

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

JOÃO PEDRO COPPELLI RIBEIRO

**ESCOVANDO A HISTÓRIA A CONTRAPELO:
METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E PASSADO PRÁTICO
EM A *LITERATURA NAZISTA NA AMÉRICA* DE ROBERTO BOLAÑO**

RIO DE JANEIRO

2021

João Pedro Coppelli Ribeiro

Escovando a História a Contrapelo:
Metaficção Historiográfica e Passado Prático
em *A Literatura Nazista na América* de Roberto Bolaño

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como
requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em
Letras à Escola de Letras do Centro de Letras e Artes da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
Orientador: Prof. Dr. Kelvin Falcão Klein

Rio de Janeiro

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – BACHARELADO

**ESCOVANDO A HISTÓRIA A CONTRAPELO:
METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E PASSADO PRÁTICO
EM A *LITERATURA NAZISTA NA AMÉRICA* DE ROBERTO BOLAÑO**

Por

João Pedro Coppelli Ribeiro

Trabalho de Conclusão de Curso

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Kelvin Falcão Klein (orientador)

Prof. Dr. Gustavo Naves Franco

RIO DE JANEIRO

2021

Agradecimentos

Aos professores do curso de Letras da UNIRIO, pela excelência unânime e por todas as leituras e aprendizados que me proporcionaram ao longo desse meu longo trajeto pela universidade. Em especial, gostaria de agradecer ao professor Gustavo Naves Franco, pelos comentários e sugestões propostos durante a banca, e ao professor Kelvin Falcão Klein, meu orientador, por toda a ajuda indispensável ao longo do trabalho, mas, principalmente, por ter tomado a iniciativa de apostar em mim quando eu mesmo não o fiz. E, é claro, ao William, pelas conversas de intervalo e as ajudas burocráticas.

Aos meus pais, pelas oportunidades que me ofereceram, as intenções inabaláveis e o carinho.

Aos meus amigos de infância e adolescência: Gabriel, pelas conversas existenciais e cinematográficas; Bruno, pelo humor excêntrico e o companheirismo nos recreios e nos livros; João Victor, pelas aventuras virtuais e a vagabundagem compartilhada; Raphael, pela desordem que causamos juntos.

Aos amigos do ensino médio: Bia, Daiana, João e Leandro, pela camaradagem e convivência nesses anos tão cruciais.

Aos amigos da faculdade: Daniel, Octávio e Rodrigo, pelas cervejas, muretas e madrugadas; e Guilherme pelas conversas sobre literatura e arte, transgressões e radicalismos e, é claro, animês e mangás.

Aos loucos e desvairados: André, Andrea, Beta e Carol, pelas conspirações anarquistas.

E à Laís, a retórica dos agradecimentos não seria suficiente para expressar a sorte que tive de poder compartilhar estes últimos nove anos de convivência com você. Obrigado por tudo e um pouco mais.

Resumo

Este trabalho propõe uma reflexão crítica acerca dos modos de escrita sobre o passado, em especial as relações entre literatura e historiografia, a partir de uma leitura de *A Literatura Nazista na América*, de Roberto Bolaño. A princípio, através da comparação com o livro *História Universal da Infâmia*, de Jorge Luis Borges, observa-se a relevância da temática da infâmia para o estudo do passado, por sua capacidade de trabalhar nas lacunas do discurso histórico, denunciando e confrontando a narrativa hegemônica do poder. Em seguida, com o apoio teórico dos conceitos de “metaficção historiográfica”, de Linda Hutcheon, e “passado prático”, de Hayden White, é conduzida uma leitura aprofundada do livro de Bolaño, com ênfase na problematização da historiografia tradicional e seus pressupostos de objetividade, assim como na articulação que o autor faz do passado conturbado do continente americano, numa tentativa de processar seus traumas históricos. O foco do cruzamento proposto entre literatura e história é a construção de um conhecimento plural sobre o passado.

Abstract

The present work proposes a critical reflection regarding the modes of writing about the past, specifically the relations between literature and historiography, based on a reading of *La Literatura Nazi en América* by Roberto Bolaño. Firstly, through the comparison with *Historia Universal de la Infamia* by Jorge Luis Borges, it remarks on the relevance of infamy as a theme to the study of the past, given its capacity of working within the gaps of historical discourse, denouncing and confronting traditional narratives of power. Afterward, through Linda Hutcheon's concept of "historiographic metafiction" and Hayden White's notion of "practical past", it conducts an in-depth reading of Bolaño's work, emphasizing the inherent problems with traditional (and supposedly objective) historiography, as well as the author's approach of the American continent's troubled past in an attempt to process its historical traumas. The point of the proposed interlacement between literature and history is the construction of a plural knowledge about the past.

Sumário

1 – Introdução.....	7
2 – Jorge Luis Borges e a Infâmia.....	13
2.1 – Borges.....	13
2.2 – A Infâmia.....	15
3 – Fundamentos Teóricos.....	19
3.1 – A Metaficção Historiográfica.....	19
3.2 – O Passado Prático.....	27
4 – Uma Literatura Complementar à História.....	32
4.1 – O Problema da Historiografia.....	32
4.2 – Um Passado para o Presente.....	35
5 – Conclusão.....	41
Referências Bibliográficas.....	44

1 – Introdução

A Literatura Nazista na América é um livro peculiar. Publicada pela primeira vez em 1996, pelo escritor chileno Roberto Bolaño, a obra se trata de uma coleção enciclopédica de breves biografias imaginárias de autores fascistas fictícios do continente americano. O tom descritivo e objetivista assumido por um narrador aparentemente distanciado, em conjunto com o uso de recursos textuais comumente empregados por textos pertencentes à esfera da escrita factual, causam certo estranhamento em contraste com a natureza ficcional das narrativas presentes no livro.

No geral, essas narrativas consistem de breves recortes biográficos dos autores, somados a alguma descrição genérica de suas obras e estilos. São vidas marcadas pelo ostracismo e mediocridade. Os personagens, em sua maioria, são indivíduos marginalizados, inseridos em sistemas de opressão institucionalizados nas sociedades em que transitam. Suas frustrações pessoais são escamoteadas em lógicas de violência e ataque a diferenças, em delírios de grandeza e construções identitárias megalomaniacas, em ambições desenfreadas e obsessões de poder. Sem dúvida, se tratam de pessoas monstruosas, mas o que fica claro ao longo da obra é como suas monstruosidades são construídas socialmente: vítimas da violência de sistemas de exclusão, esses personagens reproduzem essa mesma lógica contra outros.

Ao mesmo tempo, chama a atenção a facilidade assustadora com que as diversas estruturas sociais por onde estes autores transitam os acolhem e compactuam com suas ideias. Círculos intelectuais e artísticos, instituições culturais e políticas, a mídia, a alta sociedade, o meio acadêmico, os governos nacionais não só toleram e consentem com suas ideologias de morte e apagamento, como, muitas vezes, lhes servem de veículos e patronos.

Talvez nenhum dos autores compilados denuncie tão bem esta cumplicidade por parte do âmbito literário quanto os da família Mendiluce (Edelmira, Juan e Luz), aos quais se referem, respectivamente, os três primeiros capítulos do livro. Graças à fortuna do patriarca da família, um pecuarista rude e de pouca sutileza, os Mendiluce integram a alta sociedade argentina. Vivem uma vida abastada em seus retiros campestres, suas festas literárias e viagens à Europa. Sua vasta riqueza financia editoras de inclinação fascistas, patrocina jovens artistas com ideologias de extrema-direita e concretiza projetos literários ambiciosos e frequentemente dissonantes, assim como sua influência nos altos círculos sociais argentinos e europeus lhes garante um público fiel e acesso a posições de poder privilegiadas. Edelmira, de índole extremamente conservadora, se torna uma patrona da arte e literatura nazistas na alta sociedade e nos círculos literários da Argentina; Juan, seu segundo filho, disfarça sua mediocridade

literária com ataques a autores canônicos e ambições políticas, “chegou a ocupar altos cargos políticos na província de Córdoba e na capital federal [...], foi aceito num dos mais poderosos escritórios de advocacia de Buenos Aires e finalmente nomeado embaixador na Espanha” (BOLAÑO, 2019, p. 27); e Luz, a filha mais nova e a mais talentosa dentre os três, afoga sua tristeza em um fascínio nostálgico por ideias nazistas sobre as quais não nutre muita convicção ideológica: seu alinhamento é puramente emocional, ela enxerga no nazismo um lugar de pertencimento, através de uma memória de sua infância em que “Hitler a carregara no colo e que, em sonhos, ela ainda podia sentir seus braços fortes e sua respiração cálida por cima de sua cabeça, e que provavelmente aquele tinha sido um dos melhores momentos de sua vida. Talvez tivesse razão” (BOLAÑO, 2019, p. 30).

Enquanto alguns personagens do livro são declaradamente nazistas — como os dois amigos Ignacio Zubieta e Jesús Fernández-Gómez, provavelmente os únicos colombianos a se alistarem no exército do Terceiro Reich — vários outros, porém, não estão diretamente ligados a instituições militares autoritárias ou explicitamente fascistas. Alguns flertam com as ideologias, outros, como os irmãos Schiaffino, que lideraram a torcida organizada do Boca Juniors, se envolvem com estruturas de poder com intenções belicosas de ataque a diferenças e de glorificação da violência (que frequentemente serve de elemento coesivo dentro dos grupos aos quais pertencem), racionalizando justificativas que culpam certas minorias alvo por suas frustrações coletivas. São personagens que ilustram como a lógica fascista permeia diversas estruturas da sociedade sem precisar dar as caras em uma bandeira.

Participa de um programa de televisão dedicado às gangues dos estádios em que é o primeiro a reivindicar a violência dessas torcidas, argumentando com motivos tais como a honra, a legítima defesa, a necessidade de companheirismo, o deleite puro e simples pelas brigas de rua. (BOLAÑO, 2019, p. 175)

Outro personagem marcante do livro é Max Mirebalais, um plagiador que mescla diversos estilos e obras alheias em suas criações, tão sofisticado em mascarar suas cópias que ninguém, nem mesmo os autores de quem as furta, é capaz de identificar seu caráter plagiário. Seus furtos são dispersos em diversos heterônimos, cada um com sua própria vertente de fascismo, chegando até, no caso de um deles, a afirmações de supremacia racial completamente incondizentes com a origem mestiça do autor. Com Mirebalais, Bolaño explora seu interesse pela literatura como objeto literário, ou seja, pela reflexão, em suas obras, acerca do fazer literário, suas fronteiras e potencialidades. Os procedimentos do autor inventado, em que furto e criação são atitudes não só complementares, mas interdependentes, lembram contos como

“Pierre Menard, Autor do Quixote”, de Borges, tocando em questões sobre autoria, originalidade e plágio.

Pouco a pouco se tornou um especialista na arte de esmiuçar um poema alheio até torná-lo seu. [...] Exerce as ocupações mais reles e prossegue em silêncio a execução do que chama “a obra de meus únicos amigos”, as antologias poéticas de Kasimir, Von Hauptmann e Le Gueule, cujas fontes, por puro orgulho de ourives ou porque a essa altura a dificuldade era um modo de combater o tédio, diversifica até as raias das mais insuspeitas metamorfoses. (BOLAÑO, 2019, p. 134, 139)

A estes personagens somam-se tantos outros tão trágicos quanto são monstruosos: Irma Carrasco, que foi surrada pelo marido comunista durante anos de sua vida, vê nas ideologias conservadoras de sua criação ideais de ordem, pátria e família que ela persegue desesperadamente; os membros da Confraria Ariana, vítimas do sistema carcerário atroz e da desigualdade de classes implacável dos Estados Unidos, se unem sob a bandeira da supremacia racial tanto por alinhamento ideológico, quanto por pura estratégia de sobrevivência no ambiente carcerário; Gustavo Borda, ridicularizado por todos os seus colegas graças à sua educação humilde e sua origem mestiça, tenta escapar de seu sofrimento se projetando em ideais de pureza racial sobre uma raça a qual ele ironicamente não pertence:

Em certa ocasião, questionado por que suas histórias tinham esse componente germânico tão estranho num autor centro-americano, respondeu: “Fizeram-me tantas safadezas, cuspiram tanto em mim, enganaram-me tantas vezes que a única maneira de continuar vivendo e continuar escrevendo era me transferir espiritualmente para um lugar ideal... A meu modo, sou como uma mulher num corpo de homem...”. (BOLAÑO, 2019, p. 116)

Todas essas vidas são narradas com humor e ironia, sem, no entanto, perder a ênfase em seus caracteres simultaneamente trágicos e aberrantes. A contradição interna de personagens que se apegam e se identificam em lógicas de opressão e apagamento ao mesmo tempo em que as sofrem duramente em outras facetas de suas vidas ressalta a complexidade do fenômeno fascista nos indivíduos e na sociedade.

