

A leitura de *Los detectives salvajes*, se de um lado nos revela o espírito de rebeldia do poeta latino-americano inserido em um caldeirão de referências estéticas e culturais, um indivíduo disposto à busca permanente por novas formas de vida que o conduzam ao autorreconhecimento e à modificação da realidade que lhe cerca, de outro lado o que notamos é o fluxo de sensações melancólicas atreladas à ideia de desencanto e fracasso. A mescla entre a atitude combativa em face de tudo aquilo que está posto, em se tratando da conjuntura histórica e da configuração da escrita, onde as leis de mercado e as estratégias de espetacularização da obra contam mais do que o valor literário atribuído ao texto, e a desolação diante da derrocada das políticas que se propunham a revolucionar as classes e sistematizar o equilíbrio entre os abismos políticos e econômicos na América Latina resultou no nascimento de uma narrativa em que a obra (o argumento), o autor e o leitor se transformam em uma mesma estrutura, mediada pela simbiose entre o sentimento de luto e a disposição para o combate.

Se pensarmos na figura de Bolaño e na sua condição de enfermo em virtude da disfunção hepática que lhe acomete (ele sabe que irá morrer), ao que se soma toda a história de horror que se esconde por detrás dos movimentos civilizatórios que atravessaram a história dos homens, marcada indistintamente pelo derramamento de sangue e pela barbárie sob os mais diversos aspectos, facilmente encontraremos no luto a resposta para a consolidação de uma escritura em que o lamento se afirma como tônica central para a construção dos personagens e para o desenrolar dos eventos. Neste caso, seja pela observação de sua biografia particular, uma história para os indivíduos ultrajados, degredados, cujo desterro é a própria sentença de morte, mas também o ânimo para driblar a fúria da guilhotina, seja pela dinâmica da realidade histórica que lhe cerca, um quebra-cabeça tripartido cujas peças são modeladas pelo material humano que emerge dos três países em que viveu o autor: Chile, México e Espanha, entendemos que a sua trajetória, sempre dividida entre o público e o privado, a proibição e o atentado contra os invólucros sociais, a covardia e a coragem, a violação e o sexo cristão, aparece sublinhada por uma espécie de orfandade que o acompanha, penetrando substancialmente em sua prosa e em sua poesia.

¹ Edson Oliveira da Silva é Professor Adjunto da Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia, Brasil. É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (UEFS), vinculando-se à Linha de Pesquisa de Acervos, memórias e representações. E-mail: eosilva@uefs.br

Diferentemente do que aponta a releitura da tragédia grega *Édipo Rei* (Sófocles), proposta por Freud como pano de fundo para a compreensão do complexo psicanalítico em que o filho, em razão dos desejos hostis e amorosos que nutre por sua mãe, atenta contra o seu progenitor, como forma de possuí-la e afirmar-se enquanto sujeito (FREUD, 1996), os personagens desta narrativa, sobretudo, se os observamos como elementos de uma engrenagem fadada à oxidação e à disritmia funcional, despontam como indivíduos abandonados à própria sorte, completamente órfãos de seus ancestrais e de si mesmos. Não são filhos que atentam contra os seus pais, são filhos que tiveram seus pais dizimados pela tragédia, criaturas abortadas, mas que resistiram à mão pesada do algoz, e hoje caminham sozinhos entre o sol e a poeira do deserto, cortados pela navalha da orfandade.

García Madero é o primeiro poeta selvagem que aparece na ficção, trata-se de um jovem de dezessete anos que vive com os tios, cujos pais sequer são mencionados. Não há referência quanto à sua infância ou aos primeiros anos da adolescência, o personagem é lançado dentro da história já na primeira página do romance, e a partir daí assume a narração dos depoimentos durante toda a primeira parte, igualmente ao que voltará a se repetir no terceiro e último atos, depois de um intervalo em que uma polifonia de vozes irrompe inadvertidamente para apresentar os fatos, conforme as peculiaridades do lugar e do tempo em que constroem seus discursos.

