UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

LORENZO GANZO GALARÇA

O MOVIMENTO DAS NUVENS: MONTAGEM, IMAGINAÇÃO E MISTÉRIO NA POESIA DE ROBERTO BOLAÑO

Porto Alegre
2018

View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk
brought to you by CORE
provided by Lume 2.8

LORENZO GANZO GALARÇA

O MOVIMENTO DAS NUVENS: MONTAGEM, IMAGINAÇÃO E MISTÉRIO NA POESIA DE ROBERTO BOLAÑO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Psicologia.

Orientadores: Profa. Dra. Cláudia Luiza Caimi.
Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa.

Porto Alegre
2018

LORENZO GANZO GALARÇA

O MOVIMENTO DAS NUVENS: MONTAGEM, IMAGINAÇÃO E MISTÉRIO NA POESIA DE ROBERTO BOLAÑO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Psicologia.

Orientadores: Profa. Dra. Cláudia Luiza Caimi
Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa.

Aprovado em:

Banca examinadora:

_____

_____

_____

AGRADECIMENTOS

Aos amigos, por dividirem comigo o calor e a luz do sol, a presença neste pedacinho do mundo. Ao André, por tocar violão sempre perto de mim desde a infância; ao Spohr, por ter as chaves de casa e chegar sempre como uma carta; Ao Guilherme, pela aparição única de um cometa, pelas imagens de cristal em um ladrilho da cozinha; A Sofia, pela luz que traz junto dela feito um balão; Ao Fernando, pela alegria de vê-lo chegar, por rodar um pião na minha mão; Ao Léo, por imitar os pássaros na madrugada; Ao Rodrigo, pelas conversas sobre o luto; Ao Ari, pelo frescor das horas; A Luísa, por ter aberto tantos caminhos; A Nathalia, pela poesia, pelo desenho dos seus dentes, pelas cerejas arremessadas nos muros; Ao Pedro, pelas canções; Ao Luciano, pela saudade, pelo sorriso do Lino; A Duda, pela vitalidade, pela rebeldia contagiante; A Luana, pelo carinho gratuito; A Silvia, pelo que há porvir; Ao Raphael, pelos grãos de domingo; A Chris, pelo algodão negro dos seus cabelos; Ao Romeu, pela infância; Ao Ricardo, pelos cafés e cigarros que dilatam o tempo; A Bruna, pela voltinha que faz o canto da sua boca; A Nina, pelo aguaceiro, pela duração da chuva; Ao Guillermo pelo comprimento do seu cabelo; Ao Miguel, pela força; Ao Leandro, pela doçura; Ao Marlon, pela coragem de atravessar a piscina; A Solange, pela imensidão de seu sol negro; A Victória, por ter dito que o ideal não traz nenhuma surpresa; Ao Andrézinho, pela magreza, pelo graça dos seus braços. Aos integrantes da Rádio Vitalidade, por me ensinarem que nenhuma nave voa sozinha. A Carroça de Histórias Ambulantes, pelo rodar; A Ana Flávia, pela beleza do meio fio; A Janinny, pelos filmes dentro dos sonhos; A Paula, pelo seus olhos atrás dos óculos; A Eliane, pelos desenhos e cadernos; Ao Nardinho, por cuidar enquanto adormeço; A Denise, pelo caiaque. Aos companheiros do LAPPAP, pelas utopias. Ao Norton, pela escuta, pelas palavras. Ao Jeferson, pela leitura amorosamente atenta e revisão deste trabalho. Ao Edson Sousa, pela coragem de uma amizade, por sempre aceitar o risco das aventuras, pela filiação; A Élida Tessler, por sentar-se ao meu lado; A Cláudia Caimi, pelo sim, pela ousadia; A Tania Galli, pela noite profunda da sua voz; Ao Manoel Ricardo de Lima, pelas acrobacias, por um pensamento sem centro.

A minha família, pelo futuro das origens; A minha mãe, Christiane Ganzo, pelos começos; A minha irmã, Alicia Ganzo Galarça, por existir, pelo terrível amor; A Ione Rangel Ganzo de

Castro, pela memória, pela língua das plantas; A Giana, por atravessar desertos ao meu lado, pelas manhãs que saem dos seus olhos.

Ao Roberto Bolaño, pela coragem da poesia.

RESUMO

Este trabalho tem como proposição girar ao redor de alguns motivos encontrados na obra de poesia do escritor chileno Roberto Bolaño. Muito conhecido por seus livros de ficção, a poesia de Bolaño ainda não foi traduzida para o português, dificultando, assim, sua recepção no Brasil. Apostamos, todavia, na relevância de sua obra para a paisagem e o pensamento da poesia contemporânea na América Latina. A partir de alguns conceitos como o de *atrito*, proposto por Silvina Rodrigues Lopes, e os de *montagem* e *imaginação*, por Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin, este texto procura produzir uma "*fala aventura*", utilizando-se da força de um ensaio montado em fragmentos. Entendemos que, dessa maneira, a experiência de leitura e de tradução dos poemas de Bolaño possa produzir atrito com a língua deste texto. Portanto, não se trata de um ensaio que fale *sobre* a poesia de Bolaño, mas *com* ela. O trabalho é composto de quatro partes: a primeira, *A estrutura mínima para dançar*, é uma introdução metodológica do gesto de aproximação e fricção com a poesia de Bolaño; a segunda, *O movimento das nuvens*, uma coleção de fragmentos escritos em um limiar com os poemas de Bolaño; a terceira, *Prolongamentos,* é uma tentativa de apresentar algumas das imagens de pensamento surgidas a partir da escrita dos fragmentos, ou seja, um tempo posterior à metabolização dos textos no corpo de um leitor/escritor; e a quarta, os *poemas traduzidos* como anexos para a leitura.

Palavras-chave: Roberto Bolaño. Montagem. Imaginação. Mistério. Poesia.

SUMÁRIO

Amigo, ... 11

A estrutura mínima para dançar 13

O movimento das nuvens 28

Um arquivo imenso 29
Viaturas perdidas no sonho 30
Nas imediações de um nome 32
Matilha 34
As motocicletas 35
Pedra do sonho 37
Através 39
Navalha no pescoço 40
Dora Lara Barcelos 41
O horror 42
As conquistas impossíveis 43
O pavilhão 44
Ginásio Poliesportivo Nunca Pensei 46
O arquiteto 47
O poeta desaparece 48
O movimento das nuvens 49
Amanheceres 50
Lusco-fusco 51
Entardeceres 52
Eros 53
Telepatia 54
Um lugar vazio perto daqui 55
Passagem secreta 56
Na sala de leitura do inferno 57
A lanterna dos policiais 59

Linhas de fogo 60
Reinos do futuro 61

Prolongamentos 63

Prolongamento 1 – Na aurora indecisa dos hospitais 64
Prolongamento 2 – A bruma utópica e o despertar da poesia 68
Prolongamento 3 – A coragem da poesia 72

Poemas traduzidos 77

Os detetives gelados 78
Policiais 78
Fragmentos 79
Devoção de Roberto Bolaño 79
São Roberto de Troia 80
Retrato em maio, 1994 80
A recordação de Lisa se desprende outra vez 81
Os anos 81
Agora teu corpo é sacudido por 83
Os cães românticos 83
O burro 84
Atole 86
Cada dia os vejo, junto a suas motos 87
Os detetives 88
O pesadelo começa aí, nesse ponto 88
Ressurreição disse o viajante na pousada 89
Ressurreição 89
Anjos 90
A navalha no pescoço e a voz 90
A violência é como a poesia, não se corrige 90
Não escute as vozes dos amigos mortos, Gaspar 90
A ética 90

Os floreiros dissimulam 91
De cadeiras, de entardeceres extras 91
Textos de Joe Haldeman, J. G. Ballard……..... 91
Esta esperança eu não a busquei……..... 92
É de noite e estou na zona alta 92
Amanhecer 92
A luz 93
Minha poesia 93
O trabalho 94
Já não há imagens, Gaspar, nem metáforas na área 94
O entardecer 95
Te presentearei com um abismo, ela disse 95
Primavera de 1980. Para Rendy Weston 96
Meus castelos 96
Na sala de leituras do inferno…….. 96
Bonitos instantes sem memória 97
Melhor aprender a ler do que aprender a morrer ..... .97
A esperança ..... .98
A menina vermelha realmente é um som 98
Esperas que desapareça a angústia ……98
Teu coração distante…… 99
Vete o inferno, Roberto, e lembre que nunca mais 99
Victoria Ávalos e Eu ……99
Para Victoria Ávalos …….. 100
Minha Carreira Literária ……100
Raro ofício gratuito …… 100
Entre as moscas …… 101

Referências 102

Para Airton Galarça da Silva
e Lincoln Ganzo de Castro

Amigo,

Tenho saudades tuas. Hoje é o teu aniversário e a data me chegou em uma furiosa tormenta de lembranças nossas. Esta noite sonhei que era um bombeiro, e por descuido ou pressa de me salvar, abri a porta da frente do apartamento em chamas. As labaredas, no seu movimento de fuga, investiram suas lâminas de fogo contra mim. Acordei encharcado de suor e ainda assustado pus a mão junto ao rosto adivinhando queimaduras. Há meses não tenho uma notícia tua. As fotos que eventualmente vejo no Facebook sempre funcionam no sentido contrário de me dar aquilo que espero. Desejo que possas me contar algo da tua vida, do teu cotidiano, quais filmes tens visto, quais são os livros na cabeceira, por onde tem andado o teu pensamento. Toda vez que te imagino aí, em Belo Horizonte, a imagem é de ti caminhando à noite sobre os arcos do viaduto Santa Tereza e as únicas luzes acesas do centro são as dos postes de ferro que delimitam a borda da avenida Assis Chateaubriand. Então tu paras no ponto mais alto do arco, sentas arqueado, as pernas balançando, e atiras pedrinhas sobre os trens que passam chegando ou saindo da Estação Central. Esse mesmo trajeto que era feito pelo Drummond, como alguém disse uma vez. Às vezes também me chega a tua imagem tocando tamborim naquele bloco amarelo do Noel Rosa. Espero que este e-mail possa ser o início de uma conversa demorada enquanto ficamos eu aqui e tu aí, antes que o destino nos avizinhe de novo. Uma conversa que não seja nada mais do que aquelas que mantínhamos enquanto tu ainda estavas aqui. Conversas sobre os livros que estávamos lendo, os filmes que tu vias naquela tela minúscula do computador (espero que já tenhas podido comprar uma televisão) e sobre os livros de poesia que garimpávamos nos sebos desta cidade. Aliás, quero me desculpar oficialmente por nunca ter respondido ou sequer agradecido pelo livro de poemas do Bataille e pelo CD da Juliana Perdigão que tu me mandaste por correio. Eu estava passando por um momento tão complicado, eu acho que tu sabes. Te escrevo agora porque os grilhões que me prendiam à caverna estão mais frouxos. São momentos obscuros, quase sem cintilância, e que no entanto colocam nossa intuição a ponto de corte. Imagina o exército grego, mas sem Aquiles, acampado no deserto à espera da aurora com os olhares fixos nas muralhas de Troia. Algum dia ainda te conto em miúdos o que se passou durante essas noites, a alternância entre o planejamento e o medo. Sobre o pressentimento da retomada, posso já te adiantar que ocorreu depois de voltar de uma caminhada de cinco dias pelo Vale do Pati, na Chapada Diamantina no interior da Bahia. Tu já foste lá, então sabes do

que eu estou falando. Um gigantesco espaço vazio, os Gerais do Vieira, os Gerais do Rio Preto e um vale profundo repleto de cachoeiras e mata nativa cercado por inúmeras montanhas, habitado por no máximo dez famílias caboclas descendentes dos antigos produtores de café. Meus livros de companhia durante a empreitada foram o *Linha M*, da Patti Smith, e uma antologia de poemas do Lezama Lima, *La muerte de Narciso*. É engraçado, mas esse pequeno livro da Patti Smith foi a pedrinha capaz de travar a engrenagem mortífera da paralisia na qual eu estava preso desde o suicídio do pai. Talvez porque no *Linha M* há sempre alguém em movimento. Nesse livro, que funciona como um diário, ela vai misturando relatos de viagens que fez, das conversas que ouviu, das séries policiais a que assistiu e dos livros que leu, mas faz de uma maneira muito bonita e simples. E tem trechos muito especiais como a canção de ninar que Mãe Coragem, do Brecht, canta para os filhos, ou um momento em que ela lembra o Wittgenstein dizendo que "o mundo é tudo o que for o caso", ou quando ela fala de um "tipo de escritor que infunde energia viva que esfrega, torce e pendura os leitores para secar" (aqui, seguramente ela evoca Amalfitano em *2666*, lembra?). Ela fala sobre uma sala de leitura subterrânea, sobre uma "tomografia aérea da sua teia subconsciente", sobre a casa onde Nietzsche viveu sob os cuidados da irmã mais nova, fala que as "imagens sempre têm um jeito de se dissolver e depois retornar abrumando, trazendo junto a alegria e a dor ligadas a elas, como latinhas atrás de um carro de casamento", e aquela frase que me fez fechar o livro e olhar para a montanha sem saída à minha frente, onde ela diz que "a amizade nos torna todos ladrões". Te conhecer foi como um crime, amigo. A retomada tem um pouco o cheiro desses acontecimentos. A mensagem que recebi depois de voltar dessa viagem era de um professor, meu amigo, com um convite para trabalhar em uma pesquisa sobre o tema das utopias. Desde então parece que fui levantando, uma a uma, as chaves de luz do disjuntor que havia desligado, há alguns meses atrás. Parece que voltei ao circuito de uma paixão. Tu sabes quando a língua queima e demora um tempo para que possamos voltar a sentir o gosto do pêssego, do morango. O amargo e o doce retornam agora. Quero colocar nessa pesquisa um pouco daquela excitação que tínhamos ao conversar sobre poesia. Quando você foi meu Ulisses Lima e me devolveu o *Detetives selvagens* do Bolaño completamente ensopado. Escrever sobre esse exercício de coragem que é a poesia e a amizade. Aquilo do poema do Ernesto Cardenal, da tua presença ser para mim um refúgio antiaéreo. A busca infinita do mistério e do sonho. A sobrevivência do desejo e da magia.

A estrutura mínima para dançar

Vê como estamos bem no começo?
Como que antes de tudo. Com
mil e um sonhos para trás e
nada feito.

Rainer Maria Rilke

I

"É incrível, tudo começa com um pulso", foi o que me disse uma amiga depois de voltar emocionada de sua primeira ecografia pré-natal. Nas dobras do acaso e das multidões de agências orgânicas, um pulso é produzido. Um ponto anterior ao organismo, um coração em potência, um grão de areia que contém o impossível, o tempo por vir e um deserto. Tudo começa a partir de um movimento de dentro para fora, de fora para dentro. "É o meu primeiro filho e tudo está mudando".

Um ponto vibra dentro de um quadrado escuro, um movimento por intervalos. John Cage e sua experiência do silêncio: "Não há mais nada aqui, mas escuto o meu coração bater". O vigia noturno, ao farol, pressente ruídos, acontecimentos no mar, marulhos. O convés do Pequod: a região que o vento acerta primeiro. Se quisermos ver alguma coisa, devemos rasgar o mapa ou abrir a janela e sentir o pulsar quase mudo do mundo. (Campos, 1975). Alguma coisa está se movendo e não se sabe o que é. Atento ao desenho nas águas, um primeiro giro se inicia. Logo, um redemoinho. Um turbilhão de força com o centro oculto, um furo no mar organiza nova correnteza. Sentado na areia da praia, olhando o choque das ondas nas pedras. Você conhece a força da arrebentação? "É preciso aprender a ficar submerso" (Pucheu, 2011, p. 107). Isso é sobre, de repente, ver alguma coisa, mas também é sobre uma viagem ou uma história do futuro. Um livro de viagens, uma fábrica de começos.

II

Durante a aurora dos primeiros anos do século XX, o poeta, Rainer Maria Rilke trabalhava como secretário de Rodin em seu ateliê. Um dia, o escultor pede a Rilke que este vá até o zoológico do *Jardin des Plantes* e escreva um poema sobre algum dos animais que encontrar. Imagino esse dia: Rilke saindo do ateliê de Rodin com seu caderno debaixo do

braço, seu casaco preto, a ponta gelada do seu bigode. O poeta chega ao *Jardin des Plantes* e percorre os caminhos circulares do zoológico, vê o aprisionamento nos olhos daqueles animais, os pelos, as garras, os bicos, as penas e as plumas. Imagino Rilke olhando durante horas para aquela pantera confusa, tão longe da paisagem em que a imaginamos: a vastidão da noite, uma floresta úmida e densa na Tailândia, o ruído dos grilos, o silêncio das plantas. Depois desse encontro, Rilke devolve a Rodin sua encomenda:

A pantera

De tanto olhar as grades seu olhar
esmoreceu e nada mais aferra.
Como se houvesse só grades na terra:
grades, apenas grades para olhar.

A onda andante e flexível do seu vulto
em círculos concêntricos decresce,
dança de força em torno a um ponto oculto
no qual um grande impulso se arrefece.

De vez em quando o fecho da pupila
se abre em silêncio. Uma imagem, então,
na tensa paz dos músculos se instila
para morrer no coração.

(Rilke, 2007)

A pantera de Rilke, essa sombra de olhos vazados, e sua "dança de força em torno a um ponto oculto", nos dá, em forma de poema, uma imagem selvagem do encontro entre o poeta e o animal. A animalidade perdida. Algo se passa entre os dois. Sustentar o olhar diante da fera, o contato que "se abre em silêncio", o ponto de precipício de nossa potência e miséria. Uma imagem que pinga, no escuro da caixa d'água, gotas que arrefecem o coração do poeta. A força e o desespero. O animal restrito, constrangido. No entanto, não cessa sua dança e não se curva. O gesto da pantera com seus giros, o desenho de sua espiral de força, talvez possa nos indicar alguma coisa.

O que Rilke viu nos olhos da pantera? Será que viu a si próprio refletido no "fecho da pupila" ou será que viu imagens terríveis de um mundo em colapso, fragmentos da sua geração, dos seus sonhos, do futuro? É como aquilo que escreveu Kafka, certa vez, "de um ponto determinado em diante, não há mais retorno. Este é o ponto a ser alcançado." (Kafka,

2017, p. 5). O poema como imagem do encontro entre os dois animais desamparados nos deixa a herança de um testemunho nas bordas do impossível. O testemunho do corte, da cisão, do abandono de nossa força. Mas para que serve um poema?

III

Estamos acompanhando os giros concêntricos da pantera. Seu movimento vai cercando um ponto vazado, a pantera traça linhas no chão de areia. Wislawa Szymborska, em seu poema "Autotomia", diz que "o abismo não nos divide/ o abismo nos circunda" (Szymborska, 2016, p. 145). É nessa condição que pensamos esse movimento: girar é caminhar na borda de um precipício, habitar o perigo da queda. A coragem dos acrobatas.

Em um momento do seu seminário, Jacques Lacan fala a respeito da etimologia do verbo *chercher* (buscar), e diz que este vem do latim *circare.* Cercar é um movimento de delimitação, mas este é um limite aberto. Caminhar ao redor de. Cercar é traçar uma linha que não fecha. Poderíamos pensar que esta é uma disposição muito contrária ao que tradicionalmente entendemos como busca. Girar ao redor de um centro oculto significa produzir um mistério mais do que revelá-lo. Significa colocar algo em segredo, proteger um tesouro que não temos, cavar buracos no chão para esconder as armas. Girar não é evitar o objeto, mas aproximar-se dele, e no limiar do contato, produzir alguma coisa: uma faísca, um desvio, uma mudança de planos.

É como dançar, seduzir, namorar. Diana Bellessi, escrevendo sobre Paul Valéry, nos fala do gesto da dança: "dança-se no poema só porque se tem vontade de dançar, e isso é diferente da marcha que avança até algum lugar" (Bellessi, 2015, p. 74). Girar é quase um não querer encontrar. Não é um itinerário, e não é sempre o mesmo rio que passa perto da nossa casa. Girar é tomar a pesquisa como um jogo e um passeio, um caminho habitado pelo perigo, pelo acaso e pela graça dos atos gratuitos. Girar é aceitar os termos de uma aventura sem mestre.

IV

A escritora Silvina Rodrigues Lopes diz no seu ensaio "Defesa do atrito": "Aceitando que há na vida das pessoas e na cultura dos povos aquilo de que não se pode falar, e aceitando

que o poemático e uma das manifestações disso, devemos admitir que há uma fala que não fala de." (Lopes, 2012, p. 138). É nesse sentido que trazemos as "falas de aproximação" apresentadas pela a autora, essas falas comprometidas em produzir atrito, desvios e confrontos nos limites da linguagem. As falas de aproximação seriam também as "falas-aventuras, falas que abram caminhos através do desconhecido" (Lopes, 2012, p. 139).

Portanto, o movimento desta dança não busca analisar ou examinar a experiência poética de Roberto Bolaño, ascender holofotes sobre suas letras, mas produzir uma "fala-aventura" que faça atrito com o futuro ainda não imaginado entre a letra e o leitor. Não se trata de revelar o que há por trás dos poemas, mas tecer um suporte para o que está adiante, um intervalo de espera no porvir. Falas-aventuras que funcionem como os movimentos da utopia de Ernst Bloch, uma maneira de colocar-se diante daquilo que não podemos imaginar, para então "atravessar a escuridão bem próxima do instante que acabou de ser vivido, em que todo o devir está à deriva e oculto de si mesmo" (Bloch, 2005, p. 146).