Ao longo da obra, também fica claro o investimento de Bolaño em denunciar o potencial da literatura de se tornar uma ferramenta de barbárie. Em muitos dos personagens representados sensibilidades estéticas coexistem com personalidades atroz e, em tantos outros, as duas parecem indissociáveis, como é o caso de Ramírez Hoffman, personagem da biografia final do livro, que fez da barbárie matéria-prima para sua arte, seja em sua exposição fotográfica onde exibiu orgulhosamente fotos das torturas e assassinatos que cometia a mulheres raptadas pela ditadura, seja por seus poemas escritos nos céus, usando aviões da Segunda Guerra Mundial; sua pena é sempre um instrumento de aniquilação.

Nas festas de fim de ano de 1973 tornou a fazer uma exibição de escrita aérea. Sobre o aeroporto militar de El Cóndor desenhou uma estrela que se confundia com as primeiras estrelas do crepúsculo e depois escreveu um poema que nenhum de seus superiores entendeu. Num dos versos falava das irmãs Venegas. Quem o lesse por inteiro já podia considerá-las mortas. Em outro mencionava uma tal de Patricia. Aprendizes do fogo, dizia. Os generais que o observavam soltar fumaça e formar letras pensaram que se tratava das namoradas dele, de suas amigas ou de putas de Talcahuano. Alguns amigos seus souberam que, muito pelo contrário, Ramírez Hoffman estava mencionando, conjurando mulheres mortas. (BOLAÑO, 2019, p. 191)

No meio desse capítulo, Bolaño se insere na narrativa como personagem. Gradativamente o tom objetivista biográfico dá lugar a uma narração reminiscente dos romances policiais. Em seu exílio na Espanha, Bolaño é contratado por Abel Romero, um expolicial chileno, para rastrear Ramírez Hoffman (também exilado) através de suas esparsas produções literárias na Europa. A situação toda é característica do retrato que Bolaño geralmente esboça de sua geração do Chile: uma geração marcada pelo trauma, pelo exílio e pela morte. No fim, sobra a questão sem resposta de como lidar com a violência sem sentido praticada na América Latina:

Romero me apontou o banco de um parque. Espere-me aqui, disse. Vai matá-lo? O banco ficava num canto discreto, na penumbra. O rosto de Romero fez um gesto que não consegui ver. Espere-me aqui ou vá para a estação de Blanes e pegue o primeiro trem. Não o mate, por favor, esse homem já não pode fazer mal a ninguém, disse eu. Isso você não pode saber, disse Romero, e eu também não. Não pode fazer mal a ninguém, disse eu. No fundo, eu não acreditava. Claro que podia fazer mal. Nós todos podíamos fazer mal. Volto já, disse Romero. [...] Suspirei ou bufei, que história mais feia, disse eu, para dizer alguma coisa. É claro, disse Romero, foi uma história de chilenos. (BOLAÑO, 2019, p. 207, 208)

No final do livro, há uma seção intitulada “Epílogo para Monstros”, composta de três pequenos capítulos, organizados ao estilo de anexos enciclopédicos e bibliográficos comumente encontrados no final de livros de história, contendo breves verbetes sobre algumas pessoas, editoras, revistas e lugares, assim como uma longa listagem das referências bibliográficas relativas às obras publicadas pelos autores ficcionais abordados. Essa seção, somada à organização interna dos capítulos do livro, o uso pontual de citações e a sua linguagem neutra com ênfase em datas e dados empíricos compõem os mecanismos através dos quais Bolaño estabelece um jogo satírico com as modalidades de escrita factuais, como biografias, enciclopédias e certa vertente da crítica literária.

Essa crítica paródica estabelecida em *A Literatura Nazista na América* opera em diversos níveis. A princípio, é evidente a paródia das manifestações e identidades nazifascistas, em especial no continente americano, característico por sua confluência intrínseca de culturas

e etnias diversas tanto no âmbito social, quanto individual/pessoal, tornando-o especialmente inadequado às doutrinas homogeneizadoras e puristas da lógica fascista. Por outro lado, Bolaño cria também um pastiche da literatura produzida no continente americano, através desse desenho de uma cartografia imaginária de autores hediondos, que sugere aos leitores um olhar de desconfiança para com os membros do círculo literário, suas intenções e agendas pessoais. Além disso, esse tom paródico também toma como alvo certa crítica literária, onde o foco da análise se dá nas vidas dos autores, mais do que em suas obras, ao fazer uso de uma linguagem erudita, neutra e distanciada, característica desse gênero de escrita. Da mesma maneira, a escrita historiográfica, através de sua variante biográfica, também é posta em questão, com a apropriação não só de sua linguagem, mas também de seus procedimentos de autenticidade, como a minuciosa atenção a detalhes factuais e o uso extensivo de fontes (ambos artifícios que na obra são ironicamente aplicados a um conteúdo puramente ficcional). Essa prática paródica se alinha à definição de Linda Hutcheon da paródia pós-moderna como sendo crítica e irônica, se propondo a uma releitura do passado capaz de simultaneamente legitimar e subverter o poder das representações historiográficas (1989, p. 95).

Essas características inserem *A Literatura Nazista na América* numa tradição que remonta ao livro *Vidas Imaginárias*, de Marcel Schwob. Schwob propõe, no prefácio de seu livro, a biografia artística como uma alternativa à histórica. Diferente de seu par factual, a biografia literária está preocupada não com a factualidade, nem com a relevância histórica de seus personagens, mas sim com a intimidade e singularidade de figuras passadas diversas, das mais heroicas às mais miseráveis, daquelas que puderam exercer um papel protagonizante nos episódios históricos, mas também, e especialmente, daquelas figuras mais marginalizadas. Nessa tradição é frequente o tom sintético e factualista, a presença da ironia e do humor negro, assim como o desconforto causado pela abordagem de personagens infames. Esse conjunto de elementos subverte as convenções formais e temáticas da biografia tradicional (SÁNCHEZ CARBÓ, 2011, p. 143).

Bolaño se coloca nessa tradição através da influência de Borges, mais especificamente, através da *História Universal da Infâmia*, que parece ser a principal inspiração para *A Literatura Nazista na América*. As referências que Bolaño faz ao livro de Borges variam das semelhanças evidentes entre as premissas a certas consonâncias e inversões mais sutis, como, por exemplo, a mudança de estilo abrupta em seu capítulo final, indo do supostamente factual para o explicitamente literário na medida em que seus autores se inserem pessoalmente na narrativa (enquanto ouvinte, no caso de Borges, e narrador e personagem, no caso de Bolaño); assim como a natureza simétrica de seus respectivos apêndices bibliográficos — que, no caso

da *História Universal da Infâmia*, conta majoritariamente com obras reais e apenas um título fictício (*Die Vernichtung der Rose*) e, inversamente, no caso de *A Literatura Nazista na América*, conta quase inteiramente com obras imaginárias e apenas um título real (*O Quarto de Poe*).

Além disso, temos também algumas aproximações extratextuais curiosas entre esses dois livros: ambos marcam pontos de passagem da poesia à prosa nas carreiras literárias de seus autores, assim como, por ambos se tratarem de experimentações iniciais desses autores em uma nova modalidade de escrita, as duas obras servem como singulares mapas dos interesses temáticos e formais que eles viriam a desenvolver em seus respectivos trabalhos futuros. Devido a esses alinhamentos e a essa evidente influência, creio que seja relevante para o escopo desta pesquisa uma breve contextualização acerca da *História Universal da Infâmia*, de Borges.

2 – Jorge Luis Borges e a Infâmia

2.1 – Borges

Entre os anos de 1933 e 1934, Borges — até então um autor majoritariamente de poesia — publica uma série de pequenos escritos em prosa narrativa no suplemento cultural do jornal argentino *Crítica*. No ano seguinte, esses breves experimentos literários foram reunidos e publicados, ao lado de mais alguns inéditos semelhantes, sob o título *História Universal da Infâmia*, marcando um ponto de transição em direção à prosa em seu ofício literário.

O volume abriga sete sucintas biografias ficcionalizadas de personagens históricos infames, um pequeno conto original e uma seção de fragmentos histórico-ficcionais denominada “Et Caetera”. Entre os personagens históricos abordados, temos o ladrão e assassino de escravos da região do Mississípi, Lazarus Morell; o farsante impostor do séc. XIX, Tom Castro; a líder pirata chinesa conhecida como viúva Ching; o notório gângster nova-iorquino, Monk Eastman; o bandido assassino do oeste americano, Bill Harrigan; o burocrata japonês que antagonizou o lendário episódio dos quarenta e sete samurais, Kotsuké no Suké; e o enganoso e mascarado profeta insurgente, Hákim de Merv.

Já em seu prefácio, Borges nos aponta algumas de suas influências: as prosas de Stevenson e Chesterton, o cinema de Von Sternberg e uma biografia de Evaristo Carriego, de sua própria autoria. Ao mesmo tempo, ele nos oculta (gesto deliberado e característico) talvez a mais relevante delas: o livro *Vidas Imaginárias*, de Marcel Schwob, cuja premissa é, tal como a de Borges com sua *História Universal da Infâmia*, a de tecer biografias imaginárias de personagens históricos infames e marginalizados. O infame é escolhido como objeto, tanto por Borges como por Schwob, deliberadamente por fugir ao que normalmente aborda a história. A intenção aqui é trabalhar nas lacunas do discurso dos vencedores, através dos registros residuais daqueles que foram silenciados e apagados. Esse procedimento, apesar de abordar personagens atroz, não os glorifica e tampouco os demoniza: pelo contrário, a infâmia, no livro de Borges, é exposta como um fenômeno construído socialmente, os indivíduos marcados por ela são resultado de suas condições e das articulações do poder instituído ao mesmo tempo em que o afrontam e denunciam. Os infames espelham o pior que uma sociedade tem a oferecer e, por isso, são escamoteados, eles agem como uma espécie de retrato de Dorian Gray do coletivo.

Para abordá-los, faz-se necessário preencher as lacunas deixadas pelo registro da história. Borges lança mão da imaginação para se aprofundar nessas figuras infames, expandindo-as, tirando-as de seu lugar de tipo e individualizando-as como personagens.

Em seu texto, que é de tom suburbano, se notará que intercalei algumas palavras cultas: *vísceras*, *conversões* etc. Assim o fiz porque o *compadre* aspira à finura, ou (esta razão exclui a outra, mas é talvez a verdadeira) porque os *compadres* são indivíduos e não falam sempre como o *Compadre*, que é uma figura platônica. (BORGES, 2017, p. 12)

Em seu esforço de caracterização, Borges emprega frequentemente o que ele chama de “detalhes circunstanciais”, ou seja, pequenas informações de acontecimentos ou detalhes sobre seus personagens que constroem, para o leitor, uma imagem mais vívida e complexa destes do que uma simples descrição direta de seus traços de personalidade poderia gerar. Muitas vezes, é justamente no tocante a esses detalhes circunstanciais, a essas minúcias de caracterização e a uma dedicação em construir momentos cinemáticos em sua narrativa que Borges vai além do que os registros factuais poderiam nos dar certeza, como aponta Daniel Balderston (2003, p. 28-30) acerca dos acréscimos borgianos à história de Monk Eastman, que geralmente cumprem o papel de evocar ao leitor a ternura do gângster por seus queridos animais.

No dia 25 de dezembro de 1920, o corpo de Monk Eastman amanheceu numa das ruas centrais de Nova York. Recebera cinco balaços. Desconhecedor feliz da morte, um gato dos mais ordinários rondava-o com certa perplexidade. (BORGES, 2017, p.46)

Engendrando suas intimidades, seus afetos, seu falar, seus desejos e frustrações, Borges expande essas figuras para além dos silêncios pelos quais as lacunas em seus registros os reduzem, redesenhando dessa maneira a cartografia do discurso historiográfico e nos apresentando, sem compromisso com um rigor objetivo, uma realidade *possível*.

