

Estado da publicação: O preprint foi publicado em um periódico como um artigo
DOI do artigo publicado: <https://doi.org/10.1590/1517-106x/2024e62099>

Adentrar o deserto: A jornada utópica em “Os Detetives Selvagens” de Roberto Bolaño

João Carlos Pinho Pereira

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.6728>

Submetido em: 2023-09-01

Postado em: 2023-09-18 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

A moderação deste preprint recebeu o endosso de:

Diana Klinger (ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9656-9933>)

ENTERING THE DESERT: THE UTOPIAN JOURNEY IN “THE SAVAGE DETECTIVES” BY ROBERTO BOLAÑO

João Carlos Pinho¹

Universidade Federal Fluminense (UFF)

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo investigar sentidos possíveis para o deserto no romance “Os Detetives Selvagens” (1998) de Roberto Bolaño. Partindo de um olhar direcionado à exegese do deserto enquanto paisagem natural e imagem retórica concomitantemente, procura-se entender o papel latente que esse espaço tem na jornada utópica empregada por Ulises Lima e Arturo Belano em busca da poeta Cesárea Tinajero. Com isso, é possível aferir uma crítica à modernidade na obra de Bolaño pautada por uma representação do paradoxal cenário cultural latino-americano.

Palavras-chave: Roberto Bolaño. Os Detetives Selvagens. Deserto. Utopia.

ABSTRACT

This article aims to investigate possible meanings for the desert in the novel “The Savage Detectives” (1998) by Roberto Bolaño. Starting from a look directed at the exegesis of the desert as a natural landscape and a rhetorical image at the same time, we seek to understand the latent role that this space has in the utopian journey undertaken by Ulises Lima and Arturo Belano in search of the poet Cesárea Tinajero. From this, it is possible to assess a critique of modernity in Bolaño's work based on a representation of the paradoxical Latin American cultural scenario.

Keywords: Roberto Bolaño. The Savage Detectives. Desert. Utopia.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo investigar posibles sentidos del desierto en la novela “Los Detectives Salvajes” (1998) de Roberto Bolaño. A partir de una mirada dirigida a la exégesis del desierto como paisaje natural e imagen retórica concomitantemente, buscamos comprender el papel latente que tiene este espacio en el viaje utópico emprendido por Ulises Lima y Arturo Belano en busca de la poeta Cesárea Tinajero. Con esto, es posible señalar una crítica a la modernidad en la obra de Bolaño a partir de una representación del

¹ ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-0949-8391>

paradójico escenario cultural latinoamericano.

Palabras clave: Roberto Bolaño. Los Detectives Salvajes. Desierto. Utopia.

Introdução

Nessa terra sem mato, nessa terra de pedra, alguma coisa existe: tempo. (Isabelle Eberhardt).

No ano de 1962 chega às telas dos cinemas anglo-estadunidenses uma das experiências filmicas mais impactantes que se registra na história do cinema de massa. A montagem com quase quatro horas de *takes* nos desertos da Jordânia, do Marrocos e da Andaluzia renderam ao já consagrado diretor David Lean e a Columbia Pictures a hegemonia nas conquistas das principais categorias do BAFTA, do Oscar e de diversas outras premiações de prestígio pelo épico drama de guerra *Lawrence of Arabia*. Ainda que sua longa duração fosse um obstáculo para a comercialização da película, suas gravações em planos abertos das paisagens áridas do Velho Mundo consolidaram imagens definitivas do deserto no imaginário popular do século XX, até então dominado pelos desertos de cactos, arbustos e cânions do Centro-Oeste estadunidense dos filmes de caubói. O filme trata das aventuras de guerra de um oficial inglês no deserto árabe, e, a despeito de críticas sobre a retratação de Lawrence no filme, o sucesso do longa revitalizou o interesse sobre a obra na qual foi baseado, o livro escrito por T. E. Lawrence *Seven Pillars of Wisdom*, que já era considerado um clássico da literatura britânica². A obra, popularizada como um relato autobiográfico de Lawrence a partir de sua experiência como oficial britânico na Revolta Árabe de 1916, (“narrativa pessoal extraída de memória”, nas palavras do mesmo³), descreve com contundência em seus capítulos finais um processo de perda do senso de individualidade e de fragmentação do Eu conforme expõe o trecho a seguir:

Agora, sentia-me como que dividindo-me em partes. Havia alguém, em mim, que continuava a marchar prudentemente, poupando ou auxiliando cada passo do camelo cansado. Havia outro alguém, outro “eu”, pairando por cima e para a direita, curiosamente curvado, e que perguntava pelo que a carne estava fazendo.

² “*Seven Pillars* is a tale of war and adventure and a profound epitome of all that the Arabs mean to the world. It will take its place at once as an English classic. The richness and energy of the theme, the quality of the prose, the sense of the mystic, immeasurable personality lying behind it, raise the work at once and decisively above the level of contemporary productions. It ranks with *Pilgrim’s Progress*, *Robinson Crusoe*, and *Gulliver’s Travels* as a model of lucid, forcible, fascinating narrative.” (Churchill, Winston. *An English Classic*, The Daily Mail, Londres, 29 de julho de 1935).