Podemos lembrar a posição do turista em uma viagem: aquele que busca acumular vivências, aquele que deseja ver as coisas "imperdíveis". O turista é aquele que sai com o mapa debaixo do braço já antevendo o que vai encontrar: a casa onde Freud morou, o quadro tal da galeria tal, o monumento em homenagem a tal pessoa. O turista é aquele que está sempre apressado, porque não pode perder tempo. Não são raras as vezes em que o turista precisa recorrer às fotos da viagem, pois não é capaz de narrá-la de outro modo senão através daquilo que acredita ter visto. O que podemos perceber é que, em geral, o turista realmente não vê nada. Ele tem os olhos da identificação, como nos fala Pedro Costa em uma entrevista:

> [...] "ver" é realmente ver. E isso não é uma piada, pois você pensa que vê filmes, mas você não vê filmes, você vê a si mesmo. Parece estranho, mas posso assegurar que é exatamente isso o que acontece. Ver um filme significa não chorar quando chora um personagem. Se não entendemos isso, então não entendemos nada. (Costa, 2013)

Nenhuma aventura. Nenhuma experiência.

Ao contrário da (in)disposição do turista, preferimos a disposição jovial do viajante que escapa às tautologias, sendo aquele que não sabe o que vai encontrar. No início do filme *Sob o céu que nos protege,* de Bernardo Bertolucci, Kit e Port respondem a Turner que não são turistas, mas sim viajantes, pois os turistas são aqueles que pensam em voltar pra casa no momento em que chegam, enquanto o viajante é aquele não sabe se um dia vai voltar. O

viajante, assim, é aquele que tem tempo de sobra, que sabe que o melhor que podemos fazer com o tempo é perdê-lo. O viajante é aquele que tem o compasso próximo àquilo que nos mostra Kaváfis em seu poema "Ítaca": "Roga que tua rota seja longa,/ que, múltiplas se sucedam as manhãs de verão./ [...] rico do muito que ganhaste no decurso do caminho,/ sem esperares, de Ítaca, riquezas./ Ítaca te deu essa beleza de viagem./ Sem ela não a terias empreendido./ Nada mais precisa dar-te." (Kaváfis, 2012, p. 33).

Na lentidão de uma viagem sem mapa, pois apenas na lentidão estamos disponíveis à surpresa, e confiando na sorte de uma fala-aventura, vamos abrindo as velas, esquentando a água.

V

As falas-aventuras estão em permanente viagem, porque sabem que a condição de um escritor é sempre a do exílio. O exílio de sua própria língua. Para Roberto Bolaño, "O exílio é o valor. O exílio real é o valor real de cada escritor" (Bolaño, 2004, p. 50). A escrita, assim, como experiência do desterro, leva-nos a esta outra citação: "Provavelmente todos, escritores e leitores, iniciamos nosso exílio, ou ao menos um certo tipo de exílio, ao deixar atrás a infância" (Bolaño, 2004, p. 51).

Exílio da língua, portanto, e experiência poética como viagem e aventura. Tomar a escrita como uma aventura do pensamento é acessar um mundo de limiares, de passagens. "As únicas fronteiras que respeitava eram as fronteiras dos sonhos, as fronteiras tremidas do amor e do desamor, as fronteiras do valor e do medo, as fronteiras douradas da ética." (Bolaño, 2004, p. 43).

Georges Didi-Huberman, em seu livro sobre Bertolt Brecht, *Quando as imagens tomam posição,* aborda a condição do estrangeiro como paradigma político por excelência do século XX:

> [...] o estranho seria seu corolário estético fundamental, o que aparece nas narrativas de Franz Kafka, ou no efeito de "inquietante estranheza", analisada por Freud na mesma época [...] o estrangeiro, assim como a estranheza, tem como efeito lançar uma dúvida sobre toda realidade familiar. Trata-se, a partir desse questionamento, de recompor a imaginação de outras relações possíveis na própria imanência dessa realidade. (Didi-Huberman, 2017, p. 67)

É nesse sentido que pretendemos, aqui, inventar falas-aventuras como um exercício do pensamento, e fazer como nos sugere Denis Rougemont (citado por Starobinski, 2011, p. 17), "pensar com as mãos", isto é, relacionar-se com a escrita de modo a não domesticá-la, não arrefecer seus impulsos e intuições, não conformá-la, mas lançar-se numa tentativa sempre inacabada e borrando um pouco mais o limite daquilo que não lhe pertence.

Escrever um ensaio imantado pela leitura de alguns poemas de Roberto Bolaño parece-nos uma forma de aproximação desse limiar entre uma obra e a experiência que ela desencadeia no corpo de um leitor. Não se trata, assim, de tomar a poesia como objeto, mas como um meio, e produzir uma voz que seja efeito desse choque. O ensaio, portanto, como uma forma de aproximação, de hospitalidade a "outra voz", de que nos fala Octavio Paz, e que é também a voz secreta da poesia.

Jean Starobinski, a respeito da etimologia da palavra "ensaio", lembra que esta vem do baixo latim:

> [...] *exagium*, a balança; ensaiar deriva de *exagiare*, que significa pesar. Nas proximidades desse termo se encontra *examen*: agulha, lingueta do fiel da balança, e, por extensão, exame ponderado, controle. Mas um outro sentido de "exame" designa o enxame de abelhas, a revoada de pássaros. (Starobinski, 2011, p. 13)

Dispersão e precisão, portanto. Movimento circular, como o da pantera, apontando para fora, fazendo aos poucos, o centro perder força.

É nesse sentido que também podemos pensar aquilo de que fala Silvina Rodrigues Lopes no texto "Do ensaio como pensamento experimental", a respeito das relações de vizinhança: a exploração na potência máxima do campo de forças (Lopes, 2012). Talvez por isso não pensemos naquilo que propõem Adorno e sua ideia do "ensaio como forma", mas sim no *ensaio como força.*

Ensaiar, nessa perspectiva, talvez possa dar conta daquilo que falamos a respeito de deixar o centro disponível. Circular na borda de um ponto oculto, cercar o umbigo do sonho, como nos lembra Freud, este ponto inacessível, inominável. Significa não acabar, não concluir uma aventura. Não se trata de tornar algo claro, produzir entendimento, análise, mas fabricar uma "promessa de acontecimento" (Lopes, 2012, p. 130), a partir do choque entre os poemas de Roberto Bolaño e a experiência de aventura que é a escritura deste texto.

VI

Como nos aproximamos de algo? Hipnotizados, embriagados na vertigem, quando nossos pés avançam sem nos darmos conta ou a passos lentos e arrastados, quase sem fazer barulho para não acordar a fera? O movimento espiral, as voltas que não fecham, a ronda noturna do vigia diante do mar.

Acordo de manhã e começo a subir a lomba da Borges de Medeiros pedalando minha bicicleta. Momentos antes, um homem havia se jogado do viaduto. O corpo coberto por um saco preto, um círculo de policiais que fumam um cigarro atrás do outro, e a linha de sangue ziguezagueando como uma cobra descendo a lomba na direção contrária a minha. Não exatamente por força da curiosidade, ou do medo, ou espanto ou piedade: as pessoas aproximam-se. Um acontecimento deflagra a manhã daquele dia e as pessoas se aproximam. As pessoas se tocam e se perguntam: "o que aconteceu aqui?".

Lembrávamos as falas-aventuras e a defesa do atrito com Silvina Rodrigues Lopes, e assim a pergunta que se coloca neste momento é como produzir atrito na língua. Se a poesia é, como defendeu Alain Badiou, um acontecimento de "passagem do pensamento" (Badiou, 2002, p. 45), como habitar, na escrita, esse limiar entre os poemas de Bolaño e este texto que aqui se tece?

Walter Benjamin, em seu belíssimo texto "A tarefa do tradutor", inscreve essa operação como uma "conexão de vida". Poderíamos chamar a atenção para a dimensão da tradução como um gesto de aproximação daquilo que ocupa o lugar de uma distância infinita. Ele escreve: "a finalidade da tradução consiste, por último, em expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si." E também: "toda tradução é apenas um modo algo provisório de lidar com a estranheza das línguas" (Benjamin, 2013a, p. 110). Íntimo relacionamento a partir da estranheza. Ora, talvez aqui possamos encontrar algo dessa estética da fricção que estamos rondando. Poderíamos também lembrar Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso,* quando ele diz que "a linguagem é uma pele: fricciono minha linguagem contra a linguagem do outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras" (Barthes, 2003, p. 99).

Aproximação, intimidade, contato, mas sempre à dupla distância. Estamos muito próximos a Eros. A tradução dos poemas de Bolaño, portanto, não visa à transposição de uma mensagem, ou simplesmente a tradução do sentido daqueles poemas no espanhol, mas uma

tentativa de experimentação na língua a partir dessa outra voz que se escuta nos poemas. Um jogo e uma brincadeira sexual, dois corpos estranhos e familiares um ao outro. Ainda com Benjamin:

> [...] a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se *amorosamente*, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso. (Benjamin, 2013a, p. 115)

Tradução, portanto, como fricção, como um beijo na boca. "Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões" (Caetano Veloso). Tradução de poesia: roçar as paredes porosas de uma língua invisível e silenciosa – fazer amor.

VII

Lembro-me da primeira vez em que fui a um seminário do professor Manoel Ricardo de Lima. Naquela ocasião, a pergunta fundamental que guiava as suas reflexões era: "Como desmontar a máquina?" Pergunta que não cessa de ressoar toda vez que volto aos poemas de Bolaño. Uma poesia para destruir a fábrica, desarticular a máquina de escrever da *Colônia penal,* de Kafka, o rastelo de cristal, delicado e mortífero, que escreve a lei infligida no corpo do condenado.

Antes de propor que a poética de Roberto Bolaño possa funcionar como uma operação de desmontagem de um mundo, pensamos aqui em uma metodologia que utiliza a desmontagem *da poética* do autor como um dos expedientes da pesquisa.

No trabalho sobre Brecht, anteriormente citado, Didi-Huberman, ao estudar o *Arbeitsjournal*, mostra que nele se encontram por toda parte "contrastes, rupturas, dispersões. Mas tudo se parte para que possa justamente aparecer o espaço entre as coisas, seu fundo comum, a relação despercebida que as agrupa apesar de tudo" (Didi-Huberman, 2017, p. 72). Ora, o que Didi-Huberman argumenta é que um pensamento que se propõe, junto a Benjamin, seguir as políticas do materialismo histórico deve sempre operar, de início, uma *dis-posição* das imagens da história, pois só a disposição nos permite suspender a ordem violenta e cronológica do progresso enquanto narrativa linear de um pensamento. O

procedimento da desmontagem, portanto, procura, sobretudo, restituir uma história da multiplicidade e das descontinuidades. Desmontar a poesia, liberar a poesia.

Poderíamos pensar, a respeito da desmontagem, algo parecido com aquilo que Benjamin chamou de o "caráter destruidor". Uma estratégia do pensamento em deslocar, desobstruir, desentulhar, dis-por: "o caráter destruidor é jovem e alegre [...] Aos olhos do caráter destruidor nada é durável. É por essa razão, precisamente, que ele vê caminhos por toda parte [...] Ele demole o que existe, não por amor aos escombros, mas por amor ao caminho que atravessa" (Benjamin, 2015, p. 97). O caráter destruidor segue aquela máxima de Italo Calvino ao final de suas cidades invisíveis: sua única função é "abrir espaço" (Calvino, 1990a).

Em um belo fragmento chamado "Os seis minutos mais belos da história do cinema", Giorgio Agamben narra uma cena do Quixote de Orson Welles: Dom Quixote e Sancho Pança estão em um cinema de uma cidade do interior assistindo a um filme de época. De repente aparecem cavaleiros na imagem. Quixote se precipita sobre os cavaleiros, desembainha sua espada e começa a golpear a imagem, rasgando a tela de projeção. As crianças presentes na sala comemoram, mas a menina Dulcineia o olha com desaprovação.

> O que devemos fazer com nossas imaginações? Amá-las, acreditar nelas a ponto de as devermos destruir, falsificar (este é, talvez, o sentido do cinema de Orson Welles). Mas quando no final se revelam vazias, insatisfeitas, quando mostram o nada de que são feitas, só então (importa) descontar o preço da sua verdade, compreender que Dulcineia – que salvamos – não pode nos amar. (Agamben, 2007, p. 81)

Desmontar e desarticular como procedimentos de trabalho em relação à poesia talvez seja uma das formas de multiplicar os fragmentos. Explodir uma estrela. Espalhar os restos. Deitados sobre o teto do carro preto já coberto pelo sereno, no meio da madrugada, tentando adivinhar o desenho de constelações. Dividir o olhar com alguém para a multidão de astros, considerar.

VIII

Estamos imersos no negrume, no mundo dos intervalos, das descontinuidades. Os fragmentos nos devolvem a noite. As imagens do pensamento voam em pedaços pelo espaço.

Os fragmentos de um mundo buscando recuos no corpo; o corpo buscando recuos nos fragmentos do mundo, como na experiência de um recém-nascido: um pedaço de céu, um pedaço de chão, um pedaço de carne, um pedaço de mãe. Daí o nascimento do imaginário: jogar com os restos do mundo. Fazer dos destroços imagens. Recompor imagens. Construir um corpo.

Gonçalo Manoel Tavares escreve em seu livro *Atlas do corpo e da imaginação* que o fragmento é uma "máquina de produzir inícios". "O fragmento impõem uma urgência [...]. O fragmento acelera a linguagem, acelera o pensamento." (Tavares, 2013, p. 41).

Podemos pensar aqui no exemplo dos detetives. São eles que estão sempre diante dos fragmentos. Os detetives são aqueles que tentam responder à pergunta que dá início a qualquer história ou o episódio daquele homem que se precipitou do viaduto: "O que aconteceu aqui?". Um corpo sem vida, as poças de sangue, a porta aberta, a arma, o livro na cabeceira. Aos detetives cabe menos o trabalho de desvendar o mistério do que o de inventar uma história, buscar uma saída, acreditar em *alguma coisa apesar de tudo.*

Roberto Bolaño talvez tenha sido um dos escritores que conseguiu de maneira mais inteligente fazer uso desse gênero tão tipificado do romance policial para inventar um novo tipo de literatura. Quando, uma vez, Bolaño foi perguntado sobre ser o primeiro autor de "poesia policial" ele respondeu:

> Yo creo que el primer autor de poesía policiaca fue Poe, no en sus poemas, sino en sus cuentos, que poseen más densidad poética que sus poemas. La verdad es que lo que solemos llamar "policiaco" recorre toda la literatura, desde sus orígenes, y no es otra cosa que la búsqueda de la imagen del enigma y la possibilidad subsiguiente de descifrar ese enigma. (Donoso, 2003).

Bolaño sabia que o gênero policial foi um dos principais acontecimentos responsáveis por devolver à literatura a força do arranjo das peças como uma maneira singular de articular fragmento, mistério e verdade.

No texto "Lectores imaginarios", Ricardo Piglia escreve, a respeito de Borges, que este, em 1942, defendia a origem do gênero em "antiguos relatos de investigación que se remontan a la Biblia y a la tradición griega, con sus historias de desciframiento de enigmas, sueños y oráculos" (Piglia, 2014, p. 71).

Em *2666*, por exemplo, o livro túmulo de Bolaño, lemos até a náusea os relatos de mais de duzentos assassinatos de mulheres. Nenhum deles chega a ser resolvido. Talvez a

impossibilidade de resolver aqueles crimes seja uma metáfora para essa também impossibilidade de obter de imagens que expliquem o horror uma espécie de paisagem imperfeita do nosso mundo e da brutalidade que lhe constitui.

> Quando chegaram em casa não havia mais luz mas a sombra do livro de Dieste pendurado no varal era mais clara, mais fixa, mais razoável, pensou Amalfitano, do que tudo que havia visto nos arredores de Santa Teresa e na sua própria cidade, imagens inapreensíveis, imagens que continham em si toda a orfandade do mundo, fragmentos, fragmentos. (Bolaño, 2010, p. 206)

Imagens inapreensíveis e violências inomináveis, são esses os fragmentos de mundo que Bolaño oferece aos seus leitores. Uma *política do fragmento* talvez seja uma pista para uma certa disposição do escritor em renunciar à totalidade das imagens.

IX

Didi-Huberman, ao abordar uma nova forma de exposição de imagens, inventada por Aby Warburg, afirma que a montagem "não é a criação artificial de uma continuidade temporal a partir de 'planos' descontínuos, dispostos em sequências. Ao contrário, é um modo de *expor visualmente as descontinuidades do tempo* que atuam em todas as sequências da história" (Didi-Huberman, 2013, p. 399-400). A montagem, nesse caso, é entendida não apenas como um procedimento visando a construção de um sentido, mas sim uma aventura do pensamento, pois não há mapa. Uma ilha de montagem no escuro mar dos fragmentos.

Os três tempos que estamos trazendo como metodologia deste trabalho, tão familiares ao cinema, talvez possam nos fornecer uma imagem do próprio *trabalho da poesia,* enquanto ato criativo, em relação às imagens do mundo. (1) Desmontagem: caráter destruidor, violência que pede passagem, iconoclastia utópica, liberação da forma em direção à força; (2) Fragmento: território do descontínuo, corpo do mundo em rastros e restos, plano de imanência da palavra e da letra; (3) Montagem: redisposição das imagens, redistribuição da força, invenção de futuro e promessas de acontecimento.

Talvez tudo se passe como naquela citação encontrada em "A parte de Amalfitano", em *2666*: "não entendia aquilo que a voz de sonho chamava de 'história decomposta' ou 'história desmontada e montada de novo'" (Bolaño, 2010, p. 206).

A montagem dos fragmentos a partir da experiência de leitura, tradução e desmontagem do sistema poético organizado por Roberto Bolaño, é, assim, uma tentativa de apresentar um pensamento onde o centro esteja esvaziado, desativado. A montagem funciona de maneira completamente diferente, por exemplo, aos nexos sintáticos de um enunciado qualquer. Neste texto, pretende-se explodir a cabeceira das pontes, interromper o fluxo contínuo da linguagem, suspender o tempo de aparição das imagens. Ressaltamos, na montagem, sua operação de corte. Desejamos intensificar a força dos intervalos, seguindo as linhas de um pensamento por saltos, espirais que não voltam ao mesmo ponto. Isto é, trabalhar as imagens em sua dimensão de passagem, restituí-las ao seu lugar na arte da memória.

A escolha dessa metodologia, certamente, é uma tomada de posição, ao mesmo tempo epistemológica e política, fundamental para seguir aquilo que Silvina Rodrigues Lopes falou a respeito da impossibilidade de falar *sobre* o poema, pois, como diz, ainda, Didi-Huberman (2017, p. 110), "a montagem torna equívoca, improvável, até mesmo impossível, qualquer autoridade de *mensagem* ou programa". Em outras palavras, o que interessa a este texto na sua leitura da poesia de Bolaño não é sua mensagem, mas a força que ela suscita na produção de novas imagens, no campo neutro, de nem um nem outro (Blanchot, 2011), quando uma voz encontra outra voz, ou, para usar o título de um bonito poema de Raymond Carver, traduzido por Cide Piquet: "Onde a água se junta a outra água" (Carver, 2017). Invenção e jogo. Portanto, peço para estas letras: movimento e imaginação.

X

Vamos, aos poucos, soltando os balões japoneses para que subam, um a um, iluminando o escuro próximo, em vizinhanças, na direção do longínquo. Os fragmentos vão surgindo no céu como formações de nuvens: condensações, precipitações, sobreposições; montagem e fricção. Tem eletricidade no ar, uma interrupção na linha do horizonte. Talvez vejamos alguma coisa.

Montagem e desmontagem de formas no ar, estruturas temporárias e arranjos sutis. As imagens em fragmentos voando por "corredores aéreos" (Murilo Mendes), a força amparada em seu próprio risco: "trabalhar na perspectiva das imagens é aceitar o risco das acrobacias" (Didi-Huberman, 2017, p. 237).

Se, como dissemos antes, com Gonçalo, que o fragmento acelera o pensamento**,** a montagem dessas formas aéreas, dessas nuvens, também nos leva à ideia de urgência com que Elizabeth Bishop convidava miss Marianne Moore: “From Brooklyn, over the Brooklyn Bridge, on this fine morning,/ please come flying./ In a cloud of fiery pale chemicals,/ please come flying.” (Bishop, 1990, p. 109) Por favor, venha voando. Como uma das experiências da literatura que Italo Calvino gostaria que fossem transmitidas ao século seguinte, a experiência da *leveza*.

> Se quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisto do poeta que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados. (Calvino, 1990b, p. 24)

É seguindo esses caminhos que Alain Badiou pode falar da “dança como metáfora do pensamento”. Toda a questão da dança em Zaratustra-Nietzsche seria porque ela se opõe ao que eles definem como o grande inimigo: “o espírito do peso”. Zaratustra chega a dizer: “Aquele que aprender a voar dará à terra um novo nome”.

A dança dos fragmentos no ar, pois “a questão central da dança é a relação entre verticalidade e atração que transitam no corpo dançante e autorizam-no a manifestar um paradoxo possível: que a terra e o ar troquem de posição” (Badiou, 2002, p. 80). Dança e acrobacias, movimentos contra a gravidade, intercâmbio entre o ar e a terra. Dança e leveza para que a aventura não se constranja de seus movimentos errantes, “porque a dança ausenta radiosamente o corpo negativo, o corpo envergonhado” (Badiou, 2002, p. 80).

As imagens de pensamento como composição de gestos gratuitos, como os gestos de uma criança. Daí as reflexões de Walter Benjamin sobre as iluminações “nascidas de uma capacidade infantil principal: a de *pensar brincando*, em tomar posição dis-pondo, desmontando, remontando cada elemento em relação a todos os outros” (Didi-Huberman, 2017, p. 217). Trabalho das imagens, imaginação. Charles Baudelaire disse que “a imaginação é uma faculdade [...] que percebe primeiramente, fora dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e analogias” (Baudelaire, 2009, p. 230). Didi-Huberman chega a aludir a esse trabalho como uma “política da imaginação”:

> [...] a política da imaginação [...] – vista como um paradigma epistemo-crítico – suscita fundamentalmente: a criança não teme nem ser fascinada pelas imagens, uma vez que ela habita nelas, nem manipulá-las à vontade, uma vez que se sente livre para fazê-lo. (Didi-Huberman, 2017, p. 239)

Uma aventura do pensamento como uma dança montada e desmontada em uma "política da imaginação". Um salto no intervalo vazio da imagem. Uma dança, espiral e livre, como o movimento das nuvens, com Roberto Bolaño. Uma dança para descobrirmos o corpo que temos e o corpo que falta. Nuvens: alguma coisa se movimenta. Você adivinhando formas e, acima, a força invisível do ar.

