, como um mecanismo subversivo, evasão resignada, desacato do perigo, sublimação ou mascaramento do medo. Aquilo que parece adequar tanto a forma piada com esse contexto em que o sujeito se vê prestes ao próprio desaparecimento é o modo como esse discurso se define inteiramente pelo desejo do final. Não apenas pela sua concisão, mas pelo esquema de temporalidade que ela toma para si como condição de existência: a piada em si mesma é uma coisa derradeira e fulminante, ela encarna a estrutura do fim.

114

Essa ideia ainda será desenvolvida com mais afinco nos próximos parágrafos. Para tanto, faz-se necessário uma aproximação entre as ideias de piada e de poema, com o intuito de esmiuçar a maneira com que cada um se engendra desde uma relação particular com os encerramentos. A comparação se justifica por meio de uma associação que o próprio Bolaño já realiza em seu romance, por meio de uma frase bastante paradigmática que retorna ao longo do livro, sintetizando de modo amplo as ideias que venho apresentando: é uma piada e também algo muito sério. No caso, ela é usada para descrever tanto o poema perdido de Cesárea quanto o real visceralismo.

Na primeira parte do livro, na qual acompanhamos as entradas do diário do jovem García Madero, o jovem descreve suas primeiras impressões sobre o grupo poético nomeado real visceralismo no qual havia acabado de ingressar: “En claro no saqué muchas cosas. El nombre del grupo de alguna manera *es una broma y de alguna manera es algo completamente en serio*” (BOLAÑO, 2017, p. 17, grifos meus). Já quando os protagonistas Arturo Belano e Ulises Lima estão finalmente diante do

único poema publicado da poeta desaparecida Cesárea Tinajero, a reação é bastante parecida:

Y les pregunté a los muchachos, les dije, muchachos, ¿qué es lo que han sacado en limpio de este poema?, les dije, muchachos, yo llevo más de cuarenta años mirándolo y nunca he entendido una chingada. Ésa es la verdad. Para qué voy a mentirles. Y ellos dijeron: es una broma, Amadeo, *el poema es una broma que encubre algo muy serio*. (BOLAÑO, 2017, p. 376, grifo meu).

Levando essa dimensão em conta, é curioso observar o contraste que se produz entre piada e poema. Ambos, poema e piada, são percebidos como modalidades da linguagem que se apoiam em torções de sentido, em evocações, elipses e insinuações, demandando alguma espécie de desvelamento ou decifração. O que se nota, entretanto, são modos distintos de atender a esse objeto que se encerra sobre si mesmo ao passo mesmo em que se apresenta. Algo que surge enquanto some.

115

Por um lado, não é incomum que o poema se conforme desde uma premissa pedagógica, o imperativo da explicação, desencadeando incontáveis produções de outros textos e dizeres que ficam à sua volta, na tentativa, sempre fracassada, de assentar sua significação. Algo perceptível na cena em que Amadeu Salvatierra, que passara décadas convivendo com um poema de Cesárea sem entendê-lo, finalmente o entrega aos protagonistas para que eles possam explicá-lo: “Y les pregunté a los muchachos, les dije, muchachos, ¿qué es lo que han sacado en limpio de este poema?, les dije, muchachos, yo llevo más de cuarenta años mirándolo y nunca he entendido una chingada. Ésa es la verdad” (BOLAÑO, 2017, p. 376). É pela voz e pelas palavras do outro que o poema poderia ser legível, demonstrável e proporcionar algum tipo de apreciação. Por outro lado, não há nada que assassine mais uma piada do que a necessidade de sua explicação. A reação mais desejada, na verdade, seria uma que não dissesse nada, suprimindo qualquer palavra ou conformação a linguagem, em uma espécie de anterioridade da voz, isto é, o riso. Há inclusive o risco de que se alguém se deter por muito tempo sobre uma piada, examinando-a, repetindo-a exaustivamente, algo dela mesma acabaria se esvaziando. Sua reprodução exagerada recai no perigo daquilo que é conhecido como “perder a graça”. Algo bastante distinto dos manejos que o poema

proclamaria, ditando um itinerário de retorno sobre si, um reler, regressar incessante ou, nas palavras de Derrida, aprender de cor: “Eu sou um ditado, profere a poesia, aprende-me de cor, recopia-me, velame e guarda-me, olha-me, ditada, sob os olhos” (DERRIDA, 2011, p. 113) .

Desse modo, poema e piada enquanto estruturas elípticas apontam não apenas para diferentes direções no que diz respeito aos seus modos de leitura e decifração, mas também de comunidades que se criam ao seu redor. Enquanto o primeiro parece comportar ou até mesmo exigir um gesto de retorno incessante – repassar uma vez mais essas linhas, acumulando sobre si tantos outros discursos e dizeres, sem que nunca esgotá-las – em que o sentido será sempre postergado, o segundo possui um caráter muito mais transitório e instantâneo. Não é que a piada não implique em uma hermenêutica – o trabalho de Freud, inclusive, mostra o contrário disso –, mas sim que essa culmina e implode no momento do riso. Enquanto o poema funda um lugar para permanecer e se demorar – mesmo que de modo intermitente – a piada é marcada pela efemeridade do acontecimento.