³ LAWRENCE, Thomas Edward. Os sete pilares da sabedoria. Tradução de C. Machado. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 8.

A carne não dava resposta, pois, de fato, ela só tinha consciência do impulso normativo para se manter de pé; mas havia um terceiro “eu”, tagarela, que conversava e se maravilhava, criticando o labor que o corpo infligia a si mesmo e reprovando a razão do esforço. (Lawrence, 2015, p. 558).

Segundo nos indica o teólogo David Jasper no capítulo dedicado aos poetas e viajantes de seu livro *The Sacred Desert*, essa fragmentação relatada de forma direta por Lawrence pode ser verificada no livro pela comparação de afirmações de diferentes fragmentos. A partir das análises comparativas de trechos do texto Jasper constata a existência de elaborações discursivas que se contradizem⁴. Ao que essa contradição textual poderia ser entendida como um ponto de incoerência na obra, o teórico britânico opta por reivindicar um caráter múltiplo do conceito de verdade: “In the end, *The Seven Pillars* is indeed a narrative on many different levels, a story told of which there is not just one truth but appearance and reality, both of them in their way truthful.” (JASPER, 2004, p. 79). E no que segue discorrendo sobre essa ideia, ele afirma ainda mais categoricamente a possibilidade de uma sobreposição entre verdade e ficção:

Both of these are true, the story embracing all, and both are also fictions, mere words, and yet they are magnificent. Lawrence revised and rewrote his text, often as many as nine or ten times, and, paradoxically, as the writing is refined *so it becomes closer to the sand of the desert*; the more literary so the more real, and the “story” becomes “true.” (JASPER, 2004, p. 79, grifo nosso).

Recorrendo, portanto, a (já não mais paradoxal) aproximação entre verdade e ficção, David Jasper enxerga no clássico livro de T. E. Lawrence algo que diz respeito aos debates sobre autoficção, psicanálise e memória: reforça a existência de pontos de convergência entre o que é ficcional e o que é fato vivido, que destronam a Verdade de seu caráter absoluto e abrem espaço para o perspectivismo, que existe tanto em uma relação de alteridade (Eu - Outro), quanto do Eu para si mesmo, sendo este Eu também uma expressão da Verdade que se mostra uma construção fragmentária (“Eu é um outro” versa Rimbaud). Todavia, nesse caso, Lawrence não lança mão de uma narrativa modernista por *deliberadamente* articular esses aspectos da experiência dentro de sua literatura: o que me parece interessante é que isso parece vir à tona como desdobramento involuntário da experiência do deserto. Não à toa, David Jasper relaciona a ficcionalização da história de *Seven Pillars of Wisdom* (que a torna “mais real”) com se aproximar da areia do deserto.

No que se trata de ficcionalização da própria vida, o escritor Roberto Bolaño deu ao mundo literário uma contribuição que se agiganta cada vez mais desde o lançamento de

⁴ JASPER, David. *The Sacred Desert. Religion, Literature, Art, and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p. 79.

Los detectives salvajes, em 1998, com o refinamento da crítica sobre sua obra até então. O livro mais consagrada do autor chileno narra as aventuras de uma geração de literatos no México dos anos 70 e posteriormente na Europa das décadas subsequentes, em uma narrativa dividida no diário de García Madero, jovem aspirante a escritor que se junta ao grupo conhecido como real-visceralistas e relatos de múltiplos personagens que se conectam pela recordação de episódios com a presença (*rastros*) de Ulises Lima e Arturo Belano, dois jovens poetas fundadores do movimento autodenominado real visceralista, que no meio da década de 70 saíram em busca da poeta desaparecida Cesárea Tinajero junto com Madero. Se algumas conexões da narrativa apresentada no livro já podem ser traçadas de forma geral com alguns fatos conhecidos da vida de Bolaño⁵, até então se carece de uma biografia oficial do autor que permita atestar com qual precisão o que é vivido por seu personagem Arturo Belano é retirado da vida de Bolaño e, a partir disso, investigar para que direções Bolaño molda os braços ficcionais de sua obra.

Ainda que o autor admita que Belano era uma representação de si mesmo, como a personagem de Ulises Lima era de seu amigo Mario Santiago Papasquiaro⁶, ele também não deixou de registrar em depoimentos informações contraditórias sobre a própria vida⁷. Como exemplo temos o caso de sua prisão e fuga do Chile no ano do golpe militar do país. Sabe-se que isso aconteceu, mas os detalhes se embaralham pela comparação dos diferentes depoimentos do escritor e ainda da retratação desse episódio em seus livros. É como se ele intencionalmente buscasse estender as margens do real na ficção de *Los detectives salvajes* para além do livro em si⁸.

⁵ São exemplos de fatos da vida de Bolaño que estão ficcionalizados na narrativa dos “Detetives Selvagens”: a volta ao Chile quando é deflagrada a ditadura militar, sua prisão e sua fuga de volta ao México, a divisão das fases da vida, passando a juventude no México e posteriormente indo para Barcelona.

⁶ Luis Felipe Fabre: “I think that Ulises Lima is Mario Santiago and he isn’t,” said Fabre, who discovered the poet after reading *The Savage Detectives*, “because that’s what happens with Roberto’s novel: he makes a reference to his life or anything else, and we readers become detectives.” (Maristain, 2014, p. 204).