Seguindo com essa leitura, é relevante, também, destacar a paródia dos recursos discursivos historiográficos que Borges constrói ao longo do livro, através do tom jornalístico que ele emprega em sua escrita e da lista de fontes para seus relatos que ele reúne ao final do volume. Elementos que nos textos historiográficos asseguram a objetividade dos relatos e legitimam sua factualidade, aqui estão empenhados em constituir uma estética discursiva que ironiza e desestrutura a própria concepção de história que emprega essa suposta autoridade sobre o real.

Sobre sua escolha de fontes, é interessante ressaltar ainda (além da presença do já mencionado livro fantasma inventado por Borges, *Die Vernichtung der Rose*) o tipo de obra na qual ele vai buscar as bases para suas narrativas. Desde *The Gangs of New York*, no qual o jornalista Herbert Asbury se empenha em evocar uma realidade passada através da reprodução das oralidades do discurso das ruas de Nova York, ao *memoir* de Mark Twain sobre sua juventude no Mississíppi, as fontes escolhidas por Borges são sempre livros que, embora lidem

com um conteúdo factual, são também compromissados com elementos estéticos, para melhor expressar as visões de mundo daqueles cujas vidas são relatadas.

E quando se discute suas fontes, é preciso ter sempre em mente a perspectiva de Borges sobre o ato de leitura como uma forma de apropriação. O sentido dos textos e, no caso, das vidas narradas, está sempre em movimento, determinado pelo olhar do leitor e, por isso, apesar de factuais, as histórias relatadas neste livro são todas, formal e tematicamente, extremamente borgianas. “Às vezes creio que os bons leitores são cisnes até mais tenebrosos e singulares que os bons autores” (BORGES, 2017, p. 9).

Em suma, como já vimos, através do interesse por figuras marginalizadas e pelas lacunas do conhecimento histórico, do uso da ironia e da falsificação, do reconhecimento do poder da apropriação e da pluralidade de sentidos, da sensibilidade e expressividade evocativa de sua escrita, os breves relatos que compõem a *História Universal da Infâmia* servem de mapa temático e de exercícios experimentais dos procedimentos narrativos que Borges viria a empregar em sua prosa futura.

2.2 – A Infâmia

O texto “A Vida dos Homens Infames”, de Michel Foucault, serve de introdução ao seu livro de 1982, *A Desordem das Famílias*, que reúne reproduções de acusações e ordens de prisão e internação de loucos e desordeiros em Paris, nos séculos XVII e XVIII. Nesse texto, o autor discorre brevemente sobre os parâmetros, mais ou menos subjetivos, usados por ele para a seleção dos documentos reproduzidos e traça algumas considerações gerais sobre essas produções textuais, seus contextos e implicações.

O interesse de Foucault por esses registros tem origem na potência literária de suas narrativas, na capacidade que têm de abalar as fibras do leitor mais do que o que comumente chamamos de literatura (FOUCAULT, 2006, p. 204). Esses relatos compartilham algumas características. Eles têm como foco personagens desventurados e infames, indivíduos comuns cobertos pelo manto da irrelevância e do esquecimento. São vidas que normalmente não despertariam o interesse de um historiador, mas que são perpassadas por algum ardor ou violência. Foram agredidos ou agressores, criminosos ou vítimas do poder e de seus semelhantes; figuras marginalizadas, sem exceção. Suas vidas chegaram até nós apenas por acaso: dentre todas as possíveis, estas foram as registradas e, dentre todos os registros, estes foram os conservados e lidos por nenhuma razão particular a não ser a força do acaso.

Todos os relatos também são curtos, de poucas páginas ou poucas linhas. Essa brevidade é outro indício da marginalização dessas pessoas. Essas figuras só foram registradas por terem, em algum momento, entrado em choque com o poder. Mais ainda: só foram registradas a partir do ponto de vista, das parcialidades e pelas palavras (e mentiras) desse poder. São personagens de fato infames, os opostos dos heróis que o poder e a história se empenham em monumentalizar e eternizar. Eles foram silenciados, encarcerados ou mortos e são lembrados hoje apenas “através das poucas palavras terríveis que eram destinadas a torná-los indignos para sempre da memória dos homens” (FOUCAULT, 2006, p. 210).

Dessa maneira, todos esses relatos tiveram um impacto real nas vidas em que tocaram, eles não só registraram a realidade como também operaram nela. Foram as condenações, denúncias, súplicas ou perseguições que selaram os destinos daqueles que foram registrados.

É relevante, também, que todas as pessoas abordadas existiram de fato. Esse conhecimento de uma existência humana real, com seus sofrimentos e perversidades, por trás dessas palavras confere a elas uma intensidade maior do que a ficção poderia propor. Ao mesmo tempo, como esses indivíduos não deixaram quaisquer outras formas de vestígio, o atestado de suas realidades é tão escasso que Foucault os compara ao status de lendas, transitando entre ficção e realidade.

O autor também observa certo efeito cômico desses relatos, devido ao peso dramático empregado pela linguagem utilizada para registrar as denúncias mais insignificantes, na esperança de torná-las dignas da atenção real. Essa linguagem em si também é disparatada, mesclando a pomposidade dos discursos oficiais dos séculos XVII e XVIII a expressões rudes e frases mal formadas, resultantes das origens humildes daqueles que dirigiam ao rei as suas súplicas. Esse tipo de discurso dissonante e peculiar não tarda a desaparecer, substituído pela grande malha cinzenta dos registros da administração burocrática. Esse entremomento histórico na França marca uma transição na maneira do poder de reger o cotidiano através do discurso: da fala efêmera murmurada aos ouvidos dos padres no confessionário para o registro penal, que acumula uma sobreposição de vozes em arquivos inesgotáveis. A finalidade dessas manifestações muda do perdão para a documentação.

Nesse curto período de existência, as cartas régias constituíram um mecanismo através do qual o poder político do absolutismo se inseriu na vida cotidiana de indivíduos historicamente insignificantes a partir de manobras de seus semelhantes perante esse poder. Com isso, tornaram-se passíveis de registro as pequenas disputas, malícias e desentendimentos irrelevantes entre esses indivíduos. Surge, então, um saber do cotidiano. As grandes massas ganham um espaço para falar sobre si mesmas, suas vidas, paixões e desejos. Dessa forma, um

novo ambiente discursivo é criado, onde são articulados o poder, a vida cotidiana e a verdade. A literatura da época não ficou alheia a esse processo: até então, a produção literária, quando se propunha a abordar a vida do dia-a-dia, o fazia através da fabulação, pintava o cotidiano com um toque de impossibilidade ou excepcionalidade; no entanto, no século XVII, surge uma literatura da vida obscura, que voltava seu interesse para o íntimo e o infame, a transgressão e a revolta. “Nasce uma arte da linguagem cuja tarefa não é mais cantar o improvável, mas fazer aparecer o que não aparece – não pode ou não deve aparecer” (FOUCAULT, 2006, p. 220).

Fica evidente a proximidade dos relatos compilados por Foucault em seu livro às biografias reunidas nas obras de Borges e Bolaño pelas características comuns entre elas: o interesse pelas vidas íntimas de personagens infames, o contraste entre o aspecto trágico das histórias contadas com a linguagem de certa forma cômica que as narra, o contexto histórico dos relatos e a brevidade de suas narrativas.

Essas três obras ressaltam como a infâmia é um elemento constituído socialmente. Os sujeitos que a carregam são receptáculos da monstruosidade e da perversão das sociedades as quais pertencem. Mais ainda, são sujeitos que, de alguma maneira, entraram em choque com o poder instituído e denunciam, também, as técnicas usadas para os suprimir e silenciar. Seus registros são resíduos gerados a partir desse choque. Desse modo, a relevância do tema da infâmia para a literatura e a historiografia é inestimável, justamente pela capacidade da figura do infame de trabalhar nas lacunas do discurso hegemônico do poder. Contra o discurso triunfalista da historiografia tradicional, a história da infâmia é uma perspectiva sempre plural.

Ao comparar o livro de Borges ao de Foucault, Kelvin Falcão Klein aponta como o “resultado desse choque com o poder é o apagamento, ou um aparecimento rigorosamente controlado, de forma que o discurso da infâmia é sempre breve” (KLEIN, 2010, p. 195). Essa brevidade é mais uma evidência do controle do poder, que tenta silenciar essas figuras. O inventário, então, se apresenta como uma possibilidade de desestruturar essa supressão e procurar, nas frestas do discurso hegemônico, aquilo que estava escondido.

Na sua sétima tese sobre o conceito de história, Walter Benjamin nos alerta para como todo documento de cultura é, também, um documento de barbárie (BENJAMIN, 2013, p. 13). A historiografia tradicional é, de fato, um documento de cultura que nos dá acesso a um conhecimento sobre o nosso passado coletivo, tanto quanto ela é, também, um documento de barbárie, que não só registra, mas efetua as opressões do poder contra as pessoas por ele marginalizadas. Nesse sentido, escrever as histórias dos infames é um movimento de escovar a história a contrapelo.

3 – Fundamentos Teóricos

3.1 – A Metaficção Historiográfica

No sétimo capítulo do seu livro *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*, publicado originalmente em 1988, Linda Hutcheon se dedica a delinear de forma compreensiva o conceito de metaficção historiográfica, o qual se tornou um ponto de articulação central em seu pensamento sobre pós-modernismo, literatura e historiografia. O texto começa com uma breve retrospectiva da origem comum da historiografia e da literatura, como faculdades humanas de interpretação do mundo e das experiências para a melhoria dos indivíduos e de suas vidas. A partir do século XIX, no entanto, com o advento da história científica de Ranke, ocorreu uma cisão entre essas duas disciplinas. Para adquirir seu estatuto científico, a historiografia se distanciou da literatura em busca de um objetivismo que fosse capaz de representar a realidade factualmente.

Recentemente, na segunda metade do século XX, a arte e a teoria pós-modernas vêm contestando justamente essa cisão, focando suas leituras críticas muito mais nas semelhanças entre essas duas modalidades discursivas do que em suas diferenças:

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. (HUTCHEON, 1991, p. 141)

O que essas obras nos ressaltam é a importância de se ter em mente que história e ficção são termos históricos, cujas definições e inter-relações variam ao longo do tempo. Da mesma forma que, no século XIX, a influência de Scott em Macaulay e a de Carlyle em Dickens eram evidentes, na segunda metade do século XX, o ceticismo em relação à suposta objetividade historiográfica e às epistemologias empiricistas encontrado nos escritos de Hayden White e Dominick LaCapra se faz presente também em romances pós-modernos de autores como Salman Rushdie e Robert Coover. Hutcheon reitera, aqui, o caráter intrinsecamente paradoxal do romance pós-moderno e da metaficção historiográfica especificamente, por se tratar de um empreendimento cultural “altamente envolvido naquilo a que procura contestar” (HUTCHEON, 1991, p. 142), abordando as dicotomias ficção/história, presente/passado, geral/particular enquanto contradições irresolutas. Em outras palavras, na metaficção

historiográfica não há dialética entre seu aspecto formal autorreferente e seu conteúdo histórico, ambos são explorados, mas nunca conciliados.

A partir daí, o texto passa a oferecer alguns exemplos de leituras de romances pós-modernos que se enquadram nesse conceito a fim de elucidá-lo. A começar pelo livro *Foe*, de Coetzee, que aborda como tanto a história como a ficção podem silenciar e excluir certos agentes ou acontecimentos históricos de suas narrativas, através da personagem fictícia Susan Barton, que, na obra, teria sido a verdadeira inspiração de Defoe para seu clássico personagem Robinson Crusoe. Com essa personagem, Coetzee questiona onde estão as mulheres nas narrativas clássicas do século XVIII, denunciando sua exclusão não apenas da ficção, mas também do discurso historiográfico. Além disso, a obra aborda também a questão da natureza narrativa do discurso histórico, pois quando Barton tenta escrever sua própria história, acaba se deparando com problemas sobre como narrativizá-la.

Já o romance *Vergonha*, de Rushdie, comenta sobre a formação do Paquistão e a necessidade subsequente de se reescrever a história da Índia a partir do passado paquistanês. Sobre essa obra, Hutcheon aponta como os compromissos do século XVIII em relação à factualidade e verdade históricas passam a ser, no pós-modernismo, uma preocupação em relação à multiplicidade e à dispersão das verdades, que por sua vez são relativas a especificidades de local e cultura.

