

O pastiche de Roberto Bolaño, autor de *ficções*

The Pastiche of Roberto Bolaño, Author of Fictions

Paulo Alberto da Silva Sales

Instituto Federal Goiano (IF Goiano) |
Hidrolândia | GO | BR
paulo.alberto@ifgoiano.edu.br
<https://orcid.org/0000-0001-9980-2561>

Resumo: A partir da leitura da biografia fictícia de “Ramírez Hoffman, o infame”, pertencente à obra *A literatura nazista na América* (2019), examinamos a presença de cópias semelhantes desse texto na reescrita em pastiche de *Estrela distante* (2009). Bolaño, ao retomar o último capítulo de seu terceiro livro, acaba por fazer, à maneira de Pierre Menard, autor de *Quixote*, de Borges (2007), um pamlipsesto a partir da apropriação da narrativa biográfica de Hoffman. Por meio da repetição das semelhanças, que ressaltam as singularidades de acontecimentos históricos únicos, em *Estrela distante*, a nosso ver, o pastiche resalta as repetições por meio das diferenças ao criarem um suplemento de escritura derridiano. Por fim, o pastiche de Bolaño está repleto de referências a “fantasmas” e a livros imaginários de autores que, juntos com o autor/narrador, relembram traumas da mais violenta ditadura do Cone Sul dos anos 1970.

Palavras-chave: Roberto Bolaño; Jorge Luis Borges; pastiche; história; memória; trauma.

Abstract: After reading the fictional biography of “Ramírez Hoffman, o infame”, belonging to the work *A literatura nazista na América* (2019), we examined the presence of similar copies of this text in the pastiche rewriting of *Estrela distante* (2009). Bolaño, upon resuming the last chapter of his third book, he ends up doing, in the manner of Pierre Menard, autor de *Quixote*, by Borges (2007), a pamlipsest based on the appropriation of Hoffman’s biographical narrative. Through the repetition of similarities, which highlights the singularities of unique historical events, in *Estrela distante*, in our view, the pastiche highlights repetitions through differences by creating a supplement to Derridean writing. Finally, Bolaño’s pastiche is full of references to “ghosts” and imaginary books by authors who, together with the author/narrator, they remember traumas from the most violent dictatorship in the Southern Cone of the 1970s.

Keywords: Roberto Bolaño; Jorge Luis Borges; pastiche; history; memory; trauma.

O que tornam os romances em pastiche contemporâneos mais acessíveis são suas tendências de combinar modos de quase-homenagem e paródicos com uma colcha de retalhos sofisticada de estilos textuais que se assemelham aos modos de misturar e combinar semelhante a outras artes¹.

(Hoesterey, 2001, p. 83, tradução nossa)

O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza).

(Borges, 2007, p. 42)

Tudo leva a crer que ele [Ramírez Hoffman/Emilio Stevens/Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Wieder] renunciou à literatura. Sua obra, porém, permanece no desespero (como ele talvez tivesse gostado), mas permanece. Alguns jovens o leem, reinventam-no, seguem-no, mas como seguir alguém que não se mexe, alguém que tenta, aparentemente com êxito, tornar-se invisível?

(Bolaño, 2009, p. 101)

Os anos 1970 no Chile: Salvador Allende, pinochetismo e guerra social

De todos os regimes totalitários do Cone Sul, há um consenso entre os historiadores e estudiosos desse período de que o regime militar implantado no Chile foi o mais devastador² e traumático, tanto nos dezessete anos de repressão quanto no período que se projetou no pós-ditadura.³ Para a historiadora Verónica Zárate (2015, p. 121), mesmo após o fim da ditadura de Augusto Pinochet, em 1990, a recobrada democracia do país esteve marcada pela continuidade do projeto ditatorial, cujas bases se mantiveram inabaladas. O golpe militar no Chile começou a ser projetado já no início dos anos 1970 pela oposição direitista e pelo governo dos Estados Unidos, que não quiseram reconhecer legitimidade da eleição presidencial de Salvador Allende. Este último, nomeado por uma grande parcela da população chilena como o “*compañero presidente*”, chegou ao poder pelas urnas, diferentemente de Fidel Castro, cujo processo revolucionário em Cuba se deu por meio das balas. A revolução chilena de Allende se deu, segundo Peter Winn (2010), por meio de um caminho democrático para o socialismo. O presidente de

¹ “What makes contemporary pastiche novels more accessible is their tendency to combine quasi-homage and parodic modes with a sophisticated patchwork of textual styles that resembles the mix-and-match modes in the other arts”.

² Segundo Peter Winn (2010, p. 21), durante os dias e as noites que se seguiram ao golpe, a ditadura de Pinochet impôs um reino de terror que provocou o “desaparecimento” de mais de três mil chilenos e “aprisionou” talvez mais de cem mil, muitos dos quais foram terrivelmente torturados.

³ “ficciones”, no título deste artigo, faz alusão à obra homônima de Jorge Luis Borges, publicada em 1944.

esquerda teve amplo apoio tanto de artistas e intelectuais quanto o de populares, sobretudo de uma vasta massa composta por trabalhadores, camponeses e pelos moradores das favelas. Em muitas dessas ações conjuntas, obtidas por meio de ocupações, Allende conseguiu controlar algumas das maiores produtoras e distribuidoras do país. Isso propiciou que ele pudesse realizar uma rápida e extensa reforma agrária no Chile. À época, entre 1971 e 1972, Allende chegou, inclusive, a criar a “Nova Havana” chilena por meio da ocupação de terras suburbanas desocupadas. Cada vez mais, seu governo convocava as camadas menos favorecidas e da esquerda para consolidar o poder popular. Nesse ajuntamento de forças, forma-se a coalizão promovida pela UP (Unidade Popular), que era constituída por socialistas, comunistas, socialdemocratas e esquerdistas cristãos. Esse caminho democrático para o socialismo do Chile chamou a atenção de esquerdistas de todo o mundo.⁴ Entretanto, a revolução socialista de Allende estava próxima de seu término. Em 1972, o país sul-americano foi surpreendido por um planejamento escondido de militares e civis para a realização de um golpe contra um governo democrático que não tinha armas nem nada parecido para se defender. Prova disso é que