Nesse instante, abre-se uma porta por onde começam a atravessar outros tantos órfãos, a exemplo dos poetas Arturo Belano e Ulises Lima, e o próprio Bolaño. A estas figuras juntam-se a prostitua Lupe, para quem a personalidade paterna era estranhamente exercida pelo cafetão Alberto, e as irmãs Angélica Font e María Font, poetisas simpatizantes do movimento real visceralista, cujo pai pertencente a uma classe média abastada no México, enlouqueceria aos poucos, em função das altas doses de realidade que recebera, aproximando-se, cada vez mais, do suicídio que cometeria anos mais tarde, na “casa de repouso” em que fora ingressado.

Cada um à sua maneira, é possível dizer que todos os personagens apresentados em *Los detectives salvajes*, tenham eles algum tipo de correspondência com o real ou se destaquem exclusivamente como constructos elaborados mediante a vibração dos enunciados ficcionais, partilham deste sentimento de orfandade. Trata-se de indivíduos que vivem à margem da sociedade, mulheres e homens violados, insultados, silenciados, completamente feridos, sujeitos encurralados entre o presente hostil e incerto e o passado doloroso, órfãos de pais que foram engolidos pelo galopar da história, meninos e meninas que assistiram a morte da utopia.

Sob o mesmo título da coletânea com a qual Bolaño foi introduzido no universo da

poesia, (*Los perros románticos* → Os cachorros românticos), o poema rebobina a película onde está gravado o passado do escritor e recupera as cenas que dizem respeito à sua juventude, com o intuito de recompor as imagens, que lhe chegam de forma tumultuosa nestes versos, sob o pretexto de posicionar o eu-lírico em um espaço assinalado pela ideia de perda e de ganho. A voz que atravessa o poema é uma cacofonia estridente que canta tanto a desolação em face de um país que fora perdido, de todos os países latino-americanos que se perderam em meio à deglutição da utopia e o seu vômito em forma de um líquido verde, espesso e completamente disforme, quanto a entrega visceral em nome de um sonho que paralisava a todos, mantendo-os aprisionados às penumbras e ao vazio que atormentavam seus espíritos, mas os mantinham vivos: pulmões delinquentes no meio dos trópicos.

O poema revela tanto o estado de agonia que acomete reiteradamente o sujeito latino-americano, que se converte em um verme a retorcer-se entre o amor e os pensamentos líquidos, quanto o sonho de resistir à passagem do tempo e manter-se protegido por ele, como se já tivesse consciência de que esta seria a única dimensão em que a quimera efetivamente poderia realizar-se enquanto forma de vida (em termos políticos e sociais). Ao se distanciar deste plano onírico, o escritor mais uma vez é inserido em uma realidade conflitante, marcada, sobretudo, pela aparição de pesadelos que lhe colocam frente a frente com o seu passado de horror, lugar emblemático onde pais, filhos, sonhos e poesias foram atropelados pela ira doentia dos tanques de guerra, trazendo-lhe de volta o sentimento de orfandade que gira sobre seu corpo como insetos à procura de luz, e claudicante, mas sempre presente, tira-lhe o sono e coloca sua existência sob ameaça constante.

A juventude encenada pelos personagens deste romance funciona como a porta de entrada para o mundo da poesia e do deslocamento, como ato de sobrevivência e construção de saberes e experiências, mas também se coloca como um peso, ou nas palavras de Echevarría (2002, p.72), uma estafa que lhes convida para o caos e aparece sempre agregada à condição que possuem de latino-americanos perdidos na Europa e em si mesmos, criaturas desamparadas, conscientes de que estão entregues à orfandade, mas que ainda acreditam na luta como forma de restituição da história que lhes fora roubada. A juventude, assim como a poesia que é desejada pelos real visceralistas, converte-se em um armamento de guerra, e munida pelo espírito de rebeldia e busca por um ideal estético libertador passa a disparar cegamente contra seus inimigos, cujas faces aparecem ocultadas pelas máscaras da beleza e da virtude. Na tentativa de alvejar os tiranos que no passado executaram os seus pais e despedaçaram a ilusão de justiça e igualdade entre os homens, o que seria o prenúncio da verdadeira emancipação da América Latina, trucidando, pois, o ódio e a mentira, estes sujeitos