No livro *Em Lugar Algum da Terra*, de Christa Wolf, temos um exemplo de metaficção historiográfica cuja temática é a aproximação e o conflito entre a arte e a vida, através da narrativa de um encontro fictício entre dois poetas alemães, Heinrich von Kleist e Karoline von Günderode, e do debate dos dois acerca do tema. Em contraste à tradição aristotélica, que vê a ficção como superior à história, por não precisar se ater a pormenores factuais particulares, a obra de Wolf desmarginaliza a literatura, aproximando-a da vida ao pô-la em encontro direto com a história. Sobre esse romance, Hutcheon conclui:

O romance nos lembra [...] que é possível considerar que o século XIX deu origem ao romance realista e à história narrativa, dois gêneros que têm em comum um desejo de selecionar, construir e proporcionar auto-suficiência e fechamento a um mundo narrativo que seria representacional, mas ainda assim distinto da experiência mutável e do processo histórico. Atualmente, a história e a ficção compartilham uma necessidade de contestar esses mesmos pressupostos. (HUTCHEON, 1991, p. 145, 146)

O que, coletivamente, as metaficções historiográficas nos apontam é a inadequação da dicotomia verdadeiro/falso para se lidar com ficções; não por causa do tradicional pressuposto de que, ao contrário da história, a ficção é hipotética e lida apenas como uma realidade possível

ou imaginável, mas sim porque (e isso se aplica também à narrativa histórica) não existe apenas uma verdade singular e homogênea, o que temos são verdades no plural. Da mesma forma, muitas vezes o que pode ser lido como falsidade é, muito pelo contrário, apenas uma verdade alheia. A distinção entre a narrativa ficcional e a histórica se dá por suas estruturas, que a metaficção historiográfica primeiro estabelece, para depois contrariar. Desse modo, o contato do historiográfico com o metaficcional nessa modalidade de romance contesta não apenas a suposta transparência da referencialidade na narrativa histórica, como também o princípio da originalidade artística e suas pretensões de autenticidade.

Ao abordar outro exemplo, o romance *L.C.*, de Susan Daitch, Hutcheon nos esboça uma leitura acerca do ato de reescrever ou rerepresentar o passado narrativamente, seja pela história ou pela ficção, como uma forma de abertura de sentidos desse passado, pondo-o em contato com o presente e impedindo-o de “ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147). No romance, o diário de uma mulher revolucionária, envolvida na revolução de 1848 em Paris (e ainda assim marginalizada enquanto testemunha histórica desse evento), é traduzido e editado por duas mulheres diferentes. No final, as diferenças entre as duas versões são tão gritantes que as próprias atividades de tradução e pesquisa são questionadas e seus pressupostos de objetividade, que unificariam os fatos em uma única verdade, são contestados em prol de uma pluralidade de sentidos e verdades nas narrativas sobre o passado.

Já com o romance *A Viagem de Tchekhov*, de Ian Watson, Hutcheon nos dá o exemplo de uma metaficção historiográfica que se volta tematicamente para o ato de reescrever a história. No livro, um dos personagens tem um monólogo sobre a natureza da história como uma grande ficção, em constante mudança, sendo reescrita e rearticulada a partir do presente. Hutcheon destaca que, assim como nos escritos de Hayden White, neste romance “a problematização da natureza do conhecimento histórico se volta para a necessidade e para o risco de distinguir entre a ficção e a história como gêneros narrativos” (HUTCHEON, 1991, p. 148). Apesar de diferentes em certos aspectos, a historiografia e a ficção compartilham os mesmos contextos sociais, culturais e ideológicos, assim como as mesmas técnicas formais de narrativização, que fazem ambas serem igualmente estruturadas e teleológicas. Citando a formulação de Jacques Ehrmann, Hutcheon conclui que a literatura e a história não existem por si mesmas, somos nós quem as constituímos como objetos de nossa compreensão, assim como seus sujeitos são constituídos por seus autores como possíveis objetos de representação, revelando a natureza intrinsecamente problemática do ato de se escrever a história.

Se tanto a história como a ficção são sistemas de significação em nossa cultura, ou seja, se ambas são ferramentas de interpretação do mundo que atendem à nossa necessidade de

imbuir sentido à realidade, o que a metaficção historiográfica nos revela é a natureza construída e imposta desse sentido. Por esse caráter essencialmente semiótico e ideológico, a historiografia, com seus pressupostos tradicionais, se encontra em crise. Para Hutcheon, a melhor solução para esta crise não é abandonar a historiografia por se tratar de uma categoria ideológica ou por requerer um objetivismo inalcançável, mas sim, de maneira análoga ao que ocorreu no modernismo com o romance linear, reorganizar seus procedimentos tradicionais em outros níveis. A autora defende que a metaficção historiográfica vem fazendo justamente isso, abrindo mão da tentativa de produzir uma representação supostamente transparente dos fatos históricos “como estes realmente ocorreram” para, ao invés disso, produzir ou, pelo menos, problematizar o próprio conceito de história. Nessas obras, a fronteira entre história e ficção é deliberadamente afirmada, para depois ser indefinida.

Neste ponto, Hutcheon conduz a discussão em direção ao romance histórico do século XIX e seus desdobramentos modernos, por se tratarem de um bom caso de comparação, a partir do qual se é possível esclarecer melhor as especificidades do conceito de metaficção historiográfica e das obras que nele se enquadram. A autora começa nos oferecendo três definições dessa modalidade literária: a primeira, de Umberto Eco, entende os romances históricos como obras que identificam, no passado, as causas para os acontecimentos que vieram depois, acompanhando e investigando esses desdobramentos em suas narrativas; a segunda, da própria Hutcheon, aproxima o romance histórico à historiografia tradicional, pela noção de história comum aos dois, como força modeladora na narrativa e no destino humano; por fim, a definição mais influente e específica de Lukács enxerga o romance histórico como uma narrativa capaz de encenar um microcosmo do passado, com personagens que tipificam de maneira geral certas camadas de pessoas históricas ali representadas, nos oferecendo uma visão generalizada e concentrada desse passado. Em contrapartida, a metaficção historiográfica faz o oposto: foca-se nos marginalizados e nos excêntricos. Até quando abordam personagens históricos centrais, essas narrativas focam-se em suas particularidades individuais, assumindo uma postura pós-moderna de reconhecimento da pluralidade e da diferença. Os tipos existem nessas narrativas apenas para serem ironizados ou subvertidos, não há aqui nenhuma noção de universalidade cultural.

Continuando com a definição de Lukács, para ele, o detalhe histórico neste tipo de romance cumpre o papel apenas de oferecer a impressão de uma concretude factual à situação narrada e, por isso, sua precisão ou veracidade é irrelevante. Já na metaficção historiográfica, por outro lado, isso é contestado de duas maneiras. Primeiramente, essa forma narrativa tira proveito do caráter incerto dos dados registrados nas fontes historiográficas, podendo tornar

falsos certos detalhes históricos conhecidos e ressaltando, desse modo, as possíveis falhas inadvertidas ou exclusões deliberadas no registro da história. Em segundo lugar, enquanto os romances históricos incorporam e assimilam os dados sobre o passado em suas narrativas, dando-lhes um sentido, a metaficção historiográfica incorpora esses dados, mas não os assimila. O que vemos é o processo de tentativa de assimilação, por parte de seus personagens, que tentam fazer sentido narrativamente dos fatos por eles observados. “A metaficção historiográfica não reconhece o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade textualizada para nós atualmente” (HUTCHEON, 1991, p. 152).

De maneira semelhante ao detalhe factual, os personagens históricos, na definição de Lukács do romance histórico, geralmente ocupam papéis secundários, com o mero objetivo de legitimar a historicidade do mundo narrado. Na metaficção historiográfica, por outro lado, esses personagens tendem a ocupar posições de protagonismo dentro das narrativas, criando situações que, através da autorreflexividade metaficcional dessas obras, fazem clara a necessidade de se questionar a segurança dos nossos conhecimentos sobre o passado e as versões admitidas da história.

Outra forma literária que também tensiona a história com a ficção é o romance não-ficcional das décadas de 1960 e 1970. Nessas obras, acontecimentos factuais são narrados através de técnicas declaradamente ficcionais, sem a intenção de uma objetividade na apresentação dos fatos, trazendo a experiência de estruturação narrativa desses acontecimentos por parte dos autores para o primeiro plano. Essa metaficcionalidade e essa perspectiva declaradamente individual do sentido dos fatos seriam justamente as garantias de “verdade” dessas narrativas, já que o contexto cultural norte-americano da contracultura e da Guerra do Vietnã (onde o romance não-ficcional floresceu na forma do Novo Jornalismo) estava imbuído de uma desconfiança das “verdades” oficiais, assim como de uma tendência a se contestar formas homogêneas de experiência.

Evidentemente, tudo isso aproxima o romance não-ficcional à metaficção historiográfica, embora, como Hutcheon ressalta, os dois sejam diferentes, especificamente porque o Novo Jornalismo ainda se atinha à autoridade do fato. O que o romance não-ficcional fez com relação à verdade histórica foi evidenciar o caráter ficcional inevitável em qualquer relato e “questionar seriamente quem determinava e criava essa verdade, e talvez tenha sido esse aspecto específico do romance não-ficcional que permitiu o questionamento mais paradoxal da metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991, p. 154). Essa paradoxalidade provém justamente dos procedimentos empregados por essas obras, nos quais são estabelecidas

ordens totalizantes de um sentido unificado, ao mesmo tempo em que estas são contestadas pela fragmentação radical, intertextualidade e provisoriedade dessas narrativas.

Por essas diferenças, Hutcheon prefere caracterizar os romances não-ficcionais como estando mais perto de serem uma criação da última fase modernista do que serem metaficções pós-modernas propriamente ditas,

no sentido de que a autoconsciência sobre seu processo de escrita e sua ênfase na subjetividade (ou realismo psicológico) lembram os experimentos de Woolf e Joyce com a visão limitada e profunda na narrativa, embora no Novo Jornalismo seja especificamente o autor cuja presença histórica como participante autoriza a reação subjetiva. (HUTCHEON, 1991, p. 155)

Apesar disso, alguns romances não-ficcionais se aproximam da metaficção historiográfica em termos de forma e conteúdo. O exemplo que Hutcheon nos oferece é o livro *Os Degraus do Pentágono*, de Norman Mailer, no qual o narrador se dirige ao leitor para refletir sobre as convenções e recursos utilizados por romancistas e historiadores, concluindo, em última instância, que o ponto fraco da historiografia seria sua inabilidade de oferecer uma experiência de leitura engajante ou tocante e que, neste ponto, as técnicas narrativas da ficção oferecem uma alternativa melhor. Esse caráter autorreflexivo da obra a fortalece, principalmente, por abordar sua própria referencialidade histórica. De maneira semelhante a muitos romances pós-modernos, essa provisoriedade e incerteza narrativa não desmerecem a seriedade histórica do texto, mas sim reconfiguram essa seriedade de modo a reconhecer “os limites e os poderes do ‘relato’ ou da escrita do passado — recente ou remoto” (HUTCHEON, 1991, p. 155).

Como vimos até aqui, a relação entre historiografia e ficção se configura como um dos pontos centrais do tipo de romance pós-moderno que podemos chamar de metaficção historiográfica. Hutcheon destaca quatro questões levantadas por essas obras acerca dessa temática: “questões que giram em torno da natureza da identidade e da subjetividade; a questão da referência e da representação; a natureza intertextual do passado; e as implicações ideológicas do ato de escrever sobre a história” (HUTCHEON, 1991, p. 156).

Primeiramente, sobre a questão da identidade e da subjetividade, Hutcheon observa como as duas formas de narração mais comuns nas metaficções historiográficas, os múltiplos pontos de vista e a voz narrativa declaradamente onisciente, não oferecem, em nenhuma medida, um narrador confiante em sua própria capacidade de apresentar um conhecimento assegurado sobre o passado. Em outras palavras, o que temos aqui é uma inserção problematizada da subjetividade no conhecimento histórico, um sujeito em crise pela sua insegurança com relação às memórias e interpretações dos acontecimentos do passado que

formularam sua própria identidade. De maneira caracteristicamente paradoxal, essas narrativas pós-modernas consolidam a unidade do ser de seus sujeitos através de fortes vozes narrativas que reafirmam sua própria individualidade, para depois estilhaçar esse “eu”, dispersando essas vozes narrativas que se utilizavam da memória para dar sentido aos acontecimentos do passado ao repensá-los em termos incertos e não-contínuos.