⁷ MARISTAIN, Mónica. *Bolaño: a biography in conversation*. Tradução: Kit Maude. Brooklyn: Melville House, 2014.

⁸ E aqui, compreende-se “margens do real” em um sentido perspectivista: Bolaño quer registrar fatos prismados por múltiplas visões, de modo a se tornar parte de sua obra e ao mesmo tempo detonar a possibilidade de coerência de qualquer relato, seja narrativo ou não, uma vez que esses relatos estando intertextualmente ou interdiscursivamente conectados vão sempre dar margem para constatações contraditórias sobre as minúcias de um mesmo acontecimento que se interpõem.

Bolaño pretende, portanto, evocar na busca pelos fatos uma impossibilidade de precisão total. Essa impossibilidade se dá por conta da natureza da memória, que se reflete na linguagem em lapsos individuais de incerteza e na variação da percepção compartilhada sobre um mesmo fato, tanto por pessoas reais quanto por seus personagens. Esses fenômenos da memória se multiplicam na medida em que se torna mais densa a complexidade de fatores, de relatos envolvidos⁹. E com isso, o autor faz da história da sua vida uma extensão da investigação que se emprega no livro: Arturo e Bolaño buscam Cesárea Tinajero, alguém está à procura de Arturo e Bolaño, o leitor busca todos: o leitor busca Bolaño. E conforme essa busca se refina, ganha diferentes níveis, ela então também “se aproxima das areias do deserto” em que o real se *realiza* no literário. Não parece, portanto, uma obra do acaso que “Os Detetives Selvagens” terminem sua jornada no “Deserto de Sonora”, última parte do livro. Mas para investigar esse fato de forma mais completa, precisamos também compreender outras implicações suscitadas pela representação do deserto na modernidade.

Adentrando o deserto

Seremos nós o deserto, ou deixam-nos desertos?
Abandonados, deixados, desistidos, ou
despovoadores nós e fabricantes do ermo? (José
Saramago)

Na introdução de seu livro “*The desert in the modern literature*”, Aidan Tynan enfatiza que, mesmo para a geografia, a definição de deserto escapa de uma precisão absoluta, e que a concepção do mesmo passa por uma estetização da natureza que começa no Romantismo e que influencia a ecologia moderna de forma determinante¹⁰. A construção do arquétipo desse ambiente passa inevitavelmente pela sua construção retórica, afirma Tynan:

First, it is not at all obvious where the distinction between the real and rhetorically constructed desert lies. Even scientists have noted the problem of comprehensively determining what a ‘real’ desert is – as one scientific text puts it, ‘no single, conclusive ecological definition of the term “desert” has been

⁹ Me parece importante ressaltar que na lista de seus livros favoritos requerida para uma edição da *Playboy Mexico* em 2002, Bolaño coloca em décimo segundo lugar o “*Tractatus Logico Philosophicus*” (Maristain, 2014, p. 94). Talvez seja pertinente que seja escrito em algum momento uma análise de “*Los detectives salvajes*” ou de outra obra de Bolaño sob a ótica da filosofia da linguagem de Wittgenstein.

¹⁰ TYNAN, Aidan. *The desert in modern literature and philosophy: Wasteland Aesthetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020, p. 6.

accepted'. In any case, all places are, to one extent or another, rhetorical or semiotic constructions. (Tynan, 2020, p. 2).

Nesse sentido, a projeção de uma imagem acolhedora da natureza, como parte do bucolismo romântico, se criou gerando oposição à imagem da natureza inóspita. Ao deserto foi atribuída uma carga negativa de desolação, em contraponto aos idealismos campestres, que remetem à fertilidade e à biodiversidade. Contudo, a paisagem desértica não deixou de conservar um caráter dúbio que parece ser incontornável a sua própria essência. A flexibilidade que o deserto possui enquanto categoria estética é efeito do potencial abstrato causado pelo seu vazio¹¹. Isso é observado desde o início das religiões abraâmicas, em que o deserto era lugar de provações, jejum, isolamento e, simultaneamente, era o lugar mais propício a se romper barreiras terrenas e entrar em contato direto com Deus, além de ser a jornada necessária, a grande provação a ser vivida para se chegar à Terra Prometida.

Na modernidade, a ideia de desertificação pode ser vista de forma metafórica como uma visão da devastação propagada pelo mundo industrialista globalizado com a escassez de recursos naturais, o aumento do desequilíbrio econômico e as mudanças climáticas incontornáveis causadas pela exploração e pelo consumo de combustíveis fósseis. Ao mesmo tempo, ao indicar que esse mundo se faz ruína pela natureza autodestrutiva de seu sistema, essa imagem desértica também sinaliza para o fim de todas essas coisas, um afastamento do excesso de informações e imagens que caracteriza o mundo moderno e uma possibilidade de novo começo a partir do que se pode construir desse vazio. Além disso, nesse cenário árido, a única fronteira que se estabelece é o próprio horizonte, de modo que toda sua homogeneidade preserva um domínio particular que escapa à tendência de controle e demarcação espacial (e identitária) violenta dos nossos dias.