acabam atirando contra suas próprias cabeças, repetindo, talvez, o mesmo ato de barbárie que desde anos atrás vem acompanhando a história de sofrimento e melancolia destas sociedades, reafirmando a condição de órfãos dos selvagens detetives - órfãos suicidas, órfãos homicidas -, estrelas distantes, cujo brilho efêmero é o princípio do prazer e da agonia.

Visivelmente inscrita em um campo assinalado pelo apagamento das memórias, um lugar em que os porta-retratos estão vazios e os olhos se ocupam de percorrer os móveis empoeirados da casa velha, nos confins do Chile, a narrativa de Bolaño nos remete à sua primeira infância, quando sozinho, mais uma vez sozinho, como seria a sua vida inteira, com a exceção de alguns poucos amigos, seus livros e filhos que no futuro se tornariam a única pátria, o menino vislumbra a morte, não como a perda absoluta ou o fim, mas como o gesto lento para o adeus, o afastamento gradativo dos corpos, estátuas acinzentadas que se desmancham pouco a pouco sobre o solo, construindo um rastro de cimento, nostalgia e lágrimas.

A morte ganha a forma daquele homem alto e magro que batera a sua porta décadas atrás para lhe fazer tomar consciência de sua própria finitude. Assisti-lo partir por entre as ramagens daquela via campestre feito um inseto desconhecido foi o estopim para a sua mirada no espelho, reconhecendo-se desde então como uma criatura moribunda, um pequenino enfermo que via a morte de mais perto a cada passo que era dado por aquele indivíduo estranho em direção ao desconhecido. Os dois se entreolharam, houve algum estranhamento entre eles, e ao final, desapareceram para sempre, um do outro. Para o escritor, ainda criança, esta foi a primeira manifestação da morte; o desaparecimento paciente e inesperado daquele sujeito seria a primeira lição para habitar em mundo dominado pelos fantasmas e pela melancolia.

Ainda criança, sobressaltado com a presença da morte que o acompanharia durante sua vida inteira, Bolaño deixa o Chile para não mais voltar. Anos mais tarde, o sujeito que regressaria a Santiago para, em vão, se juntar a outros jovens com o objetivo de concretizar o sonho da revolução já não era o mesmo menino que viu a imagem daquele homem se desfazer diante de seus olhos, mexendo com sua humanidade e alterando por completo a sua sanidade física. Tratava-se já do indivíduo enfermo, o poeta real visceralista que usava a literatura como meio de encenar as alterações vividas por ele, por sua família e pela sociedade, já que submerso em uma realidade profundamente distinta da configuração burguesa em que os núcleos familiares foram outorgados durante o século XVIII, tal qual apresenta Gilles Deleuze no ensaio “A ascensão do social” que prefacia o livro *A polícia das famílias* (1986), de

Jacques Donzelot, o escritor chileno passa a ocupar um contexto em que a organização familiar deixa de atender às regras de funcionamento (de modo que o papel desempenhado por cada um de seus membros se destaque pela previsibilidade e submissão) que foram instituídas pelo pensamento burguês, tempos atrás.

Perdido entre os destroços deixados pelas guerrilhas e pelos movimentos independentistas que constituem a história política de toda a América Latina, Bolaño maneja os restos de asfalto e as paredes corroídas por explosivos insanos, uma espécie de massa inorgânica que se mistura aos projéteis de bala que ainda liberam fuligem de pólvora, construindo a sua própria ideia de urbanismo e identidade, modelada por paisagens rasuradas, pela renúncia frente às exigências sociais e pela subversão dos padrões familiares, como forma de burlar os esquemas de regulação do sujeito, e assim, afirmar-se enquanto uma consciência visceral que luta contra o conjunto de regras que ditam o ordenamento da vida em sociedade. Movendo-se entre o passado de desdita e um presente em que os exércitos guerreiam dentro de seus próprios quartéis em razão de uma causa já perdida, o escritor se projeta de um lado para o outro da realidade e da ficção, como também fazem os personagens de sua narrativa, com o intuito de esquivar-se da espada de Dâmocles, que feito um pêndulo oscila entre a insegurança diante do poder e o sentimento de danação iminente.