116

Essa diferença ganha outros contornos quando pensamos no próprio apoio formal do poema: o verso. Se, conforme as observações de Giorgio Agamben (2014), aquilo que definiria o verso enquanto instância textual seria unicamente o *enjambement*, isso é, a promessa de que virá outro verso, logo em seguida, podemos pensar o poema como a forma do adiamento por excelência. Longe de qualquer essencialismo, esse seria definido justamente pela sua falta sempre realocada e projetada para o porvir. Seria neste descompasso entre a camada sonora e a camada semântica, que se recusam a se encontrar e coincidir, que o poema existiria: a carência incessante por alguma palavra vindoura, que nunca parece chegar de fato, e nem por isso deixa de ser anunciada. Tanto que, para Agamben, o último verso do poema seria um acontecimento de tal ordem que o corromperia inteiramente: “Quer dizer isto que o último verso se transfunde em prosa?” (AGAMBEN, 2014, p. 145). Já não prometendo ou esperando nada, Agamben enxerga no verso derradeiro o nascimento de outra coisa. O final seria algo tão disruptivo que alteraria a própria identidade da linguagem.

A piada, ao contrário, parece ser inteiramente dirigida e definida pelo fim. Tudo nela, não é senão um preparo para a chegada do final, e, ao

longo deste texto, vimos as complicações diversas que surgem no momento em que a sua inclusão está posta. A piada demanda o final, na mesma medida em que o poema a repele. Tudo nela não é senão essa ansiedade, essa paixão pelo momento último, fulminante. Daí tantas cenas de riso ao longo do livro em que os personagens estão diante de algum encerramento – da própria vida, inclusive. Porque a piada é essa convocação do desfecho e da fugacidade. Ela não apenas enuncia o fim, mas instaura uma comunidade que só pode existir, na borda de sua própria extinção.

Referências

ACERO, Nibaldo. *La ruta de los niños rojos*. Ciudad de México: Matadero Editorial, 2017.

ADRIAENSEN, Brigitte. *Memoria, ironía y comunidad: 2666 de Roberto Bolaño*. **Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América**, n. 82, p. 125–136, 2015.

117

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. In: AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinicius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

BOLAÑO, Roberto. *El gaucho insufrible*. 2a. ed. Barcelona: Anagrama, 2003.

BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

BOLAÑO, Roberto. *Putas assassinas*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. 2a. ed. Nova York: Vintage Español; Penguin Random House, 2017.

BOLAÑO, Roberto. *Poesía reunida*. Nova York: Vintage Español; Penguin Random House, 2019.

DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?*. Trad. Marcos Siscar e Tatiana Rios. In: inimigo rumor, n. 10, maio de 2011.

FRESÁN, Rodrigo. *Roberto Bolaño (1953-2003)*. Letras Libres, 31 ago. 2003. Disponível em: <https://letraslibres.com/revista-mexico/roberto-bolano-1953-2003/>. Acesso em: 10 maio 2023.

FREUD, Sigmund. *Obras completas. Volume 7. O chiste e sua relação com o inconsciente (1905)*. Tradução de Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MORALES, Leonidas T. *Roberto Bolaño: las lágrimas son el lugar de la esperanza*. Atenea, n. 497, p. 51-77, 2008.

NATALI, Marcos. Da violência, da verdadeira violência. In: PEREIRA, Marcos Antonio; RIBEIRO, Gustavo Silveira (Org.). *Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

PARRINE, Raquel. *Contradições do detetive: a literatura policial como problema para a teoria literária em obras de Machado de Assis, Jorge Luis Borges e Roberto Bolaño*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SISKIND, Mariano. *Rumo a um cosmopolitismo da perda: ensaio sobre o fim do mundo*. Tradução de Caio Cesar Esteves de Souza. Copenhagen; Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

Resumo: Este artigo busca chamar atenção para uma dimensão ainda pouco discutida a respeito de Roberto Bolaño: a presença marcante do humor em suas obras. Buscaremos refletir especialmente sobre o tratamento dado pelo autor à forma piada. Interessa pensar como Bolaño tensiona as categorias de chiste e de riso, apresentando-as como espaços de instabilidades, contaminações e impurezas.

Palavras-chave: Roberto Bolaño; *Los detectives salvajes*; piada; riso; poema.

Abstract:

This article seeks to draw attention to a dimension of Roberto Bolaño's

work that has received relatively little critical discussion: the prominent presence of humor in his writing. It focuses in particular on the author's treatment of the joke as a form. The aim is to consider how Bolaño strains and unsettles the categories of wit and laughter, presenting them as spaces of instability, contamination, and impurity.

Keywords: Roberto Bolaño; *Los detectives salvajes*; joke; laughter; poem.