O movimento das nuvens

Um arquivo gigante

Esse é o nome de um poema do Franklin Alves Dassie que está no seu livro *Grandes mamíferos*, e é onde ele diz que atravessa uma "grande sala/ com arquivos/ duzentos e oitenta gavetas/ com insetos/ da américa central", e de repente a voz do poema já está no meio do arquivo, "no meio dela", a voz já está no meio da voz, "alguma coisa parecida com a vida" (Dassie, 2016, p. 62). Um arquivo gigante cheio de corpos. Atrás do balcão de atendimento do Instituto Médico Legal, dois jovens equilibram desespero e raiva em seus rostos. Aguardam a chamada para fazer o reconhecimento de seus mortos. Uma sala dentro de uma nuvem de formol e fumaça no segundo andar do Palácio da Polícia. Como reconhecer um corpo quando começamos a esquecer sua voz? O que você está sonhando aí, deitado nesta cama fria de metal? Caminhamos pelos corredores circulares de um imenso arquivo. O eco de uma voz caminha pelos corredores de um imenso arquivo. São movimentos de perto para longe, de longe para perto. A estrela distante de Roberto Bolaño. "O que há detrás da janela?" – uma estrela. "O que há detrás da janela?" – um lençol estendido. "O que há detrás da janela?" – uma janela estilhaçada que se confunde com o mundo. Uma voz não vocal, mas mecânica, caminha pelos corredores de um imenso arquivo. O arquivo é um museu de tudo. Pierre Alferi afirma que a "tarefa da literatura não consiste em produzir efeitos de estilo de acordo com os caprichos do autor, mas imitar uma voz que ela encontra, pouco a pouco, à distância, em eco, na língua" (Alferi, 1991, p. 74, citado por Santos, 2010, p. 10). Uma voz que enuncia é uma voz que caminha, que se desloca entre os cômodos de uma casa. Uma voz que desacomoda. Uma voz que acompanha os vestígios de uma letra em desaparecimento, uma voz que acompanha os rastros. Parece que Derrida disse alguma vez que o arquivo começa a partir de um rastro, mas não lembro, esqueci. Um imenso arquivo no meio da sala. Ou um prédio abandonado no centro da cidade. O eco de uma pedra jogada no centro de um lago. Em algum momento a coisa cai. Em algum momento alguma coisa sempre cai. A radiofrequência dos policiais em suas viaturas. Uma voz fala de um crime. Uma voz procura o autor de um crime no meio de um arquivo imenso. Rodas que giram pelas ruas molhadas dentro da noite. As vozes, as viaturas, os faróis, as sombras.

Viaturas perdidas no sonho

> *Sonhei com detetives gelados, detetives latino-americanos/ que tentavam manter os olhos abertos/ em meio ao sonho/ Sonhei com crimes horríveis/ e com sujeitos cuidadosos/ que procuravam não pisar nas poças de sangue/ e ao mesmo tempo abarcar com um só olhar/ o cenário do crime./ Sonhei com detetives perdidos/ no espelho convexo dos Arnolfini/ nossa época, nossas perspectivas,/ nossos modelos de Espanto.*
>
> Roberto Bolaño, "Os detetives gelados"

O filósofo alemão, Walter Benjamin, no livro *Rua de mão única,* escreve que o romance policial, inventado por Edgar Allan Poe, é o gênero literário que, pela primeira vez, toma o terror provocado pela casa como centro da narrativa. Foi o romance policial que transtornou a relação do sujeito com o espaço interior, inaugurou o campo de forças das relações entre os cômodos de um apartamento introduzindo a dimensão de mistério ao cotidiano da vida privada. Foi o romance policial que trouxe para esse reino perigoso que é a ficção uma experiência intensa de montagem temporal. Há sempre algo acontecendo no quarto ao lado, sempre alguém no telefone falando alguma coisa. Há algo que não cessa nunca de acontecer. O núcleo paranoico do mundo contemporâneo, a lógica do complô, a dispersão e a promessa de sentido – elementos bem descobertos por Ricardo Piglia – parecem articular aquilo que Benjamin chamou de "terror provocado pela casa". No livro *Caminho de Ida,* de Piglia, uma personagem fala que a coisa mais difícil num romance é fazer os personagens saírem de casa. (Piglia, 2014). Parece, portanto, que a questão não é mais saber de que lugar fala a voz do narrador, mas para onde ela vai, por quais ruas ela foge, como em Kafka: "fora daqui: este é o meu lugar" (Kafka, 2002, p. 141). Bolaño nos oferece esse universo de viaturas policiais percorrendo uma cidade à noite. Como no poema em que sonha com detetives perdidos na enorme pista de gelo de Santiago do Chile, ou nas estradas que cruzam os desertos mexicanos sempre a procura de algo, os olhos capazes de enfrentar o horror. O espelho convexo dos Arnolfini, o avesso do olhar, o ponto de vista que indica a porta de saída como ponto quase fora no quadro. Em uma entrevista, quando perguntado o que gostaria de ser se não fosse escritor, Bolaño responde: "Eu teria gostado de ser detetive de homicídios, alguém que pode voltar sozinho, de noite, à cena do crime, e não se assustar

com os fantasmas" (Bolaño, 2004, p. 343). Assim como Borges teria dito que a origem do gênero policial nos leva aos antigos relatos da Bíblia e da tradição grega com suas histórias de enigmas, sonhos e oráculos, dois mil e quinhentos anos de literatura policial (Piglia, 2014), Bolaño, em seu poema, "Policías", arrisca o mesmo argumento quando escreve: "Romeu e Julieta em um sistema policial/ Todo Dante todo Bocaccio todo Ariosto/ Marlowe em um sistema policial/ O brilho oculto de Velázquez/ Aquático desértico arbóreo meu corpo em um sistema/ de delegacias e carros de patrulha e a rádio/ à meia-noite" (Bolaño, 2007, p. 336). Talvez porque, como diz Ricardo Piglia, "En estos relatos el detective no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen." (Piglia, 2014, p. 86). A figura do detetive não se restringe a uma profissão, a uma atividade, é uma posição diante do real, os limites a que nossa luz é capaz de alcançar diante do insuportável. O que você quer iluminar? Até onde está disposto a ir? A poesia de Bolaño, às vezes, se parece com uma fortaleza para o mistério. Um centro vazio e gelado cercado de abismos. A posição daquele que não pode renunciar à busca do amor que lhe tirou a vida. "Um sujeito que escuta as notícias dentro do carro/ E a chuva batendo contra a carroceria/ Orfeu…" (Bolaño, 2007, p. 136).

Nas imediações de um nome

Vivemos e escrevemos em busca de um nome próprio ou para jamais deixar de fugir ao nome que nos foi dado no nascimento? Giorgio Agamben, em seu fragmento, "Ideia do nome"*,* lembra-nos da distinção que os antigos faziam entre a dimensão do nome (*onoma*) e a dimensão do discurso (*logos*): "é indizível não aquilo que de modo nenhum está atestado na linguagem, mas sim aquilo que, na linguagem, apenas pode ser nomeado" (Agamben, 2013, p. 102). O domínio do nome pertence, assim, ao campo das forças não racionalizáveis. O nome, essa mônada de mistério intraduzível que engendra movimentos de aproximação e distanciamento. Talvez seja por causa disso que Walter Benjamin afirme que toda a *Divina comédia* "não é mais do que a aura em volta do nome Beatriz" (Benjamin, 2015, p. 70). Roberto Bolaño, leitor de Borges, parece perseguir aquela experiência do duplo estranho apresentada pelo argentino: "Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro" (Borges, 2005, p. 54). O escritor que disse ter escrito apenas um único livro na vida, *Fervor de Buenos Aires*, e que todo o restante foram cópias desse único livro. O nome do autor passa por um processo de duplicação e passa a viver como uma espécie de personagem na obra. No sentido contrário ao ardil de Ulisses, que exclama ao ciclope chamar-se *Ninguém* para escapar à devoração, Roberto Bolaño imprime seu nome nos poemas como um rastro que persegue ao mesmo tempo em que se afasta. Poderíamos lembrar os poemas intitulados "Devocíon a Roberto Bolaño"*,* "San Roberto de Troya"*;* e também aqueles em que o nome aparece ao longo do poema: "os autorretratos de Roberto Bolaño/ voam fantasmagóricos como as gaivotas na noite". E outro: "Chamo México, chamo Cidade do México, chamo Roberto Bolaño buscando um telefone público/ no meio do caos e da beleza" (Bolaño, 2007, p. 351). Se pensarmos com a psicanálise, um nome é um significante, e, portanto, advindo do campo do Outro. O nome próprio, por sua vez, é o significante que nos situa no laço social, introduz o sujeito no simbólico. O interessante de ressaltar aqui é que o nome próprio, como significante primeiro que possibilita ao sujeito um gesto de reconhecimento de quem se é, para si e para os outros, ao mesmo tempo marca um traço de desaparecimento desse mesmo sujeito, uma vez que entendemos que o sujeito é efeito de um significante, e não o contrário. É dessa forma que podemos pensar que Bolaño utiliza o nome próprio nos poemas, não para reforçar a presença/autoridade do autor, sua individualidade, sua biografia, mas, pelo contrário, devolver o nome próprio ao campo das tensões entre rastro

e desaparecimento, presença e ausência. Nesta série de poemas aqui agrupados em torno da ideia de nome próprio, Bolaño parece nos conduzir ao território de uma vulgar intimidade, seja na apresentação de seu "sintoma": "ao final de 1992 ele estava muito doente/ e havia se separado da sua mulher/ Essa era a puta verdade" (Bolaño, 2007, p. 397); seja quando se apresenta como "um leitor de poesia/ Um estrangeiro na Europa/ Um homem que perde o cabelo e os dentes/ mas não o valor" (Bolaño, 2007, p. 401). Ou quando traz para um poema uma reflexão de sua própria energia e disposição: "Não te desanimes./ Agora tremes, mas talvez/ amanhã tudo comece de novo" (Bolaño, 2007, p. 92). Silvina Rodrigues Lopes, no ensaio intitulado "Na margem do desaparecimento", argumenta que o gênero epistolar foi o responsável por administrar a membrana entre autor e obra na literatura, uma vez que sempre se buscou na correspondência dos escritores uma espécie de "exploração do íntimo" a fim de encontrar uma verdade oculta para além de qualquer trabalho de ficção (Lopes, 2012). Ao longo do texto, a autora vai propondo uma torção que nos possibilite pensar que "o autobiográfico pode ser da ordem de um tipo de testemunho paradoxal, o testemunho indocumentável" (Lopes, 2012, p. 114). Não é possível que pensemos a palavra "verdade", que aparece nos poemas, como ingenuidade do poeta; pelo contrário, somos levados a acreditar que Bolaño, ao trazer o nome próprio e a "verdade" como matéria de seus poemas, devolve aquela suposta "intimidade" do autor novamente ao campo da ficção, da invenção e da estética. Se quisermos pensar ainda com Lacan e seu neologismo "êxtimo", Bolaño parece operar a torção daquilo que supõe a verdade mais íntima de um sujeito, seu nome próprio, como um avesso, seu exterior, seu duplo. Esse procedimento, que também foi utilizado por Drummond ("Carlos, o amor é isso que estás vendo"), pode nos remeter àquela ideia de que "a verdade tem uma estrutura de ficção" (Lacan, 2008), e nesses caso o nome próprio aparece como índice de uma verdade lida como invenção. Simone Weil escreve no fragmento "Eu", do livro *A gravidade e a graça*: "Nada possuímos no mundo – pois o acaso pode nos tirar tudo – a não ser o poder de dizer 'eu'. É isso que devemos dar a Deus, ou seja, destruir." (Weil, 1993, p. 27). Destruir o eu, despedaçar narciso, apresenta-se, assim, como o gesto fundamental para uma enunciação da verdade que não se dê pela reificação de qualquer interioridade ou autoridade de autor, mas através daquilo que poderíamos chamar de um nome entrevisto nos limites de uma experiência da poesia.

Matilha

"Às vezes, quando viro meu rosto, deitado na cama, consigo ver a ponta felpuda das suas orelhas. Ele fica deitado no chão à espreita, e quando me levanto e me ponho a caminhar pelo corredor do apartamento, em direção à sala ou à cozinha, ele me persegue. Esse maldito cachorro preto está sempre às minhas costas, como se pressentisse o cheiro do meu cadáver à distância no futuro. Esse maldito cachorro preto está sempre por perto e me observa de onde eu não posso vê-lo". Foi isso o que disse o pai em uma das últimas conversas que tivemos. Desde então, todos os cães que encontro na rua suponho fazerem parte da mesma matilha daquele cão preto que o acompanhou no final da vida. Qualquer pessoa que visite a capital chilena irá deparar-se com o curioso fenômeno da multidão de cachorros de rua que vagam incessantemente de uma ponta a outra da cidade. Estima-se que existam, apenas na capital, um milhão de cachorros de rua. Cães de todas as raças e tamanhos que rondam os bares e restaurantes à procura de comida, que correm atrás dos carros nas movimentadas avenidas e que latem e rosnam para os policiais durante os protestos. "Os cachorros de rua protegem os garotos", alguém, certa vez, ouviu ou sonhou. O primeiro livro de poemas de Roberto Bolaño leva o nome de *Los perros románticos*, que podemos entender como uma imagem de sua própria geração: "Havia perdido um país/ mas havia ganhado um sonho [...] naquele tempo crescer teria sido um crime./ Estou aqui, disse, com os cachorros românticos/ e aqui vou ficar" (Bolaño, 2007, p. 372). Esses animais vagabundos e corajosos. Animais que se movimentam pelo cheiro, rasgando os sacos de lixo com os dentes em busca de qualquer resto, como o menino-cachorro, Sérgio, no filme *O fantasma,* de João Pedro Rodrigues. Uma pulsão libertada à procura de seus objetos, capaz de atravessar uma madrugada inteira em um lixão a céu aberto para, no amanhecer, encontrar o destroço de uma história, o fragmento de um corpo, o calção de banho do homem que o amou por um segundo na noite silenciosa. Os trinta cachorros Belga Mallinois protegem a casa do homem imóvel que dorme no segundo andar da casa (Belatin, 2011). No térreo, a mãe e a irmã passam os dias organizando montanhas de sacolas plásticas que são entregues por um homem cujo nome ninguém sabe. Os visitantes da casa nunca entenderam exatamente a história do homem imóvel e de seus cães heróis, mas todos, sem exceção, reconhecem que aquele quarto de paredes verdes, onde o homem dorme, guarda alguma relação com o futuro da américa latina.

As motocicletas

"Ulisses Lima era o meu amigo, Mario Santiago, que morreu há um ano, um ano e pouco. Bom, foi o meu melhor amigo. Meu melhor amigo de longe". É assim que Bolaño responde a uma pergunta de um entrevistador sobre as referências biográficas de um dos personagens do romance *Os detetives selvagens*. No poema "O burro", o amigo irrompe no sonho do poeta: "As vezes sonho que Mario Santiago/ vem me buscar com sua moto preta./ E deixamos a cidade e a medida/ Que as luzes vão desaparecendo/ Mario Santiago me diz que se trata/ De uma moto roubada, a última moto/ Roubada para viajar pelas pobres terras/ Do norte, em direção ao Texas,/ Perseguindo um sonho inominável,/ Inclassificável, o sonho da nossa juventude,/ Quer dizer, o sonho mais valente de todos/ Os nossos sonhos." (Bolaño, 2007, p. 383). Procurando na internet imagens de juventude de Roberto Bolaño, encontramos aquelas em que ele aparece de jaqueta preta, os óculos de aviador, os cabelos cacheados caindo sobre o rosto. Em várias delas, ao lado da figura de Mario Santiago Papasquiaro, nome artístico escolhido por José Alfredo Zandejas Pineda. Um homem baixo, de traços muito indígenas, seu amigo: aquela criatura que nos leva embora quando já não aguentamos mais a solidão. O amigo é aquele que nos lembra de que a única maneira de perseguir o sonho é compartilhá-lo. É quem nos faz entender aquilo que disse Wally Salomão citando Sá de Miranda: "sonhamos sonhos alheios/ os nossos não sonhamos". A moto roubada de Mario leva Bolaño para longe, para longe dele mesmo, para aquela zona porosa da membrana uterina que costura a vida à casca de dentro do sonho: "E às vezes sonho que o caminho/ Que nossa moto ainda percorre/Não começa no meu sonho senão no sonho/ Dos outros: os inocentes, os bem-aventurados,/ Os calmos, os que para nossa desgraça/ Não estão mais aqui. E assim Mario Santiago e eu/ Saímos da cidade do México que é a prolongação/ De tantos sonhos, a materialização de tantos/ Pesadelos, e remontamos os estados/ Sempre até o norte, sempre pelo caminho/ Dos coiotes, e nossa moto então/ É da cor da noite." (Bolaño, 2007, p. 384). A imagem de Mario Santiago, do seu sorriso passando no cinema dos sonhos de Bolaño sempre com violenta lentidão: "e Mario e Orlando riam mas como em câmera lenta/ como se no mural em que viviam/ não existisse a pressa ou a velocidade/ Não sei se me explico/ como se seus sorrisos se descolassem minuciosamente/ sobre um horizonte infinito" (Bolaño, 2007, p. 364). A amizade e a lentidão: a busca pela poesia que uma vez lhe salvou a vida, mas foi esquecida. A moto preta roubada de Mario Santiago logo se transforma em um burro preto:

“Nossa moto/ É um burro preto que viaja sem pressa/ Pelas terras da Curiosidade” (Bolaño, 2007, p. 384). Um burro preto avançando por caminhos apagados pela poeira e pela chuva. Os dois amigos compartilhando o sonho de fugir de tudo, de aparecer e desaparecer em um piscar de olhos como a verdadeira poesia. As motocicletas que com bom ou mau tempo sempre estão do outro lado do rio, “confabulando ou fingindo serem estátuas [...] Sua serenidade metálica/ é a bandeira secreta de seu povo” (Bolaño, 2007, p. 325). A serenidade metálica dos “*perros románticos*”, dos “poetas perdidos de México”. A amizade, apesar de tudo, um burro de outro planeta: “Que é o anseio desbocado de nossa ignorância,/ mas que também é nossa esperança/ e nosso valor./ Um valor inominável e inútil, com certeza,/ Mas reencontrado nas margens/ Do sonho mais remoto,/ Nas partições do sonho final,/ Na senda confusa e magnética/ Dos burros e dos poetas.” (Bolaño, 2007, p. 385).

Pedra do sonho

[...] o real se confundia com o sonhado, ou, melhor dizendo, o real era uma das configurações do sonho.

Jorge Luis Borges, "Parábola do palácio"

Borges, que tinha uma verdadeira obsessão por sonhos, chegou a reunir uma centena deles em um pequeno livro que chamou de *O livro dos sonhos*. Ainda no prefácio, ele nos conta que na *Eneida* aparecem duas portas mágicas pelas quais o sonho chega até nós: a de marfim, a dos sonhos enganadores; a de chifre, a dos sonhos proféticos. Ainda fala dos *nightmares*, que podem ser traduzidos por *éguas da noite*, mas cuja etimologia mais precisa remete às *fábulas da noite* (Borges, 1996). Nesse pequeno atlas, todas as manifestações do onírico convivem em um plano de equivalências. Uma história dos sonhos como um avesso à ciência da história. Podemos pensar também o quanto os sonhos nos remetem àquelas figuras tão *importantes* na tragédia que são os deuses, os oráculos e os adivinhos. Ricardo Piglia escreve que a invenção da tragédia, enquanto gênero, foi "uma tensão entre o herói e a palavra dos deuses, do oráculo, dos mortos, uma palavra que vinha do outro lado, que lhe era dirigida e que o sujeito não entendia" (Piglia, 2004, p. 56). Ora, se pensarmos a partir da psicanálise, entendemos que a descoberta freudiana em relação à função dos sonhos era essencialmente a de uma outra forma de relação de um sujeito com uma palavra exterior, que lhe vinha de *outro lugar*, o lugar do inconsciente. Os sonhos, a palavra do outro, como enigma. Em alguns poemas, os sonhos aparecem como abertura luminosa para os cenários que a voz constrói: "Sonhei com detetives gelados [...] Sonhei com crimes horríveis [...] Sonhei com detetives perdidos"; "O pesadelo começa aí, nesse ponto" (Bolaño, 2007, p. 57). O sonhos, nos poemas, aparecem como um céu repleto daquelas nuvens de Baudelaire, a luminosidade brumosa das imagens imperfeitas, das imagens em transformação: "às vezes o mistério cai em nossos sonhos/ como um pássaro no colo de uma menina" (Bolaño, 2007, p. 335). O sonho, portanto, como algo que cai, como uma pedra lançada no interior de um lago escuro. Perdemos para sempre a pedra, no entanto, linhas se movimentam na superfície: "A poesia entra no sonho/ como um mergulhador em um lago./ A poesia, mais valente que todos,/ entra e cai/ feito chumbo/ em um lago infinito como o Lago Ness/ ou turvo e infausto como o lago Batalón./ Contemplanda desde o fundo:/ Um mergulhador/ inocente/ envolto nas

penas/ da vontade./ A poesia entra no sonho/ como um mergulhador morto/ no olho de Deus." (Bolaño, 2007, p. 425). A poesia como um gesto em relação ao mistério, um gesto corajoso, uma vez que o sonho é o país do desconhecido, do informe. Um perigoso mergulho, pois, ao final, é seu cadáver que entra no "olho de Deus". Se, por um lado, a viagem aos sonhos é o gesto mais radical da poesia diante do mistério, a beleza e o horror, por outro lado, os sonhos, para Bolaño, são também sua tábua de salvação, a ferramenta estrangeira que o mantém à tona ao limite d'água nas noites acompanhadas pelos olhos da musa, sua "rainha dos sonhos". "As noites que dormi entre rostos e palavras,/ Corpos dobrados pelo vento,/ Linhas que olhei enfeitiçado/ Nos limites dos meus sonhos./ Noites geladas da Europa, meu corpo no gueto/ Mas sonhando." (Bolaño, 2007, p. 76).