Em todo caso, ainda é hoje um caminho irreversível associar ao deserto a ideia de crise, e justamente por isso sua imagem permanece potente: vivemos em um mundo parido pela crise. Desde a crise moral anunciada por Nietzsche e que se sucede nas duas Guerras Mundiais às crises econômicas cíclicas que renovam a estrutura capitalista, e ainda o colonialismo e a situação terceiro-mundista que se forma a partir dele como crise perpétua de uma terra economicamente devastada, as crises identitárias individuais e coletivas que são consequência de todas essas outras crises e, em suma, a chamada crise da

¹¹ "The emptiness that is the core characteristic of the wasteland is also what gives the term its malleability, its potential for abstraction." (Di Palma, 2014, p. 3).

modernidade, ou mesmo a ideia da *modernidade enquanto crise* e busca por sentido¹². Para tudo isso é possível encontrar narrativas que recorrem ao deserto enquanto alegoria e literalidade simultânea: o deserto pode ser a crise (material) do corpo, a fome, a pobreza, a violência, e ao mesmo tempo a crise (subjéctiva) do espírito, a solidão, a loucura, o absurdo, a busca por sentido. Mas, afinal, que crise está em jogo nos “Detetives Selvagens” que nos conduz ao Deserto de Sonora? Que crise faz Belano e Lima empreenderem como resposta a busca por Cesárea Tinajero até Sonora? E antes, o que faz Cesárea decidir ir para Sonora?¹³

Nesse caso, e não poderíamos deixar de estar aqui alicerçados a força do paradoxo, o deserto é também onde se procura a resposta para a crise. É a incerteza gerada pela crise que abre margem para uma possibilidade de resposta diferente daquela que condena a manutenção da crise em si (abre margem para uma crise da crise: para uma *crítica*). E é isso que buscam os personagens de Bolaño¹⁴. É no vazio do deserto, alheio às imagens já contaminadas com o pessimismo moderno que se pode imaginar e extrair ainda o desejo pela utopia.

Utopia

Onde o tempo biográfico e a dinâmica histórica divergem, essa vida do dia a dia, de sucessivos instantes, permite ao existencial se dobrar no espaço da coletividade, pelo menos como Utopia, em que a morte é medida em gerações e não indivíduos. (Fredric Jameson).

Em uma parte dos “Detetives Selvagens” é possível encontrar emergindo dos relatos uma atmosfera de esperança utópica, um *stimmung*, ou seja, uma ambiência carregada com vontades radicais. Principalmente, naqueles relatos que se encontram ainda na década de 70 no México, em contraponto aos relatos de meados dos anos 80 e nos anos 90 na Europa, em que esses anseios parecem não estar tão presentes na mente dos personagens. Isso se

¹² “Não há sentido único da modernidade, porque a modernidade é, ela mesma, uma busca de sentido” (Meschonnic, 2017, p. 51).

¹³ As perguntas são meramente um instrumento retórico para a construção do texto nesse caso, sabemos que no fundo a razão de todas essas crises é uma mesma crise, de modo que estas podem ser separadas em camadas diferentes, mas nunca deixam efetivamente de se conectar. A crise que está posta no livro e que é parte do que torna *Los detectives salvajes* grandioso e que faz Ulises Lima acelerar o Ford Impala de Quim Font pelo deserto são todas essas crises.

¹⁴ “(...) los personajes de Bolaño dejan su casa, su familia, sus países, sus ciudades, sus amigos, para internarse en lo no-familiar, en lo anti-íntimo, en lo incierto.” (Areco Morales, 2011, p. 56).

deve em partes à mudança de contextos que ocorre nesse recorte temporal. No final dos anos 60 temos o espírito utópico vibrando com os desdobramentos do Maio de 68 e adentrando a década de 70 e, já em outro momento, no final dos 80, temos a dissolução dos resquícios desse espírito com a queda do Muro de Berlim e o fim da Guerra Fria. Também se deve ao fato de que, em paralelo, a geração retratada por Bolaño cresceu e, como padrão, parte dela estabilizou sua vida dentro de um panorama comum de classe média. Isso está indicado com clareza no relato de Ernesto García Grajales, no final (capítulo 26) da segunda parte do livro:

Quase ninguém mais se lembra deles. Muitos já morreram. De outros não se sabe nada, desapareceram. Mas alguns continuam ativos. Jacinto Requena, por exemplo, agora faz crítica de cinema e cuida do cineclube de Pachuca. Devo a ele meu interesse por esse grupo. María Font vive no DF. Não se casou. Escreve, mas não publica. Ernesto San Epifanio morreu. Xóchitl García trabalha em revistas e suplementos dominicais da imprensa da capital. Acho que não escreve mais poesia. Rafael Barrios desapareceu nos Estados Unidos. Não sei se está vivo ou morto. Angélica Font publicou faz pouco seu segundo livro de poesia, um volume de não mais de trinta páginas, o livro não é mau, uma edição muito elegante. Pele Divina morreu. Pancho Rodríguez morreu. Emma Méndez se suicidou. Moctezuma Rodríguez anda metido em política. Dizem que Felipe Müller continua em Barcelona, está casado e tem um filho, parece que é feliz, de vez em quando os amigos daqui publicam algum poema dele. Ulises Lima continua morando no DF. (Bolaño, 2006, p. 563).