Já a intertextualidade se trata de uma ferramenta da qual os escritos pós-modernos fazem uso para “incorporar literalmente o passado textualizado no texto do presente” (HUTCHEON, 1991, p. 156). Essa incorporação do pretérito tem como objetivo reduzir sua distância com relação ao presente, assim como reescrevê-lo em um novo contexto. Tudo isso, é claro, é feito de maneira ambígua por essas obras, que usam o poder dessas alusões intertextuais ao mesmo tempo em que as subvertem através da ironia. “No total, pouco resta da noção modernista de ‘obra de arte’ exclusiva, simbólica e visionária; só existem textos, já escritos” (HUTCHEON, 1991, p. 157). Através dessa intertextualidade, a metaficção historiográfica confronta diretamente o passado literário bem como o historiográfico, já que este também é de natureza intrinsecamente intertextual, sendo construído e estruturado a partir de seus vestígios escritos.

Nesse sentido também trabalham algumas das questões levantadas pela metaficção historiográfica acerca da referência e da representação. O pressuposto tradicional de que os referentes históricos são reais, enquanto os da ficção não o são, é contestado. Ao invés disso, o que “os romances pós-modernos ensinam é que, em ambos os casos, no primeiro nível eles realmente se referem a outros textos: só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de seus vestígios textualizados” (HUTCHEON, 1991, p. 157). Toda a atividade da referência histórica é problematizada. Há uma contestação, aqui, não da existência de uma realidade externa significativa em si, mas sim da nossa capacidade de conhecer e representar textualmente essa realidade de forma não problemática. Com isso, a ficção pós-moderna transfere o foco das questões sobre referência histórica dos objetos reais referenciados pela história para os contextos discursivos, linguísticos e textuais que a historiografia articula. O que a metaficção historiográfica nos sugere é que não existe uma verdade eterna que confirme ou unifique a história; suas referências são todas de natureza textual. O referente, portanto, está sempre inserido em um contexto discursivo cultural específico e é justamente essa inserção que constitui seu vínculo com o mundo, “um vínculo que reconhece sua identidade como construto, e não o simulacro de um exterior ‘real’” (HUTCHEON, 1991, p. 158). A referencialidade histórica, então, é pautada não a partir da confirmação de acontecimentos empíricos, mas sim a partir de acordos discursivos que definem o que pode ou não ser estipulado como um fato. “Em

outras palavras, um ‘fato’ é definido em termos de discurso; um ‘acontecimento’, não” (HUTCHEON, 1991, p. 158).

Esse entendimento de que a história é estruturada discursivamente, por sua vez, amplia o debate acerca das implicações ideológicas de se escrever sobre ela. Citando Hayden White, Hutcheon nos ressalta que “toda representação do passado tem implicações ideológicas especificáveis” (HUTCHEON, 1991, p. 159). A questão que a ficção pós-moderna incessantemente traz à tona é a da necessidade de se atentar tanto para as motivações ideológicas por trás de cada representação historiográfica, como também para quais dessas representações são propagadas e quais são silenciadas. O registro da história em si também é um evento histórico e a voz que decide como suas narrativas serão contadas é sempre a voz do poder, o discurso dos vencedores. Daí o apego da metaficção historiográfica às figuras marginalizadas, a seus escassos registros e a suas lacunares vidas, que apenas a ficção pode engendrar; assim como sua desconfiança com relação às verdades declaradas pelos discursos hegemônicos. “Ao problematizar quase tudo o que o romance histórico antes tomava como certo, a metaficção historiográfica desestabiliza as noções admitidas de história e ficção” (HUTCHEON, 1991, p. 159).

Essas quatro questões (subjatividade, intertextualidade, referência e ideologia) são relevantes para a narrativização, que as engloba e articula em seu processo. Hutcheon enfatiza o papel da narrativa como uma ferramenta essencial da capacidade de compreensão humana. Através dela, conseguimos criar uma estruturação formal para o caos dos acontecimentos da vida e da história, assim como atribuir-lhes sentido. “É a narrativa que traduz o saber em termos de expressão (H. White 1980, 5), e é exatamente essa tradução que constitui obsessão para a ficção pós-moderna” (HUTCHEON, 1991, p. 160). Para a historiografia e a ficção, as convenções narrativas não constituem limitações, mas sim os mecanismos que possibilitam conceder sentido ao mundo. A questão da metaficção historiográfica é a de que só conseguimos conhecer e compreender os acontecimentos que compõem a realidade conforme eles são constituídos e conservados por suas representações culturais, ou seja, na medida em que são narrativizados.

Isso levanta outra questão, que tanto a história, como a ficção, como a metaficção historiográfica precisam lidar com: a da natureza das evidências e dos documentos que embasam os fatos constituídos por essas narrativas. A própria possibilidade da existência de registros documentais que sejam capazes de seguir algum parâmetro de objetividade ou neutralidade é contestada. “A questão epistemológica referente à maneira como conhecemos o passado se reúne à questão ontológica referente ao status dos vestígios desse passado”

(HUTCHEON, 1991, p. 161). O apontamento pós-moderno enfatiza a especificidade e a particularidade dos acontecimentos do passado, rejeitando projeções de crenças e padrões atuais nesses acontecimentos. Ao mesmo tempo, também chama a atenção para nossa condição simultânea de atores e espectadores do processo histórico, reconhecendo a limitação epistemológica na nossa capacidade de conhecer esse passado de forma abrangente e imparcial. Retomando a distinção entre “acontecimento” e “fato”, mencionada há pouco, Hutcheon se aprofunda no problema da natureza histórica dos próprios documentos e vestígios textuais através dos quais tomamos conhecimento do passado:

Conforme já vimos, a historiografia e a ficção constituem seus objetos de atenção; em outras palavras, elas decidem quais os acontecimentos que se transformarão em fatos. A problematização pós-moderna se volta para nossas inevitáveis dificuldades em relação à natureza concreta dos acontecimentos (no arquivo só conseguimos encontrar seus vestígios textuais para transformar em fatos) e sua acessibilidade. (Será que temos um vestígio total ou parcial? O que foi eliminado, descartado como material não-factual?) Dominick LaCapra afirmou que nenhum dos documentos ou artefatos utilizados pelos historiadores é uma evidência neutra para a reconstrução de fenômenos que, segundo se presume, têm uma existência independente exterior a esses documentos e artefatos. Todos os documentos processam informações, e, em si mesma, a própria maneira como o fazem é um fato histórico que limita a concepção documental de conhecimento histórico. (HUTCHEON, 1991, p. 161)

O ponto da metaficção historiográfica, aqui, é de que, embora o passado tenha de fato acontecido, nosso conhecimento acerca dele será sempre engendrado e transmitido semioticamente. Nesse sentido, essas obras frequentemente se apropriam das convenções paratextuais da historiografia (como notas de rodapé e bibliografias) para subverter a autoridade e a objetividade das fontes históricas. Ao contrário de formas narrativas documentais, a metaficção historiográfica não tem como objetivo contar a “única” verdade legitimada empiricamente, mas sim questionar a quem pertence essa verdade que está sendo contada; contestando a própria possibilidade dessa pretensa legitimação.

3.2 – O Passado Prático

No texto “O Passado Prático”, Hayden White desenvolve sua argumentação através de uma trajetória de pensamento que começa com sua leitura do romance *Austerlitz*, de W. G. Sebald, passando depois por uma breve discussão acerca do possível gênero de escrita da obra, o romance histórico, e estabelecendo, em seguida, uma relação entre este gênero e a história da historiologia para, por fim, chegar à questão central de seu texto de forma mais pertinente: o contraste entre duas maneiras de se lidar com o passado, denominadas por ele como passado

histórico e passado prático (fazendo uso dos conceitos cunhados pelo filósofo político britânico Michael Oakeshott).

Em sua abordagem de *Austerlitz*, White destaca diversas temáticas centrais da obra, assim como algumas chaves de leitura possíveis. A começar por questões de memória e herança, ele reflete, a partir das dificuldades e impedimentos às investigações feitas pelo personagem principal do romance acerca do passado recente da Europa, sobre a tendência do passado a esconder ou mascarar suas próprias evidências, resultante dos interesses de seus agentes em ocultar seus próprios feitos e celebrar suas intenções. Frequentemente, o que nos resta se trata de “heranças” que servem apenas de empecilhos a um conhecimento útil do passado. É abordada também a questão benjaminiana da edificação de nossa sociedade em cima de ruínas da barbárie, manifestada na obra pelas “descrições sucessivas de lugares e edifícios que apontam para as formas pelas quais a ‘civilização’ foi construída sobre as estruturas do mal” (WHITE, 2018, p. 11).

A partir dessas reflexões, White chega ao que parece ser, para ele, a questão central do livro: a relação que estabelecemos com o conhecimento acerca do passado. Ele observa como, no romance, fica claro que o conhecimento da história, quando construído por um viés puramente “histórico”, ou seja, desinteressado ou neutro, não é suficiente na busca de significado para vidas individuais. Soma-se a isso a impossibilidade de se estabelecer uma “história verdadeira” ou um ponto de vista objetivo que consiga abranger a realidade histórica em todas as suas multiplicidades e ainda manter uma imparcialidade distanciada.

Acontece que, se podemos tirar alguma lição da contemplação da história de *Austerlitz*, ela poderia consistir na descoberta de que não existe tal coisa como uma “história” contra a qual poderíamos medir e avaliar a validade de qualquer “anti-história” ou de “mitificações” destinadas a acobertar e obscurecer as “verdades” do passado. É tudo anti-história, sempre escrita tanto “contra” quanto em nome de alguma “verdade”. (WHITE, 2018, p. 12)

Em seguida, o autor se volta para a dificuldade de classificar essa obra, que carrega conteúdos históricos aliados a um caráter claramente literário, o que nos abre mais uma chave de leitura através da ótica da discussão da relação entre a escrita factual/histórica e a ficcional/literária. White propõe, então, que poderíamos classificar *Austerlitz* como um romance histórico e começa a tecer algumas considerações a respeito desse gênero de escrita, montando uma trajetória desde seu surgimento, originalmente no final do séc. XVIII, passando por sua perda de prestígio no final do séc. XIX (graças à nova concepção de ciência que surgia na época e seu impacto nos estudos históricos), para chegar, por fim, a uma ressurgência durante o séc. XX, em especial após a Segunda Guerra, em um contexto de discussão acerca das

atrocidades cometidas pelo ocidente e a necessidade de uma “reconciliação com o passado”, que envolvesse o revolvimento de tudo aquilo que havia sido ignorado ou suprimido na história das nações. Isso implicou, também, na necessidade de repensar os modos de produção de conhecimento sobre o passado, suas origens dentro de um contexto de consolidação das identidades nacionais dos estados europeus, suas tendências cientificistas e presunções de imparcialidade, assim como suas utilidades para o pensamento contemporâneo acerca de nossas questões éticas e sociais.

Esse esforço generalizado para se “chegar a um acordo com o passado” [...] implicou, ou pareceu implicar, a necessidade de se pensar uma vez mais sobre a utilidade, o patrimônio ou o valor, as vantagens e as desvantagens, dos tipos de conhecimento do passado produzidos pelos novos quadros de historiadores profissionais estabelecidos no final do século XIX a serviço do Estado-nação europeu, mas que também reivindicavam um status de “ciência” (*wissenschaft*) e que haviam sido autorizados a determinar os tipos de perguntas que poderiam ser feitas pelo presente ao passado, que tipos de evidências poderiam ser apresentadas em qualquer esforço de se responder a essas perguntas, no que constituíam respostas adequadamente “históricas” a essas questões e onde estava a linha a ser desenhada para a distinção entre um uso adequado e um uso indevido do “conhecimento” histórico... (WHITE, 2018, p. 13-14)

Essa concepção dos estudos históricos tem início com a ruptura da historiografia com a retórica no séc. XIX, na intenção de se consolidar como disciplina científica. Com isso, o estudo da história, antes praticado com o objetivo de desenvolver princípios para se lidar com as questões presentes, é dissociado de qualquer relação com o contemporâneo, se propondo a construir um conhecimento desinteressado do passado, tendo-o como um fim em si mesmo e sem a menor intenção de aplicá-lo à atualidade. Além disso, ao se dissociar da retórica, a história tenta, também, rejeitar a ficção. Em paralelo, o “realismo literário”, que também se dissociava da retórica nessa época, em um movimento contrário ao da historiografia, abraçou a ficção como ferramenta de significação, que permitia entender a realidade histórica como “um teatro da ‘razão prática’, um lugar onde fato e valor poderiam ser reunidos em uma narrativização de eventos através da qual a ação humana poderia ser exibida na atividade de se fazer um mundo ao invés de simplesmente se habitar um” (WHITE, 2018, p. 14). Apesar dessa postura, o estudo da história continuou utilizando a narrativa como ferramenta discursiva e, para White, é justamente a narrativização dos eventos históricos que permite um uso crítico dos conhecimentos do passado, aplicando-os às questões do presente.

Chegamos, então, à seção principal do texto, onde o autor contrasta duas posturas de se lidar com conhecimentos acerca do passado: o passado histórico e o passado prático. A primeira é a abordagem que a historiografia moderna tem com relação à história, ou seja, o estudo desinteressado do passado, sem qualquer motivo ulterior que não o estabelecimento de seus

fatos e configurações específicas. Esse é o passado construído por historiadores, sem ambições de produzir generalizações ou leis de causalidade e cuja legitimidade é assegurada pela autoridade das convenções de como se abordar as evidências e os documentos históricos. Esse modelo de estudo, estruturado no séc. XIX em meio a uma concepção positivista e utilitarista dos estudos científicos, concebia a história como evidência de uma ideia de progresso da sociedade, que andava em consonância com certos ideais de darwinismo social. Durante o séc. XX, com as pesadas críticas direcionadas a esse modelo de pensamento, a historiografia profissional se refugiou num ideal de empirismo para justificar sua neutralidade perante sua própria matéria de estudo.

Ele existia somente em livros e ensaios acadêmicos. Sua autenticidade – ainda que não sua realidade – era garantida por outros historiadores profissionais que aderiam às convenções da guilda sobre o manejo da evidência e a investigação de documentos e que possuíam a autoridade para determinar o que era ou não era uma história legítima. Ninguém tinha vivido o passado histórico, porque os historiadores tinham a posse de uma gama mais ampla de evidência (ou conhecimento) do que qualquer agente do passado real poderia ter possuído. O estudo do passado histórico não gera lei alguma de causalidade histórica e muito pouco na linha de generalizações ou tipificações. O passado histórico é composto de eventos discretos, a factualidade dos quais foi estabelecida em bases deliberativas e cujas relações são mais ou menos contingentes. O uso da narrativa para representar conjuntos de tais eventos discretos é justificado com base no fato de que eventos históricos são específicos a certos tempos, espaços e locais e podem, assim, ser apresentados realisticamente, se não verdadeiramente, tanto como sequências diacrônicas ou estruturas sincrônicas. (WHITE, 2018, p. 17)

Em contrapartida, temos o passado prático, estabelecido a serviço do presente e diretamente relacionado a ele. O passado prático é o pensamento sobre a história que nos permite retirar lições e valores dela para aplicá-los ao presente a fim de guiar ou justificar nossas ações para o futuro.

O passado prático é composto por todas aquelas memórias, ilusões, porções de informações errantes, atitudes e valores que o indivíduo ou o grupo convocam das melhores maneiras possíveis para justificar, dignificar, escusar, fazer um alibi ou defender ações a serem tomadas na busca de um certo projeto de vida. (WHITE, 2018, p. 16)

Ele é também a maneira de se lidar com o passado que melhor nos permite abordar os passados políticos, jurídicos ou religiosos, que não são tão receptivos à pretensa neutralidade do passado histórico. Essa relação com o passado é a que os filósofos da história estabelecem quando olham para o passado procurando chegar a princípios gerais que melhor entendam a maneira como os seres humanos se relacionam uns com os outros no tempo. É também a relação que a literatura modernista (e subsequentemente a pós-moderna também) estabelece com o

passado quando enxerga a história como uma solução para o problema de como lidar com os resquícios do passado que perduram em traumas no presente.

O modernismo literário tem sido acusado nos anos recentes de um “presentismo” narcisista, de um senso defeituoso de história, de um recuo ao irracionalismo e à psicose, de um desdém pela verdade factual e de um retorno ao que T. S. Eliot, em sua resenha do *Ulysses* de Joyce, elogiou como o “método mítico”. Tudo isso pode ser verdade, contanto que se perceba que a “história” da qual os modernistas estavam fugindo não era o mundo que eles encontravam na vida cotidiana, mas aquela versão fantasmagórica do passado construída pelos historiadores profissionais, aquele “passado histórico” elaborado por eles para esvaziar o pretérito de sua utilidade “prática”. (WHITE, 2018, p. 19)

O ataque mencionado ao modernismo literário é orientado precisamente por essa concepção de historiografia que almeja construir um passado histórico, percebendo essa dilatação da escrita ficcional para dentro das fronteiras do território da factualidade como uma ameaça aos princípios que asseguram sua própria legitimidade. A literatura, ao tomar como objeto de interesse a relação entre presente e passado, se apresenta como uma possibilidade de construção de um passado prático. Seja pelo viés do romance histórico em sua forma tradicional do final do séc. XVIII ou por sua configuração recente pós-1960, a literatura conduz sua reflexão sobre os acontecimentos do pretérito de forma construtiva, através das relações possíveis entre estes e a nossa condição atual. É justamente por não estar atrelada à exigência de um afastamento desinteressado que a literatura tem a liberdade de pensar o passado a partir de suas implicações políticas, sociais, pessoais e emocionais. Ao fazer isso, a literatura põe em questão também a própria historiografia enquanto prática discursiva e suas estratégias de construção de significado e autenticidade.

4 – Uma Literatura Complementar à História

4.1 – O Problema da Historiografia

No ensaio “Contra a Interpretação”, Susan Sontag constrói um argumento contra o foco da crítica literária moderna no conteúdo das obras (em oposição a sua forma). A autora traça a origem dessa tendência na teoria mimética de Platão, que define a obra de arte como mimesis ou representação e, ao fazer isso, gera a implicação de que a obra é seu conteúdo. Na crítica moderna, essa obsessão pelo conteúdo se faz presente principalmente através da interpretação. Esse ato interpretativo, cuja hegemonia atual a autora critica, é definido por ela como sendo o processo de formulação de sentidos alegóricos para uma obra, baseados em aspectos de seu conteúdo, como, por exemplo, certos elementos do enredo ou certos personagens que podem representar, metaforicamente, sentidos velados dessa obra.

Aplicada à arte, a interpretação significa retirar um conjunto de elementos (X, Y, Z, e assim por diante) da obra como um todo. A tarefa de interpretação é praticamente uma tarefa de tradução. O intérprete diz: Olhe, você não vê que X na realidade é — ou na realidade significa — A? Que Y na realidade é B? Que Z na realidade é C? (SONTAG, 2020, p. 18)

Esse procedimento, continua a autora, pode ser um processo libertador, uma maneira “de rever, de transvalorar, de escapar ao passado morto” (SONTAG, 2020, p. 20) de uma obra e de vivenciá-la em diversos níveis de significação. Em certos contextos histórico-culturais, certamente o foi. Mas, na modernidade, essa prática despreza por completo a instância formal da arte, contribuindo para a nossa perda de sensibilidade às experiências sensoriais. A alternativa que Sontag propõe é uma crítica que se foque em abordar os aspectos formais das obras, assim como uma literatura que exija essa atenção à forma.

O necessário é, antes de tudo, dar mais atenção à forma na arte. Se a ênfase excessiva no *conteúdo* gera a arrogância interpretativa, as descrições mais extensas e completas da *forma* se calam. O necessário é um vocabulário — descritivo, não prescritivo — de formas. A melhor espécie de crítica, e ela é rara, é aquela que dissolve as considerações sobre o conteúdo nas considerações sobre a forma. (SONTAG, 2020, p. 27)

No caso de *A Literatura Nazista na América*, essa postura crítica proposta por Sontag se faz essencial para uma compreensão abrangente da obra. Este livro não se trata de uma simples coletânea de contos sobre as vidas infames de certos autores nazistas na América. O formato enciclopédico escolhido por Bolaño é precisamente intencionado: seu objetivo é construir uma experiência de leitura que nos remeta àquela de textos factuais, graças a esse

peculiar falseamento de uma voz historiográfica e a essa apropriação de certos tipos de ferramentas textuais comumente associadas a essa modalidade de escrita. Ao mesmo tempo, há um estranhamento pela natureza ficcional dos personagens e pela presença de um humor irônico na voz narrativa supostamente neutra e distanciada. Através do contraste entre esses elementos, Bolaño constrói uma paródia metaficcional dos textos historiográficos.

Dessa maneira, o desenho que Hutcheon traça do conceito de metaficção historiográfica se apresenta como uma ferramenta de leitura privilegiada para a abordagem de um livro como *A Literatura Nazista na América*. Seu apontamento de como a “ficção e a história são narrativas que se distinguem por suas estruturas (ver D. H. \1 Smith 1978), estruturas que a metaficção historiográfica começa por estabelecer e depois contraria, pressupondo os contratos genéricos da ficção e da história” (HUTCHEON, 1991, p. 146), nos oferece uma excelente chave de leitura para o falseamento declarado de acontecimentos históricos que Bolaño engendra nessa obra. Seus personagens explicitamente fictícios, inseridos em contextos históricos reais e narrativizados por meio de estruturas textuais associadas à escrita factual põem em confronto os conceitos de história e ficção, ressaltando a porosidade da fronteira que os divide. Como já vimos, em seu texto, Hutcheon deixa claro como esse confronto evidencia a natureza semiótica do conhecimento histórico.

Com isso, o foco da questão deixa de girar em torno de uma abordagem que busque representar um passado empírico “como este realmente ocorreu”, mas sim tensionar e repensar a própria possibilidade de um conhecimento verdadeiro do passado. O que está em jogo é o próprio conceito de história. Nesse sentido, a forma e o conteúdo do livro agem em conjunto para construir esse questionamento. A temática da infâmia ressalta a necessidade de se pensar o passado através de diferentes perspectivas, criando um distanciamento crítico de discursos históricos hegemônicos que proponham uma única verdade sobre os acontecimentos que se passaram; enquanto o formato de uma falsa escrita factual, da mesma maneira, expõe a natureza arbitrária das convenções textuais que supostamente legitimam a autoridade e a objetividade do conhecimento histórico, ressaltando sua natureza textual e narrativa. Em conjunto, essas duas facetas da obra trabalham para derrubar a noção de que existe a possibilidade de um conhecimento “real” do passado, o que temos são versões desse passado, pautas em narrativas articuladas a partir das perspectivas daqueles que se propuseram a contá-lo.

Outra marcante característica das metaficções historiográficas também presente em *A Literatura Nazista na América* é seu caráter intensamente intertextual. Essa intertextualidade, em conjunto com a já mencionada contestação das estruturas textuais que delimitam as fronteiras entre a narrativa ficcional e a factual, traça uma dupla crítica: por um lado, é

contestado o pressuposto de que o discurso historiográfico expõe de forma transparente a realidade passada a qual ele se refere, na verdade esse discurso só é capaz de ter acesso ao passado através de outros textos; por outro, a noção de originalidade ou autenticidade literária também é posta em questão, o texto literário, na realidade, é apenas mais um ponto em (e a partir de) uma rede infinita de textos interconectados e já escritos.

Nesse sentido, um dos personagens mais interessantes do livro é o já mencionado Max Mirebalais, o poeta fraudulento que combinava poemas alheios em plágios tão sofisticadamente metamorfoseados que nem mesmo seus compositores originais os reconheciam. Inicialmente, seu objetivo era usar a literatura apenas como um patamar para a ascensão social, mas sua cautela e seu orgulho por seu trabalho o levaram a plágios cada vez mais complexos, amalgamando textos alheios em criações completamente novas, como se, em algum momento de sua trajetória, Mirebalais tivesse, acidentalmente, se tornado um autor original. Seu procedimento criativo/plagiário ilustra perfeitamente a questão da metaficção historiográfica com a noção de originalidade artística: a ideia de uma obra de arte autêntica ou original falha em enxergar a complexa rede de influências intertextuais da qual todos os textos partem e na qual todos se inserem. Não existe uma fronteira dura que separe a originalidade do plágio, todo processo criativo é intrinsecamente intertextual.

A figura de Mirebalais também toca em outra questão relevante para a metaficção historiográfica: seus diversos heterônimos nos revelam um personagem com a identidade estilizada em uma multiplicidade de nomes e vozes diferentes. Através da ficcionalização de seu próprio passado e origem, Mirebalais tenta criar para si um lugar de pertencimento nas raças ariana e massai, às quais ele ironicamente não pertence. Se trata de um sujeito em crise pelo desconhecimento de suas próprias origens, perdidas para sempre em meio a um processo de colonização brutal e ignoradas pelo olhar do registro histórico.

Outra passagem de interesse se encontra no epílogo do livro, no verbete relativo à revista literária nazista *Pensamiento e Historia*:

Com Karl-Heinz Riddle se inicia o período mais abertamente revisionista. Foi influenciado pelo pensamento e pelas teorias do filósofo francês Étienne de Saint-Étienne, o controvertido professor da Universidade de Lyon que tentou demonstrar cientificamente (valendo-se para isso até mesmo de duvidosos alvarás de funcionamento de açougues kasher) que durante a Segunda Guerra Mundial morreram apenas 300 mil judeus no conjunto dos campos de concentração. Seguindo Saint-Étienne, a obra de Riddle é uma miscelânea de artigos peregrinos em que o sistema enumerativo-histórico-matemático é levado às últimas consequências. (BOLAÑO, 2019, p. 224)

É evidente, na passagem, a crítica ao modelo da historiografia tradicional, que acredita na possibilidade de uma representação fidedigna da realidade passada a partir de seus registros documentais. Bolaño nos aponta não somente como a origem de tais registros deve ser problematizada, já que ela é, em si mesma, um fato histórico, como também o problema das “implicações ideológicas do ato de escrever sobre a história” (HUTCHEON, 1991, p. 156). Independentemente de seu apoio documental, todo texto historiográfico é uma narrativização de eventos que interpreta o passado segundo a perspectiva de quem o escreve. Desse modo, a noção de objetividade histórica cai por água abaixo e, em seu lugar, surge a necessidade de se questionar quais são as motivações e ideologias por trás de cada interpretação do passado, assim como quais dessas narrativas são reproduzidas e quais são silenciadas.

Um último exemplo curioso é o caso de Harry Sibelius, autor do denso e longo romance *O Verdadeiro Filho de Jó*. É irônico para a proposta desta pesquisa — a de ler *A Literatura Nazista na América* como um exemplo de metaficção historiográfica — que um dos autores nazistas ficcionalizados por Bolaño tenha escrito um romance que seja justamente isso: uma metaficção historiográfica. Ao mesmo tempo, é extremamente cabível. Em seu livro, Sibelius narra (metaficcionalmente) a história de uma Alemanha Nazista que ganha a Segunda Guerra Mundial, inspirado em parte pelas palavras do historiador britânico Arnold Toynbee, em seu prefácio, nas quais ele discorre sobre a natureza histórica do próprio discurso historiográfico e sobre a condição de seus autores como agentes históricos, com visões de mundo condicionadas por seus ambientes culturais. O que a metaficção historiográfica reafirma constantemente é que toda representação do passado está sujeita às perspectivas e ideologias daqueles que a engendram e isso inclui a ela própria. Da mesma maneira que nenhuma ferramenta discursiva pode garantir a objetividade de um texto, nenhuma modalidade narrativa pode garantir sua civilidade.

4.2 – Um Passado para o Presente

No texto “O Terceiro Continente”, Ivan Jablonka explora a relação entre os textos literários e o conjunto de textos denominados “utilitários”, tradicionalmente mais interessados na representação do real do que com preocupações estéticas, como as ciências sociais, as reportagens, os discursos, os documentos, etc. O autor constrói seu raciocínio a partir da dicotomia entre a ficção e o factual, focando-se, principalmente, nas produções escritas que habitam a zona indistinta entre esses dois gêneros. Após citar alguns exemplos de estilos diversos, mas unidos por um mesmo caráter inclassificável entre verossímil e imaginado,

Jablonka observa que a dificuldade de definir o gênero de escrita praticado por esses autores provém principalmente de causas extraliterárias. “De modo mais frequente, as filiações profissionais (organismos de imprensa, editoras, universidades, mundo empresarial) segmentam, de forma artificial, as obras” (JABLONKA, 2016, p. 11). Jablonka propõe, então, para esse gênero três categorias.

A primeira, do texto que reflete o real, é ilustrada por exemplos como o Novo Jornalismo norte-americano e o Realismo do século XIX, mas também, de forma mais ampla, por outras obras de cunho realista, no sentido que Auerbach define em *Mimesis*, como os evangelhos bíblicos, o *Satíricon*, *A Divina Comédia*, etc. São textos que se focam nas classes baixas e nas mazelas da sociedade em busca de traçar um retrato “fiel” da realidade. A factualidade dessas narrativas é alcançada através de uma prática empirista, com o envolvimento do autor em uma

pesquisa de campo prévia, mas dissimulação do trabalho documental; sensibilidade aos status sociais e variação subsequente dos pontos de vista, mas superioridade do narrador sobre seus personagens (aquilo que Gérard Genette chamou de “focalização zero”); alternância de quadros, de diálogos e de clímax ao serviço de uma narrativa cronológica; filosofia da neutralidade, mas fascinação romântica pelos “fora-da-lei”. (JABLONKA, 2016, p. 12)

Essa concepção, porém, parte do pressuposto objetivista de que seria possível representar a realidade sem interpretá-la, a partir do contato direto com ela e da observação dos “fatos”, falhando em se questionar a fundo acerca de suas próprias investigações.

A segunda definição, exemplificada pela escrita de Javier Cercas, é a do romance sem ficção, que, como o nome sugere, abrange prosas factuais, narradas como romances, porém desprovidas em seus enredos de qualquer caráter imaginativo, atendo-se apenas a acontecimentos reais. Jablonka aponta nessa concepção dois pontos cegos: primeiramente, por tomar o romance como modelo padrão para toda literatura, ignorando formas mais adequadas à qualidade de narrativa do real, como a reportagem, a (auto)biografia, o testemunho, o caderno de viagem ou as próprias ciências sociais; e, secundamente, por enxergar a ficção como algo a ser evitado, uma corrupção dos fatos, em vez de torná-la exposta, abraçando sua imprescindibilidade.

Ora, um raciocínio tem a absoluta necessidade de ficções – ficções visíveis, assumidas como tais, erigidas em ferramentas cognitivas. Essas “ficções metodológicas” compreendem as hipóteses, a enunciação do possível e do plausível; os processos de desfamiliarização (falar, para o Arizona do século XIX, não mais em “extremo-oeste”, mas em “norte”, que remonta ao norte mexicano anexado pelos Estados Unidos); certos conceitos, como o “tipo-ideal” de Max Weber, o “Grundnorm” de Kelsen, o “véu de ignorância” em Rawls, o “jogo” em Bourdieu; formas de narração “impossíveis”, como o diálogo entre os mortos ou o “contra-factual” (“Se Mozart

tivesse passado toda sua infância em Salzbourg, ele teria permanecido congelado na linguagem musical do seu tempo”); e até mesmo os anacronismos (“proletariado romano”, “intelectuais” na Idade Média, os “desenhos animados” que compunham a tapeçaria de Bayeux, os “fãs” de celebridades no século XVIII, os “sem-documentos” dos anos 1930). (JABLONKA, 2016, p. 13)

Por fim, temos uma literatura para compreender. Com essa definição, Jablonka aponta a diferença entre o texto puramente informativo, que apenas relata fatos e dados, e uma escrita que busque compreender e explicar o real, portadora de potência cognitiva e inovação de pensamento. Se enquadram nessa concepção os textos que fazem amplo uso da investigação como ferramenta de produção de significado. Esse procedimento, familiar às ciências sociais, não é exclusivo a elas, se trata de um esquema de pensamento que pode ser universalmente aplicado, inclusive à produção literária que se propõe a lidar com o real. Através da investigação, a literatura do real pode evitar o enganador objetivismo do realismo e os pontos cegos da narrativa de não ficção, fazendo uso de ferramentas de raciocínio, como “a definição de um problema, o distanciamento, a coleta de fontes, a construção de modelos, a elaboração de ficções metodológicas, a comparação, a administração da prova, a refutação das hipóteses etc.” (JABLONKA, 2016, p. 14).

Jablonka conclui seu texto propondo uma mudança de paradigma e esboçando uma nova cartografia textual, centrada em torno da investigação e que possibilita uma nova forma de escrita bastarda, entre as ciências sociais e a literatura, pesquisa e ficção.

Para teorizar sobre a literatura do real, é necessário partir, portanto, não da mimesis ou da representação (ainda que ela pudesse ser um retrato sem retoques da sociedade), mas de sua forma de abordagem. Reconhecer essa capacidade literária e cognitiva da investigação é fundar a literatura do real, uma literatura que não pode ser estabelecida pela sua facticidade, mas por sua relação com o mundo, por sua vontade de compreender aquilo que os homens fazem. A literatura e as ciências sociais podem se conjugar em um texto-pesquisa, uma forma degenerada que é oriunda da “literatura-verdade”. (JABLONKA, 2016, p. 16)

Em seu trabalho recente como historiador — em publicações como *A História dos Avós que Eu não Tive* e *Laëtitia ou o Fim dos Homens* —, Jablonka vem pondo em ação essa proposta de uma forma híbrida entre história e literatura; um texto-pesquisa que permite ao pesquisador escrever sobre o passado e o presente compromissado com o aspecto factual, mas sem, no entanto, abrir mão da dimensão afetiva, emocional e cativante da produção literária. O resultado são textos capazes de reconciliar o presente com os traumas que sobrevivem do passado. Nesse sentido, o trabalho de Jablonka pode ser entendido como uma construção de um passado prático. Numa fala acerca da biografia que escreveu sobre os avós que nunca teve, o historiador comenta:

Esse livro me fez bem? Difícil dizer. De um certo modo, ele ajudou a me libertar dos fantasmas. Talvez esta seja a função mais importante da história: nos libertar dos fantasmas, no sentido de espectros e crenças. Na mitologia judaica da Europa do Leste, os *dibbouks* são os mortos que, por terem morrido de forma estranha ou dolorosa, por serem “mal” mortos, vêm assombrar os vivos. Meus avós são a perfeita definição de *dibbouk*. Os vivos precisam aceitar ser assombrados pelos *dibbouks*? Não. Os vivos são convocados a viver suas vidas entre os vivos. Eu transformei meus avós “simplesmente” em mortos, em pessoas que foram mortas após uma verdadeira vida, uma vida plena, embora breve e trágica, uma vida no seu século e na sua geração, uma vida nem heroica nem vergonhosa – tal como a nossa. Esses mortos que tiveram sua vida podem também ter sua morte, sua sepultura, sua eternidade e, desse modo, deixam de ser *dibbouks*. Eles descansam no rio onde suas cinzas foram jogadas, no nosso coração e, talvez, no meu livro. (JABLONKA, 2020, p. 543)

Assim como os livros de Jablonka, *A Literatura Nazista na América* também ocupa esse terceiro continente da escrita, porém num movimento inverso. Enquanto Jablonka se propõe a escrever sobre uma matéria factual através de procedimentos narrativos literários, Bolaño se apropria das ferramentas discursivas dos textos factuais para narrar histórias ficcionais. De qualquer modo, o resultado é semelhante, pelo menos no sentido de que *A Literatura Nazista na América* também se trata de uma forma textual híbrida, que mescla pesquisa, ficção e memória na construção de um passado prático.

Os *dibbouks* que perpassam o livro de Bolaño são vários. A começar pelo mais marcante deles, o fantasma geracional que transpassa todas as suas obras: a violência oriunda dos regimes ditatoriais da América Latina na segunda metade do século XX. No livro, assim como na história, essa violência assume várias formas. Certos personagens são violados, torturados e assassinados; outros precisam lidar com a dor da perda de seus familiares, amigos e amantes ou, o que talvez seja ainda mais cruel, com a incerteza e o silêncio frente ao desaparecimento sem explicação; e alguns, como é o caso de Bolaño, tanto em fato, como em ficção, são relegados ao exílio como única possibilidade de sobrevivência. Na obra, essas violências são narradas pelas perspectivas tanto das vítimas quanto dos perpetradores, num movimento do autor de oferecer alguma forma de fechamento, mesmo que metafórico ou ficcional, às diversas vidas que sumiram sem registro durante esse período. Ao mesmo tempo, esses personagens são, também, uma denúncia que escancara a verdade dolorosa contra qualquer negacionismo acobertador. São narrativas que funcionam como uma lembrança das atrocidades desses regimes na esperança de alertar e prevenir contra autoritarismos semelhantes no futuro.

Por outro lado, Bolaño também está mergulhando em seu passado pessoal. Como é comum entre os personagens de metaficções historiográficas, o autor vasculha sua própria memória numa tentativa de se reconciliar com o passado e fazer sentido de seus acontecimentos. Ao discorrer sobre esse movimento, Hutcheon cita Foucault para apontar como essa situação evidencia, ambigualmente, a reafirmação e o estilhaçamento simultâneos da “unidade do ser do

homem pela qual se pensava que ele poderia estender sua soberania aos acontecimentos do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 156). Assim se encontra o personagem de Bolaño, preso numa oscilação entre a constituição de uma subjetividade coesa capaz de fazer sentido de seu próprio passado e a fragmentação de sua identidade por traumas alheios a significação e sentido.

Além desse passado mais recente, *A Literatura Nazista na América* também aborda os séculos de atrocidades históricas cometidas no continente americano: desde a exploração colonialista de suas terras e povos por parte das potências europeias, à desumanização e comercialização de seres humanos através do trabalho escravo, ao extermínio e perseguição das populações (e culturas) nativas do continente, à constituição de uma sociedade patriarcal e com intensa concentração de riquezas. Todos esses traumas são abordados e denunciados através de suas heranças culturais e materiais que assombram a América até os dias de hoje. O racismo, o silenciamento das populações indígenas, o machismo, a posição marginal da América Latina no contexto mundial, a desigualdade social vertiginosa, etc. são problemas estruturais abordados no livro que persistem no presente e têm suas origens nesses traumas históricos.

Por fim, há também o fantasma que dá nome ao livro: o fascismo. A crítica que Bolaño engendra, com relação a facilidade com que as diversas estruturas e instituições da sociedade acolhem e compactuam com ideologias de morte e perseguição, faz uso do conhecimento histórico, aliado à ficcionalização, para articular sua denúncia, através do confronto de um dos pontos mais sombrios do passado recente ocidental com seu tempo presente. O que Bolaño não nos deixa esquecer é que, apesar de vencida na guerra, a lógica fascista sobrevive e continua a permear nossa sociedade graças à cumplicidade dos indivíduos e instituições que a compõem. Ao mesmo tempo, através do enfoque da narrativa em personagens atrozés que carregam essas convicções, podemos perceber como, a nível individual, a inclinação fascista não é um fenômeno necessariamente ideológico. A maioria dos personagens do livro se identificam com a lógica fascista numa tentativa de encontrar alguma forma de pertencimento em meio ao ostracismo e a marginalização que sofrem em suas vidas. Obviamente, isso não justifica suas monstrosidades, a questão nunca foi essa. A questão é que os indivíduos fascistas são um subproduto das sociedades que os geram e demonizar esses sujeitos como os únicos agentes responsáveis por seus próprios posicionamentos é deliberadamente ignorar a natureza estrutural do fenômeno fascista. Ao optar por essa posição de conforto, a sociedade consegue se salvar de quaisquer críticas aos seus modelos e estruturas, enquanto seus indivíduos se refugiam de uma introspecção sincera acerca de sua própria natureza humana, sua capacidade para a barbárie, seus privilégios sociais e as implicações de uma vida de ostracismo e

marginalidade. Abrir mão desse tipo de reflexão é estar cego para as lógicas de opressão que podemos reproduzir ao nos colocarmos no mundo, a despeito de qualquer boa intenção.

5 – Conclusão

A Literatura Nazista na América é um livro de forma em deriva, podendo ser lido como coletânea de contos, romance ou enciclopédia, mas sem se comprometer com nenhum desses gêneros. Essa forma ambígua não apenas provoca (como formas ambíguas tendem a provocar) uma tensão em torno das fronteiras entre os gêneros, como também expande essa problemática, para pôr em xeque a suposta separação entre o real e o ficcional, se apropriando de artifícios textuais comumente associados a escritos pertencentes à esfera do factual, como listas bibliográficas, a organização enciclopédica dos capítulos e o próprio tom objetivista, para descrever uma matéria fictícia: as vidas e obras de autores imaginários de inclinação fascista na América. O que temos aqui é a exploração e desenvolvimento do que viria a se tornar um dos mais característicos artifícios narrativos usados por Bolaño em suas obras: a criação de um cânone literário imaginário, ausente na narrativa, mas cujas obras são descritas através de suas especificidades estéticas e narrativas. São livros hipotéticos que, nos melhores casos, despertam a curiosidade de um leitor interessado com as descrições abstratas de seus estilos e tramas e, nos piores, se tratam de obras de mau gosto variando da dissonância cognitiva à perversidade deliberada.

É evidente a aproximação com a obra de Borges, em contos como “Pierre Menard, Autor do Quixote” ou “História do Guerreiro e da Cativa”, mas principalmente com a comparação mais explícita com a *História Universal da Infâmia*, pelo caráter compilatório compartilhado entre as duas obras, suas propostas similares de biografias imaginárias que compõem uma historiografia ficcional, assim como o foco em personagens infames e monstruosos. Tal como Borges, Bolaño está investido em mesclar a fabulação ao discurso historiográfico, inventando agentes imaginários, engendrando suas motivações íntimas e, dessa maneira, explorando o caráter narrativo e ficcional das ferramentas de construção de significado do discurso histórico. Os dois autores também compartilham um interesse pela atividade de escrita, abordando questões e propondo investigações em torno das ideias de literatura, história, autoria, originalidade e plágio.

O foco em comum dessas duas obras em personagens infames e marginalizados remonta ao livro *Vidas Imaginárias*, de Marcel Schwob. O objetivo desses três autores é trabalhar nas lacunas do discurso historiográfico através da imaginação literária, trazendo para o primeiro plano as histórias de indivíduos escamoteados pelas narrativas históricas hegemônicas dos poderes instituídos, passados e presentes. Essas vidas infames denunciam e confrontam esses poderes que buscam silenciá-las, assim como expõem as facetas mais problemáticas das

sociedades em que estão inseridas, já que infâmia é, acima de tudo, um fenômeno produzido socialmente.

Nesse sentido, o livro de Bolaño traz um enfoque especial à permeabilidade dos círculos literários e intelectuais a ideologias de morte e aniquilação. Em diversos dos capítulos, somos apresentados a personagens, centrais ou periféricos, com posicionamentos abertamente fascistas, que, não só transitam nos meios acadêmicos, artísticos e literários, como também prosperam neles. Os Mendiluce, Luiz Fontaine da Souza, Irma Carrasco, Jules Albert Ramis, Étienne de Saint-Étienne, entre outros, são patronos, editores, escritores, historiadores, *socialites*, filósofos e tradutores que servem de denúncia à facilidade com que os círculos culturais disfarçam e acolhem, no meio de discursos progressistas, ideologias de violência e barbárie.

O jogo paródico e irônico que *A Literatura Nazista na América* estabelece com as modalidades de escrita factuais aproxima essa obra da noção de metaficção historiográfica. A apropriação que Bolaño faz dos recursos textuais comumente empregados pelo discurso historiográfico como garantias de sua própria factualidade põe em questão a legitimidade desses discursos. O que Bolaño, com *A Literatura Nazista na América*, e as metaficções historiográficas, de maneira mais geral, nos colocam é que a realidade empírica do passado está fora de nosso alcance, todo conhecimento que podemos produzir sobre os acontecimentos históricos é, inevitavelmente, de origem semiótica e, portanto, está sujeito à perspectiva daqueles que o produziram. A proposta de um conhecimento sobre o passado que seja objetivo ou imparcial não só é falaciosa, como também acaba por suprimir narrativas sobre esse passado que partam de perspectivas alheias. Não existe apenas *uma* verdade histórica e o conhecimento sobre o passado deve, necessariamente, ser um fenômeno plural.

Além disso, *A Literatura Nazista na América* pode, também, ser lida como um exemplo de construção de um passado prático, ou seja, de uma abordagem textual do passado que opera por fora dos pressupostos científicos de neutralidade da historiografia tradicional. Dessa maneira, o livro se propõe a abordar alguns dos traumas históricos do ocidente, em especial do continente americano, como as ideologias de extermínio da Segunda Guerra Mundial, as violências praticas pelos regimes ditatoriais recentes dos países da América Latina, assim como as atrocidades que se passaram durante os governos coloniais nesse continente. Essas experiências traumáticas perduram enquanto fantasmas emocionais e heranças concretas em nosso presente e somente uma abordagem do passado que esteja disposta a se engajar politicamente, ideologicamente e emocionalmente com esses acontecimentos é que será capaz

de processar esses traumas. Nesse sentido, a literatura constitui uma abordagem textual do passado complementar àquela da historiografia tradicional.

No último capítulo biográfico do livro, referente ao infame Ramírez Hoffman, esses fantasmas se fazem visíveis enquanto Bolaño se insere na narrativa como personagem. Assim como em vida, no livro ele se encontra exilado em Barcelona, quando é contatado por um ex-policia! chileno que está a procura de Hoffman e precisa da ajuda de Bolaño para localizá-lo. Após algum tempo de procura, os dois o encontram e o ex-policia! o mata. Bolaño protesta contra o assassinato e tenta dissuadir seu colega, argumentando que Ramírez Hoffman já está velho e não pode mais fazer mal a ninguém. Ele não consegue convencer nem a si mesmo. A violência praticada na América Latina parece ser um ciclo vertiginoso de vinganças e retaliações sem fim. O resultado é uma história feia, um gosto ruim na boca.

Referências Bibliográficas

BALDERSTON, Daniel. “Borges and *The Gangs of New York*”. *Variaciones Borges*, University of Pittsburgh, n. 16, p. 27-33, 2003.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito da História. In: *O Anjo da História*. Organização e tradução de João Barrento. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 7-20.

BOLAÑO, Roberto. *A Literatura Nazista na América*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BOLAÑO, Roberto. *La Literatura Nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *História Universal da Infâmia*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. 4ª Ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.

BORGES, Jorge Luis. *Historia Universal de la Infamia*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

FOUCAULT, Michel. A Vida dos Homens Infames. In: *Estratégia, Poder-Saber*. Manoel Barros da Motta (org.). Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 203-222.

HUTCHEON, Linda. Metaficção Historiográfica: “o Passatempo do Tempo Passado”. In: *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, p. 141-162.

HUTCHEON, Linda. The Politics of Parody. In: *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989, p. 93-117.

JABLONKA, Ivan. “Quando o Historiador é Pai e Filho”. Tradução de Naiara Damas, Eduardo Wright Cardoso. *Topoi (Rio J.)*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 21, n. 44, p. 532-552, 2020.

JABLONKA, Ivan. “O Terceiro Continente”. Tradução de Alexandre de Sá Avelar. *Revista ArtCultura*, Universidade Federal de Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 9-17, 2017.

KLEIN, Kelvin Falcão. “Histórias da Infâmia: de Borges a Foucault”. *Anuário de Literatura*, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 15, n. 1, p. 192-207, 2010.

SCHWOB, Marcel. *Vidas Imaginárias*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SONTAG, Susan. Contra a Interpretação. In: *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 15-29.

SÁNCHEZ CARBÓ, José. Repetición y Parodia en *La Literatura Nazi en América*, de Roberto Bolaño. In: RÍOS BAEZA, Felipe Adrián; ROMERO LUNA, Francisco Javier (eds.). *Memorias Electrónicas del I Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana Contemporánea: Roberto Bolaño*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2011, p. 141-146.

WHITE, Hayden. “O Passado Prático”. Tradução de Arthur Lima de Avila, Mario Marcello Neto, Felipe Radünz Krüger. *Revista ArtCultura*, Universidade Federal de Uberlândia, v. 20, n. 37, p. 9-19, 2018.