Através

Ao adentrar a sala escura, a atmosfera, a si mesma, dobrava-se adensando tudo, e aquele único ponto luminoso e turvo no centro da sala, aquele corpo informe como um meteoro de outro planeta, olhou-a de volta. Ela caminhou lentamente até reconhecer a linha no chão que delimitava a zona de impacto. A linha era uma abertura. Através de folhas e mais folhas gradeadas, porosas e transparentes, foi encontrando espaço por dentro do estranho labirinto. Cortinas, cercas e arames. No chão, seus pés resvalam nos pedaços de vidro que invariavelmente rompem estilhaçando-se sempre um pouco mais. “Um deserto de vidro”, ela disse, “aqui as pegadas não servem para nada”.

Navalha no pescoço

Uma cortina de giletes resguardando a penteadeira e suas luzes, uma cadeira coberta de pregos, um vestido de lâminas. O universo poético de Nazareth Pacheco é o do risco, do perigo e do belo. É uma questão de jogo entre a imagem e seu rasgo. Franco, n'*O Ateneu,* jogando cacos de vidro dentro da piscina da escola. Tudo corta, tudo fere. Como uma *faca só lâmina*: "uma faca íntima, uma faca de uso interno" (Melo Neto, 2007). Uma faca que vive dentro do corpo, como uma cicatriz sempre aberta e quente. Uma faca de fundo, uma marca d'água nos olhos do condenado. Uma faca é algo sempre por perto. "Ai, meus amiguinhos, outro terror recorrente e mortalmente latino americano: procurar a sua arma e não encontrar, procurá-la onde você a deixou e não achá-la" (Bolaño, 2008, p. 52). A marca de uma faca é signo que paira sobre todo continente latino americano, pelo menos desde suas invasões, e talvez por causa disso "da violência, da verdadeira violência, não se pode escapar" (Bolaño, 2001, p. 11). São muitos os mitos, essas narrativas constituintes, que contam histórias violentas de derramamento de sangue. Poderíamos lembrar o mito de separação entre Uranos e Gaia, aquele em que Chronos, o deus do tempo, mutila os genitais de seu pai, Uranos, e uma chuva de sangue sobre Gaia dá, assim, origem a criaturas benévolas como as Ninfas, e malévolas como as Erínias. Maria Filomena Molder, a respeito do fundo comum às narrativas dos mitos, diz: "Eram todas histórias de sangue, histórias de sangue e de sexo, no sentido mais íntimo." (Molder, 2017, p. 34). Ainda sobre o sangue ela escreve: "Tal como a água, a terra, o ar e o fogo são elementos cósmicos, constituintes e nutrientes de todos os seres, o sangue, *supremo viajante*, é um elemento dentro de nós que, embora relacionado com esses elementos essenciais, tem carácter incomparável, *é um acordo vivo que nos ata.*" (Molder, 2017, p. 28). Há, portanto, algo de incontornável ligado a essa imagem do sangue que a portuguesa nos oferece e a frase de Bolaño. A violência adquire seu ponto de contato com a vida como experiência interior. Ainda, poderíamos pensar a violência como um ato que interrompe uma cadeia, um corte. Ao mesmo tempo contínua (signo) e descontínua (corte). "A violência é como a poesia, não se corrige./ Não podes mudar o curso de uma navalha/ nem a imagem do entardecer imperfeito para sempre./ Entre estas árvores que inventei/ e essas que não são árvores/ estou eu." (Bolaño, 2007, p. 88).

Dora Lara Barcelos

"Meu nome é Maria Auxiliadora Lara Barcelos, idade de 25 anos, cidade de Antônio Dias, Estado de Minas Gerais, Brasil. Havia um policial que era proprietário. Não era policial no sentido da polícia, mas porque era um policialesco. Era proprietário da casa em que morávamos. E fizeram uma denúncia à polícia central. O próprio investigador se apresentou como vizinho, me apresentou mulheres, filhos. Eles têm melhorado os métodos. Bom, embora nós procurássemos aguçar nosso sentido de observação, de atenção, de cuidado, que são necessários em uma vida clandestina, como a que levávamos. Era no rio. E então a casa foi cercada, metralhada, bombardeada, e houve reação de nossa parte. Fomos levados para o Dops. Eu já te contei a história? Já contei? Quer que eu conte de novo? Meu marido estava ferido e com sinais de luta corporal. Nós reagimos até que se acabasse a munição que tínhamos em casa. Sim, disparamos contra a polícia. Tínhamos uma pistola 45, uma Winchester, um revólver calibre 38, 32, bombas de fabricação caseira. Todo esse material que se usa na guerrilha urbana, em ações de propaganda armada, de tomada de fábrica, de defesa de comícios para esclarecimento político nas fábricas, de expropriações, da retirada do dinheiro que pertence ao povo e que está nas mãos da burguesia. Todo esse tipo de material nós tínhamos em casa". – "Quando você caiu nas mãos da polícia, você teve medo?" – "Não propriamente. Eu tinha um pouco de raiva de ter sido presa naquelas condições, porque achava que realmente tinha sido enganada. Mas medo, não."

O horror

Em um poema chamado, "A viagem", Charles Baudelaire escreve: "Saber amargo o que se pode obter na viagem!/ O mundo, hoje pequeno e quase sem remédio,/ Hoje, ontem, amanhã, nos faz ver nossa imagem:/ Sempre um oásis de horror num deserto de tédio!" (Baudelaire, 1984, p. 296). Poderíamos nos remeter àquela passagem de *Estrela distante*: "o inferno era uma rede ou uma cadeia de causalidades. Explicava os assassinatos em série como uma 'explosão do acaso'. [...] A casa do diabo, dizia, era o Destino, a Sorte." (Bolaño, 2009, p. 100). Não há centro, não há cabeça e nem fonte de onde o mal irradia. É melhor fechar os olhos. Não pergunte a ninguém. "Não escute as vozes dos amigos mortos, Gaspar./ Não escute as vozes dos desconhecidos que morreram/ em velozes entardeceres de cidades estrangeiras" (Bolaño, 2007, p. 155). Dizem que os entardeceres nos desertos mexicanos podem durar apenas alguns segundos. Enormes lixões a céu aberto, caminhões que ninguém sabe de onde vêm ou para onde vão, há centenas deles todas as noites, com seus trabalhadores vestidos com agasalhos para se protegerem do frio. Algo como uma nuvem tóxica, uma enorme câmara de gás: a tranquilidade. Narcotraficantes bebendo pulque e jogando cartas em bares onde se escuta uma *ranchera*, salões de dança e puteiros lotados. "Estranho mundo amoroso: suicídios e assassinatos;/ não há dama magnética, Gaspar, senão Medo/ e a velocidade necessária daquele que não quer/sobreviver." (Bolaño, 2007, p. 74). Todas as manhãs encontra-se pelo menos um corpo. A reconstituição pelo dia daquilo que a noite fez desaparecer. Às vezes não é possível reconhecer o corpo, não há rastro, apenas esquecimento. – Como é o inferno? "Como Ciudad Juárez, que é nossa maldição e nosso espelho, o espelho desassossegado de nossas frustrações e de nossa infame interpretação da liberdade e de nossos desejos" (Bolaño, 2004, p. 339). Um deserto florido é também o rio de sangue subterrâneo que o abastece, nosso *Letes* latino-americano: Os assassinatos florescem. As flores do mal, acrescentaríamos. "Os floreiros dissimulam/ a porta do Inferno/ Com um certo tipo de luz/ E a uma determinada hora/ De repente te dás conta/ Esse objeto é o terror" (Bolaño, 2007, p. 58). O objeto real, a dor nua e sem memória, o horror, ao meio dia, sob o sol a pino: "De cadeiras, de entardeceres extra,/ de pistolas que acariciam/ nossos melhores amigos/ é feita a morte" (Bolaño, 2007, p. 100). Um carro veloz na autoestrada. "O mal é o ilimitado, mas não é o infinito" (Weil, 1993, p. 75).

As conquistas impossíveis

Bandeirolas azuis sobre fundo amarelo. “Precisamos de uma tenda para atravessar o deserto”, dizia para mim mesmo enquanto pincelava com tinta a folha de papel A2. Todos esses territórios estão para sempre perdidos, você marca com um ponto o centro e logo sua mão já está em outra periferia. Nossas visíveis cidades latino-americanas. “Você coleciona vitórias de Pirro”, continuava dizendo, e continuava pintando. Penso naquelas gravações em K7 que o Leonilson fez quando descobriu que estava com Aids em 1980, e nos seus desenhos tão pequenos no espaço das telas. Em uma fita, ele chora ao falar sobre os bombardeios americanos no Iraque, e lembrei-me de uma vez que chorei ao ver fotografias da destruição provocada pela guerra na Síria e os milhares de refugiados investindo a última energia que tinham em uma viagem de barco. Hoje entendo que essas bandeirolas me apareceram depois de ver uma escultura do Leonilson na fundação Iberê Camargo. A escultura, feita de materiais muito simples e frágeis, papel machê, se não me engano, tinha uma forma oval, lembrando um enorme casco de tartaruga. Do lado de fora dessa casca, diversas bandeiras fincadas, como lanças incapazes de perfurar o núcleo do corpo. Penso naqueles versos de Caio Fernando Abreu dizendo alguma coisa parecida com a saudade ser uma coisa azul com carne por fora e espinhos por dentro, mas não lembro. Olho para dentro da casca do castelo sitiado: uma criança levanta o dedo em direção à boca – devo fazer silêncio.

O pavilhão

Em um ensaio intitulado, "Um quarto e meio", que era a medida das habitações populares na União Soviética, Joseph Brodsky escreve: "Se há um aspecto infinito do espaço, não é por seu potencial de expansão, mas de redução" (Brodsky, 1994, p. 192). A estranheza experimentada com o enunciado talvez seja um importante sinal para que se continue pensando nele, fazendo-o reverberar no bairro de outas palavras. Aquilo que não nos desvia de nosso curso, não nos leva a lugar algum. No ensaio, Brodsky vai perseguindo as pistas de suas recordações infantis, deixando com que sua memória pratique a arte do detalhe. O detalhe é aquele ponto que desorganiza a totalidade. É através das imagens turvas dos objetos, revestidos pelo conteúdo onírico da lembrança, à altura dos olhos da criança, que ele é capaz de dizer: "o conteúdo dessas cômodas poderia ser comparado à soma de nossos subconscientes, ao subconsciente da família" (Brodsky, 1994, p. 197). Da cômoda aos laços de sangue. As crianças, provavelmente, são as criaturas que melhor dominam essa arte das passagens. Como os exércitos vietcongues, são elas que guardam a chave dos buracos que levam de uma ponta a outra do país. As cavernas que arquitetava na infância, minuciosamente, sobre a cama dos avós: paredes erguidas com almofadas quadradas, largas o bastante para se manterem verticais; o teto, feito de um enorme lençol disposto por cima, conferia à caverna seu aspecto de tenda dos milagres. Ao longo do dia, ia escondendo os tesouros recolhidos das expedições pelo pátio. Nenhum adulto jamais adentrou o interior daquele segredo. A contração do espaço, como uma dobra para dentro, um buraco. No livro *Infância berlinense*, Walter Benjamin também utiliza esse método de seguir suas recordações daquela Berlim do final do século XIX como estratégia de alcançar um lugar do pensamento que encontra sua potência máxima na experiência das crianças. O último fragmento desse livro arma a imagem do "anãozinho corcunda", essa criatura furtiva, sacana e pirraça, sempre disposta a subtrair algum objeto do mundo e desaparecer com o produto do furto sem deixar marcas por pura zombaria. "O anãozinho corcunda antecipava-me em tudo. De resto não me fazia nada, esse bailio pardo, a não ser cobrar metade do esquecimento de cada coisa que eu me aproximasse" (Benjamin, 2015, p. 114). Tanto na experiência de Brodsky como na de Benjamin, a infância se apresenta como presentificação de um espaço imanente, jamais de uma duração datada, mas perdida no tempo. A infância precisa ser revivida mais do que lembrada, parece ser este um dos ensinamentos. No entanto, sua manifestação é involuntária,

ao acaso, como um tropeço. A infância como uma queda, o buraco onde o coelho Pernalonga desaparece com sua cenoura. Não sabemos a senha: "Como se chama isto?/ Oceano./ Uma gigantesca e lenta Universidade" (Bolaño, 2007, p. 43) Território entrevisto no último verso do poema. Foi dessa maneira que sempre me pareceu essa ideia em Roberto Bolaño: a infância da verdade. Lugar encontrado sem querer encontrar: "Esta esperança eu não a busquei. Este pavilhão silencioso da Universidade Desconhecida" (Bolaño, 2007, p. 287). Lugar imanente que foi o nome escolhido para reunir todos os seus poemas, *A Universidade Desconhecida*. Uma biblioteca sem endereço, movente. Perdida e reencontrada nos limites das ruas, nos limites dos sonhos, entre a presença e a ausência dos passos que buscam alguma esquecida força, a informe experiência, a infância reencontrada.

Ginásio Poliesportivo Nunca Pensei

Olho para a fotografia de César Vallejo que estampa a capa de uma antologia de poemas seus. O terno tão negro quanto seus cabelos. A mão esquerda segurando a bengala; a direita, o próprio rosto. Sua expressão me lembra o rosto agreste de João Cabral. “Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!” (Vallejo, 2013, p. 63). Ultimamente, repito este verso, em *loop* infinito, enquanto arremesso a única bola que tenho na quadra de basquete do Ginásio Poliesportivo Nunca Pensei.

O arquiteto

Hoje o vi no jardim de inverno por sobre a janela do quarto. Tinha diante dele o bloco de gesso e o avental enrolado no corpo. Uma montanha de carne vertical, uma obra de desabamento, como se o seu silêncio estivesse completando a quinta volta na casa do caracol e esse redemoinho me tragasse junto a um sumidouro que talvez tivesse como centro vazado a imagem dele por trás do bigode. Esse quarto é o meu arquivo. Aqui dentro, as cartas e fotos e os mapas embalados em sacos plásticos, etiquetados, datados, e presos com atilhos; ali fora, o intraduzível, aquilo que me barra o olhar. Jogo promessas ao vidro e lhe pergunto: de que matéria és feito? Areia, calcário e calor? Nesta manhã em que acordo, e apanho com o canto do olho o meu animal onírico do outro lado, você intercede. Aqui dentro, as imagens e alguma luz; aí fora, a noite de um sol negro.

O poeta desaparece

Era difícil saber ao certo quantas pessoas ainda restavam no pequeno bar depois que o poeta terminara sua palestra. Os remanescentes, todos, pareciam muito emocionados. Alguns soluçavam, outros engoliam a própria saliva, havia também quem limpasse o rosto das lágrimas que corriam. Ninguém se adiantou aos aplausos, e era possível escutar a respiração ofegante que pairava naquela atmosfera quente e brumosa, à meia luz. A arquitetura do bar uruguaio lembrava aquelas salas de aula das faculdades americanas, o plano inclinado fazia com que olhássemos o poeta de cima. Levanto-me da cadeira, e encontro um amigo descendo na direção do palco. "Quero dar um abraço nele", ele disse. Nos aproximamos, e a atmosfera foi tornando-se cada vez mais nítida, como se ao descer pela escada central uma poeira muito fina fosse desaparecendo dos nossos olhos. A figura do poeta foi ganhando contornos definidos: o rosto lembrava o de Juan Carlos Onetti: as sobrancelhas grossas, os óculos de aro grosso e muito preto, o chapéu de ilusionista. Chama atenção o seu pescoço fino, e o fato de estar vestido com uma enorme camisa listrada, muito maior do que seu corpo magro. Meu amigo, já colado junto ao palco, dirige-lhe uma pergunta que não escuto muito bem, mas que falava alguma coisa sobre o mistério da poesia, ou sobre como as palavras poderiam ser a sobrevivência da magia no tempo das catástrofes. O poeta, então, tira o chapéu da cabeça e começa a desabotoar a imensa camisa. Antes de tocar o último botão, quase na altura dos pés, vira a cabeça, olha-nos, e dispara um louco sorriso. Depois ele pisca, e num movimento veloz e preciso, como o de um toureiro, dá um giro sobre seu eixo, e desaparece atrás da camisa que agora acompanhamos feito um lençol caindo lentamente. Já não há mais ninguém no bar, apenas eu e meu amigo olhando para a camisa listrada e o chapéu caídos no chão. Acordo num sobressalto às três da madrugada. Vou até a sacada, e o único som que escuto na noite silenciosa são as vozes de duas meninas que caminham de mãos dadas pelo meio da rua deserta enquanto cantam alguma canção de Dorival Caymmi que não lembro o nome.

O movimento das nuvens

Dir-se-ia o teu olhar coberto de vapor,
Teu olho misterioso - azul ou furta-cor? –
Terno, cruel e em sonho alternativamente,
Reflete a palidez e a indolência do poente

Charles Baudelaire, "Céu nublado"

A professora falava sobre a escrita de Proust. Tínhamos aula em uma sala pequena escondida entre as árvores do pátio dos fundos do Hospital Psiquiátrico São Pedro. No quadro negro, de um lado estava escrita a palavra fogo, e do outro, a palavra água. Ela indicava a região, ao centro, entre um e outro: "o vapor, o vapor". Em algumas passagens do livro *Amuleto,* a personagem Auxilio Lacouture fala dos vapores que costumam lhe subir à cabeça. No filme, *Deserto vermelho*, de Michelangelo Antonioni, Giuliana, interpretada por Monica Vitti, caminha por uma fábrica em meio aos vapores violentos que saem das máquinas. O vapor, o excessivo, o informe se expandindo. Baudelaire fala das nuvens como as "arquiteturas moventes que Deus faz com os vapores, as maravilhosas criações do impalpável (Baudelaire, 2009). *O que são as nuvens?*, as marionetes do Pasolini, Otelo e Iago, só depois de serem jogadas no lixão junto com o resto do cenário, olham para o céu pela primeira vez. Otelo, maravilhado, pergunta para Iago que formas são essas que vê no céu: "E quem sabe? Dolorosa, maravilhosa beleza da criação", ele responde. "Nossas raízes foram como as nuvens/ de Baudelaire" (Bolaño, 2007, p. 436). Yoko Ono desmontando o céu em cacos de cristal, pedaços de azul. As nuvens, aquilo que disse o Didi-Huberman (2015, p. 15): "não há imagem sem imaginação", não há imagem sem *trabalho das imagens*. O movimento das nuvens, composições na suspensão do presente, anacronias e fantasmas da vida futura e passada. O movimento das nuvens: fragmentos do inapreensível, um gesto em relação ao mistério e ao informe, invenção de imagens, apesar de tudo. De vez em quando vemos alguma coisa, o aviãozinho partindo, "mas, eu, é lá no alto que vacilo" (Kafka citado por Blanchot, 2011). As nuvens surgindo do fundo. Logo se desfazem, a qualquer momento, precipitam.

Amanheceres

Os primeiros raios de sol vão tocando as antenas dos edifícios, o topo dos morros, e acendendo fósforos nas pontas de tudo. O fogo espalha-se verticalmente como uma linha de incêndio sobre a cidade. A luz vem limpando tudo. A enorme língua de gato passa por todas as ruas, recorta as esquinas, esquenta o corpo de quem caminha nas primeiras horas. "O amanhecer que dizia olá olá seus medrosos olá olá sabem quem sou? enquanto empurrava os vidros da janela e nossas sombras contra a parede. [...] Olá olá *ajúa*, sou o amanhecer mexicano que sempre derrota a morte" (Bolaño, 2017, p. 127). No amanhecer, as imagens vão gradualmente ganhando carne e detalhamento na medida em que a manhã é tecida: "uma bela paisagem/ de pátios interiores, com roupas penduradas e quietas,/ silenciosas roupas de mármore na cidade, onde não existe/ o vento e ao longe apenas se escuta o zumbido/ de uma televisão a cores, observada por uma família/ que também, a esta hora, toma café reunida ao redor/ de uma mesa: acredite em mim: as mesas de plástico amarelo/ se desdobram até a linha do horizonte e depois:/ até os subúrbios onde se constroem edifícios/ de apartamentos, e um menino de 16 sentado sobre/ ladrilhos vermelhos contempla o movimento das máquinas. (Bolaño, 2007, p. 16). Começa o dia, e com o ele o sono dos detetives, dos criminosos, dos ladrões e dos poetas. O dia: transparência e luz. Vidro e imagens. Neste poema, não há mistério, mas imagens coloridas: "roupas de mármore", "televisão a cores", "plástico amarelo", "ladrilhos vermelhos". Como se a luz devolvesse as coisas a elas mesmas, organizasse as manchas. Uma forma muito particular de morte, como aparece no final do poema: "Acredita em mim: não é o amor aquilo que virá/ senão a beleza com sua manta de auroras mortas." (Bolaño, 2007, p. 16). Se por um lado o amanhecer traz vida às imagens, essa beleza também traz algo de violento e fantasmagórico. A luz, o fim do mistério: "Ai de mim! Ai de mim! As dúvidas desfazem-se! Ah! Luz do sol. Queiram os deuses que esta seja a derradeira vez que te contemplo!" (Sófocles, 1989, p. 82). A revelação do enigma, a luz excessiva que finalmente cumpre a profecia e faz Édipo encontrar seu destino com a escuridão. Em um outro poema de Bolaño a luz aparece como "uma única adaga levitando/ No altar dos sacrifícios da Cidade do México". A luz que o deixava "como um detetive adolescente perdido nas ruas/ do México". E ainda: "Luz que avançava da noite para o dia/ igual a uma girafa. Luz da orfandade encontrada/ Na vazia e improvável imensidão das coisas." (Bolaño, 2007, p. 366).