Em outras palavras, o fim da juventude representa o fim da utopia real-visceralista de implodir as dinâmicas sociais enrijecidas da literatura mexicana. As utopias cedem espaço maior aos sonhos individuais que se apegam cada vez mais a uma realidade palpável conforme se desgasta o ímpeto juvenil de mudar a realidade como um todo. As lutas para sobreviver na sociedade mexicana que estavam ali desde o início passaram a exigir centralidade em relação às lutas para alterar a literatura que ganharam força em um momento coletivo específico. Isso fica claro em passagens como a fala a seguir do personagem Jacinto Requena: “Quando foram para Sonora, intuí que o grupo estava em vias de desaparecer. É como se a brincadeira houvesse perdido a graça. Não me pareceu má ideia. Meu filho estava a ponto de nascer, e eu havia conseguido, por fim, um trampo.” (Bolaño, 2006, p. 190).

Contudo, antes que esse momento chegue, quando os reais-visceralistas ainda se reúnem no DF para gozar de uma vida em que se entende como parte do fazer literário experimentar uma conduta boêmia desregrada, o anseio de uma mudança radical está no cotidiano do núcleo em torno de Belano e Lima, como mostra o trecho a seguir: “Depois fomos todos jantar num café chinês e ficamos até as três da manhã andando e falando de

literatura. Concordamos plenamente que é preciso mudar a poesia mexicana. Nossa situação é insustentável, entre o império de Octavio Paz e o império de Pablo Neruda.” (Bolaño, 2006, p. 32). Esse anseio utópico real-visceralista só poderia estar mesmo nessa rotina do dia a dia, isto porque o visceralismo tem por base pôr na realidade da vida pública de cada um que ao grupo pertence, aquilo que se entende por um radicalismo necessário para tornar esse meio ele próprio uma construção utópica. Ainda que no fim essa premissa não seja totalmente consistente, por não haver realmente um entendimento consensual do que seria essa utopia da poesia mexicana, para além da destruição dos grupos esteticamente e ideologicamente organizados nas formas já consolidadas dentro desse microcosmos, a energia visceral do grupo se põe a agitar o cenário poético com o que seus esforços permitem. Eles seguem a premissa de Barthes que nos diz que “la marque de l’Utopie, c’est le quotidien”¹⁵.

Isto é, o real-visceralismo não fixa uma ideia bem elaborada sobre sua prática e sobre o que pretende criar, mas faz sua presença ser sentida e cumpre o papel momentâneo de marginalidade incômoda dos intelectuais “civilizados”, que gozam dos privilégios e contatos reconhecidos naquela esfera¹⁶. Na verdade, buscam um lugar singular de marginalidade em relação a todos os grupos e essa fagulha de impertinência coletiva os distingue e ao mesmo tempo os torna parte de uma mesma geração:

(...) em todo caso os real-visceralistas não eram de nenhum dos dois bandos, nem estavam com os neopriistas nem com a alteridade, nem com os neo-stalinistas nem com os deliciosos, nem com os que viviam do erário público nem com os que viviam da universidade, nem com os que se vendiam nem com os que compravam, nem com os que seguiam a tradição nem com os que convertiam a ignorância em arrogância, nem com os brancos nem com os pretos, nem com os latino-americanistas nem com os cosmopolitas. (Bolaño, 2006, p. 363).

Esse trecho da fala de Sebastián Rosado apresenta o típico humor bolaniano ao levar ao extremo essa dialética da oposição. É nesse ato de humor através do exagero, da listagem desmedida de diferentes grupos que o autor simultaneamente (1) impõe ao discurso sua crítica a essa organização estrutural ideológica e identitária rígida na qual ele

¹⁵ Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 23.

¹⁶ Mas até nisso, o grupo não adquire um direcionamento concreto. Podemos observar um relacionamento positivo entre reais-visceralistas e poetas que são colocados como de outros grupos, o livro entrega que a realidade é dividida com menos rigor do que se gostaria que parecesse: “e bem quando Pele Divina dizia ‘o bando de Octavio Paz’, sua mão subiu do meu ombro à minha nuca, pois eu era sem dúvida nenhuma *um dos que era do bando de Octavio Paz*, se bem que o panorama fosse mais *matizado*” (Bolaño, 2006, p. 362).

particularmente sempre se negou a participar¹⁷, (2) aponta para a variedade de grupos que compõem um mesmo cenário cultural e que na sua multiplicidade lhe conferem potência. Ao real-visceralismo de Lima e Belano cabe perfeitamente essa frase de Meschonnic: “Mesmo quando o sujeito se opõe ao social, ele é poeticamente, do começo ao fim, social.” (2017, p. 43). Ou seja, como foi colocado acima, mesmo a oposição pressupõe uma dialética e, portanto, uma necessidade dos grupos aos quais se opõe, porque no fim se guarda interesse sobre eles. Em outros termos: é indispensável aos visceralistas haver Paz e Neruda e seus seguidores, todavia, há também a urgência de um abalo no ordenamento das posições dentro da constelação da poesia latino-americana e na aniquilação dos pontos beatificados e seguros daquele momento.

Para isso é preciso incluir nesse cenário algo que não estava ali. Para Belano e Ulises a resposta é Cesárea Tinajero. Talvez em certa medida haja por parte dos dois uma espécie de busca messiânica, fazer de carne e osso a ideia de salvação, algo que é incompatível com a postura que os mesmos adotam para com os grandes nomes da literatura latino-americana já citados. Mas essa incoerência não parece ser mesmo algo que acreditavam, Cesárea talvez fosse no olhar deles, como o próprio deserto, um vazio a ser preenchido com o significado que viria a convir pelo fim da busca. Se em algum momento esperavam encontrar uma salvadora era de uma forma menos cristã e talvez mais como um Clint Eastwood vagando sozinho pelo deserto, um cowboy certo e silencioso, uma pistoleira solitária da literatura.

Cesárea

A aporia do vestígio é a de pertencer ao presente e ao passado a um só tempo e, portanto, a de constituir uma mistura de ser e não ser bastante diferente da categoria tradicional de Devir e, por isso, levemente escandalosa a Razão analítica. (Fredric Jameson).

Quando li *Los detectives salvajes* pela primeira vez tive a sensação que permanece até hoje, enquanto escrevo esse texto, de que é impossível determinar um motivo sólido pelo qual Cesárea tenha decidido dar rumo a sua vida em direção a Sonora. Parte da força dos relatos de Amadeo Salvatierra que o livro traz está na construção de uma Cesárea calorosa, mas de certa forma distante, uma Cesárea oculta, quieta, em uma rotação particular e que não se pode decifrar totalmente. Uma das minhas passagens favoritas do

¹⁷ Mesmo porque o próprio real-visceralismo (que na vida real se chamava infrarrealismo) era uma identidade como uma autodeterminação vaga e que partia de pressupostos bastante individuais.

livro é de quando Amadeo recorda o dia em que foi em um baile e terminou por aprender a dançar com Cesárea:

O salão de baile era uma tenda armada num terreno baldio lá para as bandas da Lagunilla. Antes de entrar disse a ela: sou seu acompanhante, Cesárea, mas não me obrigue a dançar, porque não sei nem me interessa aprender. Cesárea riu e não disse nada. Que sensação, rapazes, que acúmulo de emoções. Lembro das mesas, pequeninas, redondas, feitas de um metal levíssimo, como alumínio, mas era impossível que fossem de alumínio. A pista era um quadrado irregular erguido com grossas tábuas. A orquestra, um quinteto ou um sexteto que tocava do mesmo modo uma rancheira, uma polca ou um danzón. Pedi duas sodas, e, quando voltei à nossa mesa, Cesárea já não estava lá. Onde você se meteu?, pensei. Foi então que a vi. Onde vocês acham que ela estava? Sim, na pista, dançando sozinha, algo que hoje em dia é para lá de normal, nada do outro mundo, a civilização progride, mas naquela época era quase uma provocação. De modo que eu me vi ali com um dilema dos grandes, rapazes, disse a eles. E eles perguntaram: e o que você fez, Amadeo? E eu lhes disse aí, rapazes, o mesmo que vocês teriam feito no meu lugar, ora, fui para a pista e dancei. E você aprendeu a dançar na hora?, perguntaram. Olhem, a verdade é que aprendi, sim, foi como se a música houvesse me esperado a vida toda, vinte e seis anos de espera, como Penélope a Ulisses, não? E de repente todas as barreiras e todas as reservas se tornaram coisa do passado, eu me mexia, sorria, olhava para Cesárea, tão bonita, como aquela mulher dançava bem, era fácil perceber que estava acostumada a fazê-lo, se você fechasse os olhos ali na pista poderia imaginá-la dançando em casa, à saída do trabalho, enquanto preparava seu *café de olla* ou enquanto lia, mas eu não fechei os olhos, rapazes, eu olhava para Cesárea com os olhos bem abertos, eu sorria para ela, e ela também olhava para mim e sorria, os dois felizes da vida, tão felizes que por um momento me passou pela cabeça a idéia de lhe dar um beijo, mas na hora da verdade não me atrevi, afinal de contas já estávamos bem como estávamos, e eu não sou o apressadinho clássico. (Bolaño, 2006, p. 303).

Cesárea, na visão da memória de Salvatierra é claro (não podemos ignorar esse fator), não fala, apenas reage a sua fala, Cesárea age por impulso e se coloca a dançar, de forma autônoma, consigo mesma e depois com Amadeo, que ressalta a naturalidade de seus movimentos. O gesto dela ele intui ser parte de sua rotina, dançar sem propósito, a tautologia do gesto em Cesárea ganha um valor específico. O motivo da ida a Sonora não me parece ser mais rigoroso que o impulso de dançar sozinha. Seria um impulso evidente e ao mesmo tempo que só fica claro na mente inacessível da personagem. Há no texto de Bolaño uma possível dubiedade na relação da poeta com Encarnación Guzmán, uma amiga próxima, que ao se casar, segundo Amadeo Salvatierra, afetou negativamente Cesárea. Seria por ela recusar para si o laço matrimonial e ver seus amigos constituindo casamentos e uma vida ordinária que desprezava? Ou haveria uma possível atração de Tinajero por Guzmán? Bolaño põe sombras em qualquer brecha de certeza nesse caso.