Preso apenas pelo fio de um rabo de cavalo, a qualquer momento a espada pendurada em cima do corpo de Bolaño poderia cair sobre sua cabeça e roubar-lhe a vida. A existência para este homem era justamente isso, um fio estendido, em fragilidade e tensão, entre a Europa e a América Latina, entre a utopia e a enfermidade. Completamente órfão dentro de um espaço/tempo instigante e questionador, considerando as reflexões de Noêmia Santos Crespo, no livro *Modernidade e declínio do pai* (2003), sobretudo, no instante em que a autora afirma que “A família é um verdadeiro enclaustramento hierárquico, quase uma aberração no contexto de uma sociedade individualista” (CRESPO, 2003, p.264), se levarmos em conta os meandros das relações simbólicas, com certa ênfase no declínio da referência paterna, no que diz respeito às normas e aos hábitos que regem a ordem “natural” dos fenômenos sociais, é possível dizer que o escritor se aprofunda na criação de tipos humanos que transitam pela urbe, absolutamente tomados pela angústia e pela violência.

Partindo de uma perspectiva metalinguística, a referência ao conto de Pío Baroja “La sima” nos propõe a pensar a literatura dentro da própria literatura, conjugada ao cenário de completo abandono que marcou a Espanha, após a guerra civil de 1936. O conto, cujo argumento está centrado na história de orfandade e desligamento, comum ao universo infanto-juvenil espanhol, já que se trata de crianças que perderam seus pais em virtude da guerra

propriamente dita ou da ação dos aparelhos de controle disseminados pela ditadura franquista até meados da década de 1970, quando enfim este sistema de governo entrou em declínio (VILLANUEVA, 2008). O relato do personagem Xosé Lendoiro, advogado, poeta e editor de uma revista de poesia, que aparece na terceira parte do romance, em 20 de outubro de 1992, precisamente no terminal de Traiano, na cidade de Roma, reconstrói a atmosfera de luto e melancolia que se desprende do circuito Espanha/América Latina, estendendo-se por todos os espaços por onde se deslocam os tipos humanos construídos por Bolaño.

Espelhado pelo conto de Pío Baroja, cujo personagem principal é um garoto que fora tragado pela profundidade de um poço esquecido entre a tristeza e o abandono daquela Espanha amordaçada, o narrador penetra esta mesma realidade estética e revive o sentimento de rejeição que coordena os pés desajeitados da legião de crianças que habitam um orfanato imaginário onde estão contidos os dissabores do mundo inteiro. A queda daquele garoto em uma espécie de buraco sem fim e a sua desintegração em meio às camadas subterrâneas do planeta nos fazem pensar a respeito dos acidentes geológicos que brotam do núcleo da terra (a desesperança em sua forma plena), como se estes “cataclismos” acompanhassem a raça humana desde a sua concepção enquanto tal, plasmando-se ao plano exterior construído a partir do movimento cego dos transeuntes que circundam a superfície do poço (sob pena de que a qualquer instante possam ser engolidos por ele), além de chamarem a atenção para a necessidade de que pensemos sobre a nossa existência e a nossa tragédia.