Lusco-fusco

Os antigos costumavam dizer que a transição do dia para a noite e da noite para o dia era uma questão de sobreposição de mundos. Como dois filmes, cada um com a sua textura, seus personagens e paisagens. Um filme entra no outro. Fricção e composição. "Minha poesia temporada de verão 1980/ sobreposição de dois filmes duas películas/ sobrepostas quero dizer o corcundinha o tira/ em planos parecidos quero dizer o barquinho" (Bolaño, 2007, p. 27). Nos crepúsculos, mais do que em qualquer outro momento, pressentimos o tempo como uma experiência de perda. O aqui e agora como um limiar entre passado e futuro, uma membrana feita de matéria escura. É no lusco-fusco, nessa suspensão instável, no momento em que a dúvida toma conta do olhar, é que caímos em nosso próprio peso. É na luz diagonal que perfura a atmosfera o ponto em que cada corpo se divide em luz e sombra, em lembrança e esquecimento. Aquela luz que Borges percebeu nas ruas de Montevidéu, uma luz de pátio (Borges, 2007). Os limiares da luz nos levam para aquele momento em que as imagens vibram, preparam suas crisálidas de mutação, uma temporada, onde somos confrontados com a porção de invisível de todo o visível. "É difícil enxergar daqui", ele teria dito, enquanto via o outro desaparecer por um rasgo na imensa neblina sobre a plataforma. Algo desaparece e continuamos a olhar aquele fundo de ausência, procurando por vestígios, alguma luz que se acenda, um sinalizador. De repente, vemos alguma coisa, alguma coisa nos olha. Aparição e desaparição. Os mundos se cruzam e já não podemos dizer se esquecimento ou se lembrança, pois toda imagem é furada, algo sempre vaza. "o olhar desesperado de um detetive/ diante de um crepúsculo extraordinário" (Bolaño, 2007, p. 20). O cenário do crime, o lugar ao qual não podemos voltar.

Entardeceres

Follow, poet, follow right
to the bottom of the night

W. H. Auden

Há um texto da Maria Filomena Molder que se chama "Para onde vai a luz quando se esconde". Nele, ela diz que essa é uma pergunta que poderia ser formulada por uma criança, e "não se deve confundir com a pergunta pela invisibilidade, pois o esconder tem a ver com o nosso ponto de vista, com isso de vivermos sobre a terra" (Molder, 2017, p. 73). Nesse texto, a autora nos conta a história da anêmona que Rilke, certa vez, encontrou uma noite em Roma. "Ela, ao contrário das suas irmãs, abandonou-se à noite, não se fechou, absorvendo tudo aquilo que não estava preparada para absorver" (Molder, 2017, p. 74). Há nessa imagem da noite um excesso, um inominável. No poema, "O entardecer", Bolaño nos apresenta o entardecer como a única testemunha de certos acontecimentos: "Esse entardecer acompanhou o pai de Lisa/ até embaixo/ até a cidade do México/ Esse entardecer viu meu pai colocando as luvas/ antes de sua última briga" (Bolaño, 2007, p. 345). Ao mesmo tempo em que é a única testemunha desse poema, em um outro ele escreve que "Já não há imagens, Gaspar, nem metáforas na área.", e termina com uma série de equivalências: "A desesperança, a fúria, o entardecer" (Bolaño, 2007, p. 84). O entardecer, a destruição das imagens. A noite desarma os animais domesticados, e, ao mesmo tempo, em face da escuridão, como a anêmona de Rilke, libera forças que não somos capazes de suportar. No final do texto, Maria Filomena Molder assim escreve: "entre os Gregos, houve quem tivesse descoberto que nessa noite talvez haja um indomável, um que não nos deixa ter segredos [...]. A criança que tenta apanhar o sono, no momento em que ele vem ter com ela, talvez estava a inventar esse indomável." (Molder, 2017, p. 15). O entardecer, esse animal faminto e indomável: "Esse entardecer corajoso e medroso, indivisível!/ como uma flecha lançada ao coração" (Bolaño, 2007, p. 345).

Eros

Durante as festas do aniversário de Afrodite, Pobreza e Recurso deram a luz a Eros. Nem divina e nem humana é a natureza de tal criatura híbrida. A estrangeira, Diotima, explica a Sócrates que Eros é um filósofo, com o poder de "interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses" (Platão, 2016, p. 119). Eros, em sua existência limiar, mortal e imortal, ocupa o lugar da passagem. Seu exercício coloca em jogo seres descontínuos: "Te presentearei com um abismo, ela disse,/ mas de maneira tão sutil que só perceberás/ quando já tiverem passado muitos anos" (Bolaño, 2007, p. 148). Daí o pensamento de Bataille de que a questão central do erotismo ser a "dissolução das formas constituídas" (Bataille, 2014, p. 42), através da transgressão. "Acontece que podemos em comum sentir a vertigem desse abismo. Ele pode nos fascinar. Esse abismo em certo sentido é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante". (Bataille, 2004, p. 37) A violência de Eros: a supressão dos limites do ser. Descer. Eros é um ir além. Ou como no poema de Daniel Faria: "Penso velozmente que o amor, como Dante disse, é um estado/ De locomoção. É um motor. E fico a trabalhar no mecanismo secreto/ Do amor" (Faria, 2016, p. 23). Uma viagem de trem em busca do nome pelo qual possa ser chamado. "E depois, mesmo no meio do mal-estar, dia após dia, não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, *essa coisa*, permanece para sempre exposta e murada" (Agamben, 2013, p. 51). Eros: olhos terríveis que buscam. "O mistério do amor é sempre/ o mistério do amor/ e agora é meio-dia e/ enquanto a chuva desliza/ pelos pilares brancos/ da ponte" (Bolaño, 2007, p. 148).

Telepatia

Acontece toda vez que chove, e o mundo adquire outra densidade, mais grossa, e se eu pudesse transmitir o código morse da saudade pelas moléculas d'água, tão próximas, mas eu não posso, e no entanto, tenho certeza de que algo você escuta. Essa certeza, esse outro reconhecimento daqueles que já puderam ver o avesso do olhar, daqueles que já nos viram feito bichos. No livro *2666* há uma passagem em que Amalfitano se lembra de "um livro fininho, que não chegava a cem páginas" (Bolaño, 2010, p. 215), *O'higgins é araucano*, especialmente um argumento a respeito da capacidade telepática do povo araucano, da proximidade da sua língua com a língua de Homero, da imensa experiência náutica desse povo. A telepatia araucana nunca foi traduzida pelos espanhóis, e se por acaso ela deixou de funcionar foi porque os espanhóis mataram todos os telepatas, e, no entanto, o Adkintuwe sobreviveu como capacidade de comunicação telepática jamais traduzida. A comunicação araucana foi o principal instrumento de resistência na guerra de invasão do seu território pelos espanhóis. Invento para mim uma língua que seja uma língua em fuga. Uma língua de guerra, telepática, que me alerte a proximidade dos inimigos. Uma língua capaz de socorrer e pedir ajuda. Inventar uma língua é sempre inventar um povo que precisa ser salvo.

Um lugar vazio perto daqui

Esse é o nome do fragmento de número 28 de *Amberes*, do Roberto Bolaño. Começa assim: “Pensava na minha situação, e de novo estava sozinho e tentava entender" (Bolaño, 2002, p. 65). O trabalho dos detetives. Sentam-se à mesa e massageiam as mãos, coçam a cabeça, arregaçam as mangas. Aquecem o pensamento. Lembram as imagens do passado e tentam criar as pontes, e traçar o mapa dos efeitos no presente. No *2666*, ao final da parte dos críticos, Peletier e Espinoza se dão conta: “Arcimboldi está aqui.” Depois completam: “nunca vamos encontrá-lo, mas o importante é que ele está aqui” (Bolaño, 2010, p. 161). Matilde Campilho tem um poema que diz assim: “Pedalaria a cidade inteira só para te ver dançar” (Campilho, 2015, p. 33), e daqui poderia dizer que leria um romance inteiro só para escutar o que você tem a dizer. “Os instantes são esses lugares de guardar e depois perder”, você diz. “A partir da página 521 conhecerei meu verdadeiro/ amor” (Bolaño, 2007, p. 25). Estamos aqui, no momento preciso em que a busca transforma-se em viagem. Estamos os dois no terraço do prédio de uma galeria no centro da cidade. Você abre a boca e eu fecho os olhos, pois você descreve o ambiente, e coloca a minha imaginação a inventar outras nuvens. Não posso senão buscar no escuro a altura dos prédios que você descreve. Não sei por que razão, mas te conto de Cesárea Tinajero, a poeta desaparecida no deserto mexicano, quase sem deixar rastro. Tenho a impressão de que, de onde estávamos, do alto do vigésimo quinto andar deste prédio, falar do último poema deixado por Cesárea Tinajero era também uma forma de construir uma paisagem. Começa o entardecer, a galeria fecha as portas, um segurança nos descobre e interrompe os contornos de um plano onde passaríamos a noite no terraço, sob as estrelas, brincando de você fala e eu te escuto, depois eu falo e você me escuta.

Passagem secreta

Havia dias em que o pai levava-me para visitar o hospital onde trabalhava. O enorme edifício parecia imerso em uma aura violeta, uma nuvem mágica que lhe conferia um aspecto único, como se fosse suspenso do tempo. A ilha à que meu pai viajava todos os dias. Logo no saguão da entrada havia uma daquelas máquinas automáticas em que colocamos as moedas, e depois apertamos o botão para escolher o refrigerante. Adorava o barulho que a máquina fazia, e também o gesto de procurar pela latinha no buraco. Experimentava um raro sentimento de alegria ao ver o pai avançar pelos corredores com o passo vigoroso acenando para as enfermeiras e os doentes. Naquela idade, eu ainda nunca tinha visto o pai adoecer. Foi numa dessas visitas em que vi pela primeira vez um homem velho respirando por aparelhos, deitado em uma maca. Os tubos ligados ao seu corpo faziam voltas no ar. Não sou capaz de lembrar se naquela época já percebia o redemoinho no olhar dos convalescentes, e, no entanto, a imagem do pai, abrindo portas magnéticas com seu cartão, jamais abandonou a memória: "Vem aqui, vou te mostrar uma passagem secreta" – e íamos, os dois, caminhando por um corredor de vidro, cercado por árvores altas e muito verdes, que ligava duas alas do hospital. Ultimamente, quando penso nele é essa a imagem que volta: o pai caminhando na passagem secreta, mas no seu retorno como sonho, o corredor de vidro dá voltas e voltas para cima, como uma minhoca de outro planeta ou um avião em chamas rodopiando para fora do ar, acima, tomando distância da luz, confundindo-se com outras estrelas.

Na sala de leitura do inferno

Carregamos um livro junto ao corpo, debruçados sobre a mesa, na distância infinita entre a lâmpada e os olhos, e no entanto, no espaço da maior proximidade. Um livro é algo que se tem por perto, diferente dos quadros em um museu ou de uma tela no cinema. A leitura, no entanto, é anterior ao surgimento dos livros. Antes que a astronomia viesse esquadrinhar e calcular o cosmos, os antigos liam a história cruzada do passado e do futuro nas estrelas. Leitura: jogos entre proximidade e distância. Ricardo Piglia, em um artigo chamado "Que es un lector?", procura construir uma história do leitor, em vez de uma história da leitura, e defende que essa poderia ser uma das perguntas centrais da literatura. Para ele, a leitura "es un arte de la microscopía, de la perspectiva y del espacio", e também "es un asunto de óptica, de luz, una dimensión de la física." (Piglia, 2014, p. 18). Piglia nos fala do "leitor adicto", aquele para quem a leitura "nos es solo una práctica, sino una forma de vida" (Piglia, 2014, p. 19). Talvez porque a leitura aponte mais para algo a ser encontrado na vida do que nas narrativas dos livros. Um bovarismo reverso. Criaturas como Borges, que, podemos imaginar, de tanto ler ficou cego. A leitura é uma experiência limite, de prazer e horror: "Na sala de leituras do inferno No clube/ de viciados em ficção científica/ Nos pátios encharcados Nos dormitórios de trânsito/ Nos caminhos de gelo Quando já tudo parece mais claro/ E cada instante é melhor e menos importante/ Com um cigarro na boca e com medo Às vezes/ Os olhos verdes E 26 anos Um servidor" (Bolaño, 2007, p. 85). A leitura, portanto, como um lugar ao mesmo tempo prazeroso e terrível (um clube de leitores e um caminho de gelo). A sala de leituras do inferno, o deserto, esse país onde se escrevem os poemas. Talvez essa sala de leituras também esteja em "um dos limites da universidade desconhecida" (Bolaño, 2007, p. 142). Estamos próximos de Pierre Menard, autor/copista do Quixote, alguém para quem a leitura transforma-se em processo de fabricação de uma vida. Para Piglia, no excesso, ou para pensarmos com Blanchot, no "incessante", "algo de la verdad de la práctica de la lectura se deja ver; su revés, su zona secreta: los usos desviados, la lectura fuera de lugar. Tal vez el ejemplo más nítido de este modo de leer esté en el sueño (en los libros que se leen en los sueños)" (Piglia, 2014, p. 20). O leitor é alguém que busca algo que perdeu, e lendo como quem sonha, procura reconstruir a história a partir do pedaço desaparecido. Com Borges nos deparamos com esse mundo onde tudo já foi escrito, essa

biblioteca de Babel infinita, onde o único gesto possível é o da a releitura, e por causa disso "una de las claves de ese lector inventado por Borges es la libertad en el uso de los textos [...]. Cierta arbitrariedad, cierta inclinación deliberada a leer mal, a leer fuera de lugar, a relacionar series imposibles. La marca de esta autonomia absoluta del lector en Borges es el efecto de ficción que produce la lectura." (Piglia, 2014, p. 25). A leitura como um ato de extrema liberdade, nos leva a um gesto deliberadamente político em relação ao tempo e à história, pois, ao ler "fora de lugar" o que fazemos é remontar o tempo, remontar a história. É a produção de uma suspensão, uma interrupção anacrônica em relação ao presente. "Bonitos instantes sem memória/ como poesias perdidas de Bertran de Born/ e lendas mesoamericanas./ Cobertos na cama, felizes,/ enquanto lá fora chove./ Bonitos instantes sem cartografias/ nem corajosos capitães/ que garantissem a volta para casa./ Onde não existem garotas ou cidades/ nem incêndios./ Apenas teu corpo/ Coberto por uma gabardine suja,/ deitado na praia,/ lendo." (Bolaño, 2007, p. 117). A beleza dos instantes sem mapas e sem guias. Toda a aventura começa aqui, nesse instante que "estanca a hemorragia vital do tempo" (Zumthorn, 2007, p. 52). A queda de todas as certezas e o momento preciso de rasgo onde as imagens se desfazem. Talvez por causa disso seja "melhor aprender a ler do que aprender a morrer" (Bolaño, 2007, p. 424) e que "não era mais cômodo ler do que escrever. Que lendo aprendia a duvidar". Assim como Hamlet entrando em cena logo depois do encontro com o fantasma de seu pai, quando Polônio lhe pergunta: "O que estás lendo?" E Hamlet responde: "Palavras, palavras, palavras".

A lanterna dos policiais

Ricardo Piglia escreve que "la historia de la lectura es también la historia de la iluminación" (Piglia, 2014, p. 131). Nesse texto ele fala da lanterna que Anna Karenina pediu emprestada para poder ler um romance durante uma viagem de trem. "La luz de la linterna de Anna es la metáfora de la luz del lector, del aislamiento del lector en la oscuridad." (Piglia, 2014, p. 132). Essa luz pessoal, a luz do leitor, poderia nos remeter ao reino dos organismos bioluminescentes, como os vagalumes e os fitoplânctons. Lembro-me de uma viagem de barco que uma vez fizemos e do negrume de uma noite sem lua. Subitamente, meu avô tira a roupa, e, num pulo, atira-se ao mar. Debruçamo-nos junto ao guarda-corpo do veleiro e vimos a silhueta do corpo dele, toda iluminada e verde, como uma baleia fosforescente nadando para debaixo do barco. Em 1941, Pasolini escreve uma carta a um amigo de adolescência contando o que havia visto em uma noite: "A amizade é uma coisa belíssima. Na noite da qual te falo, jantamos em Paderno e, em seguida, na escuridão sem lua, subimos até Pievo dei Pino, vimos uma quantidade imensa de vagalumes, que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques de arbustos, e nós os invejávamos porque eles se amavam, porque se procuravam em seus voos amorosos e suas luzes. [...] Pensei então no quanto é bela a amizade, e as reuniões dos rapazes de vinte anos, que riem com suas másculas vozes inocentes e não se preocupam com o mundo à sua volta, continuam vivendo, preenchendo a noite com seus gritos." (Pasolini, 1991, p. 37-38 citado por Didi-Huberman, 2011, p. 19) Trinta e quatro anos depois, Pasolini volta a escrever sobre os vagalumes, mas dessa vez, em uma espécie de lamento fúnebre, constatando o seu desaparecimento. Sua tese é a de que o fascismo, ao contrário de ser lido como período de trevas, é na verdade o reino da luz total, da luz dos holofotes da propaganda, a luz que extirpa o escuro, quando não é mais possível esconder-se. A luz do fascismo provocou o desaparecimento dos vagalumes, essas criaturas delicadas e sensuais, essas existências mínimas, que fazem amor diante da morte. Mais tarde, Didi-Huberman retoma os textos de Pasolini para escrever a *Sobrevivência dos vagalumes*. A pequena luz, *lucciola*, luz pessoal, portanto, contra a luz total dos holofotes do poder. Uma luz como a lanterna dos policiais no meio da noite. Vasculham o escuro evitando pisar nas poças de sangue. Procuram um corpo, mas o corpo não está mais lá. Desapareceu. A lanterna dos policiais, a luz da leitura à procura de vestígios. A pequena luz, a dúvida, a hesitação, o limiar do mistério.

Linhas de fogo

Querido pai, me deixa voltar. Me dá as chaves para entrar em casa. Na maior parte do tempo, meus olhos já não sangram mais, mas, às vezes, sim. É um Tirésias louco a quem mostro meus sonhos. Como entender o destino se sustentando nas linhas do acaso? Interpretei mal alguma mensagem? Esses dias sonhei que estava em uma guerra. As linhas de fogo riscando a noite, pessoas gritando e correndo. No banco de trás de uma viatura olho para a silhueta escura de dois policiais sem entender para onde estamos indo. O medo toma conta do meu corpo. Reparo que levo comigo a tua arma, depois a mostro para o policial que diz: "É sempre bom ter uma por perto." Chega o momento em que vou dar um tiro e a tua arma emperra. Trava e começa a sair merda pelo cano. Os pedaços da arma um a um vão caindo no chão enquanto eu me ajoelho para juntar. Acordo dizendo que "é no meu sonho que a tua arma se desarma". Acabou a guerra, pai. Não precisas mais ter medo dos helicópteros, nem do cachorro preto de orelhas felpudas. Acabou a guerra, pai. Me deixa voltar.

Reinos do futuro

Em 1871, o revolucionário socialista Auguste Blanqui estava longe das barricadas da Comuna de Paris. Encarcerado no *Fort du Taureau*, em razão de sua articulação política nas manifestações do ano anterior, Blanqui escreve *A eternidade pelos astros*, um tratado de astronomia. Contrário à tese de uma harmonia sobredeterminante no cosmos, ele escreve a favor de uma constante desordem: "O universo é ao mesmo tempo vida e morte, destruição e criação, mudança e estabilidade, tumulto e repouso" (Blanqui, 2017, p. 90). Ao pensar a composição atômica dos corpos como finita, mesmo que em um número altíssimo, inimaginável, quando estendida ao infinito, no tempo e no espaço, o universo estaria povoado de sósias. Assim, Blanqui aponta para uma multiplicidade infinita da vida: "Isso que escrevo neste momento numa masmorra do forte do Touro, eu o escrevi e escreverei por toda eternidade, sobre uma mesa, com uma pena, as mesmas roupas, em circunstâncias idênticas. Assim cada um." (Blanqui, 2017, p. 91). Dez anos mais tarde, Friedrich Nietzsche estaria desenvolvendo sua teoria do eterno retorno também com base no mesmo problema da repetição como tomada de posição diante da história: "Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente" (Nietzsche, 2001, p. 230). Ao contrário de sugerir a resignação, a repetição nos coloca diante da responsabilidade, pois "o capítulo das bifurcações fica aberto à esperança. Não nos esqueçamos de que tudo que poderíamos ter sido aqui embaixo, o somos em algum outro lugar". (Blanqui, 2017, p. 92). Essa proposição poderia nos levar àquela frase de Kafka escrita a um amigo recuperada por Walter Benjamin: "Há esperança infinita, mas não para nós" (Benjamin, 2012, p 152.). Poderíamos imaginar que assim como Blanqui olhou para cima, para o movimento dos astros, buscando entrever na eternidade e na multiplicidade do tempo alguma esperança, Bolaño procurou no movimento das nuvens alguma aparição do futuro. "As nuvens se bifurcam. O escuro/ se abre, sulco pálido no céu./ Isso que vem do fundo/ é o sol. O interior das nuvens,/ antes absoluto, brilha como um garoto/ cristalizado. Estradas cobertas/ de galhos, folhas molhadas, pegadas./ Permaneci quieto durante o temporal/ e agora a realidade se abre./ O vento arrasta grupos de nuvens/ em distintas direções./ Dou graças aos céus por ter feito amor/ com as mulheres que amei./ Desde o escuro, sulco pálido, vem/ os dias como garotos

caminhantes.” (Bolaño, 2007, p. 108). A esperança, assim, não parece vir dele próprio, senão de uma legião de garotos, como outros e novos seres a povoar este mundo. Ela não figura como salvação individual, mas coletiva. Possibilidade de que o mundo seja diferente para os outros, um outro futuro, um outro amanhecer. A esperança, a utopia, não um mapa, mas uma direção. O corte no presente e a vida futura. “A menina vermelha realmente é um som/ Escuta de perto tua dupla juventude/ Perceba as lâminas Reinos do futuro” (Bolaño, 2007, p. 106).