o conflito de classes se tornaria cada vez mais intenso, e a política, cada vez mais polarizada. A oposição a Allende se deslocaria dos corredores do Congresso para as ruas e se tornaria cada vez mais violenta e contrarrevolucionária, culminando na Greve de Outubro, uma dispensa temporária dos trabalhadores por parte da classe empresarial do setor privado e uma paralisação dos profissionais da classe média, ambas destinadas a desestabilizar a economia, disseminar o caos social e criar as condições para a deposição de Allende e a reversão de sua via chilena. Embora a elite chilena não necessitasse de lições sobre como defender seus interesses, nos bastidores os Estados Unidos a estavam apoiando por meio de uma guerra velada contra Allende: planejada para bloquear sua revolução democrática, procurava-se desestabilizar a economia do país e o governo, preparando o campo para o golpe do Congresso ou dos militares. Com a mobilização dos trabalhadores e camponeses, de estudantes e moradores dos bairros populares, a Unidade Popular conseguiu não só conter a já mencionada espetacular greve empresarial decretada em oposição ao governo Allende em outubro de 1972, como também aumentar, inesperadamente, sua representação no Congresso na eleição que se seguiu, em março de 1973, pondo fim no plano da oposição de questionar a confiabilidade de Allende e conquistando mais de dois terços de cadeiras no Congresso (Winn, 2010, p. 20-21).

Em resposta à *via chilena* implementada pelo processo revolucionário de Allende, surge um movimento contrarrevolucionário sangrento liderado pelo general Augusto Pinochet. Na noite de 11 de setembro de 1973, após a queda do chefe de Estado socialista, quatro oficiais – até então desconhecidos – se apresentaram ao país e justificaram a deposição do presidente “comunista” e ao uso do armamento pesado em nome da “defesa da institucionalidade”. Primeiramente, Pinochet falou em nome do exército que o Congresso Nacional seria fechado e decretou o recesso de todos os partidos políticos. Segundo Zárate (2015, p. 124), Pinochet possuía pouco protagonismo nos acontecimentos do dia 11 de setembro. Por outro lado, naquele primeiro momento foi, sobretudo, o comandante da Força Aérea Chilena (FACH), o general Gustavo Leigh,⁵ o agente pródigo do golpe. As ações golpistas tinham, na visão de Leigh, o intuito em “extirpar o câncer marxista até as últimas consequências” (Zárate, 2015, p. 124).

⁴ As benfeitorias da revolução promovida por Allende atraíram muitos intelectuais e ideólogos brasileiros. Dentre eles, destacamos Fernando Henrique Cardoso, Teotônio dos Santos e André Gunder Frank.

⁵ Acharmos oportuno relacionar essa figura central do regime ditatorial de Augusto Pinochet a algumas das feições que protagonista de Estrela distante (2009), de Bolaño, a que vamos nos deter, assume. Ela pode muito

Então, a campanha dos militares e da direita atemorizou proprietários medianos e comerciantes, além de mobilizar mulheres e estudantes com a possibilidade de uma expropriação. Além disso, instaurou-se no Chile a ideia iminente dos riscos de uma ditadura comunista de estilo soviético: “No momento do golpe, a sociedade chilena estava dividida, quase em partes iguais, entre os partidários da UP e seus inimigos. Foi essa deterioração da capacidade de manobra do governo socialista o que revitalizou a conspiração golpista a partir do final de 1972” (Zárate, 2015, p. 125). Entre as vítimas do massacre de 11 de setembro estavam inúmeros esquerdistas latino-americanos e outros estrangeiros que haviam se refugiado no Chile. A partir de então, a “terra no fim do mundo” – como é traduzida a palavra chile em uma de suas línguas indígenas – transformou-se em um modelo a ser seguido não mais pelo modelo de revolução pacífica de Allende mas, sim, pela contrarrevolução violenta e sanguinária do ditador Pinochet.

Com o golpe instaurado, criou-se, com o passar dos anos no governo totalitário, a “pinochetização” do regime (Zárate, 2015) formada por três atores em jogo que apresentavam distintas agendas. Eram eles os civis, as Forças Armadas e o próprio Pinochet. Para Fábio Sousa (2020, p. 345), após a queda de Allende, o ditador deparou-se com os enormes desafios para reestruturar a economia do país. Logo, o general adotou a política do neoliberalismo *laissez-faire*⁶. Malgrado a barbárie acometida, a instauração do regime opressor no Chile serviu de lição para todos os latino-americanos, uma vez que os Estados Unidos não permitiram que nenhum tipo de socialismo democrático obtivesse êxito na região sul-americana. Como exemplo claro desse apoio dos EUA ao regime de Pinochet, podemos citar a criação da Operação Condor. Pinochet iniciou essa operação que consistia em uma rede de terror do Estado que unia os regimes militares direitistas do Cone Sul (Chile, Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai). Como uma das vítimas emblemáticas dessa operação repressiva, vale a pena lembrarmos do assassinato de Orlando Letelier, que era embaixador e o até então ministro da defesa do governo Allende.

Como podemos deduzir, a ditadura de Pinochet também se transformou em um modelo exitoso de contrarrevolução que outros regimes autoritários tentariam imitar em suas nações. Ao dismantelar grande parte das revoluções realizadas por Allende, principalmente ao privatizar as empresas que tinham sido nacionalizadas pela UP, o ditador banuiu todos os partidos políticos e sindicatos de esquerda, o que levou à implosão do poder popular dos trabalhadores, camponeses e pobres das regiões periféricas. Em seu lugar, como atesta Winn (2010, p. 23), “o regime de Pinochet e de seus Chicago Boys⁷ tecnocratas promoveu uma ‘revolução’ capitalista neoliberal que transformou o mercado no regulador tanto da economia quanto da sociedade”. Entretanto, essa via neoliberal induziria o Chile, já na década de 1980, à pior crise econômica do século.

bem ter sido representada, de forma plurissêmica na construção de Ramírez Hoffman, o “infame”, e de seus vários outros heterônimos e/ou personas.