Em sua última conversa com Salvatierra, Cesárea Tinajero demonstra firmeza em sua decisão de se mudar para Sonora. Cesárea parece sempre firme em suas ações, exceto por um estranho lapso em sua despedida:

Depois Cesárea parou como se de repente se lembrasse de algo muito importante e que havia esquecido, ficou quieta, olhou para o chão, ou talvez tenha olhado para os transeuntes daquela hora, mas sem os ver, franzindo o cenho, rapazes, disse a eles, depois olhou para mim, primeiro sem me ver, depois me vendo, sorriu e me disse adeus, Amadeo. (Bolaño, 2006, p. 475).

O que significa esse lapso? É algo além de um efeito enigmático de Bolaño? Mais sombras sobre a persona de Tinajero. Antes, nessa mesma conversa, em que Amadeo tenta convencer Cesárea a desistir do que para ele soa como uma loucura, ele apela ao senso de propósito dela e coloca como propósito das duas correntes de vanguarda divergentes sobre as quais os dois comentam, o Estridentismo e o Realismo-visceral (e no fundo de todas as correntes de vanguarda) um mesmo objetivo:

(...) todos os mexicanos somos mais real-visceralistas do que estridentistas, mas e daí, o estridentismo e o realismo visceral são apenas duas máscaras para chegar aonde queremos chegar. E aonde queremos chegar?, ela perguntou. À modernidade, Cesárea, respondi, à porra da modernidade. (Bolaño, 2006, p. 474).

Se o objetivo é chegar à modernidade, Tinajero caminha em uma direção oposta. Ela se nega a caminhar para a construção de um grande projeto, enraíza sua vida no interior, no deserto, em que numa perspectiva de progresso histórico corresponde a um passado presentificado, como ruínas de uma civilização que não aconteceu. Atrela sua vida a esse destino no que soa como um gesto de apelo existencialista, sugere entender que há em qualquer lugar a possibilidade de congregar sentido a sua existência. Quando o ímpeto de partir vem, seu cisma é o vazio do deserto. Seu cisma é Sonora.

Sonora

A literatura e a arte participam, assim, não como documento, mas em suas próprias matérias, em sua modernidade ostentatória ou oculta, simulada ou simplesmente sujeita à história, das contradições que analisava Raymond Aron, entre os consensos e conflitos, personalização e socialização, universalidade e divisão. (Henri Meschonnic)

O modo como Bolaño descreve Sonora na terceira parte dos “Detetives Selvagens” é sucinto quanto à descrição de paisagens naturais¹⁸. Ele nomeia muitos lugares e muitas

¹⁸ Liste as seguintes passagens: “Quando saímos **o céu era de um azul profundo**, como poucas vezes vi (...).” (Bolaño, 2006, p. 580, grifo nosso); “Dos lados da estrada, às vezes víamos **se erguer uma pitaia, nopais e urumbebas** no meio da reverberação do meio-dia.” (Bolaño, 2006, p. 581, grifo nosso); “(...) demos voltas e mais voltas por paragens que **às vezes pareciam lunares e que às vezes exibiam pequenos trechos verdes, mas que eram sempre desoladas**” (Bolaño, 2006, p. 592, grifo nosso); “**O céu de Hermosillo é vermelho-sangue.**” (Bolaño, 2006, p. 605, grifo nosso); “(...) olhando a estrada, os poucos carros que de vez em quando passavam, **as nuvens branquíssimas que o vento arrastava do Pacífico.**” (Bolaño, 2006, p. 607, grifo nosso); “Às vezes nos perdemos por **morros pelados**. Às vezes o caminho

rotas com acuidade e pontua a condição das estradas, geralmente quando se atenta à paisagem não traça um panorama geral, fala ligeiramente de alguns detalhes, ou descreve construções específicas dentro das pequenas cidades ou povoados. Isso talvez se deva ao fato de que Bolaño nunca esteve realmente no Norte do México¹⁹ e o conhece somente por sua escuta, sua leitura e consulta a mapas. Ao mesmo tempo, a concisão de descrições paisagísticas junto a uma narrativa econômica como um todo gera o *efeito* de deserto. A *sensação de deserto* está lá.

Pouca coisa é narrada além de atravessarem estradas e pararem em cidades, as conversas, de início, são distrações para ocupar o tempo. Há uma escassez de emoções que só se altera quando a busca começa a gerar cansaço e frustração e a tensão pelo possível fracasso da jornada parece atingir o estado de ânimo dos personagens. Me parece certo afirmar que é a parte mais *silenciosa* do livro, tanto em termos formais, pensando em frequência de diálogos e como são as falas, principalmente aquelas com os habitantes locais e nos sons efêmeros da estrada e do vento. Mas mais do que isso, em construções discursivas, em elaboração de cenários e detalhamento de imagens. A vida dos personagens está voltada para aquela busca que, cabe ressaltar, é também uma fuga, já que junto a Bolaño, Ulises e García Madero está Lupe, garota de programa protegida do grupo, escapando do cafetão Alberto. E nessa fuga/busca, os personagens que acompanhamos vão se fundindo com a cultura do deserto: “Quando voltávamos a Hermosillo, tive a sensação de não só já ter percorrido estas terras mas de ter nascido aqui.” (Bolaño, 2006, p. 605).