Prolongamentos

Prolongamento 1 – Na aurora indecisa dos hospitais

E onde diabos está a bicha do Apolo. Apolo está doente, grave.
Roberto Bolaño, "El gaucho insufrible"

Interrogar as relações entre a letra e o corpo nos conduzem a caminhos muito antigos, obnubilados como qualquer origem. Há na dança entre literatura e saúde um excesso. Escrevemos porque sentimos a necessidade de suportar algo da vida que nos ultrapassa, ou é a vida mesma o produto que sobra como resto do ato incessante da escrita? É a vida o suporte da escrita ou a escrita o suporte da vida? Talvez um pouco das duas coisas. Hoje, é difícil acreditar em qualquer tese que argumente em favor da separação dessas dimensões irredutíveis à experiência. O ponto onde uma e outra começa, portanto, parece-nos uma questão secundária, mais interessa interrogar acerca de seus cruzamentos, suas passagens, sobreposições e saltos. Os pontos de indiscernibilidade entre a vida e a escrita, isso nos interessa. No livro *A farmácia de Platão,* Derrida convida-nos a examinar o famoso diálogo platônico *Fedro*, que gira em torno da problemática da escritura. Lembremo-nos primeiramente da aproximação estreita que os antigos faziam entre memória e verdade. Aquele que aspirava a falar em nome da verdade deveria contê-la toda dentro de si, através de sua memória, sem o auxílio de qualquer escritura, pois ela seria meramente um simulacro da verdade, uma não verdade, instrumento capaz de fazer alguém se passar por sábio, quando apenas reproduzia o discurso escrito. No diálogo, Sócrates compara os textos que Fedro trouxe consigo debaixo do braço a um *phármakon*, uma droga (remédio e veneno). Ao aproximarmos uma concepção de saúde, ou de vida bela, à ausência de esquecimento entre os vivos, seriamos capazes de entender por que no mito egípcio de Theuth (o deus da escritura e das letras), que é apresentado no diálogo, ele diz ao rei: "Eis aqui, oh, Rei [...] um conhecimento [...] que terá por efeito tornar os Egípcios mais instruídos e mais aptos para se rememorar [...]: memória e instrução encontrarão seu remédio (*phármakon*)." (Platão, citado por Derrida, 1991, p. 21).

Ora, trazer a discussão da escritura como *phármakon* aqui tem um único sentido de nos lembrar da antiga relação entre a letra e o corpo; a relação da escrita com a saúde e com a doença. Novamente, não se trata aqui de escolher entre a escrita como um processo de cura ou de adoecimento, mas antes de salientar a força dialética dessas dimensões. Intuímos ser

praticamente impossível aproximar-se da experiência poética de Roberto Bolaño e não se deparar com aquela sensação experimentada quando se lê estas linhas de Mallarmé recuperadas por Blanchot: "Senti sintomas deveras inquietantes causados pelo ato só de escrever" (Blanchot, 2011, p. 31). Ou então aquelas dos diários de Kafka: "Escreverei a despeito de tudo, a todo o custo: é o meu combate pela sobrevivência." (Kafka, citado por Blanchot, 2011, p. 61). Bolaño parece estar o tempo todo nos trazendo a dimensão da escrita associada a seu sintoma, à sua angústia, seus sonhos, pesadelos, e, sobretudo, a seu desejo de sobreviver. À vida, enfim.

> Esperas que desapareça a angústia
> Enquanto chove sobre a estranha estrada
> Onde te encontras
>
> Chuva: apenas espero
> Que desapareça a angústia
> Estou dando tudo de mim
>
> (Bolaño, 2007, p. 15)

Roberto Bolaño é um daqueles escritores cuja biografia exerce uma força que tende, às vezes, para a fetichização. Um garoto chileno, nascido no início dos anos 1950, como ele mesmo diz, "no mesmo ano em que morreram Stálin e Dylan Thomas" (Bolaño, 2004, p. 19), e que ainda muito novo viajou para o México, e lá criou laços com alguns jovens poetas marginais. Os Infrarrealistas, como eles se intitulavam, guiavam-se por lemas como: "Nossa ética é a Revolução, nossa estética a vida: uma só coisa." (Bolaño, 2013, p. 56). Com a eleição de Allende, Bolaño decide voltar ao Chile para participar do processo revolucionário, e logo após a tomada de poder pelos militares acaba preso pela polícia de Pinochet. Graças a uma amizade de infância com um dos carcereiros da prisão, Bolaño consegue fugir e viaja para a Espanha, onde trabalha em diversas ocupações como lavador de pratos, faxineiro, gari e vigia noturno de *camping*. Aos quarenta anos de idade descobre que tem um câncer no fígado. Durante dez anos, Bolaño luta contra a doença e dedica-se à escrita e à publicação de seus contos e romances como nunca havia feito, na certeza de que lhe restava pouco tempo de vida, lidando com a urgência de conseguir deixar alguma herança para sua mulher e filhos. Bolaño morre aos cinquenta anos de idade esperando um fígado na fila de transplante de órgãos. A questão de que tentamos nos aproximar não propõe simplesmente ignorar esses

aspectos biográficos do escritor, mas antes apresentar de que maneira Bolaño tocava a matéria dura e delicada da vida *nos poemas*. Portanto, não a vida que corria por trás deles, mas a experiência de vida da qual os poemas se aproximam. Não raramente a vida é apresentada como território perigoso, sem segurança possível.

Não me sinto seguro
Em nenhum lugar.
A aventura não termina.
Teus olhos brilham em todos os lugares.
Não me sinto seguro
Nas palavras
Nem no dinheiro.
Nem nos espelhos.
A aventura não termina jamais
E teus olhos me buscam.

(Bolaño, 2007, p 106.)

Em um ensaio do livro, *Crítica e clínica*, Gilles Deleuze escreve que a literatura é uma saúde (Deleuze, 1997). Para ele o escritor "goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiadamente grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis" (Deleuze, 1997, p. 14). Erick Gontijo Costa, em sua tese sobre a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, propõe o conceito de "acurar-se da escrita", que não seria outra coisa senão

> [...] perfurar a superfície finita da página, escavar aí o espaço infinito em que a vida circula, pulsa. O escritor in-finitiza corpos e mundos em texto. De sua prática, pontualmente, nasce, e apenas em face dela. Deixa-se atravessar pelo desconhecido que porta em si, no desvanecimento do eu e de sua identidade. Nasce a cada gesto de escrita e desaparece a seguir, para então tornar a escrever. (Costa, 2004, p. 151)

O que vemos na ideia de "acurar-se da escrita" e da "literatura como saúde" é, em ambos os casos, um mergulho no desconhecido da letra e do corpo como a travessia de uma experiência. Atravessar uma doença é sem dúvida uma experiência sem precedentes, e disso os convalescentes sabem muito bem. Podemos evocar aqui Manoel Bandeira e seu "Pneumotórax", ou Sebastião Uchoa Leite e sua série de poemas "Dentro e fora da UTI" ou

seu poema “Rilke Dixit”: “Médicos/ não veem mais do que nós/ Por dentro/ É que sentimos o mal/ Mas que importam/ Teorias do centro?/ Queremos os braços/ Em ângulo total/ Discêntricos/ Sem dentros”. (Uchoa Leite, 2015, p. 250). A poesia como região limiar entre o corpo e a letra se parece com esse “ângulo total”, uma força, uma outra voz alheia à interioridade: “sem dentros”. Ao abordar essa matéria tão estranha da poesia, esse animal selvagem, essa *coisa*, Bolaño parece tomá-la em sua multiplicidade pulsional. A poesia assume ora a imagem do Deserto, do Inferno, do Abismo, do Horror, ora a imagem da Beleza, do Mistério, do Sonho. O equívoco caminho da poesia como aquele que “Me amou para sempre/ Me afundou.” (Bolaño, 2007, p. 67). Podemos lembrar, aqui, aqueles versos de Nicanor Parra, poeta chileno que Bolaño tanto admirava: “A poesia tem se comportado bem/ eu tenho me comportado horrivelmente mal/ a poesia acabou comigo” (Parra, 1999, p. 105). O poeta, “um sujeito com uma estranha predisposição/ a sobreviver” (Bolaño, 2007, p. 401), e a experiência da poesia como “Um sonho maravilhoso/ que atravessa doenças e ausências” (Bolaño, 2007, p. 402) e ao mesmo tempo “uma sala de hospital interminável” (Bolaño, 2007, p. 110). A poesia como uma experiência perigosa, que nos salva na mesma medida em que nos adoece, em que nos coloca diante do fogo destrutivo, mas cujo calor da chama, talvez, acima de tudo, possa nos proporcionar “o alimento que necessitava/ para apertar os dentes/ e não chorar de medo” (Bolaño, 2007, p. 397).

Prolongamento 2 – A bruma utópica e o despertar da poesia

De todos os empreendimentos filosóficos de Walter Benjamin, o trabalho das *Passagens* é certamente um dos mais ousados, potentes e inquietantes. Diversas vezes interrompido e retomado, incompleto até o final de sua vida, o trabalho das *Passagens* foi uma tentativa de Benjamin de dar sequência a um pensamento iniciado em *Rua de mão única,* a saber, uma apresentação materialista da história através de suas formações na arquitetura, no mobiliário urbano e doméstico, nos objetos, brinquedos, figuras públicas da vida moderna, em suma, seu cotidiano. Ao escrever sobre a Paris do século XIX que sobrevivia na Paris do século XX, mais especificamente naquelas formas arquitetônicas denominadas de "passagens" (galerias interiores a quarteirões onde as mercadorias eram expostas), ele as apresenta como "fantasmagorias" que o passado lançava em direção ao presente. Benjamin lê essas passagens partindo do conceito marxista de fetiche pela mercadoria, como "a moradia do coletivo que sonha" (Benjamin, 2009, p. 923) do século XIX. No século seguinte, no presente de sua pesquisa, as passagens só poderiam ser lidas como um rastro deixado pelo século anterior, uma marca viva, cujo anacronismo sobrevivente marcava um ponto de suspensão temporal, uma presença crítica. Benjamin, leitor de Freud, passa a observar esses rastros arquitetônicos sob a perspectiva psicanalítica da interpretação dos sonhos. Bernd Witte, ao escrever sobre esse momento do pensamento de Benjamin, pontua o seguinte:

> [...] entender a história da humanidade como o seu sonho não significa outra coisa senão o fato de que na história as verdadeiras pulsões e desejos do homem, que anseia por plenitude e felicidade, chegam de fato a se expressar, mas apenas em sua forma deslocada, censurada, recalcada. Esse trabalho de sonho impede o homem de despertar, o que significaria um fim da história e um alvorecer do reino messiânico. (Witte, 2017, p. 125)

As passagens de Paris aparecem, assim, aos olhos do historiador, como os resquícios de sonho do século XIX. Benjamin, que leu a paixão dos surrealistas pelo sonho de maneira muito potente, situa, no entanto, uma importante diferença: não seria propriamente o sonho, mas o despertar, o horizonte político da tarefa do historiador materialista. A ele caberia reorganizar as imagens "loucas" do passado, ou seja, um historiador-montador, a fim de lhes garantir sua verdadeira significação. Ao historiador cabe sobretudo um trabalho de montagem das imagens da história. Sobre o despertar, foi sem dúvida decisiva a leitura que Benjamin

fez de Proust: "a mobilização da vida inteira em seu ponto dialético ao extremo: o despertar". (Benjamin, 2009, [N 3a,3] p. 505). Manuela Sampaio de Mattos recupera em seu trabalho, *Ética da memória em Walter Benjamin*, um importante comentário de Márcio Seligmann-Silva sobre a perspectiva do sonho:

> [...] o momento do despertar deve ser tomado como 'um limiar, uma soleira, no qual os dois campos, o do onírico e o da vigília, se interpenetram: apenas neste lugar de passagem pode-se ainda ter acesso às imagens do sonho e interpretá-las, sem também, por outro lado, entregar-se aos mecanismos de censura da vigília'. (Mattos, 2016, p. 30)

Devemos lembrar, ainda em relação aos sonhos, a distinção feita por Freud entre os sonhos manifestos e os sonhos latentes. Os sonhos manifestos são aqueles que podemos trazer à consciência através do trabalho da recordação: a sucessão de imagens que é possível construir como lembrança. A dimensão latente, no entanto, é aquela que resiste à luz da recordação, as pulsões que habitam o núcleo escuro do esquecimento. Há uma tensão, portanto, entre dois movimentos que Tania Rivera chama de "*imagem-muro"* (recordação) e *"imagem-furo"* (esquecimento) (Rivera, 2013). A imagem-furo é aquilo que Freud chamou de o "umbigo do sonho" no "sonho da injeção de Irma": "Mesmo no sonho mais minuciosamente interpretado, é frequente haver um trecho que tem que ser deixado na obscuridade; [...] Esse é o umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no desconhecido." (Freud, 1987, p. 482). Talvez esse seja o ponto preciso em que Benjamin se debruça quando pensa na potência das imagens oníricas, ou seja, sua importância reside não naquilo que as imagens do sonho podem nos dar, mas justamente por aquilo que elas não revelam, aquilo que ainda não pode ser exposto, aquele ponto onde as imagens nos colocam diante do "em falta" da nossa imaginação (Bloch, 2005). Em toda a recordação, portanto, há um furo, um buraco de esquecimento que dá ritmo às imagens: "a recordação é sobretudo o vazio da recordação que a memória substitui por imagens capazes de conter elas próprias o vazio e assim o transportarem" (Lopes, 2012, p. 49).

Aquilo de que vamos nos aproximando na esteira desse pensamento sobre o sonho é que já não podemos pensar a recordação como um mecanismo de ativação da memória enquanto o campo do vivido. Pelo contrário, é ela que situa as margens desse ponto de desconhecimento. A falta que toda recordação carrega aponta para a memória como devir, potência e abertura. Silvina Rodrigues Lopes é quem nos apresenta essa memória tomada

como eterno começo, como infância do pensamento no seu texto, "A poesia, memória excessiva". Argumentando em favor da relação da poesia com a memória, ela escreve que é no poema que o presente é vivido como "recordação do presente" (Lopes, 2012, p. 48). "Criar, expor, uma emoção passa pois pela forma narrativa de acontecimento, apresentação do momento de ir haver recordação daquilo que, elidido, se não perde como força constituinte dependente da faculdade de memória, ou imaginação, que provavelmente são apenas uma." (Lopes, 2012, p. 49). Sobre a proximidade da memória com a imaginação, a autora nos lembra o que Coleridge escreve: "A fantasia não é, na verdade, senão um modo de memória emancipada da ordem do tempo e do espaço" (Coleridge, citado por Lopes, 2012, p. 56). O poema, assim, não buscaria seu conteúdo na experiência vivida pelo poeta, mas sobretudo em algo que o ultrapassa e que diz respeito à dimensão coletiva da experiência. Abertura a um campo neutro, limiar entre o singular e o plural.

> Como memória excessiva, essa energia dissonante nem é relação com um indizível exterior à linguagem, nem corresponde a um dizer enquanto revelação. Ela apresenta-se simplesmente como falha de um anterior à linguagem (um Deus, uma Natureza, uma Voz) que faz com que para o poeta não exista um passado a conservar na memória, mas um passado sempre a reencontrar, a reinventar [...]. (Lopes, 2012, p. 59)

Decidimos, aqui, apresentar a reflexão que Walter Benjamin faz das imagens da história como sonho, e de sua posição política em relação ao despertar, em paralelo com Silvina Rodrigues Lopes e a relação que ela apresenta entre memória e poesia, para, então, nos aproximarmos de um pensamento entrevisto na experiência poética de Roberto Bolaño.

Como foi apresentado no capítulo anterior, "O movimento das nuvens", vemos o quanto a dimensão dos sonhos e dos limiares da luz são presentes na sua poesia. Ora, o que parece estar em jogo é um pensamento poético que, seja através da potência da imagem onírica, seja através dos estados crepusculares da luz, nos oferece uma imagem indisponível do mundo. O sonho como nuvem e a nuvem como sonho nos parecem estratégias encontradas por Bolaño para sempre relançar a poesia nesse território da utopia, aquilo que segundo Ernst Bloch ocupa o lugar do "ainda-não-consciente" (Bloch, 2005, p. 117). A poesia situada no campo da utopia, ou seja, do não lugar, não ter origem à qual retornar, Ítaca é tão só um reino distante, a poesia continua em viagem. O narrar de seu acontecimento, sua tentativa de recuperar o perdido sempre fracassa, mas não sendo essa sua insuficiência, pelo contrário, é

justamente a marca de seu infinito devir. A memória excessiva como infância da poesia, ou seja, como território imanente reencontrado a cada aventura da letra, desmonta qualquer conceito transcendente que viesse ocupar o seu centro, definir sua função, organizar sua força, traçar sua rota e destino. Essa perspectiva lança a poesia em uma aventura cuja promessa de acontecimento reside sempre sobre o ainda não imaginado. Diana Bellessi, em um ensaio chamado, "O sentido do porvir", aponta para esse "ato íntimo e mínimo que é escrever um poema [que] sempre se lança na graça luminosa da forma que acontece na linguagem, buscando, todavia, a sombra" (Bellessi, 2015, p. 76). O poema como tentativa de recordação onírica de algum rastro da "memória excessiva", coletiva, impessoal e universal talvez seja uma das maneiras mais radicais de fazer aquilo que disse Ernst Bloch sobre o sentido das utopias, a saber, a travessia da obscuridade do instante (Bloch, 2005). Em um trecho do livro, *Los sinsabores del verdadero policía*, Bolaño escreve que um dos principais ensinamentos da literatura era entender "que a memória é o amor" (Bolaño, 2011, p. 146). Estamos diante do encontro de Mnemosine e Eros: o ilimitado e a transgressão. O obscuro do tempo que nos cerca, um oceano ao fundo, e o gesto de amor de dançar no escuro: não ver, não saber nada, tudo imaginar. A poesia, no despertar de sua voz amanhecida, certamente não encontra, pela manhã, imagens nítidas e disponíveis de seu futuro, senão uma turva bruma utópica: imagens rasuradas e cifradas, imersas na opacidade de seu mistério. Seu motor, a "memória excessiva", lembra aquele verso de Pasolini: "A luz do futuro não cessa um só instante de nos ferir" (Pasolini, 2015, p. 117), ou como diz ainda Diana Bellessi: "O real não está aqui. Nós o construímos continuamente, nos diz a experiência da arte, que se move em um solo eminentemente delicado; o sentido não está atrás, está no porvir" (Bellessi, 2015, p. 71). Olhar para o céu, desmontar o céu. O despertar da poesia: observar nas nuvens o seu próprio desaparecimento, imaginar, no intervalo que o rasgo abre, um "futuro fabuloso" (Antelo, 2014).

> Sorte para aqueles que receberam dons secretos
> e não fortuna Os que vi despertarem
> na beira do mar e acenderem um cigarro
> como apenas podem fazer aqueles que esperam
> brincadeiras e pequenos carinhos Sorte
> para estes proletários nômades
> que entregam-se com amor
>
> (Bolaño, 2007, p. 109)

Prolongamento 3 – A coragem da poesia

E o que foi que os alunos de Amalfitano aprenderam? [...] Que o principal ensinamento da literatura era a coragem, uma coragem estranha, como um poço de pedra no meio de uma paisagem lacustre, uma coragem semelhante a um turbilhão e a um espelho.