Encolhido no sofá de seu escritório, o poeta/advogado chora por todas as crianças que serão deglutidas pela “sima” descrita no texto de Pío Baroja. As suas lágrimas são também as lágrimas de Bolaño, as lágrimas das crianças órfãs que choraram pela partida de seus pais, as lágrimas de toda América Latina que olha para trás e enxerga uma história de horror, como se cada um dos sujeitos que formam este continente pedisse perdão aos seus iguais pelos crimes que foram cometidos em um passado-presente, com a consciência de que todos serão condenados, restando-lhes, apenas, o poço que lança os seus tentáculos pelas paredes da cavidade abissal e espalha os seus braços fúnebres pelas bordas da boca desdentada. Em companhia deste garoto, o registro da nostalgia que se move de uma escritura a outra, os personagens de *Los detectives salvajes* dizem sim ao chamado que ecoa no fundo do poço: “*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*” (BOLAÑO, 1998, p.545). A perda insistente que atravessa a narrativa - os indivíduos que surgem são perdedores natos, criaturas inventadas exclusivamente para perder em um jogo onde as regras são lâminas sedentas de sangue - se repete em diferentes lugares, de diferentes modos, convertendo-se no

combustível que assegura o risco e a iminência da morte. Arturo Belano, Ulises Lima, García Madero, Cesárea Tinajero, Bolaño, Mario Santiago, Sor Juana Ines de La Cruz, Baudelaire e tantos outros são, de fato, perdedores, e de alguma forma, buscam a morte como a forma de revolução mais plena, como fuga ou o caminho possível para a resignação.

Neste sentido, a dor e o lamento que sempre se mostraram tão próximos a Bolaño em razão de seu desajuste ao mundo exterior, seja como indivíduo, como escritor ou como intelectual, e a sua eterna condição nômade, são potencializados pela certeza da morte, reavivando, numa leitura metonímica, o sentimento de luto, que a nosso ver, também se destaca como traço fundamental para a recepção e entendimento de sua escritura. Assim, a enfermidade e o mal estar com os quais o autor se projeta no universo da literatura, imputando-lhe em muitos casos uma espécie de invisibilidade que o transforma em um fantasma sem rosto diante da janela por onde se avista a cena literária contemporânea contaminam a tudo ao seu entorno, numa alusão revertida ao mito do Rei Midas (FRACHINI; SEGANFEDO, 2007), espalhando-se, em um plano simbólico e orgânico, pelas diferentes estruturas que o constituem enquanto sujeito.

A menção ao luto, que desde os primeiros anos de sua infância no Chile traduzira o sentimento de ruptura que o envolvia (basta lembrarmos da passagem em que ainda criança, o escritor chileno enxergou a morte pela primeira vez na imagem distorcida do indivíduo que se afastou de seus olhos para não mais voltar) além de projetar o seu desejo de busca e o pranto raivoso por uma vida não vivida, passou a representar a agonia silenciosa em face do fim que se aproximava, sem, no entanto submetê-lo à condição de vítima. Construído ao longo dos anos sob a confluência de tantas chegadas e partidas, Bolaño passa a representar a encenação da tragédia, mas uma tragédia que se mistura em diversos aspectos com a própria comédia, de modo que a consciência da morte se reverta quase sempre no riso irônico a respeito do quão ridícula pode ser a existência humana.

Nesses termos, a sua vida, vista sob determinado ponto de vista como um vulcão a cozer as suas lavas, também assume a imagem de um cortejo fúnebre que se arrasta lentamente para o esquecimento. Lutando contra o tempo e a progressão de sua doença, o autor escreve alucinadamente. Para ele, escrever era a única maneira de manter-se vivo, de guerrear contra monstros ferozes, sem sequer se agarrar à ilusão de que poderia ser o vencedor deste embate. O que valia era estar no jogo, esquivando-se do ataque, saltando para fora do ringue, sobrepujando todas as regras, trapaceando, por vezes, de maneira infame, violando condutas, valores e a própria história. Escrever para Bolaño era o sopro de vida, o mais absoluto prazer da tensão, mas também era a lágrima que desliza sobre a face cansada, lançando luz sobre as

reflexões de Freud (2012) acerca da ideia de melancolia e de luto.