Finalmente, o momento em que a busca é concluída é também o momento em que a fuga acaba. Aí, temos um rompante de violência que nos lembra que esse espaço não dominado também abre margem para a brutalidade, é onde a morte pode acontecer mais livremente sem que haja um controle estatal sobre ela, sem que haja a camada de jurisprudência que muito provavelmente não a impediria nesse caso, mas poderia dar a ela o véu de alguma insignificante dignidade. É ali que se encerra a juventude de Ulisses e Belano, ao menos em termos de utopia poético-vanguardista, quando se tornam assassinos para sobreviver e quando junto a imagem idealista de Cesárea padece algo muito mais

corre por **entre pirambeiras e penhascos**, e logo descemos de novo para o deserto.” (Bolaño, 2006, p. 614, grifo nosso). Interessante notar como metade dessas descrições se refere ao céu, que no seu caráter plano o deserto agiganta e aproxima.

¹⁹ “He had never been to the north of Mexico and yet was able to write—and even foretell—the hell of Ciudad Juárez, its story multiplied a hundred times over in so many other areas of poor, bloody Mexico.” (Maristain, 2014, p. 145).

essencial, sua carne e seus ossos, a certeza de que essa condição mortal, animal, é maior do que a de poeta pode suplantar; mais vale a vida que a arte. Isto é dizer: Belano e Lima encaram a morte da juventude como era, nas mortes que os convocam para uma realidade inevitável, que não pode ser mais tangenciada pelo sonho visceralista, ao mesmo tempo a vida deve ganhar então outra busca por sentido²⁰. No deserto os caminhos são revistos.

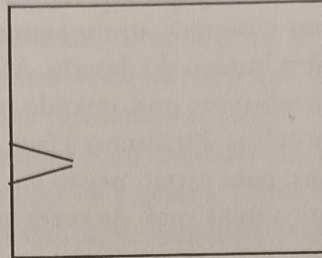
Para García Madero resta a companhia de Lupe e os cadernos de Cesárea. Como indicam seus últimos vestígios, escritos no diário dos dias 10 a 12 de fevereiro em que aparecem somente nomes de cidade, a trilha que parece fazer com Lupe é em direção ao mar do Golfo da Califórnia²¹. Como posição em que se encontram simbolizados tantos paradoxos, talvez o deserto possa ser também como uma janela sem bordas, um espaço que instiga a enxergar algo além de si mesmo, do que ele enquadra, ainda que o que esteja enquadrado por ele seja sua própria totalidade. O que há detrás da janela (quando não há janela)? (Quando a janela é o próprio horizonte que se estende)?

²⁰ Que mais tarde os levará para Europa, Israel e para África.

²¹ Tracei uma [rota incompleta](#), ela conecta Curcupe, a primeira sede municipal que García Madero cita, com Las Maravillas, a penúltima.

13 de fevereiro

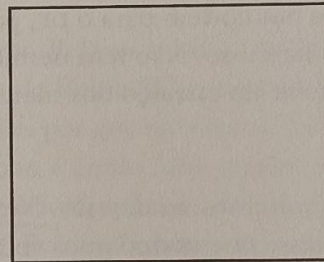
O que há detrás da janela?



Uma estrela.

14 de fevereiro

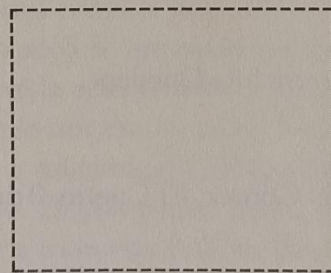
O que há detrás da janela?



Um lençol estendido.

15 de fevereiro

O que há detrás da janela?



(Bolaño, 2006, p. 622).

CONFLITO DE INTERESSES

O autor declara não haver conflito de interesses.

BIBLIOGRAFIA

ARECO MORALES, Macarena Luz. “*Bolaño no íntimo o la novela de la intemperie*”. Em: Moreno, F. (org). *Roberto Bolaño: La experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011.

BOLAÑO, Roberto. Os Detetives Selvagens. Tradução de Eduardo Brandão. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DI PALMA, Vittoria, *Wasteland: A History*. New Haven, CT and New York: Yale University Press, 2014.

JAMESON, Fredric. Arqueologias do futuro: O desejo chamado Utopia e outras ficções científicas. Tradução de Carlos Pissardo. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

JASPER, David. *The Sacred Desert. Religion, Literature, Art, and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

LAWRENCE, Thomas Edward. Os sete pilares da sabedoria. Tradução de C. Machado. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

MARISTAIN, Mónica. *Bolaño: a biography in conversation*. Tradução: Kit Maude. Brooklyn: Melville House, 2014.

MESCHONNIC, Henri. Modernidade, modernidade. Tradução de Lucius Provase. São Paulo: EDUSP, 2017.

TYNAN, Aidan. *The desert in modern literature and philosophy: Wasteland Aesthetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.