Roberto Bolaño, *As agruras do verdadeiro tira*

Há um poema do Fabiano Calixto que apresenta uma coleção insuportável de últimas imagens de alguns poetas, em que a poesia mesma é vista no limite entre a vida e morte. O poema começa assim: "A bala no cérebro de Maiakóvski. A tuberculose de Álvares de Azevedo. O seppuku de Yukio Mishima. A miséria de Orides Fontela. [...] O Sena de Paul Celan. O desespero de Walter Benjamin. O hospício de Lima Barreto. Os cinco frascos de arseniato de estricnina de Mário de Sá-Carneiro. [...] *Os romances de Roberto Bolaño*" (Calixto, 2014, p. 58, grifo nosso). Há, certas vezes, uma tendência de se olhar para a poesia a partir da imagem de que dispomos da vida dos poetas, de suas biografias. Se por um lado essas imagens nos trazem uma dimensão da intimidade que pode abrir as portas para circuitos amorosos entre leitores e poetas, por outro lado nos distanciam imaginariamente da pequena voz da poesia, aquela balbuciada na experiência da qual o poeta é mais ouvinte que autor. É através de uma convicção intuitiva que tomamos os poetas, mais do que quaisquer outros escritores, como aqueles que exercem o seu ofício em um limiar impossível entre a vida e o texto. Através de sua biografia, tomamos conhecimento de que Roberto Bolaño passou os últimos anos de sua vida lutando contra um câncer no fígado, debruçado sobre o computador escrevendo romances intermináveis. Poderíamos evocar a imagem de Marcel Proust, no leito, revisando página por página do *Em busca do tempo perdido*. De qualquer forma, estamos diante da literatura como uma trincheira na qual o escritor experimenta seus últimos entardeceres na terra. A imagem que Fabiano Calixto nos apresenta é a do romancista, e, no entanto, Bolaño parece sempre ter se identificado mais como poeta do que qualquer outra coisa. A poesia, singular em seu registro, aparece sempre como uma "relação de infinita estranheza" (Lopes, 2012, p. 27). Uma outra voz, a aparição de uma imagem inominável. A experiência da poesia e de sua verdade lembra aquela ideia de fidelidade a algo mais "profundo", como diria Borges. Acreditar na poesia como se acredita em um sonho (Borges, 2000). O sonho é justamente esse registro onde vida e ficção se sobrepõem e se misturam de

tal forma que é impossível traçar linhas divisórias: o poema como o sonho, ou seja, não como imagem objetiva, mas como zona de intensas pulsões, relações de força, composições e montagens nos leva para aquilo que Walter Benjamin chamou de o "poetificado" de um poema: "a intensidade do vínculo entre os elementos intuitivos e intelectuais, [...] uma esfera da relação entre obra de arte e vida" (Benjamin, 2013a, p. 17). No poema "Minha carreira literária", podemos ver esse ponto limiar de contato entre a experiência da poesia como inscrição incessante da letra e a vida do poeta, com seus desafios, sua verdade e vulgaridade:

> Rejeições da Anagrama, Grijalbo, Planeta, com toda certeza
> também da Alfaguara, Mondadori. Um não da Muchnik,
> Seix Barrel, Destino… Todas as editoras… Todos os
> leitores…
> Todos os gerentes de vendas…
> Debaixo da ponte, enquanto chove, uma oportunidade de ouro
> para ver-me a mim mesmo:
> como uma cobra no Polo Norte, mas escrevendo,
> Escrevendo poesia no país dos imbecis.
> Escrevendo com meu filho no colo.
> Escrevendo até que caia a noite
> com um estrondo dos mil demônios.
> Os demônios que hão de levar-me ao inferno,
> mas escrevendo.
>
> (Bolaño, 2007, p. 7)

O poema parece nos conduzir, assim, à experiência da poesia como arte da perda. Elizabeth Bishop e seu "Art of losing". O poema: arena de batalha dos vencidos. "A poesia é um gesto do adolescente frágil, desarmado, que aposta o pouco que tem por algo que não sabe o que é, e geralmente, perde." (Bolaño, 1999). Assim como João Cabral apresentou o amor faminto, "O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor comeu minha certidão de idade, minha genealogia, meu endereço." (Melo Neto, 2007, p. 57), Bolaño apresenta a noite em que escreve como um "estrondo dos mil demônios". Escrever, neste poema, é um gesto de coragem e valor. Coragem de quem parece ter escutado o que disse o Pasolini naquela que foi a sua última entrevista de rádio. Quando lhe perguntaram se tinha medo das ameaças que vinha sofrendo, ele respondeu: "Estamos todos a perigo". Bolaño, em um discurso que proferiu quando foi vencedor do Prêmio Rómulo Gallegos, disse que escrever é

[...] saber meter a cabeça no escuro, saber saltar no vazio, saber que a literatura é basicamente um ofício perigoso. Correr na borda de um precipício: de um lado o abismo sem fundo e do outro, os rostos que alguém ama, os rostos sorridentes que alguém ama e os livros e os amigos e a comida. (Bolãno, 2004, p. 36)

Silvina Rodrigues Lopes, a respeito da experiência da literatura, também fala da proximidade com o perigo:

Talvez tudo o que seja importante seja extremamente perigoso. A consciência do perigo é no entanto essencial para o podermos enfrentar, não para o anularmos. Enfrentá-lo é saber que o inexprimível inscrito na relação com uma obra literária não garante nada, embora abra a possibilidade de acontecimento. O resto é da ordem da decisão. Só se decide face ao imprevisível, sem qualquer garantia, portanto. Anular o perigo, pelo contrário, é também anular a força transformadora, impedir o acontecimento. (Lopes, 2012, pp. 43-44)

Diante do perigo, portanto, a coragem. Em um texto chamado, "Um narrador na intimidade", Bolaño escreve:

Na minha cozinha literária ideal vive um guerreiro, que algumas vozes (vozes sem corpo ou sombra) chamam de escritor. Este guerreiro está sempre lutando. Sabe que no final, faça o que fizer, será derrotado. Entretanto, recorre à cozinha literária, que é de cimento e enfrenta seu oponente sem dar nem pedir quartel. (Bolaño, 2004, p. 323)

O que fazemos com o corpo que treme? Como suportar o medo que acossa o espírito? O que faz o guerreiro diante do perigo? Luta com as armas que tem e aguarda a sua hora derradeira: o tempo, o esquecimento, o fim. Palavras e golpes, no entanto, diante do intangível momento que o apaga.

Raro ofício gratuito Ir perdendo o cabelo
e os dentes As antigas maneiras de ser educado
Estranha complacência (O poeta não deseja ser mais
do que os outros) Nem riqueza, nem fama, nem mesmo
poesia Talvez esta seja a única forma
de não ter medo Instalar-me no medo
como quem vive dentro da lentidão
Fantasmas que todos possuímos Simplesmente
aguardo alguém ou algo sobre as ruínas

(Bolaño, 2007, p. 19)

Perdemos o mundo e não há pontes a serem reconstruídas. “Saúda Alexandria, enquanto a estás perdendo” (Kaváfis, 2012, p. 27). O poeta não tem mais a quem defender, seus versos não podem mais ser empregados a nada. “nos antecede a hora zero” (Bolaño, 2013, p. 55), estamos antes do início, depois do fim. No escuro dos escombros após a explosão, não restam bibliotecas ou museus, apenas essas vozes que se precipitam à violência de um mundo sem nome. “Viu o que você fez com a imaginação dos poetas cegos de Catamarca? escrevemos post-mortem. Vivemos post-mortem” (Azevedo, 2012). Uma estranha liberdade como na “Acta de independencia”, de Nicanor Parra: “Independientemente/ de los designios de la Iglesia Católica/ me declaro país independiente. [...] Que me perdone el Comité Central./ En Santiago de Chile/ a veintinueve de noviembre/ del año mil novecientos sesenta y tres:/ plenamente consciente de mis actos” (Parra, 1999, p. 133). O que cantam os poetas que perderam todas as batalhas?

Poetas troianos
já nada do que poderia ser vosso
Existe

Nem templos nem jardins
Nem poesia

Sois livres
Admiráveis poetas troianos

(Bolaño, 2007, p. 112)

A poesia, como “um relâmpago que tudo nos dá e tudo nos tira” (Bellessi, 2015, p. 109), é o lugar do choque, do confronto entre o mundo e o corpo; o tempo e a história; a linguagem e a infância. A poesia como coragem é uma tomada de posição daquele que mantém os olhos abertos diante do impossível, do monstro, do crime bárbaro e do inominável. Agamben, a respeito do contemporâneo escreve: “é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (Agamben, 2009, p. 65). Ser contemporâneo, e como no poema de Osip Mandel’štam, olhar dentro dos olhos da fera que é o tempo, parece ter a ver novamente com a questão da ausência de centro, quer dizer, é preciso estar *disponível*:

> Do perdido, do irremediavelmente perdido, apenas desejo recuperar a disponibilidade cotidiana da minha escritura, linhas capazes de me pegar pelo cabelo e levantar-me quando meu corpo já não quiser mais aguentar. [...] Ao humano e ao divino. Como estes versos de Leopardi que Daniel Biga recitava em uma ponte nórdica para armar-se de coragem, assim seja a minha escritura. (Bolaño, 2002, p. 119)

Disponibilidade de escritura, guardar espaços no corpo para o que sempre permanecerá estranho, não temer as facas, não temer o salto no vazio. "A poesia nos pede que suportemos o mistério" (Bellessi, 2015, p. 108), e talvez por causa disso, o mundo ainda precise de poemas. Mas não poemas que o enalteçam, o glorifiquem ou que refaçam sua aliança com Deus. O mundo não precisa disso. O mundo deve ser recusado, reinventado, e para isso, precisa continuar estranho, inquieto, perigoso. Cercado por seu mistério, pela poesia que ainda não existe e pela secreta relação que mantém invisível com todas as coisas.

Poemas traduzidos

Os detetives gelados

Sonhei com detetives gelados, detetives latino-americanos
que tentavam manter os olhos abertos
no meio do sonho
Sonhei com crimes horríveis
e com sujeitos cuidadosos
que procuravam não pisar nas poças de sangue
e ao mesmo tempo abarcar com um só olhar
o cenário do crime.
Sonhei com detetives perdidos
no espelho convexo dos Arnolfini:
nossa época, nossas perspectivas,
nossos modelos de Espanto.

***

Policiais

Romeu e Julieta em um sistema policial
Todo Dante todo Bocaccio todo Ariosto
Marlowe em um sistema policial
O fulgor oculto de Velázques
Aquático desértico arbóreo meu corpo em um sistema
de delegacias e carros de patrulha e a rádio
à meia-noite
apenas dizendo que há algo de errado no distrito 5
entre a rua Hospital e a rua Carmen
Bloqueiem Jerusalém, tirem os negros
do bar Jerusalém!
E entre as peixarias e fruteiras
e as bancas de verduras e as bancas de carne
passeiam os ombros e os joelhos dos policiais
cada vez mais jovens!
Busca em Arquíloco a presença inevitável
dos detetives
busca em Anacreonte as insígnias dos policiais
Armados até os dentes ou nus
são os únicos capazes de olhar
como se apenas eles tivessem olhos
são os únicos que poderão reconhecer-nos

para além de qualquer gesto:
braço imobilizado em indicações
que nada vão querer dizer
Sonhei com detetives gelados na grande
geladeira de Los Angeles
na grande geladeira da Cidade do México.

***

Fragmentos

Detetive acuado… Cidades estrangeiras
com teatros de nomes gregos
Os meninos mallorquinos se suicidaram
e na sacada às quatro da manhã
As meninas se juntaram para ouvir o primeiro disparo
Dionísio Apolo Vênus Hércules…
Com variedade O amanhecer
sobre os edifícios alinhados
Um sujeito que escuta notícias dentro do carro
e a chuva batendo contra a carroceria
Orfeu…

***

Devoção de Roberto Bolaño

No final de 1992 ele estava muito doente
e havia se separado da sua mulher
Essa era a puta verdade:
estava sozinho e fodido
e só pensava que lhe restava pouco tempo
No entanto, os sonhos, alheios à doença
acudiam todas as noites
com uma fidelidade capaz de assombrá-lo.
Os sonhos que o transportavam a esse país mágico
que só ele e mais ninguém chamava de Cidade do México
e Lisa e a voz de Mario Santiago
lendo um poema
e tantas outras coisas boas e dignas

dos mais luminosos elogios.
Doente e sozinho, ele sonhava
e afrontava os dias que marchavam inexoráveis
até o fim do ano seguinte.
E dele extrai um pouco de força e valor.
México, os passos fosforescentes da noite,
a música que soava nas esquinas
onde outrora as putas passavam frio
(no coração de gelo da Colonia Guerrero)
lhe proporcionavam o alimento de que precisava
para apertar os dentes
e não chorar de medo.

***

São Roberto de Troia

Admiráveis troianos Na veterania da peste
e da lepra Sem dúvida vivos No grau zero
da fidelidade Admiráveis troianos
que lutaram por Beleza
Percorrendo os caminhos semeados de máquinas
inúteis minha métrica minhas intuições
minha solidão ao final da jornada
(Que rimas são estas? diz erguendo a espada)
presentes que avançam pelo deserto:
vocês mesmos Admiráveis cidadãos de Troia.

***

Retrato em maio, 1994

Meu filho, o representante das crianças
nesta costa abandonada pela Musa,
hoje completa, entusiasta e tenaz, quatro anos.
Os autorretratos de Roberto Bolaño
voam fantasmagóricos como as gaivotas na noite
e caem em seus pés como a geada cai
nas folhas de uma árvore, o representante
de tudo o que podíamos ter sido,

fortes e com raízes no que não muda.
Mas não tivemos fé ou a tivemos e tantas coisas
finalmente destruídas pela realidade
(A revolução, por exemplo, essa campina
de bandeiras vermelhas, campos de pastos férteis)
que nossas raízes foram como as nuvens
de Baudelaire. E agora são os autorretratos
de Lautaro Bolaño que dançam em uma luz
cegante. Luz de sonho e maravilha, luz
de detetives errantes e de boxeadores cujo valor
iluminou nossa solidão. Aquela que diz:
sou aquela que não evita a solidão, mas também sou
a cantora da caverna, a que arrasta
os pais e os filhos até a beleza.
E nisso confio.

***

A recordação de Lisa se desprende outra vez
por um buraco da noite
Uma corda, um fio de luz
e está pronta:
a aldeia mexicana ideal.
No meio da barbárie, o sorriso de Lisa,
a película gelada de Lisa
a geladeira de Lisa com a porta aberta
ronronando com um pouco de luz
este quarto bagunçado que eu,
próximo de completar quarenta anos,
chamo México, chamo Cidade do México,
chamo Roberto Bolaño buscando um telefone público
em meio ao caos e à beleza
para chamar o seu único e verdadeiro amor.

***

Os anos

Me parece que ainda o vejo, seu rosto marcado a fogo
no horizonte
Um garoto bonito e valente

um poeta latino-americano
Um perdedor nada preocupado com dinheiro
Um filho da classe média
Um leitor de Rimbaud e de Oquendo de Amat
Um leitor de Cardenal e de Nicanor Parra
Um leitor de Enrique Lihn
Um sujeito que se apaixona loucamente
e que depois de dois anos está sozinho
mas pensa que não pode ser
que é impossível acabar voltando
outra vez com ela
Um vagabundo
Um passaporte gasto e manuseado e um sonho
que atravessa postos de fronteira
curvado no limo de seu próprio pesadelo
Um bóia fria
Um santo da selva
Um poeta latino-americano longe dos poetas
latino-americanos
Um sujeito que fode e ama e vive aventuras agradáveis
e desagradáveis cada vez mais distante
do ponto de partida
Um corpo açoitado pelo vento
Um conto ou uma história que quase todos esqueceram
Um sujeito obstinado provavelmente de sangue indígena
crioulo e galego
Uma estátua que às vezes sonha em voltar a encontrar
o amor em uma hora inesperada e terrível
Um leitor de poesia
Um estrangeiro na Europa
Um homem que perde o cabelo e os dentes
mas não o valor
Como se o valor valesse algo
Como se o valor fosse devolver-lhe
aqueles dias distantes do México
a juventude perdida e o amor
(Bem, digo, coloquemos que aceito perder o México e a
juventude
mas jamais o amor)
Um sujeito com uma estranha predisposição
a sobreviver
Um poeta latino-americano que ao chegar a noite

deita-se no seu colchão e sonha
Um sonho maravilhoso
que atravessa países e anos
Um sonho maravilhoso
que atravessa doenças e ausências

***

Agora teu corpo é sacudido por
pesadelos. Já não és
o mesmo: o que amou,
que se arriscou.
Já não és o mesmo, ainda que
talvez amanhã tudo se desfaça
como um sonho ruim e comeces
de novo. Talvez
amanhã comeces de novo.
E o suor, e o frio,
e os detetives errantes
sejam como um sonho.
Não te desanimes.
Agora tremes, mas talvez
amanhã tudo comece de novo.

***

Os cães românticos

Naquele tempo eu tinha vinte anos
e estava louco.
Havia perdido um país
mas havia ganhado um sonho.
E se tinha esse sonho
o resto não importava.
Nem trabalhar nem rezar
nem estudar na madrugada
junto dos cães românticos.
E o sonho vivia no vazio do meu espírito.
Um quarto de madeira,
na penumbra,
em um dos pulmões do trópico.

E às vezes me voltava para dentro de mim
e visitava o sonho: estátua eternizada
em pensamentos líquidos,
um verme branco retorcendo-se
no amor.
Um amor desbocado.
Um sonho dentro de outro sonho.
E o pesadelo me dizia: crescerás.
Deixarás atrás as imagens da dor e do labirinto
e esquecerás.
Mas naquele tempo crescer teria sido um crime.
Estou aqui, disse, com os cães românticos
e é aqui que vou ficar.

***

O burro

Às vezes sonho que Mario Santiago
Vem me buscar com sua moto preta.
E deixamos a cidade e à medida
Que as luzes vão desaparecendo
Mario Santiago me diz que se trata
De uma moto roubada, a última moto
Roubada para viajar pelas pobres terras
Do norte, em direção ao Texas,
Perseguindo um sonho inominável,
Inclassificável, o sonho da nossa juventude,
Quer dizer o sonho mais valente de todos
Os nossos sonhos. E de certo modo
Como negar-me a subir na veloz moto preta
Do norte e sair rajados por aqueles caminhos
Que outrora percorreram os santos do México,
Os poetas mendicantes do México
As sanguessugas taciturnas de Tepito
Ou da Colonia Guerrero, todos na mesma senda,
Onde se confundem e se misturam os tempos:
Verbais e físicos, o ontem e a afasia.

E às vezes sonho que Mario Santiago
Vem me buscar, ou é um poeta sem rosto,

Uma cabeça sem olhos, nem boca, nem nariz,
Apenas pele e vontade, e eu sem perguntar nada
Subo na moto e partimos
Pelos caminhos do norte, a cabeça e eu,
Estranhos tripulantes embarcados em uma rota
Miserável, caminhos apagados pelo pó e pela chuva,
Terra de moscas e lagartixas, arbustos muito secos
E tempestades de areia, o único teatro concebível
Para nossa poesia.

E às vezes sonho que o caminho
Que nossa moto ou nosso anseio percorre
Não começa no meu sonho senão no sonho
Dos outros: os inocentes, os bem-aventurados,
Os mansos, os que para nossa desgraça
Já não estão mais aqui. E assim, Mario Santiago e eu
Saímos da cidade do México que é a prolongação
De tantos sonhos, a materialização de tantos
Pesadelos, e remontamos os estados
Sempre em direção ao norte, sempre pelo caminho
Dos coiotes, e nossa moto então
É da cor da noite. Nossa moto
É um burro preto que viaja sem pressa
pelas terras da Curiosidade. Um burro preto
Que se desloca pela humanidade e pela geometria
Destas pobres paisagens abandonadas.
E o sorriso de Mario ou da cabeça
Saúda os fantasmas da nossa juventude,
O sonho inominável e inútil
da coragem.

E às vezes acredito ver uma moto preta
Como um burro preto afastando-se pelos caminhos
De terra de Zacatecas e Coahuila, em um dos limites
Do sonho, e sem chegar a compreender
Seu sentido último, seu significado último,
Compreendo não obstante sua música:
Uma alegre canção de despedida.

E acaso são os gestos de valor os que
Nos dizem adeus, sem ressentimentos, nem amargura,
Em paz com sua gratuidade absoluta e com nós mesmos.

São os pequenos desafios inúteis – ou que
Os anos e o hábito consentiram
Que acreditássemos inúteis – os que nos saúdam,
No meio da noite, de um lado da estrada,
Como nossos filhos queridos e abandonados,
Criados sozinhos nestes desertos calcários,
Como o resplendor que um dia nos atravessou
E que havíamos esquecido.

E às vezes sonho que Mario chega
Com sua moto preta no meio do pesadelo
E partimos rumo ao norte,
Rumo aos povos fantasmas onde moram
As lagartixas e as moscas.
E enquanto o sonho me transporta
De um continente a outro
Através de uma ducha de estrelas frias e indoloras,
Vejo a moto preta, como um burro de outro planeta,
Partir em duas as terras de Coahuila.
Um burro de outro planeta
Que é o anseio desbocado de nossa ignorância,
Mas que também é nossa esperança
E nosso valor.

Um valor inominável e inútil, com certeza,
Mas reencontrado nas margens
Do sonho mais remoto,
Nas partições do sonho final,
Na senda confusa e magnética
Dos burros e dos poetas.

***

Atole

Vi Mario Santiago e Orlando Guillén
os poetas perdidos do México
tomando atole com o dedo

Nos murais de uma nova universidade
chamada Inferno ou algo que poderia ser

uma espécie de inferno pedagógico

Mas lhes asseguro que a música de fundo
era uma huasteca veracruzana ou tamaulipeca
não sou capaz de precisar

Amigos meus era o dia em que estreava
"Os poetas perdidos do México"
assim já podem imaginar

E Mario e Orlando riam mas como em câmera lenta
como se no mural em que viviam
não existisse a pressa ou a velocidade

Não sei se me explico
como se seus sorrisos se deslocassem minuciosamente
sobre um horizonte infinito

Esses céus pintados por Dr. Atl, lembra?
sim, lembro, e também lembro do sorriso
dos meus amigos

Quando ainda não viviam dentro do mural labiríntico
aparecendo e desaparecendo como a poesia verdadeira
essa que agora visitam os turistas

Bêbados e drogados como que escritos com sangue
agora desaparecem pelo esplendor geométrico
que é o México que lhes pertence

O México das solidões e das recordações
o do metrô noturno e dos cafés chineses
e do amanhecer e do atole

***

Cada dia os vejo, junto a suas motos, do outro lado do rio.
Com bom ou mau tempo eles estarão sempre ali, confabulando
ou brincando de ser estátuas. Debaixo das nuvens e debaixo das sombras:
nunca mudam. Esperam e desaparecem, dizem as velhinhas deste lado
do rio. Mas se equivocam: nada esperam, sua serenidade metálica
é a bandeira secreta de seu povo.

Os detetives

Sonhei com detetives perdidos na cidade escura
Ouvi seus gemidos, suas náuseas, a delicadeza
de suas fugas
Sonhei com pintores que ainda não tinham
40 anos quando Colombo
Descobriu a América
(Um clássico, atemporal, o outro
Moderno sempre
Como a merda)
Sonhei com um rastro luminoso
A senda das serpentes
Percorrida de novo e de novo
Por detetives
Absolutamente desesperados
Sonhei com um caso difícil,
Vi os corredores cheios de policiais
Vi os questionários que ninguém resolve
Os arquivos ignominiosos
E logo vi o detetive
Voltar ao lugar do crime
Sozinho e tranquilo
Como nos piores pesadelos
O vi sentar-se sozinho no chão e fumar
Em um quarto com sangue seco
Enquanto as agulhas do relógio
Viajam retraídas pela noite
Interminável

***

O pesadelo começa aí, nesse ponto.
Mais além, acima e abaixo, tudo faz parte do
pesadelo. Não coloques tua mão nessa jarra. Não
coloques tua mão nesse floreiro do inferno. Aí
começa o pesadelo e tudo o que daí
fizeres crescerá sobre as tuas costas como uma corcunda.
Não te aproximes, não rondes esse ponto equívoco.
Mesmo que vejas florescer os lábios do teu verdadeiro
amor, mesmo que vejas florescer as pálpebras que

quiseste esquecer ou recordar. Não te aproximes.
Não dês voltas ao redor desse equívoco. Não
movas os dedos. Acredita em mim. Aí só cresce
o pesadelo.