Os postulados do pai da Psicanálise a respeito da ideia de luto destacam o sujeito enlutado como um corpo inerte que não se comunica com a realidade circundante, de maneira que a sua existência passe a ser guiada por uma blindagem orgânica e psíquica que o impedem de se movimentar pelas estruturas sociais do espaço que ocupa. Tal paralisia, emitida não como um dispositivo de defesa, mas como a afirmação cênica da dor diante da perda ou da tragédia, realiza-se como a expressão potente do indivíduo que se recolhe, negando o mundo e a si mesmo na tentativa de não se desprender do objeto ou do ente perdido. A auto-ocultação referida por Freud (2012) é, portanto, uma manobra para recuperar, em um plano fabuloso, a imagem daquilo que fora abortado. Adentrar o mundo que está fora de seu casulo representaria para este indivíduo a repetição da perda, já que o reconhecimento desta realidade que se afirma no avesso do seu íntimo implica na observação da ferida aberta e na aceitação de que alguma coisa se quebrou para não mais se recompor.

Na mesma linha do que propõe Freud (2012), Julia Kristeva, em *Sol negro: depressão e melancolia* (1989, p.12-13), afirma que “A depressão é o rosto escondido de Narciso, o que vai levá-lo para morte, mas que ele ignora enquanto se admira numa miragem [...] se não existe escrita que não seja amorosa, não existe imaginação que não seja, aberta ou secretamente melancólica.” Nas palavras da teórica, a depressão aparece como o desdobramento do estado de luto, a ponto de que o indivíduo, como se estivesse submerso em uma piscina de águas turvas e oblíquas, sente-se apartado de um bem supremo insubstituível, irrepresentável, irrecuperável, de modo que o único meio de se manter ligado a ele é entregando-se completamente à melancolia, sem que nada ou nenhuma palavra seja capaz de restituir ou representar (invocação) o “diamante” roubado. Diante das considerações destes dois estudiosos, resta-nos pensar de que maneira Bolaño passa a se comportar ante esta ideia de luto e quais os contornos serão assumidos por suas dores, entendidas como a superfície rugosa por onde transitam caoticamente os seus conflitos, que muitas vezes se descolam do seu eu, aludindo, pois, aos dramas de toda América Latina, no que diz respeito à representatividade e à composição de sua escrita.

Assim, sua narrativa, além de ilustrar questões relacionadas a uma identidade enlutada também discute, de forma contundente, a problemática da criação literária contemporânea, enfocando os seguintes pontos: 1) o questionamento a respeito dos velhos preceitos da retórica tradicional; 2) a reflexão sobre a natureza e a constituição da narrativa contemporânea diante das noções de fragmentação e deslocamento; 3) a discussão a respeito da herança estética deixada pela tradição latino-americana e espanhola; 4) a busca por uma

narrativa alinhada fundamentalmente ao seu corpo e à sua experiência enquanto sujeito. Neste caso, seria mesmo possível falar da morte de Roberto Bolaño ou de sua paralisia diante da instituição do luto apresentado por Freud (2012) como a atitude de negação do mundo exterior? Morreriam as suas esperanças, em meio ao projeto de um novo ideal de escrita literária? Morreria, enfim, o seu corpo e a sua experiência completamente dominados pela melancolia que coloniza o pensamento ocidental?

Um corpo em movimento, sem casca, sem limites, a personificação do luto sobre si mesmo, mas também a própria ameaça em relação a este mesmo luto, o autor faz de sua narrativa um filtro potente a fim de que possamos captar ruídos, silêncios, imagens e dores da vida contemporânea, todos eles marcados pela celeridade embrutecedora que alimenta as multidões, e da qual ele próprio se sente refém e coautor. Bolaño fala a partir de um campo discursivo em que o tempo empurra todos os sujeitos para a morte, atribuindo uma dinâmica estranha ao ciclo da vida, de modo que a escrita se converta no último meio de sobrevivência. Logo, aliando-se às ruas, aos odores, aos transeuntes, aos amores e a toda matéria vulgar do cotidiano que se aglomera à sua volta, tal qual fazem os selvagens detetives, o escritor resiste e escreve até a data de sua morte., aos cinquenta anos, no dia 14 de julho de 2003, quando cairia sobre a cidade de Barcelona uma chuva intensa para abrandar o calor infernal que marcou aquele verão de partidas na região da Catalunha.

Intermediada pelo tratamento alegórico do luto e da melancolia, já que ao caminhar ao encontro das possibilidades inerentes ao universo da linguagem, tais como a produção de imagens, analogias, descrições, invenções e etc., o fenômeno da escrita literária se multiplica, expandindo-se pelas zonas perceptíveis ao olhar convulsivo e, de certo modo, também enfermo, a sua narrativa é uma espécie de epopeia da condição humana, condicionada pela morte e pela ressurreição de tudo aquilo que produz a sua realidade e é produzido por ela. Como uma espécie de corpo em decomposição que se espalha infinitamente pelas esquinas do tempo, o autor faz com que os nossos olhos também se voltem para a nossa fragilidade, revelando, pois, as nossas mazelas, as nossas ruínas, inscritas simultaneamente na sua narrativa e no seu corpo selvagem, bípede, profanador e destroçado, reforçando, em certa medida, a nossa consciência de que este corpo fora mesmo fabricado, desde o princípio, com o fim exclusivo de morrer. , de modo exemplar e anoitecer lentamente nas veredas da Espanha, conforme escreveu Enrique Vila-Matas no romance *Suicidios ejemplares* (2000).

Inscrito, portanto, sob a égide da mudança, uma literatura que oscila entre o dito e o não-dito, entre o caos e a tranquilidade aparente, levando o leitor a níveis expressivos de desespero e errância, *Los detectives salvajes* se constrói a partir da negociação entre os

discursos da vida e da morte, de modo que estas duas esfinges passem a figurar como esculturas permeáveis sobre as quais a narrativa se sustenta e por onde transitam os poetas-detetives à procura de Cesárea Tinajero. Nesses termos, em lugar do luto destacado por Freud como a reverberação paranóica de uma voz que abraça o recolhimento e o silêncio como expressões da existência, Bolaño escolhe se deitar sobre o manto negro que flameja ao longe, anunciando a tragédia, mas não se permite imobilizar pelo tecido podre que envolve o seu corpo. Por baixo da cobertura de sombras, o autor se contorce, revirando as moléculas que compõem a anatomia do luto, assinalando, pois, o caminho inverso para os funerais. Como um desdobramento do luto, o autor passa a tratar da sua reversão, a face conflitiva da morte que se afirma mediante o borbulhar das “pulsões” humanas, atuando, pois, mediante a instituição do jogo e do combate. Para Bolaño a morte é um jogo, a vida é um jogo, a literatura é um jogo, e perder ou ganhar são apenas um golpe de azar ou de sorte.

REFERÊNCIAS

BAROJA, P. [1966]. **Cuentos**. Madrid: Alianza, 1985.

BOLAÑO, Roberto. **Los detectives salvajes**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

_____. **Los perros románticos**. Barcelona: Acontilado / Quaderns Crema, S.A.U., 2006.

CRESPO, Noêmia Santos. **Modernidade e declínio do pai**: uma abordagem psicanalítica. Vitória: Edufes, 2003.

DELEUZE, Gilles. A ascensão do social. In: **A polícia das famílias**. DONZELOT, Jacques. Tradução de M.T. Costa Albuquerque Rio de Janeiro: Graal, 1986.

ECHEVARRÍA, Ignacio. **Sobre la juventud y otras estafas**. MANZONI, Celina (Org.). Celina Manzoni. Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002, p.71-73.

FRANCHINI, A. S. **As melhores histórias da mitologia**: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-latina. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.

FREUD, S. [1924]. Uma nota sobre o bloco mágico. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Vol XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Luto e melancolia**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Nayf, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro**: depressão e melancolia. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

VILA-MATAS, Enrique. **Suicidios ejemplares**. Barcelona: Anagrama, 2000.

VILLANUEVA, Santos Sanz. **Historia de la literatura española**. Barcelona: Editorial Ariel, 2008.