⁶ Símbolo da política neoliberal, o *laissez-faire* [deixe-fazer] implica uma liberdade de funcionar sem interferências. Segundo o Politize, essa prática ganhou força no século XIX como uma forma de enxergar o funcionamento da sociedade, isto é, nasceu visando o mercado, mas tornou-se uma doutrina política. Seus proponentes viam na liberdade individual, no agir natural do indivíduo, e não nas decisões de grandes corporações ou do Estado, o princípio que asseguraria a ordem social, o bem comum e conseqüentemente o bom funcionamento da economia. Cf. <https://www.politize.com.br/laissez-faire/>.

⁷ Na investigação de Winn (2010, p. 23), para comandar a economia do país, Pinochet convocou estudantes de pós-graduação da Universidade de Chicago e mesmo alguns seguidores do economista liberal Milton Friedman.

As ficções de Bolaño

Finalmente, ele [Carlos Ramírez Hoffman/Emilio Stevens] abandona o Chile, abandona a vida pública, desaparece, mas sua ausência física (na verdade ele *sempre* foi uma figura ausente) não põe fim às especulações, às interpretações, às leituras contraditórias e apaixonadas que sua obra suscita. Sua passagem pela literatura deixa um rastro de sangue e várias perguntas pelo mundo. Também deixa uma ou duas respostas silenciosas.

(Bolaño, 2019, p. 199)

Esses acontecimentos traumáticos recentes da história do Chile, principalmente entre os anos 1970 e 1974, aparecem de forma emblemática e multifacetada na ficção do escritor chileno contemporâneo Roberto Bolaño (1953 - 2003), sobretudo na narrativa “Ramírez Hoffman, o infame”, último capítulo da obra *A literatura nazista na América*, publicada pela primeira vez em 1996, e no romance de Bolaño intitulado *Estrela distante*, também de 1996. No livro de biografias imaginárias, Bolaño apresenta uma antologia de escritores e de poetas simpatizantes ao horror dos regimes nazistas e fascistas, além de os descrever como sujeitos que compactuam com as piores atrocidades que a humanidade já vivenciou. Trata-se de trinta biografias fictícias, cujo teor das construções revelam, na configuração desses pseudo-intelectuais latino-americanos, o furor em relação às perversidades e às atrocidades executadas por Hitler, Mussolini e por Franco na Europa. Alguns desses perfis, tais como os “Mendiluces” (Edelmira Thompson de Mendiluce, Juan Mendiluce Thompson e Luz Mendiluce Thompson) na Argentina – que são os primeiros a serem apresentados no livro de Bolaño – custearam revistas (fictícias) para espalhar o revisionismo histórico ligado ao nazismo, bem como estiveram à frente da publicação de poemas de extrema direita. Sobre as práticas da poeta Edelmira Mendiluce, o narrador relata:

Durante 1945 e 1946, de acordo com seus inimigos, ela é visitante assídua de praias abandonadas e enseadas secretas onde dá boas-vindas à Argentina a viajantes clandestinos que atracam com os restos da frota de submarinos do almirante Doenitz. Comenta-se, aliás, que é dinheiro dela que está por trás da revista *El Cuarto Reich Argentino* e posteriormente da editora homônima (Bolaño, 2019, p. 23).

Além de Edelmira, Juan e Luz Mendiluce, a livro cataloga os dados fictício-biográficos de: Ignacio Zubueta (Bogotá, 1911 – Berlim, 1945); Jesús Fernández-Gómez (Cartagena das Índias, 1910 – Berlim, 1945); Mateo Aguirre Bengoechea (Buenos Aires, 1880 – Comodoro Rivadavia, 1940); Silvio Salvático (Buenos Aires, 1901 – Buenos Aires, 1994) e a lista é exaustiva... Convém, entretanto, destacarmos duas narrativas biográficas de brasileiros que também são citados no álbum nazista de Bolaño. São eles: Luiz Fontaine da Souza, (1900-1977), que nasceu e faleceu no Rio de Janeiro, e Amado Couto, nascido em Juiz de Fora, em 1948, e que faleceu em Paris, em 1989. A respeito do pseudo-escritor mineiro, o autor de *Putas assassinas* descreve as tentativas fracassadas de Amado Couto em tentar publicar um livro de contos. Esse suposto livro de contos, segundo Bolaño, se perdeu com o tempo. Tempos depois, essa personalidade

brasileira “foi trabalhar nos Esquadrões de Morte e sequestrou e ajudou a torturar e viu como matavam certas pessoas, mas ele continuava pensando na literatura e mais exatamente no que era necessário à literatura brasileira” (Bolaño, 2019, p. 121). O narrador aponta, ainda, o inconformismo expresso nas palavras do aspirante a escritor mineiro em ter seu livro recusado pelas editoras as quais procurou e em contrapartida, ao ver o mérito dos irmãos Campos – “para ele uns chatos” ou mesmo “uma dupla de professorados desnatados” – e de Osman Lins – autor de romances enigmáticos como *Alvalovara* (1973) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976) – por terem livros publicados. Já sobre Luiz Fontaine de Souza, é interessante ressaltarmos como essa personalidade refuta praticamente todas as perspectivas filosóficas europeias a que teve acesso. A sua essência negacionista o leva a recusar tudo que se refere ao conhecimento filosófico. Suas obras, segundo nos informa a instância narrativa, são intituladas como: *Refutação a Voltaire* (1921), *Refutação a Diderot* (1925), *Refutação D’Alambert* (1927), *Refutação a Montesquieu* (1930) e em 1932, *Refutação a Rousseau*. Além de todas essas composições, que ressaltam o fascínio pelo atraso, ainda, em 1937, Luiz Fontaine lançaria *A questão judaica na Europa seguida de um memorando sobre a questão brasileira*. Chama-nos a atenção o curto espaço de tempo com o qual cada obra é publicada, além da quantidade de páginas, em que cada calhamaço apresenta, no mínimo, um montante de quinhentas páginas.

Como percebemos na construção dos perfis dos autores brasileiros e argentinos, a literatura, na concepção apresentada por eles, torna-se um desserviço à humanidade. Além disso, várias dessas e de outras personalidades literárias corroboraram de forma incisiva com os regimes ditatoriais de seus países. Na construção dessas pequenas biografias imaginárias, o prazer da literatura, sobretudo no ato de produzir a arte literária e em propagá-la, aparece ligada às monstruosidades dos regimes totalitários na disseminação do ódio, na propagação de inverdades, no acobertamento de crimes, em torturas, em mortes e no desaparecimento de pessoas que questionavam o sistema opressor. No entendimento de Tiago Pinheiro (2014, p. 23), as obras de Bolaño apresentam uma profunda desconfiança e, por vezes, um repúdio e terror ao literário, ou mesmo àquilo que se pratica como literatura. Essas questões aparecem, segundo as reflexões de Pinheiro, nos mais diversos níveis do texto literário e no confronto entre cada um deles – do discursivo ao enunciativo; do nível mimético ao estrutural; do institucional ao textual; do genealógico ao arquivico. Isso pode ser explicado porque nos livros de Bolaño encontramos estreitos vínculos entre literatura e autoritarismo, traição de processos de memória e verdade, bem como o consenso democrático e o crime.

Além do estranhamento do leitor na recepção de histórias de vidas de sujeitos *sui generis*, *A literatura nazista na América* apresenta elementos bastante inovadores no que diz respeito à própria noção de literariedade. A começar pela questão do gênero⁸ ao qual o livro poderia estar vinculado: um romance? um livro de contos? pequenas narrativas biográficas? O questionamento se torna irrelevante quando adentramos no universo criativo do autor e percebemos que essas questões são postas à prova. A inespecificidade (Garramuño, 2014) dessas composições colocam em xeque as concepções dos gêneros e, por meio do confronto entre estética, violência e repressão, passamos a reconhecer a questão latente que se faz presente em praticamente todos os textos fictícios de Bolaño: o ato de fazer lembrar, de atualizar e de tentar anali-

⁸ Segundo os textos críticos da obra do autor de *Detetives selvagens*, Bolaño entendia *A literatura nazista na América* como um romance que, por sua vez, deveria ser lida sob as especificidades desse gênero. Entretanto, essa questão, em nosso ponto de vista, torna-se paradoxal, haja vista que o escritor embaralha, por meio de hibridismos diversos, elementos das escritas de si, da crítica literária e do ensaio no bojo fictício.

sar os traumas que acometeram não só o Chile, mas toda a América Latina. No que diz respeito a esse processo de lembrar o passado por meio de uma análise do presente, é notório que

devemos lembrar o passado, sim; mas não lembrar por lembrar, numa espécie de culto ao passado. No texto de Adorno, que é judeu e sobrevivente, a exigência do não-esquecimento não é um apelo a comemorações solenes; é, muito mais, uma exigência de análise esclarecedora que deveria produzir – isso é decisivo – instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente (Gagnebin, 2006, p. 103).

Bolaño, ao articular processos coletivos de memória, de esquecimento e, sobretudo, da repetição por meio do pastiche possibilita aos seus leitores a ressignificação dos processos de elaboração e de perlaboração dos traumas. Nesse sentido, a reflexão sobre a banalização do mal, sobre a violência e sobre a opressão passa, a partir de *A literatura nazista na América*, a ser uma constante no projeto literário de Bolaño. Partindo desses pressupostos, quando nos deparamos com a antologia de personalidades literárias de teor nazistas, fascistas e ditatoriais, constatamos que Bolaño realizou um pastiche de Borges (2012) a partir de sua *História universal da infâmia*, publicada em 1935. No que se refere especificamente ao perfil de Carlos Ramírez Roffman, “o infame”, percebemos que ele se destaca frente às demais. Primeiramente, porque em questões de extensão de páginas, é o verbete no qual o romancista se detém com mais acuidade. Em segundo lugar, a narrativa destoa-se das demais porque não pode ser lida como um texto puramente ligado a dados pseudo-biográficos. Nela, há diversos hibridismos discursivos que mesclam dicções de fundo autobiográfica, biográfica, ensaística, histórica, memorialística e metaficcional, ao passo que as demais são mais pontuais ao apresentarem dados biográficos das tais personalidades, também, infames. Se nos atentarmos às proeminentes passagens da biografia fictícia de Carlos Ramírez Hoffman, que teria, segundo Bolaño nascido em Santiago do Chile, em 1950 e falecido em Lloret de Mar, na Espanha, em 1998, percebemos vários indícios dos eventos traumáticos causados pelo regime, a começar pela própria feição – extremamente ambígua e multifacetada – dessa personagem que iria se expandir, se multiplicar e até mesmo “desaparecer” em forma de heterônimos⁹ em *Estrela distante*. Na antologia nazista, essa protagonista era chamada de Carlos Ramírez Hoffman, ou Emilio Stevens, como se apresentava literariamente. De forma paradoxal, como é típica da ficção de Bolaño, une-se literatura e maldade na construção desse personagem enigmático. Ao mesmo tempo que seria um reconhecido poeta no meio literário, ele também era aviador e estava a serviço do regime militar.

Na coletânea de biografias ficcionais, a última é, a nosso ver, sobremaneira especial. Nela, Bolaño apresenta uma espécie de esquema, ou seja, de um hipotexto¹⁰ que viria a se tornar o palimpsesto¹¹ em forma de pastiche intitulado *Estrela distante*. No prefácio desse

⁹ Por meio da expansão em pastiche, a importante personagem Bibiano O’Ryan/Cecilio Macaduck, em pesquisas a respeito da identidade de Carlos Wieder/Emilio Stevens, destaca: “Bibiano volta a bisbilhotar na papelada de Wieder e chega à conclusão de que alguns autores que de início considerara como heterônimos de Wieder não o são, de modo algum: trata-se de escritores verdadeiros, ou de heterônimos, mas de outra pessoa, não de Wieder (Bolaño, 2009, p. 96).

¹⁰ Cf. Gerárd Genette (1982), em *Palimpsestes: la littérature au second degré*, denomina como hipotexto a base ou fonte por meio da qual o hipertexto, ou seja o texto originado é feito.

¹¹ A conhecida imagem do pergaminho, também citada por Jorge Luis Borges (2007, p. 44) em seu *Pierre Menard*, autor de Quixote, no qual é possível encontrar evidências/similitudes do texto-base no segundo texto apropriado. Interessante ressaltar, no caso de *Estrela distante*, que a apropriação da escrita primária também se

romance, Bolaño afirma que se valeu da “pertinência da repetição” como técnica de seu labor fictício. Essa ideia de repetição nos parece bastante oportuna e produtiva na leitura do pastiche de Bolaño quando pensamos nas teorias pós-estruturalistas de Deleuze (2006; 2001), uma vez que “só há repetição daquilo que não pode ser substituído. A repetição não é do domínio da generalidade porque não pode ser trocada por símbolos ou modelos equivalentes” (Sales, 2014, p. 32). A diferença cria a universalização do singular. Logo, a narrativa *Estrela distante* pode ser lida como um *acrécimo* ou como um *phármakon* que, por sua vez, cria a *différance* textual. A diferença,¹² tradução do francês *différance*, é o aspecto primordial da escritura, ou desse *phármakon*, segundo a concepção de Derrida (2005; 2008; 2009). Os diversos paradoxos presentes na biografia fictícia de Bolaño, que podemos ler como um suplemento de escritura, viabilizam possibilidades múltiplas de revisitar e polemizar os elementos retomados da história do Chile, bem como dos traumas da ditadura. Em *Estrela distante*, a polissemia em torno Carlos Wieder/Hoffman/Stevens/Ruiz-Tagle reforça e expande a percepção dos leitores sobre a impossibilidade de narrar, de forma verossímil, os crimes, as práticas de torturas e os demais atos hediondos ocorridos durante os dezessete anos ditadura de Pinochet. A esse respeito, há um acréscimo bastante significativo no romance que evidencia o horror da ditadura chilena. Trata-se da “exposição” de fotografias que Carlos Wieder promove a convidados bastante inusitados: generais do exército chinelo, seu pai, alguns civis e alguns repórteres surrealistas. Eis a descrição da mostra do poeta-aviador simpaticante ao regime totalitário:

o pai de Wieder contemplava algumas das centenas de fotos que decoram as paredes e uma parte do teto do quarto. Um cadete, cuja presença ali ninguém consegue explicar, talvez fosse o irmão caçula de um dos oficiais, começou a chorar e a xingar; tiveram te arrastá-lo para fora. Os repórteres surrealistas faziam sinais de desagrado mas mantiveram a pose. Segundo Muñoz Cano, em algumas das fotos, ele reconheceu as irmãs Garmendia e outros desaparecidos. Eram, na maioria, mulheres. O cenário das fotos quase não variava de uma para a outra, deduzindo-se, daí, que todas foram feitas no mesmo lugar. As mulheres parecem manequins, em alguns casos manequins em membros, destruídos, embora Muñoz Cano não descarte que em cerca de trinta por cento dos casos elas ainda estivessem vivas no momento da realização da foto. As imagens, em geral (segundo Muñoz Cano), são de má qualidade, embora a sensação que provocam em quem as observa seja exatamente forte. A ordem que foram expostas não é fortuita: seguem a linha determinada, uma argumentação, um roteiro, uma história (cronológica, espiritual...), um plano. As que estão presas no teto são todas semelhantes (segundo Muñoz Cano) ao inferno, mas um inferno vazio. As que estão pregadas (com percevejos) nos quatuos lembram uma celebração. Uma celebração da loucura. Em

amplia para a confusão de significantes retomados por meio do amplo processo de duplos que se multiplicam em todo o enredo, o que torna a narrativa ainda mais enigmática.

¹² Em *Glossário de Derrida* (1976), feito por Silviano Santiago, a definição de *différance* aparece como um neologismo produzido a partir da permuta da letra “e” pela letra “a” do vocábulo *différence*. As pronúncias são idênticas na língua francesa. A diferença, segundo Santiago, não poderia mais ser explicada a partir do conceito de signo linguístico saussureano: “a *différance* como espaçamento (movimento inseparável da temporização-temporalização) estabelece a possibilidade de conceituação no interior do sistema linguístico. O conceito significado nunca está presente de forma plena (o que concederia ao presente o poder de “síntese”), mas constitui-se a partir do traço nele dos outros elementos da cadeia ou do sistema. [...] A *différance* seria, pois, o movimento de jogo que produz as diferenças, os efeitos de diferença” (Santiago, 1976, p. 24). A diferença pode ser entendida, também, por meio de outras noções correlatas advindas das obras de Derrida (2005, 2008, 2009), tais como “suplemento”, “phármakon”, “arqui-escritura” e “escritura”.

outros grupos de fotos predomina um tom elegíaco (mas como é possível haver *nostalgia* e *melancolia* nessas fotos?, pergunta-se Muñoz Cano) (Bolaño, 2009, p. 87-88).

Como um *suplemento* da escritura em pastiche, essa passagem nem ao menos é citada na biografia de Hoffman. Na verdade, nesse acréscimo, o escritor volta-se sobre a sua própria textualidade ao revisitar o último capítulo de seu romance *A literatura nazista na América*. Ainda no prefácio de *Estrela distante*, Bolaño explica os motivos pelos quais o fizeram retomar a “esquemática demais” história do tenente Carlos Ramírez Hoffman, da FACH (Forças Aéreas do Chile). Esse perfil formado por versões e imagens contrastantes levou o próprio escritor chileno a reescrever e ampliar essa narrativa fictício-biográfica. Schneider Carpeggiani (2019), no que diz respeito a um dos possíveis motivos que levaram o autor de 2666 a retomar o texto ficcional de Hoffman, entende que

as tramas de ambos retratam os momentos que antecederam o golpe de Pinochet, aqueles dias sem medo, as noites sem o som do toque de recolher e a irmandade fundada na poesia. E mais: retrabalham as lembranças que Bolaño e seus companheiros/seu alter ego e personagens precisaram “criar” para entender o 11 de setembro chileno. Nas palavras do escritor, *Estrela distante* foi “*una aproximación, muy modesta al mal absoluto*”.

A equiparação entre literatura e violência, além das formas de revistar e de (re)elaborar traumas coletivos serão retomadas de forma expandida em *Estrela distante*. Assim como o Pierre Menard, de Borges, “não queria compor outro *Quixote* – o que seria fácil – mas o *Quixote*” (Borges, 2007, p. 38) no qual pudesse “produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes (Borges, 2007, p. 38), Bolaño cria um palimpsesto no qual são ampliadas as diversas ambiguidades, os traumas e os testemunhos da violenta ditadura chilena.

“Com o fantasma cada vez mais vivo de Pierre Menard”¹³

[...] O fragmentário *Quixote* de Menard é mais sutil que o de Cervantes. Este, de uma forma tosca, opõe as ficções cavaleirescas à pobre realidade provinciana de seu país; Menard escolhe como “realidade” a terra de Carmen durante o século de Lepanto e Lope.

(Borges, 2007, p. 41).

O último capítulo da *Literatura nazi* servia como um contraponto, ou talvez com anticlímax, para todo o conteúdo literário que o procederia, e Arturo queria uma história mais longa, não como um reflexo ou resultado da explosão de outras histórias, e sim como reflexo e explosão de si mesma.

(Bolaño, 2009, p. 9).

¹³ (Bolaño, 2009, p. 9)

Os leitores da ficção de Jorge Luis Borges, ao se depararem com os textos ficcionais de Roberto Bolaño, reconhecem ecos do autor de “Pierre Menard, autor de *Quixote*”. Ambos os autores tratam, na ficção, de enredos que examinam obras e textos de outros autores fictícios. À maneira do próprio Miguel de Cervantes Saavedra (2002; 2007), no qual *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha* – tomo I e II – valem-se dos romances de cavalaria, seja para criticá-los, seja para afirmar a autorreflexividade do texto que não se vincula à realidade exterior à obra (o que poderia ser visto como uma marca anticanônica do romance que é considerado a primeira narrativa moderna) – tanto Borges quanto Bolaño, no que diz respeito a esse quesito, são, de uma maneira ou de outra, herdeiros de Cervantes. Ambos – embora possuam dicções bem distintas – fazem pastiches e ampliam novos sentidos aos textos retomados. As práticas de repetição da ficção apresentam-se como críticas-escrituras¹⁴ em pastiche tanto em Borges quanto em Bolaño.

Em “Pierre Menard, o autor de *Quixote*”, Borges se vale de um narrador homodiegético¹⁵ – assim como Bolaño, tanto em “Carlos Ramírez Hoffman” quanto em *Estrela distante* – para reunir a obra da vida do poeta-estudioso Menard. Além da questão da mistura e das simulações típicas da escrita pastichada, Menard é, também, um elogio. Esse elogio é narrado em primeira pessoa e no estilo de uma apreciação acadêmica. Contudo, frequentemente é apanhado nos emaranhados de críticas não intencionais que relativizam o que foi dito. No nível intradiegético, encontramos a documentação nebulosa e infundada da obra viva de Menard, sua conhecida tentativa de criar uma cópia exata do *Dom Quixote* de Cervantes. A respeito de Menard, Jean Franco (1990, p. 97) concentra-se apenas no pastiche intradiegético e vê Borges como tendo escrito a peça num esforço para superar o domínio autoritário de Cervantes. O pastiche, na reprodução de Menard, é visto como uma forma de chamar a atenção para as mudanças de significado que ocorreram nos séculos seguintes. Para Franco, supõe-se que Borges conte a história do pastichador Pierre Menard. Uma abordagem narratológica tenderia a postular um narrador em primeira pessoa que não é idêntico ao autor Borges e que é marcado pela irrealidade típica dos contadores de ficção homodiegéticos. Assim, tomamos conhecimento da cópia de *Dom Quixote* de Menard através dos olhos de alguém que celebra o falecido Pierre Menard como colega e autor em termos altamente ambivalentes. O texto de Borges está repleto de sinais que apontam para o ato de recriação de Menard como um fenômeno fantasmático que, por sua vez, sugere mais um estado de espírito do que um fato (factual). Isso também aparece em Bolaño, uma vez que se criam várias versões hipotéticas sobre a protagonista, cuja vontade era desaparecer: “São muitos os problemas do país para que se interesse pela figura cada vez mais nebulosa de um assassino em série há muito desaparecido. O Chile o esquece” (Bolaño, 2009, p. 108).

Em *Estrela distante*, embora o romance se valha de várias passagens idênticas à narrativa de Hoffman, o hipertexto em pastiche ressalta, por meio da ampliação, a ambiguidade intencional e o trauma que não pôde e tampouco é/foi possível de ser narrado com clareza. Essa ideia de repetição, de acréscimo e de reescritura em Bolaño reafirma várias dúvidas instauradas no hipotexto sobre Stevens, a começar pela sua multifacetada configuração. Carlos Ramírez Hoffman passa a ser chamado Emilio Stevens que, por sua vez, se transfigura no

¹⁴ A escritura, entendida também como um jogo textual, pela sua abertura, permite ao leitor criar sentidos e construir singularidades.

¹⁵ Para Genette (1995), a instância narrativa homodiegética é aquela que, embora narre a história em primeira pessoa, não é a protagonista. Todavia, todos os eventos da diegese passam por seu foco narrativo que, dependendo do nível – seja diegético ou intradiegético – pode variar.

poeta evasivo Alberto Luiz-Tagle que, por fim, passa a ser reconhecido, também, como Carlos Wieder. Sobre essa questão enigmática relacionada ao nome da protagonista, o narrador de *Estrela distante* – não mais nomeado como “Bolaño” mas, sim, como Arturo Belano – em conversas com Bibiano O’Bryan (nomeado como Cecilio Macaduck) trava reflexões sobre a origem etimológica do sobrenome do aviador:

Wieder, segundo nos contou Bibiano, significa “outra vez”, “de novo”, “novamente”, “pela segunda vez”, e “a próxima vez” em frases que apontam para o futuro. E de acordo com o que lhe dissera seu amigo Anselmo Sanjuán, ex-estudante de filologia alemã na Universidade de Concepción, somente a partir do século XVII o advérbio *Wieder* e a preposição do acusativo *Wider* passaram a ser grafados de modo diferente para se distinguir melhor seu significado. *Wider*, que é *Widar* ou *Widari* no alemão antigo, significa “contra”, “frente a”, às vezes “para com”. E lançava exemplos no ar: *Widerchrist*, “anticristo”; *Widerhaken*, “gancho”, “croque”; *Widerraten*, “dissuasão”; *Widerlegung*, “apologia”, “refutação”; *Widerlage*, “esporão”; *Widerklage*, “contra-acusação”, “contradênúncia”; *Widernatürlichkeit*, “monstruosidade” e “aberração”. Palavras que lhe pareciam, todas elas, altamente reveladoras. Inclusive, tendo aprofundado no assunto, dizia que *Wider* significava “salgueiro chorão”, e que *Weiden* queria dizer “pastar”, “apascentar”, “cuidar de animais que pastam”, o que leva a pensar no poema de Silvia Acevedo “Lobos e ovelhas” e no caráter profético que algumas pessoas queriam enxergar nele. *Weiden* também queria dizer deleitar-se morbidamente na contemplação de um objeto que estimula nossa sexualidade e/ou nossas tendências sádicas (Bolaño, 2009, p. 45-46).

O percurso biográfico-ficcional de Wieder, de *Estrela distante*, é iniciado de forma bastante semelhante à construção do verbete da antologia nazista. As ambiguidades e os conflitos, contudo, são estendidos. Nos dois textos, o narrador Bolaño, e depois Belano, atestam o início de sua suposta carreira literária, ainda quando o Chile vivia tempos áureos da revolução socialista de Salvador Allende:

A carreira do infame Ramírez Hoffman deve ter começado em 1970 ou 1971, quando Salvador Allende era presidente do Chile. Com quase toda certeza ele frequentou a oficina literária de Juan Cherniakovski em Concepción, no sul. Na época, dizia se chamar Emilio Stevens e escrevia poemas que Cherniakovski não desaprovava, embora as estrelas da oficina fossem as gêmeas María e Magdalena Venegas, poetisas de Nacimiento, de dezessete anos, talvez dezoito, estudantes de sociologia e psicologia, respectivamente. Emilio Stevens flertava (a palavra “flertava” me deixa de pele arrepiada) com María Venegas, para falar a verdade vivia saindo com as duas irmãs, iam ao cinema, a concertos, ao teatro, a conferências, ou seja, a tudo, às vezes iam até a praia no carro das Venegas, um Fusca branco, para contemplar os crepúsculos do Pacífico, fumavam maconha juntos, imagino que as Venegas também saíam com outros, naqueles anos todos saíam com todos e todos acreditavam saber tudo de todos, uma presunção bem estúpida, como bem depressa ficou demonstrado. Por que as irmãs Venegas se envolveram com ele? É um mistério sem maior importância, um acidente cotidiano. Imagino que o vulgo Stevens era bonito, era inteligente, era sensível (Bolaño, 2019, p. 185-186).

O caráter impreciso e ambivalente sobre o aviador é confirmado já na primeira frase da descrição narrativo-biográfica, sobretudo pelo uso da locução verbal “deve ter” – quando o narrador se refere ao possível início da carreira do poeta-piloto – e da dúvida recorrente dessa mesma voz ao afirmar “com quase toda certeza” de que Hoffman frequentou a oficina literária de Juan Cherniakovski. Isso porque

quanto mais o texto curto é repleto de referências autênticas ou aparentemente autênticas a outras literaturas e estudos, mais ele adquire uma textualidade evasiva e contraditória. Dele emergem estratégias para lidar com a obra-prima (de Cervantes), que vão desde o devotado ato de enfrentamento, até sua suposta rejeição do “original” como não “inevitável”, até a preferência do narrador pelo *Dom Quixote* de Menard como “mais sutil”¹⁶ (Hoesterey, 2001, p. 84, tradução nossa).

As menções a essa última personagem, Juan Cherniakovski (o Juan Stein de *Estrela distante*), que comandava a oficina literária no sul de Concepción, são importantes porque, a partir desse lugar de encontro, Wieder iria disfarçar a mais perversa de suas faces: a de um assassino. Nesses encontros semanais, nos quais produziam-se poemas, a voz narrativa destaca que Emilio Stevens – a forma como Hoffman se apresentava às pessoas da época – possuía uma relação bastante estreita com as irmãs gêmeas María e Magdalena Venegas (as irmãs Garmendia Verónica e Angélica). A primeira era estudante de sociologia e a segunda, de psicologia. O narrador confessa sentir ciúmes dessa intimidade entre Stevens e María – que só ficaria evidente na retomada pastichada de *Estrela distante*, quando o narrador assume à Bibiano O ‘Ryan que também nutria afeto pela poeta aspirante à socióloga – e, a todo momento, lança imprecisões sobre essa figura complexa que é Hoffman. Uma semana após a deposição de Salvador Allende, com o terror instituído por Pinochet na caça aos “comunistas” e aos “detratores da ordem”, as irmãs Venegas/Garmendia retornam à cidade natal Nacimiento. Poucos dias depois do retorno das jovens poetisas, Hoffman/Wieder resolve visitá-las. Nessa visita de Carlos às irmãs Garmendia, após o jantar e a sobremesa, elas “provavelmente” resolvem ler poemas. Mas “Stevens, não, ele não quer ler nada, diz que está preparando algo novo, sorri, adota uma atitude misteriosa, ou talvez nem sorria, diz secamente que não e as Venegas concordam, *imaginam* entender, inocentes, não entendem nada, mas imaginam entender e leem seus próprios poemas” (Bolaño, 2019, p. 187). Além disso, a convite de María e Magdalena, ele resolve pernoitar na casa das gêmeas em Nacimiento. Eis que, então

[...] durante a noite Emilio Stevens se levanta como um sonâmbulo, talvez dormisse com María Venegas, talvez não, mas o certo é que se levanta com a segurança dos sonâmbulos e se dirige para o quarto da tia enquanto ouve o motor de um carro que se aproxima da casa, e em seguida degola a tia, não, crava uma faca em seu coração, mas limpo, mais rápido, tapa sua boca e enterra a faca em seu coração e depois desce e abre a porta e entram dois homens na casa das estrelas da oficina de poesia de Juan Cherniakovski e a noite filha da puta entra na casa e depois volta a sair, quase de imediato, entra a noite, sai à noite, efetiva e veloz. E não há cadáveres, ou melhor, há *um* cadáver que aparecerá anos depois numa vala comum, o de Magdalena Venegas, mas só esse, como para provar que Ramírez Hoffman é um homem e não um deus (Bolaño, 2019, p. 187).

Essa passagem da biografia de Wieder/Hoffman pouco se modifica em *Estrela distante*. Vemos, por fim, em vários momentos da narrativa pastichada, o narrador como um meta-pastichador, elaborando as mudanças pontuais, assim como Menard fez ao reescrever Cervantes, ampliando os enigmas do hipotexto sobre o próprio de Carlos Hoffman:

¹⁶ The more the short text is spiked with authentic or seemingly authentic references to other literature and scholarships, the more it acquires and elusive and contradictory textuality. From it emerge strategies for coping with the masterwork (of Cervantes), ranging from the devoted act of coping to his purported dismissal of the “original” as not “inevitable”, to the narrator’s preference of Menard’s Don Quixote as “more subtle” (Hoesterey, 2001, p. 84).

Em 1992, seu nome surge e destaque num inquérito policial sobre torturas e desaparecimentos. É a primeira vez que ele aparece publicamente ligado a temas extraliterários. Em 1993, vinculam-no a um *grupo operacional independente* responsável pela morte de vários estudantes da região de Concepción e em Santiago. Em 1994, sai um livro de um grupo de jornalistas chilenos sobre os desaparecidos em que ele volta a ser mencionado. Também sai o livro de Muñoz Cano, que deixou a Força Aérea, com um capítulo em que ele narra pormenorizadamente (embora a prosa de Muñoz Cano peque em alguns momentos de um fervor excessivo, com os nervos à flor da pele) a noite das fotos no apartamento de Providência. Alguns anos antes Bibiano O’Ryan publica *O novo regresso dos Bruxos* por uma pequena editora especializada em livros de poesia em formato reduzido. O livro é um sucesso e catapulta a editora em tiragens até então inimagináveis. *O novo regresso dos bruxos* é um ensaio agradável de ler (e os romances policiais que Bibiano e eu consumimos em nossos anos de Concepción não são alheios ao seu estilo) sobre os movimentos fascistas do Cone Sul de 1972 a 1989. Não faltam personagens enigmáticos e extravagantes, mas a figura principal, aquela que se ergue isoladamente entre a vertigem e o balbucio da década maldita, é sem dúvida Carlos Wieder. Sua figura, como se costuma dizer tristemente na América Latina, brilha com luz própria. O capítulo dedicado por Bibiano a Wieder (o maior do livro) intitula-se “A exploração dos limites”; nele distanciando-se de um tom normalmente objetivo e comedido, Bibiano fala justamente sobre o brilho; dir-se-ia que está contando um filme de terror (Bolaño, 2009, p. 105).

De forma bastante semelhante – mas não idêntica – à narrativa biográfica inicial, *Estrela distante* intensifica as dúvidas e as impossibilidades de narrar uma verdade típica de quem sofreu um trauma. Os constantes duplos, tanto no hipotexto quanto no hipertexto, levam, como também refletiu Carpeggiani (2019), às constantes incertezas a respeito de túmulos vazios e/ou de túmulos inexistentes. Por fim, os signos recuperados por Bolaño e ressignificados pelo pastiche contemporâneo representam uma América Latina marcada pela raiz comum de regimes totalitários, que também podemos nomear como resquícios traumáticos pós-ditadura.

Referências

BOLAÑO, Roberto. *A literatura nazista na América*. Tradução Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BOLAÑO, Roberto. *Estrela distante*. Tradução Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. Tradução Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CARPEGGIANI, Schneider. Bolaño, “A literatura nazista na América” e um Noturno do Brasil. *Pernambuco*, Recife, p. 01, n/c, 03, abr. 2019. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2257-bola%C3%B1o,-a-literatura-nazista-na-am%C3%A9rica-e-um-noturno-do-brasil.html>. Acesso em: 2 nov. 2023.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, primeiro livro. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2002.

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2007. v. 2.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução Pérola de Carvalho, Maria Beatriz Marques e outros. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FRANCO, Jean. Pastiche in Contemporary Latin American Culture. *Studii Cercetari Linguistici (STCL)*, v. 14, n. 1, 95-107, 1990. DOI: <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1245>.
- GANEGBIN, Jeanne. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- HOESTEREY, Ingeborg. A discourse history of *pasticcio* and pastiche. In: *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 1-15.
- HOESTEREY, Ingeborg. Literary pastiche. In: *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 80-103.
- PINHEIRO, Tiago Guilherme. *Literatura sob rasura: autonomia, neutralização e democracia em J.M. Coetzee e Roberto Bolaño*. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- SALES, Paulo. *Sob o signo da escritura: ficção-crítica, biografia e história em Haroldo Maranhão*. 2014. 223 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2014.
- SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SOUSA, Fábio da Silva. O anoitecer das estrelas chilenas: a resistência oculta e literária de Roberto Bolaño. *Faces da História*, v. 7, n. 2, p. 342-367, 2020. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/1772>. Acesso em: 11 dez. 2023.
- WINN, Peter. *A Revolução Chilena*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- ZÁRATE, Verónica. Pinochetismo e guerra social no Chile (1973-1989). In: MOTTA, Rodrigo Pato Sá. (org.). *Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 121-141.