***

Ressurreição disse o viajante na pousada, talvez um árabe,
ou um sul-americano
e dormiu junto ao fogo.
Na fogueira crepitavam os Arnolfini:
constelação que atravessa os campos e as chuvas,
os períodos do preparo e da colheita, a história
é inefável
mas às vezes o mistério cai em nossos sonhos
como um pássaro no colo de uma menina.
Os Arnolfini, meu amor, a ressurreição,
disse o viajante,
nosso tempo não tem fim.

***

Ressurreição

A poesia entra no sonho
como um mergulhador em um lago.
A poesia, mais valente que todos,
entra e cai
feito chumbo
em um lago infinito como o Lago Ness
ou turvo e infausto como o Lago Batalón.
Contemplada desde o fundo:
um mergulhador
inocente
envolto nas penas
da vontade.
A poesia entra no sonho
como um mergulhador morto
no olho de Deus.

Anjos

As noites que dormi entre rostos e palavras,
Corpos dobrados pelo vento,
Linhas que olhei enfeitiçado
Nos limites dos meus sonhos.
Noites geladas da Europa, meu corpo no gueto
Mas sonhando.

***

A navalha no pescoço e a voz
do adolescente quebra-se
passa tudo passa tudo
ou te *corto*
e a lua se infla
entre os cabelos

***

A violência é como a poesia, não se corrige.
Não podes mudar o curso de uma navalha
nem a imagem do entardecer imperfeito para sempre.

Entre estas árvores que inventei
e que não são árvores
estou eu.

***

Não escute as vozes dos amigos mortos, Gaspar.
Não escute as vozes dos desconhecidos que morreram
Em velozes entardeceres de cidades estrangeiras

***

A Ética

Estranho mundo amoroso: suicídios e assassinatos;
não há dama magnética, Gaspar, senão Medo

e a velocidade necessária de quem não quer
sobreviver.

***

Os floreiros dissimulam
A porta do Inferno

Com um certo tipo de luz
E a uma determinada hora

De repente te dás conta
Esse objeto é o terror.

***

De cadeiras, de entardeceres extras,
de pistolas que acariciam
nossos melhores amigos
é feita a morte

***

Textos de Joe Haldeman, J. G. Ballard, Rubén
Dário, Luis Cernuda, Jack London, R. L. Stevenson,
Jorge Tailer, André Breton, Erskine Caldwell,
Ficção Científica Soviética, Valle-Inclán, Hamlet,
Daniel Biga, Nazario.

Querida, não é o Paraíso.
Nas ruas há batalhas campais depois das dez
da noite.
Ninguém vem me visitar.
Mesmo que a comida que eu preparo não seja ruim

Como se chama isso?, perguntei.
Oceano.
Uma gigantesca e lenta Universidade.

***

Esta esperança eu não busquei. Este pavilhão silencioso da Universidade Desconhecida.

***

É de noite e estou na zona alta
de Barcelona e já bebi
mais de três cafés com leite
em companhia de gente que não
conheço e debaixo de uma lua que às vezes
me parece tão miserável e outras
tão sozinha e talvez não seja
nem uma coisa nem outra e eu
não tenha bebido café senão conhaque e conhaque
e conhaque em um restaurante de vidro
na zona alta e as pessoas que
acreditava acompanhar na realidade
não existem ou são rostos entrevistos
na mesa vizinha à minha
onde estou sozinho e bêbado
gastando meu dinheiro em um dos limites
da universidade desconhecida.

***

Amanhecer

Acredita em mim, estou no centro do meu apartamento
esperando que chova. Estou sozinho. Não me importa
terminar ou não meu poema. Espera a chuva,
tomando café e olhando pela janela uma bela paisagem
de pátios interiores, com roupas penduradas e quietas,
silenciosas roupas de mármore na cidade, onde não existe
vento e ao longe se escuta apenas o zumbido
de uma televisão a cores, observada por uma família
que também, a esta hora, toma café reunida ao redor
de uma mesa: acredita em mim: as mesas amarelas de plástico
se desdobram até a linha do horizonte e além:
até os subúrbios onde se constroem edifícios

de apartamentos, e um menino de 16 sentando sobre
ladrilhos vermelhos contempla o movimento das máquinas.
O céu na hora do menino é um enorme
tornado com o qual a brisa brinca. E o menino
brinca com ideias. Com ideias e cenas interrompidas.
A imobilidade é uma neblina transparente e dura
que sai dos seus olhos.
Acredita em mim: não é o amor aquilo que virá
senão a beleza com seu manto de auroras mortas.

***

A luz

Luz que vi nos amanheceres da Cidade do México,
Na avenida Revolución ou na Niño Perdido,
Maldita luz que machucava as pálpebras e te fazia
Chorar e te esconder em algum daqueles ônibus
Enlouquecidos, aquelas lotações que te faziam viajar
Em círculos pelos subúrbios da cidade escura.
Luz que vi como uma única adaga levitando
No altar dos sacrifícios da Cidade do México, o ar
Cantado por Dr. Atl, o ar imundo que
Tentou pegar Mario Santiago, Ah, maldita
Luz, como se fodesse com ela mesma. Como se
Chupasse a própria boceta. E eu, o espectador
Insólito, não sabia fazer outra coisa que rir
Como um detetive adolescente perdido pelas ruas
Do México. Luz que avançava da noite pro dia
Igual a uma girafa. Luz da orfandade encontrada
Na vazia e improvável imensidão das coisas.

***

Minha poesia

Minha poesia temporada de verão 1980
sobreposição de dois filmes duas películas
sobrepostos quero dizer o corcunda o tira
em planos parecidos quero dizer o barquinho

até ali a mulher prepara dois cachorros
cruzados na escada o mar freudiano
barco de ventre ferido. Picado por vespas?
cortador de unhas? a voz diz baixe
essa pistola dois filmes que se mutilam na neblina
a recordação do colo de Lisa o vazio que
tentou chegar (aplausos) o lento gênio corcunda

***

O trabalho

Em meus trabalhos a prática decanta como causa e efeito
de uma gangorra sempre presente e em movimento.
O olhar desesperado de um detetive
diante de um crepúsculo extraordinário.
Escritura rápida traço rápido sobre um dia que
chegará e que não verei.
Mas não pontes de nenhuma maneira pontes nem sinais
para sair de um labirinto ilusório.
Quem sabe rimas invisíveis e rimas às voltas
de um jogo infantil, a certeza de que ela está sonhando.
Poesia que talvez advogue por minha sombra em dias futuros
quando eu apenas serei um homem e não o homem dos
bolsos vazios que vagabundeou e trabalhou nos matadouros
do velho e do novo continente.
Credibilidade e não durabilidade peço para meus romances
que compus em homenagem a meninas muito concretas.
E piedade para os meus anos até chegar aos 26.

***

Já não há imagens, Gaspar, nem metáforas na área.
Policiais, vítimas, putas armadas
com militares aposentados, maricas,
árabes, vendedores de loteria,
feministas que escrevem em seus quartos.
A desesperança. A fúria.
O entardecer.

O entardecer

Esse entardecer acompanhou o pai de Lisa
até embaixo
até a Cidade do México
Esse entardecer viu meu pai colocando as luvas
antes de sua última briga.
Esse entardecer viu o pai de Carolina
derrotado e doente depois da guerra. O mesmo
entardecer sem braços
e com os lábios
magros como um gemido.
Ele que viu o pai de Lola trabalhando em uma
fábrica de Bilbao e ele que viu
o pai de Edna buscando as palavras
exatas para suas preces.
Esse entardecer fantástico!
Ele que contemplou o pai de Jennifer
em um barco no Pacífico
durante a Segunda Guerra Mundial
e ele que contemplou o pai de Margarita
na saída de um boteco
sem nome.
Esse entardecer corajoso e medroso, indivisível!
como uma flecha lançada ao coração.

***

Te presentearei com um abismo, ela disse,
mas de maneira tão sutil que só perceberás
quando tiverem passado muitos anos
e estiveres longe do México e de mim.
Quando mais necessitar, vais descobrir
e esse não será
um final feliz,
mas sim um instante de vazio e de felicidade
E talvez então te lembres de mim,
mesmo que não muito.

***

Primavera de 1980. Para Rendy Weston

O mistério do amor sempre é
o mistério do amor
e agora é meio dia e
enquanto a chuva desliza
pelos pilares brancos
da ponte.

***

Meus castelos

Estes aromas são minha barraca, disse
A partir da página 521 conhecerei meu verdadeiro
amor No segundo volume pensava em recuperar
o tempo perdido Uma vaga ideia das Galias
Heresías Apuntes de Turmeda O mar abreviando
suavemente as ilhas Um idioma e uma rede
baleeira Apenas o roçar das pernas
na chamada posição de quatro o pau
como uma seringa mete com força e sai
Imóvel entre os lábios Tanto tempo
Estes aromas, estas árvores, todos estes
sacos de dormir abandonados atrás da casa
Esta hora em preto e branco.

***

Na sala de leituras do inferno No clube
de viciados em ficção científica
Nos pátios encharcados Nos dormitórios de trânsito
Nos caminhos de gelo Quando já tudo parece mais claro
E cada instante é melhor e menos importante
Com um cigarro na boca e com medo Às vezes
os olhos verdes E 26 anos Um servidor

***

Bonitos instantes sem memória
como poesias perdidas por Bertrand de Born
e lendas mesoamericanas

Ocultos no leito, felizes,
enquanto chove lá fora.

Bonitos instantes sem cartografia
nem corajosos capitães
que garantem o retorno a casa.

Onde não existem meninas nem cidades
nem incêndios.
Tão somente teu corpo
coberto com uma gabardine suja,
debruçado na praia,
lendo.

***

Melhor aprender a ler do que aprender a morrer

Muito melhor
E mais importante
A alfabetização
Que a árdua aprendizagem
Da Morte
Aquela te acompanhará toda a vida
E inclusive te proporcionará
Alegrias
E uma ou duas desgraças certas
Aprender a morrer
Por sua vez
Aprender a olhar cara a cara
A Danada
Apenas te servirá durante um momento
O breve instante
De verdade e nojo
E depois nunca mais

Epílogo e moral da história: Morrer é mais importante do que ler, mas dura muito menos. Pode-se objetar que viver é morrer a cada dia. Ou que ler é aprender a morrer, obliquamente. Para finalizar, e como em tantas coisas, o exemplo segue sendo Stevenson. Ler é aprender a morrer, mas é também aprender a ser feliz, a ser corajoso.

***

A esperança

As nuvens se bifurcam. O escuro
se abre, sulco pálido no céu.
Isso que vem do fundo
é o sol. O interior das nuvens,
antes absoluto, brilha como um garoto
cristalizado. Estradas cobertas
de galhos, folhas molhadas, pegadas.
Permaneci quieto durante o temporal
e agora a realidade se abre.
O vento arrasta grupos de nuvens
em distintas direções.
Dou graças aos céus por ter feito amor
com as mulheres que amei.
Desde o escuro, sulco pálido, vêm
os dias como garotos caminhantes.

***

A menina vermelha realmente é um som
Escuta de perto tua dupla juventude
Perceba as lâminas Reinos do futuro

***

Esperas que desapareça a angústia
Enquanto chove sobre a estranha estrada
Onde te encontras

Chuva: apenas espero

Que desapareça a angústia
Estou dando tudo de mim

***

Teu coração distante

Não me sinto seguro
Em nenhum lugar.
A aventura não termina.
Teus olhos brilham em todos os lugares.
Não me sinto seguro
Nas palavras
Nem no dinheiro.
Nem nos espelhos.
A aventura não termina jamais
E teus olhos me buscam.

***

Vete o inferno, Roberto, e lembre que nunca mais
voltará a meter-se lá
Tinha um cheiro peculiar
Grandes pernas sardentas
Cabeleira como mogno e roupa bonita
Na verdade pouco é o que lembro agora
Me amou para sempre
Me afundou.

***

Victória Ávalos e Eu

Em quase tudo unidos mas acima de tudo
na dor e no silêncio das vidas
perdidas que a dor substitui com eficiência
nas marés que fluem até nossos
corações fiéis até nossos olhos infiéis
até os fastos que aprendermos e que ninguém
os frigoríficos que nos rodeiam tenazes
na divisão e na multiplicação da dor
como se as cidades em que vivemos fossem
uma sala de hospital interminável

Para Victoria Ávalos

Sorte para aqueles que receberam dons secretos
e não fortuna Os que vi despertarem
na beira do mar e acender um cigarro
como apenas podem fazer aqueles que esperam
brincadeiras e pequenos carinhos Sorte
para estes proletários nômades
que entregam-se com amor

***

Minha Carreira Literária

Rejeições da Anagrama, Grijalbo, Planeta, com toda certeza
também da Alfaguara, Mondadori. Um não da Muchnik,
Seix Barrel, Destino… Todas as editoras… Todos os
leitores…
Todos os gerentes de vendas…
Debaixo da ponte, enquanto chove, uma oportunidade de ouro
para ver-me a mim mesmo:
como uma cobra no Polo Norte, mas escrevendo,
Escrevendo poesia no país dos imbecis.
Escrevendo com meu filho no colo.
Escrevendo até que caia a noite
com um estrondo dos mil demônios.
Os demônios que hão de levar-me ao inferno,
mas escrevendo.

***

Raro ofício gratuito Ir perdendo o cabelo
e os dentes As antigas maneiras de ser educado
Estranha complacência (O poeta não deseja ser mais
do que os outros) Nem riqueza, nem fama, nem mesmo
poesia Talvez esta seja a única forma
de não ter medo Instalar-me no medo
como quem vive dentro da lentidão
Fantasmas que todos possuímos Simplesmente
aguardo alguém ou algo sobre as ruínas

***

No meio das moscas

Poetas troianos
Já nada do que poderia ser vosso
Existe

Nem templos nem jardins
Nem poesia

Sois livres
Admiráveis poetas troianos

Referências

Agamben, Giorgio. (2013). *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Agamben, Giorgio. (2007). *Profanações*. São Paulo: Boitempo.

Agamben, Giorgio. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos.

Antelo, Raúl. (2014). El futuro fabuloso, la forma formante y el pozo de Babel. *Cuadernos del CILHA*, *15*(1), 95-110. Recuperado em 9 de junho de 2018 de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152014000100007&lng=es&tlng=es

Azevedo, Carlito. (2012). Querido príncipe. *Folha de São Paulo*. Recuperado em 9 de junho de 2018 de https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/53090-querido-principe.shtml

Badiou, Alain. (2002). *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade.

Barthes, Roland. (2003). *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes.

Bataille, Georges. (2014). *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Baudelaire, Charles. (1984). *As flores do mal*. São Paulo: Abril Cultural.

Baudelaire, Charles. (2009). *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Record.

Brodsky, Joseph. (1994). *Menos que um: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.

Bellatin, Mario. (2011). *Cães heróis*. São Paulo: Cosac Naify.

Bellessi, Diana. (2015). *A pequena voz do mundo*. Rio de Janeiro: Azougue; Circuito.

Benjamin, Walter. (2009). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Benjamin, Walter. (2012). Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter. (2013a). *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34.

Benjamin, Walter. (2013b). *Rua de mão única/Infância berlinense: 1900.* Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Benjamin, Walter. (2015). *Imagens de pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Bishop, Elizabeth. (1990). *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Blanchot, Maurice. (2011). *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco.

Blanqui, Auguste. (2017). *A eternidade pelos astros*. Florianópolis: Cultura e Barbárie.

Bloch, Ernst. (2005). *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: EdUERJ; Contraponto.

Bolaño, Roberto. (1999). *La belleza de pensar*. Conversación grabada en la Feria Internacional del Libro en 1999. Recuperado em 9 de junho de 2018 de https://www.youtube.com/watch?v=NPL3O1UL3-E

Bolaño, Roberto. (2001). *Putas asesinas*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Bolaño, Roberto. (2002). *Amberes*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Bolaño, Roberto. (2004). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Bolaño, Roberto. (2007). *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Bolaño, Roberto. (2008). Amuleto. São Paulo: Companhia das Letras.

Bolaño, Roberto. (2009). *Estrela distante*. São Paulo: Companhia das Letras.

Bolaño, Roberto. (2010). *2666*. São Paulo: Companhia das Letras.

Bolaño, Roberto. (2011). *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Bolaño, Roberto. (2013). Dejénlo todo, nuevamente. In *Nada utópico no es ajeno: manifestos infrarrealistas*. León, Guanajuato: tsunun.

Bolaño, Roberto. (2017). *O espírito da ficção científica*. São Paulo: Companhia das Letras.

Borges, Jorge Luis. (1996). *O livro dos sonhos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Borges, Jorge Luis. (2000). *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras.

Borges, Jorge Luis. (2005). *O fazedor*. São Paulo: Companhia das Letras.

Borges, Jorge Luis. (2007). *Primeira poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Calixto, Fabiano. (2014). *Nomita Morfina.* São Paulo: Editora Córrego; São Luís do Maranhão: Pitomba Livros e Discos.

Calvino, Italo. (1990a). *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras.

Calvino, Italo. (1990b) *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras.

Campilho, Matilde. (2015). *Jóquei*. São Paulo: Editora 34.

Campos, Haroldo. (1975). *Caixa preta: poemas e objetospoemas em colaboração com Julio Plaza*. São Paulo: edição dos autores.

Carver, Raymond. (2017). *Esta vida: poemas escolhidos*. São Paulo: Editora 34.

Costa, Erick Gontijo. (2004). a*curar-se da escrita – Maria Gabriela Llansol*. Tese de doutorado, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Costa, Pedro. (2013). *Casa de lava – Caderno*. Lisboa: Kleist Editions.

Dassie, Franklin Alves. (2016). *Grandes mamíferos*. Rio de Janeiro: 7letras.

Deleuze, Gilles. (1997). *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34.

Derrida, Jacques. (1991). *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras.

Didi-Huberman, Georges. (2013). A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro. Editora Contraponto.

Didi-Huberman, Georges. (2015). Falenas. Editora KKYM

Didi-Huberman, Georges. (2017). *Quando as imagens tomam posição: O olho da história I*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Donoso, Pedro. "'Hay que dar la pelea y caer como un valiente': Entrevista a Roberto Bolaño". Revista Artes y Letras, 2003. Disponível em: http://www.letras.s5.com/bolano320903.htm.

Faria, Daniel. (2016). *Homens que são como lugares mal situados*. Belo Horizonte: Chão de feira.

Freud, Sigmund. (1987). A interpretação dos sonhos. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. IV-V. Rio de Janeiro: Imago.

Kafka, Franz. (2002). A partida. In F. Kafka. *Narrativas do espólio* (p. 141). São Paulo: Companhia das Letras.

Kafka, Franz. (2017). *Aforismos de Zürau*. Bragança paulista: Editora urutau.

Kaváfis, Konstantinos. (2012). *Poemas de Konstantinos Kaváfis*. São Paulo: Cosac Naify.

Lacan, Jacques. (2008). *O mito individual do neurótico, ou, poesia e verdade na neurose*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lopes, Silvina Rodrigues. (2012). *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão de feira.

Mattos, Manuela Sampaio de. (2016). *Ética da memória em Walter Benjamin. Um ensaio*. Porto Alegre: Editora Bestiário.

Melo Neto, João Cabral de. (2007). *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Molder, Maria Filomena. (2017). *Cerimónias*. Belo Horizonte: Chão de feira.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. (2001). *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras.

Parra, Nicanor. (1999). *Poemas para combatir la calvice*. Fondo de Cultura Económica.

Platão. (2016). *O banquete*. São Paulo: Editora 34.

Rivera, Tania. (2013). *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. Tania Rivera. São Paulo: Cosac Naify.

Pasolini, Pier Paolo. (1991). Lettere, 1940-1954. Op. cit., p. 36. Trad. R. de Ceccaty. Correspondancegénérale, 1940-1975. Paris: Gallimard, 1991. Trad. cit., p. 37-38.

Pasolini, Pier Paolo. (2015). *Poemas*. São Paulo: Cosac Naify.

Piglia, Ricardo. (2014). *O caminho de Ida*. São Paulo: Companhia das Letras.

Piglia, Ricardo. (2004). *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras.

Pucheu, Alberto. (2011). O dia em que Gottfried Been pegou onda. *Floema*: *Caderno de Teoria e História da Literatura*, 8, 107. Recuperado em 7 de junho de 2018 de http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/449/473

Rilke, Rainer Maria. (2007). A pantera. In R. M. Rilke. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva.

Rilke, Rainer Maria. (2011). *A melodia das coisas: contos, ensaios,* cartas. São Paulo: Estação Liberdade.

Santos, Marília Garcia. (2010). *A topologia poética de Emmanuel Hocquard*. Tese de doutorado, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

Starobinski, Jean. (2011). É possível definir o ensaio? *Remate de Males*, *31*(1-2), 13-24.

Sófocles. (1989). *A trilogia tebana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Szymborska, Wislawa. (2016). *Um amor feliz*. São Paulo: Companhia das Letras.

Tavares, Gonçalo M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Editorial Caminho.

Uchoa Leite, Sebastião. (2015). *Poesia completa*. São Paulo: Cosac Naify.

Vallejo, César. (2013). *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.

Weil, Simone. (1993). *A gravidade e a graça*. São Paulo: Martins Fontes.

Witte, Bernd. (2017). *Walter Benjamin: uma biografia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Zumthor, Paul. (2007). *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify.