



EPIDENDRUM odoratissimum.

A ESTÉTICA VERTICAL DE ROBERTO BOLAÑO

Um caso para a hermenêutica da suspeita¹

<http://dx.doi.org/10.25091/S01013300202000010010>

SUSANNE KLENGEL

TRADUÇÃO GABRIELA SOARES DA SILVA

E TIAGO GUILHERME PINHEIRO

[1] Este artigo foi publicado pela primeira vez em inglês sob o título “Roberto Bolaño’s Vertical Esthetics: A Case for a Hermeneutics of Suspicion”, em *Iberoromania*, n. 90, 2019, pp. 135-50.

[2] A fortuna crítica sobre Bolaño é hoje quase inesgotável. Desde 2010, o catálogo do Instituto Ibero-Americano em Berlim, por exemplo, registrou cinquenta livros publicados (monografias e trabalhos coletivos) que levam o nome Bolaño em seus títulos. Trabalhos individuais não foram considerados e não serão mencionados aqui.

[3] Moreno (2011) e Lainck (2014) são apenas dois entre muitos exemplos, assim como o artigo pioneiro e ajuizado de Manzoni (2006) sobre *Estrela distante*. Jean Franco também aborda questões fundamentais sobre literatura e *éthos* já em 2009, às quais Chris Andrews (2014) faz referência; seu livro também expressa bem a ambivalência desse debate crítico. Sobre a ascensão do nacional-socialismo como tema na literatura latino-americana e o papel de Bolaño nisso, ver Hoyos (2016). Sobre certa proximidade entre Bolaño e Jünger, ver Sellami (2015) e Loy (2019, pp. 158-91). Numa notável resenha (em inglês) do romance *O Terceiro Reich*, publicado postumamente, Jacob Silverman (2011) analisa, sob uma perspectiva judaica, a atmosfera específica que Bolaño cria por meio de suas alusões ao nacional-socialismo. Meu estudo (Klengel, 2019) também se baseia em anos de fascínio e desconforto

Lune — merveilleux vitrier.

Dictionnaire abrégé du surréalisme (1938)

A obra de Roberto Bolaño é um caso muito atraente e, ao mesmo tempo, cada vez mais controverso para a crítica literária internacional. De modo geral, há um grande consenso e um fascínio em relação à originalidade estilística, bem como aos temas engenhosos e à constelação de personagens presentes em suas obras.² Isso também se aplica à extraordinária dinâmica intertextual de seus escritos, a qual constitui uma fonte constante para novas pesquisas (ver, por exemplo, Loy, 2019). Além disso, não há sombra de dúvida de que a estreita ligação de Bolaño com o legado das vanguardas históricas, em particular com o surrealismo, está longe de estar suficientemente esclarecida (ver, por exemplo, Speranza, 2012). Soma-se a essas observações o fato de que com frequência se atribui a seus textos uma perspectiva profundamente crítica sobre a violência e a criminalidade, assim como sobre as instituições, a burguesia, as regras sociais e quaisquer formas de discurso hegemônico. Ao mesmo tempo, os retratos que o autor fornece de protagonistas flertando abertamente com o nacional-socialismo, fascismos e outros regimes autoritários, aos quais seus narradores concedem bastante espaço, assim como o olhar muitas vezes frio e indiferente na descrição de crimes extremamente violentos, são constantes fontes de desconforto.³ A tremenda erudição literária de Bolaño e o uso criativo que o autor faz de alusões intertextuais contrastam com sua fixação perturbadora por motivos misteriosos, interpretados geralmente como sua maneira de jogar com o conceito de Mal, oscilando entre ironia e seriedade. Bolaño é, de fato, conhecido como um grande criador de enigmas: em seus textos, encena narrativas de busca e perseguições obsessivas por segredos, motivos ou explicações ocultas, além de aludir a situa-

ções conspiratórias. Assim como no caso do escritor Ernst Jünger, nas narrativas de Bolaño aparentemente “a solução em si não importa, e sim que o enigma seja visível” (Jünger, 1979, p. 15). Portanto, Bolaño posiciona seus leitores como detetives — espera que se tornem “*lectores cómplices*” (para usar a expressão de Cortázar) e está obviamente interessado em um modo “selvagem” de resolver enigmas. Contudo, o autor e seus *alter ego* narrativos sabem muito bem como formular e dissimular seus enigmas, e o fazem tão bem que é difícil desvendá-los. Minha hipótese é a de que não se trata simplesmente de propor quebra-cabeças por simples prazer ou de criar uma ilusão mimética de um enigma sem solução. Em vez disso, Bolaño, um mestre da camuflagem, prefere deixar as soluções abertas sobre a mesa para melhor escondê-las — tal como fez Edgar Allan Poe, um de seus autores venerados, em “A carta roubada”.

Bolaño cria múltiplas armadilhas e falácias para melhor ofuscar o quebra-cabeça central em meio a uma multidão de sinais e pistas. Essa procura constante assemelha-se ao próprio desejo, a um “prazer do texto” singular, e contribui para a relação fervorosa que frequentemente surge entre Bolaño e seus leitores. Uma relação que é também uma paixão, marcada por ansiedade e ambivalência. O fascínio por seus textos desencadeia, de fato, a busca por uma explicação para o potencial perturbador de sua obra.

Tais posturas e paixões também estão subjacentes em meu ensaio *Jünger Bolaño. Die erschreckende Schönheit des Ornaments* [Jünger Bolaño: a beleza aterradora do ornamento], que lida com a presença intrínseca e oculta de Ernst Jünger na obra de Roberto Bolaño (Klengel, 2019). Meu estudo pertence à categoria de leitura que, de acordo com Paul Ricoeur (1965), pode ser descrita como uma “hermenêutica da suspeita” ou, conforme classificações teóricas mais recentes, como “leitura paranoica” — em oposição a “leitura reparadora” (Sedgwick, 2003) — ou “Crítica” — em oposição a uma leitura curativa, “pós-crítica” (Felski, 2015). Todas essas perspectivas privilegiam a obsessão dos intérpretes por um suposto sentido “secreto” que deve ser descoberto pela análise, a fim de que se encontre “a verdade”. Segundo o filósofo Emil Angehrn (2009, p. 320), os posicionamentos acima mencionados podem ser relacionados, num sentido mais estrito, à crítica da ideologia, tal como Gadamer (1984) afirmara quanto à obra de Ricoeur. Ainda assim, por outro lado, Angehrn também vê nesse caso especial de hermenêutica um importante ímpeto para uma hermenêutica que se define criticamente (e não somente como um modelo reconstrutivo). Tendo em vista o controverso debate, nos estudos literários, sobre as estratégias estéticas críticas de Bolaño, será apresentado a seguir um breve panorama desses posicionamentos críticos, vividamente discutidos na atualidade.

com a leitura de seus livros; minhas pesquisas mostram que Bolaño parece ter sido profundamente cativado pelos princípios estéticos de Ernst Jünger, a partir dos quais desenvolveu seu modo específico de escrita, tal como explicarei mais ao longo deste artigo.

[4] Ver Matthias Kross (2005): “Ricoeur, porém, integra a arqueologia do sujeito a uma dialética do desejo, por meio da qual uma teleologia da esperança para a realização dos desejos e do reconhecimento põe-se lado a lado do gesto desconstrutivo da suspeita”.

A pesquisadora da teoria *queer* Eve Kosofsky Sedgwick e a teórica da literatura Rita Felski não dissimulam o olhar cético que lançam aos métodos de leitura e análise que se mostram seguros da importância de perseguir um sentido oculto no texto e que buscam restringir seus interesses aos segredos nele escondidos. Enquanto na dupla hermenêutica eticamente motivada de Paul Ricoeur os momentos entre suspeita e reconstrução ou liberdade estão em equilíbrio,⁴ as interpretações decifradoras mencionadas encontram-se sob a suspeita geral de pertencerem a um discurso sobre a produção de saber exclusivamente hegemônico, abstrato e, acima de tudo, pouco empático. De acordo com Sedgwick, esse discurso *profundo* da crítica, isto é, da “teoria em seu sentido forte”, molda a totalidade dos estudos culturais contemporâneos:

Paródia desmistificadora e subversiva, arqueologias desconfiadas do presente, a detecção de padrões de violência velados e a exposição deles: [...] esses protocolos infinitamente factíveis e pedagógicos de desvelamento tornaram-se moeda comum dos estudos culturais e historicistas. (Sedgwick, 2003, p. 143)

Rita Felski, por sua vez, problematiza a hermenêutica da suspeita e não poupa polêmicas, embora o faça em um tom irônico, a fim de diagnosticar a força extrema da “crítica” institucionalizada:

Crrítica! A língua dispara essa palavra como uma arma, emitindo uma rápida explosão gutural de metralhadora. [...] A palavra contém multiplicidades — longas histórias de uso, sedimentos e camadas de associação, significados densamente compactados. [...] Vamos abordá-la, em suma, como um importante ator retórico-cultural por mérito próprio. (Felski, 2015, pp. 120-1)

Em suas observações, Anghern recapitula a hermenêutica da suspeita da seguinte maneira:

O trabalho hermenêutico é determinado neste caso [na hermenêutica da suspeita] por um impulso crítico que não admite que uma estrutura de sentido — um texto, uma tradição, um modo de vida — ou uma compreensão estabelecida dela exista como uma entidade estabelecida; em vez disso, o lê a contrapelo, rompe falsificações internas e explicita seu significado contra a autointerpretação estabelecida e a leitura tradicional dele. Por ser uma hermenêutica da “suspeita”, ela é guiada pela suposição de que a autoapresentação do objeto em questão contém um disfarce, que por sua vez deve ser reconstruído e contra o qual o verdadeiro sentido finalmente pode ser articulado. (Anghern, 2009, p. 321)

O autor questiona em que medida a própria hermenêutica “tem constitutivamente algo a ver com a crítica” e coloca a “negatividade do entendimento” no centro de suas considerações (idem). Enquanto, no caso de Angehrn, o discurso sobre os potenciais da crítica torna-se mais e mais *profundo*, Sedgwick e Felski, por outro lado, visam propor outras modalidades de leitura em oposição aos procedimentos de decifração total empregados pela crítica obcecada (ou “paranoica”) por um sentido oculto. Tais modalidades “reparadoras” (Sedgwick) ou “pós-críticas” (Felski) favorecem, acima de tudo, uma atitude conciliadora, benevolente e aberta dos leitores e intérpretes em relação ao texto. Assim, a “modalidade reparadora” corresponde, por exemplo, a uma leitura preservadora, pessoal, preocupada com a *causa* local e menor:

Não menos aguçada que uma posição paranoica, nem menos realista, nem menos apegada a um projeto de sobrevivência, nem mais nem menos ilusória ou fantasmática, a postura de leitura reparadora assume uma gama diferente de afetos, ambições e riscos. (Sedgwick, 2003, pp. 150-1)

Para Felski, as possibilidades de uma leitura conciliatória, em contraste com a leitura dissecadora e reducionista da “Crítica”, residem numa ampliação e num enriquecimento multifacetados:

Ler, nesse sentido, é uma questão de unir, agrupar, negociar, montar — de forjar conexões entre coisas que antes estavam desconectadas. Não é uma questão de canalizar profundezas ou rastrear superfícies — essas metáforas espaciais perdem muito de seu fascínio —, mas de criar algo novo, no qual o papel do leitor é tão decisivo quanto o do texto. (Felski, 2015, pp. 173-4)

Nesse ponto, retornemos à ambivalência criada pela estética de Roberto Bolaño, tal como mencionada no início, e ao problema de como analisá-la.

Apesar dos apelos compassivos a uma leitura curativa, conciliatória, ampla e aberta (cuja justificativa ética certamente pode ser encontrada no contexto do meio acadêmico anglo-americano e em vista de uma crítica literária muito sofisticada e bem desenvolvida), parece-me, no entanto, que obras como as de Bolaño devem ser lidas e decifradas com um olhar *focado* criticamente. Em especial no caso de Bolaño, sua capacidade de jogar com enigmas, bem como suas representações de violência e constantes alusões à história dos horrores do século XX (em geral da perspectiva de seus perpetradores), quase nos convidam a adotar uma leitura e uma interpretação decifradoras, tal como aquela aplicada pela hermenêutica da suspeita (mesmo que,

[5] Trata-se de um site alemão (“Leitores selvagens”, em português) dedicado à obra de Roberto Bolaño. [N.T.]

inicialmente, como parte de um jogo de detetives, em ligação com as imagens e metáforas do próprio Bolaño). Não foi por acaso, por exemplo, que um vibrante blog de literatura chamado Wilde-Leser.de foi criado em 2010.⁵ Por vários anos, esse blog apresentava, de forma criativa e interessante, leituras e especulações astutas e inteligentes para a obra do autor chileno. Poderíamos dizer, aplicando a terminologia de Sedgwick, que os textos de Bolaño promovem uma leitura detetivesca quase “paranoica”, ou uma leitura conectada com a *hermenêutica das profundezas*, a fim de explicar estruturas de sentido ocultas pelo recurso à procura insistente, especialmente quando, ao fazê-lo, as constelações desconcertantes que desencadeiam a inquietação e os medos latentes entre seus leitores se tornam mais transparentes.

Essas estratégias de decifração estão baseadas, portanto, em leituras *focadas* e fundadas na *interpretação de sinais* que buscam fornecer uma explicação para os princípios estéticos de Bolaño, em particular para suas insistentes fantasias e representações do Mal, enquanto as leituras “reparadoras” e “curativas” concentram-se, antes, nas múltiplas camadas semânticas presentes no amplo espaço da intertextualidade e advogam uma abertura geral, e uma não identificação de estruturas de sentido claramente definidas. Embora tais formas de leitura aberta e conciliatória sejam apropriadas para iluminar o imenso e impressionante cosmos literário de Bolaño, elas dificilmente são capazes de interpretar de maneira plausível a ambivalência misteriosa e o horror subliminar que estão presentes em quase todas as obras desse autor.

Uma interpretação investigativa focada também é relevante se considerarmos que Bolaño é uma das principais figuras da literatura latino-americana contemporânea, a qual com frequência lida de modo consciente com os regimes de terror do século XX (em geral, no caso de Bolaño, da perspectiva dos perpetradores) e desenvolve estratégias estéticas próprias para lidar com esse tópico. Dado esse contexto, defendendo, nas seções seguintes, que a estética de Bolaño se desenvolveu essencialmente com base em uma relação velada com o escritor alemão Ernst Jünger, autor ainda hoje controverso em razão de sua proximidade inicial com o nacional-socialismo na época em que este emergia.

A ESTÉTICA DA VERTICALIDADE DE BOLAÑO E O “HOMEM NA LUA” DE ERNST JÜNGER

De acordo com minha hipótese, a escrita de Bolaño se baseia em uma “estética vertical” composta de várias camadas: os personagens *alter ego* do autor constantemente narram de uma grande distância. Se olharmos mais de perto, eles não apenas narram à distância, mas também de uma altura elevada. Isso pode ser visto, por exemplo, nas últimas cenas do romance *Amuleto*, nas quais a narradora Auxílio

Lacouture descreve uma imagem apocalíptica vista desde o alto das montanhas. Uma perspectiva similar, de cima, até mesmo de proporções cósmicas, é com frequência utilizada e discretamente conceituada nos textos de Bolaño. A inspiração dessa perspectiva concreta e privilegiada remonta ao ensaio poetológico de Ernst Jünger sobre percepção, intitulado “Sizilianischer Brief an den Mann im Mond” [Carta siciliana ao homem na lua] (1979a),⁶ que deu a Bolaño o ímpeto para o desenvolvimento de uma perspectiva narrativa efetiva, enigmática e, ao mesmo tempo, inquietante, que ele utiliza repetidamente a partir de meados dos anos 1990.

Em *Carta siciliana*, um ensaio parte conto de fadas, parte especulativo, Jünger formula sua “estética estereoscópica”. Nos vários subcapítulos, um escritor dirige-se, em primeira pessoa, diretamente ao “homem na lua”. O escritor é fascinado pela lua: quando criança, era amedrontado pelo gigante branco que surgia em sua janela; quando adulto, atribui à lua um papel de testemunha privilegiada, neutra e silenciosa de todas as coisas sobre a Terra, sobretudo de questões humanas. O movimento regular do satélite, a distância espacial, a intangibilidade de sua luz eterna, sua iluminação percorrendo gentilmente a Terra, fazem com que o autor da carta imagine o mundo visto da perspectiva de um homem na lua. De uma longa distância, indiferente às questões humanas de menor escala e a suas emoções, querelas, debates, psicoses, o homem na lua olha a Terra e vê apenas as estruturas amplas, evidentes, relevantes; ele vê os padrões e a ordem das coisas, suas relações umas com as outras — e repentinamente reconhece nelas a lógica que não pode ser vista da limitada perspectiva terrestre. De acordo com Jünger, é apenas o olhar distante que torna legível “a estrutura comum e cristalina na qual a matéria-prima está condensada” (1979a, p. 19), como um segredo profundo, por exemplo, ou um conhecimento secreto. O olhar estereoscópico vê a superfície e de súbito reconhece as estruturas escondidas em suas profundezas.

Esse olhar estranhamente impassível e frio, lançado de uma altitude cósmica, possui uma dimensão sociológica: Ernst Jünger desenvolveu-a no contexto dos vibrantes, instáveis e desorientadores anos, em termos políticos e tecnológicos, do período entreguerras (ver, por exemplo, Lethen, 2001). Essa perspectiva foi também adotada para expressar uma privilegiada posição de observador em seu controverso ensaio sociopolítico *Der Arbeiter* [O trabalhador] (1932). A teoria da percepção de Jünger foi uma tentativa estratégica e sistemática de reconceituar um mundo que se tornara cada vez mais confuso e caótico nos últimos anos da República de Weimar e durante a ascensão do nacional-socialismo. Trata-se de uma expressão tanto da ansiedade para manter o controle como da necessidade de criar novas aborda-

[6] Sob o título (incorreto) “Sizilianischer [em vez de *Sizilischer*] Brief an den Mann im Mond”, o ensaio foi publicado primeiramente na antologia de contos *Monstein. Magische Geschichten* [Pedra da lua: histórias mágicas] (1930). Este artigo se baseia na edição de 1979 dessa obra de Jünger (pp. 9-22). Estou usando a versão para o inglês de Andreas Faust, disponível em: <www.counter-currents.com/2010/10/ernst-jungers-sicilian-letter-to-the-man-in-the-moon>. Acesso em: 13/08/2019. [N. T.: na versão deste artigo para o português, partimos das traduções das obras citadas pela autora ou realizadas por ela, fazendo, sempre que possível, cortejo com o texto original.]

gens para produzir um conhecimento mais profundo: “Nosso esforço mais elevado é lançar um olhar estereoscópico que compreenda as coisas em sua materialidade mais oculta e adormecida” (Jünger, 1979a, p. 20). Jünger explicou o fato de que a visão contemplativa da superfície conduz, de repente, à profundidade (e aos segredos dela) por meio de uma experiência mágica de infância, a saber, a observação de imagens duplas produzidas pelo mecanismo óptico do estereoscópio:

Uma coisa maravilhosa nos encantava nas imagens duplas que observávamos através do estereoscópio quando éramos crianças: ao mesmo tempo que elas se fundiam numa única imagem, uma nova dimensão, a de profundidade, irrompia de dentro delas. (Jünger, 1979a, p. 22)

É bastante provável que Bolaño conhecesse a teoria da percepção estereoscópica de Jünger. Essa, por sua vez, o teria levado à concepção de uma técnica específica de perspectiva narrativa e de focalização, que se tornou decisiva para seus escritos posteriores.⁷ Decerto familiarizado com os primeiros textos de Jünger das décadas de 1920 e 1930, ele encenou em seus romances uma visão igualmente distanciada, tal como a encontrada na *Carta siciliana* e logo depois em *O trabalhador* — como se o mundo fosse visto de uma distância cósmica. Dessa maneira, Bolaño desenvolveu sua própria estética lunar, caracterizada por uma verticalidade consciente, isto é, por uma visão desde o alto que muitas vezes se faz nitidamente concreta. O fato de suas narrativas com frequência parecerem se perder na superfície do texto em um grande número de cenas em *close-up* não passa de uma ilusão de óptica deliberada: trata-se de digressões estratégicas que simulam literariamente o confuso *Maelstrom* da existência terrestre. Segundo Jünger, apenas uma visão de longe e do alto permite reconhecer a ordem “na vasta diversidade” que parece tão confusa e desorientadora quando observada em *close-up*. Isso porque, de um ponto de vista altivo, as estruturas e os contextos mais profundos tornam-se subitamente visíveis, tal como acontece com as imagens duplicadas do estereoscópio: “Surge algo que se poderia chamar de padrão — a estrutura cristalina comum, na qual a matéria-prima se condensou” (Jünger, 1979a, p. 19). Bolaño põe em cena, repetidas vezes e de modo idiossincrático, essa teoria da percepção estereoscópica — como uma visão da totalidade, ou a visão total obtida da perspectiva de uma instância narrativa distanciada.

Assim, quando meu estudo menciona a relação de Bolaño com Jünger, ele não se refere à personagem literária Ernst Jünger que aparece nomeada em algumas passagens das obras do autor latino-americano (especialmente em *Noturno do Chile*, mas também em *A literatura nazista na América* ou em 2666). Refiro-me, isso sim,

[7] De acordo com Robert Amutio (2007, p. 222), seu tradutor para o francês, Roberto Bolaño, que já nos anos 1980 mencionava Ernst Jünger no livro *O Terceiro Reich*, lia francês fluentemente. É provável que ele conhecesse a versão francesa da *Carta siciliana*, que fora lançada em 1975 numa coletânea de textos de Jünger editada pela Grasset, sob o notável título *Le Contemplateur solitaire* [O contemplador solitário] (Jünger, 1975; ver também Klengel, 2019, pp. 54 s.). Nesse ponto, vale notar que, na introdução da obra, o tradutor de Jünger, Henri Plard, discute o conceito de estereoscopia e o compara explicitamente às pinturas de Arcimboldo (Plard, 1975, p. 57).

à presença fantasma de Jünger na totalidade das obras de Bolaño. A distância lunar proposta por Jünger — em outras palavras, sua ideia de uma lua que observa ativamente, de uma lua capaz de ação — forneceu a Bolaño alguns componentes promissores para desenvolver uma perspectiva narrativa poderosa. Ele valeu-se do olhar estelar como um paradigma de base, alterou-o com frequência e dissimulou-o de forma deliberada. Seja como for, esse olhar distante está sempre presente em seus textos: como um ponto de vista elevado, mas também como uma visão panorâmica das ninharias e insignificâncias, de padrões e “ornamentos”, como será explicado adiante. Mas como Bolaño chegou a essa estética estelar específica e sinistra sugerida por Ernst Jünger?

A descoberta, a interpretação e o uso que Bolaño fez da *Carta siciliana*, a qual o ajudou a desenvolver sua própria maneira de lançar um “olhar a partir da lua”, provavelmente decorreram de uma leitura anterior, também relacionada a Ernst Jünger: um texto do germanista Rainer Gruenter intitulado “Ornamentos do terror”, cuja tradução para o espanhol o autor pode ter descoberto por acidente em 1992 ou um pouco depois.⁸ Esse texto curto, de apenas três páginas, fornece uma rigorosa análise crítica da estética de Jünger que, de maneira surpreendente, pode ser lida como uma poética das obras de Bolaño, especialmente as que trazem uma representação da violência extrema. Para dar uma ideia disso, cito a caracterização feita por Gruenter do olhar distanciado de Jünger como expressão da atitude de um dândi:

Essa distância altamente formalizada, até mesmo ritualizada, diante de si mesmo como ator e diante de seus companheiros e adversários, eu a chamo de ornamental. Ela lhe permite um modo de consideração dos acontecimentos que possibilita aprovar e gozar o repulsivo, o espantoso e o belo como elementos e segmentos contrastantes de um ornamento dramático. (Gruenter, 1992, p. 40)

Como não pensar no quarto capítulo de 2666? A respeito das características específicas do ornamento e sua ambivalência, a historiadora da arte Sabine Vogel escreve por ocasião de uma exposição em Viena:

Ornamentos são padrões que estruturam os espaços, vinculam o indivíduo a uma ordem, reúnem os blocos de construção em massas e os prendem em uma armação. O efeito é, em geral, fascinante porque uma entidade isolada é integrada, protegida, neutralizada num todo superordenado — isso pode ser visto como uma abertura ou como um sistema totalitário. Se um detalhe for removido da simetria, a ordem inteira entra em colapso. (Vogel, 2009, p. 12)

[8] “Ornamentos do terror” conclui, como subcapítulo, um extenso artigo sobre *art nouveau* (*Jugendstil*) na literatura, que se originou de uma palestra magistral proferida por Gruenter na Academia Alemã de Língua e Poesia, em 1976, por ocasião de uma exposição dedicada ao *Jugendstil* (Gruenter, 1988). Sobre a história e a reconstrução da provável recepção por parte de Bolaño, ver Klengel, 2019, pp. 35 s. Desde sua publicação, em 1992, a versão em espanhol do ensaio de Gruenter está acessível em muitas bibliotecas acadêmicas na Catalunha, onde Bolaño vivia à época.

Em suas séries, panoramas, acumulações e repetições, Roberto Bolaño utiliza assiduamente a forma ornamental; ele está de fato preocupado com o todo superordenado, mas dificilmente com simetria ou equilíbrio. Em vez disso, os padrões às vezes parecem banais, mas com frequência se mostram bizarros, estranhos ou profundamente macabros. Seus ornamentos são grotescos, anamórficos, quebra-cabeças selvagens — e o olhar distanciado do narrador os identifica como tal. Entretanto, essa visão a distância, do alto, costuma ser tematizada de maneira tão acidental na obra de Bolaño que sua aplicação arrojada e totalizadora da perspectiva lunar (ou de outra altitude) mal chama atenção. Esse é o caso, por exemplo, do narrador monstruoso e enigmático de 2666, quando, ao fim do terceiro capítulo, o jornalista norte-americano Fate reflete sobre o profundo mistério dos feminicídios de Santa Teresa (inspirado no caso ocorrido em Ciudad Juárez) e suspeita que “o fodido gigante albino” (Bolaño, 2004, p. 439) sabe a verdade porque, presumivelmente, ele próprio seria o assassino. Cito de meu ensaio:

Os que conhecem o universo de Jünger no imaginário de Bolaño podem compreender agora que o “fodido gigante albino que apareceu junto com a nuvem negra” somente pode ser a lua, ou melhor, o homem na lua, ou o narrador monstruoso (e assassino) de 2666, que narra como se fosse ele o homem na lua. De maneira acidental, uma série de imagens de horror emerge aqui num pequeno espaço textual, desde que sejamos capazes de perceber o modo com que Bolaño joga com uma série de alusões enigmáticas: os feminicídios, nos quais “se esconde o segredo do mundo”, a lua, a nuvem negra, o enorme prisioneiro alemão como o possível assassino, o gás tóxico [...], uma imagem de quebra-cabeças verdadeiramente torturante (uma câmara de gás) que facilmente passa despercebida. (Klengel, 2019, pp. 73-4)

Há uma peça complementar a essa cena profundamente perturbadora no quinto capítulo do romance, quando uma estranha alusão à presença da sombra de Jünger é tão evidente que não fica difícil decifrá-la contra o pano de fundo apresentado aqui. Essa passagem também se relaciona com o mencionado texto de Rainer Gruenter. Em seus comentários sobre os ornamentos do terror, Gruenter cita o breve texto-sonho “Violette Endivien” [Endívias roxas], de Ernst Jünger, tirado da segunda versão de *Das abenteuerliche Herz* [O coração aventureiro] (1938), uma prosa em miniatura caracterizada pelo conteúdo provocativo e chocante e um estilo diabolicamente lacônico. Citando Jünger, Gruenter escreve:

As qualidades de dândi da posição de espectador se transmutam em estilo da escrita quando o registro de sonho “Endívias roxas”, que descreve as

diversas câmaras frigoríficas subterrâneas de uma mercearia de alimentos finos, nas quais homens pendem como coelhos em frente à loja do comerciante de caça, se conclui com esta sutileza lacônica: Quando subimos de novo a escada, fiz esta observação: “Não sabia que nesta cidade a civilização está tão adiantada”. Ao ouvir isso, o vendedor pareceu ficar desconcertado por um instante, e então respondeu com um sorriso serviçal. (Gruenter, 1992, p. 42)

Há uma passagem no quinto capítulo de 2666 que utiliza exatamente essa imagem (Bolaño, 2004, pp. 985-9). Como uma história-dentro-da-história, ela integra uma ampla seção-chave do romance, na qual Hans Reiter muda de identidade e se torna o escritor Benno von Archimboldi (idem, pp. 981 s.). Toda essa passagem contém várias reflexões metaliterárias sobre a alta e a baixa literatura, o mistério das obras-primas e a camuflagem literária (ver Bolaño, 2004, pp. 982-5). Archimboldi, no início de sua nova carreira, tem o apoio de um ex-escritor que reconhece seu talento e aluga para ele uma máquina de escrever — um recurso raro na Alemanha do pós-guerra, e uma *conditio sine qua non* para o escritor incipiente. No centro dessa passagem, a história interna subsequente apresenta um famoso, embora não nomeado, escritor alemão que o amigável ajudante de Archimboldi já conhecera. Então ele se recorda de que, anos após esse encontro, participou de uma autópsia e ficou sozinho nos porões da universidade, onde se localizavam as câmaras frias do necrotério. A atmosfera é opressora e difusa, nebulosa: “Uma espécie de letargia crepuscular filtrava por baixo das portas *como gás venenoso*” (idem, p. 987, grifos meus). Por fim, em uma das salas do porão, ele encontra um funcionário responsável por lidar com cadáveres humanos. O narrador, “cercado de cadáveres” (idem, ibidem), é de súbito atingido pelo olhar desse funcionário, e tais olhos imediatamente lhe fazem recordar os do escritor em questão. Um pouco depois, ocorre um diálogo:

— *É curioso — falei —, mas seu rosto, principalmente seus olhos, me lembram os olhos de um grande escritor alemão. — Nesse momento disse o nome do escritor.*

— *Nunca ouvi falar dele — foi a resposta. [...] Com um sobressalto de horror, de repente me dei conta de que estava falando com ele como se ele fosse o grande escritor alemão [...]. Não tive a menor dúvida: eram os olhos do meu ídolo.* (Bolaño, 2004, p. 988)

Embora o nome do escritor seja negado aos leitores de 2666, a situação das câmaras frias do necrotério da universidade e a manipulação lacônica dos cadáveres humanos pelo funcionário — que não havia feito outra coisa na vida — guardam uma semelhança notável

com a cena do texto-sonho “Endívias roxas”, de Ernst Jünger. No porão da universidade, os olhos do funcionário, que relembram os do famoso escritor, observam o narrador e as fileiras de pessoas mortas. Além disso, como na mencionada passagem do fim do terceiro capítulo de 2666, há aqui uma frase casual sobre gás tóxico, igualmente introduzida por um “como se” comparativo (idem, p. 987, cf. 440). Parece evidente que essa cena — nas profundezas do necrotério — é complementar à da lua assassina: ambas se referem à intrínseca relevância da estereoscopia de Jünger, cujo efeito Bolaño viu analisado de maneira impressionante no trabalho de Rainer Gruenter.⁹

[9] Há outra referência ao texto-sonho de Jünger na série de relatórios sobre a vítima no porão de tortura na casa de Maria Canales, em *Noturno do Chile* (ver Klengel, 2019, pp. 47-8).

CENÁRIOS LUNARES E OBSESSÕES SURREALISTAS

Artisticamente, Bolaño traduz sua estética lunar e vertical obsessiva de ornamentalização — tanto em suas dimensões diabólicas e cruéis como nas triviais e banais — em literatura e explora de diversas maneiras. Em meio à ornamentalização banal e irônica, encontramos os famosos *doodles*¹⁰ mexicanos de *Os detetives selvagens*, desenhados pelos viajantes que vão ao deserto de Sonora no fim do romance. No caso dos *doodles*, como representações pictóricas, a perspectiva de cima se torna bastante evidente; entretanto, ela também opera com perfeição em descrições puramente textuais. Com o auxílio da verticalização, Bolaño cria desfamiliarizações sutis e perturbadoras em seus textos e estratégias estéticas que ainda demandam ser decifradas. No enigma dessa narrativa e dessa perspectiva específicas, suspeita-se, com razão, ser possível encontrar a chave para sua *estética del mal* [estética do mal].

[10] Termo criado pelo cartunista norte-americano Roger Price para nomear um tipo específico de charada visual. O *doodle* consiste em um quadrado preenchido por poucos traços abstratos representando uma cena vista de uma perspectiva inusitada, muitas vezes aérea, cuja explicação é fornecida por uma legenda (por exemplo, “Mexicano andando de bicicleta visto de cima” ou “Torre Eiffel vista de uma caixa de correio”). [N. T.]

Daqui em diante, serão listados alguns critérios para ajudar a lançar luz sobre o uso do enigma estético por Bolaño. Tais estratégias também estão estreitamente relacionadas à tradição do pensamento surrealista de articular palavras e imagens, técnicas essas muito familiares a Bolaño, que as cultivou e empregou com criatividade. Em sua obra, ele combina a perspectiva lunar, inspirada por Jünger, com uma perspectiva surrealista complexa. Bolaño estava, acredito, particularmente ciente da teoria surrealista da arte e dos objetos criada por Salvador Dalí, bem como de sua particular predileção por quebra-cabeças e estereoscópios.¹¹ Com um olhar “crítico paranoico” (de braços dados com Dalí, seria possível dizer), o autor se concentrou no motivo da lua, um motivo literário e poético de fato bastante familiar, criando deslocamentos semânticos dos mais surpreendentes. Dessa maneira, ele intensifica o enigma desconcertante da perspectiva a partir de grandes alturas, assim como do olhar frio desde o espaço cósmico, retratado muitas vezes em suas narra-

[11] Vale mencionar uma exposição que reuniu os experimentos com pintura estereoscópica realizados por Dalí nos anos 1960 e 1970: *Dalí. Stereoscopic Images. Painting in Three Dimensions* (Teatro-Museu Dalí, Figueras, 15/12/2016-31/10/2017). Disponível em: <<https://exhibitions.salvador-dali.org/en/dalistereoscopies/>>. Acesso em: 13/08/2019). A abordagem de Bolaño ao método crítico-paranoico de Dalí não pôde ser explorada em profundidade aqui.

ções. Esse aspecto será esboçado de forma breve e demonstrado por meio dos seguintes exemplos:

- a) “O homem na lua” de Bolaño é um protagonista ativo: alheio a uma quase sempre acidental (ou supostamente acidental) menção à lua (“*la luna*”) em todos os textos de Bolaño, o *homem na lua* (de acordo com a *Carta siciliana* de Ernst Jünger) é um protagonista permanente em nível narratológico. De forma discreta (mas, às vezes, surpreendentemente óbvia), ele é um *alter ego* dos vários narradores de Bolaño e, portanto, tende a ser um *alter ego* do próprio Bolaño. Em suas obras, as possibilidades de narrar da perspectiva do “homem na lua” são exploradas em sucessivas novas variações; não obstante, é sempre uma visão distanciada, e muitas vezes lançada de uma grande altura, que, no sentido de Jünger, se liga à ideia de vista panorâmica, de um olhar total e do controle sobre um mundo composto de uma variedade de coisas. Esse mundo é envolto por uma multiplicidade de preocupações humanas, coisas do dia a dia, espetáculos e crimes, e é, portanto, de certa forma cego. Como um breve exemplo, podemos de novo nos referir à mencionada imagem banal e lúgubre da lua em 2666, que pode ser reconhecida como uma instância narrativa assassina.
- b) Com frequência, o “homem na lua” se torna observador, bem como acompanhante ou testemunha. Mais uma vez se confere uma função ativa, que faz da lua uma instância de saber e controle. Para ilustrar esse ponto, podemos mencionar ainda Maciste, personagem do romance *Una novelita lumpen* [Um romancezinho lúmpen] (2002), ambientado em Roma. Amante de Bianca, o gigante e pálido Maciste, a despeito de sua cegueira, controla seu enorme *palazzo* até o canto mais recôndito. Bianca se sente vigiada e até acredita ver o crânio de Maciste, pálido e redondo como uma lua cheia, a persegui-la pelas ruas de Roma (Bolaño, 2002, p. 112). O romance termina — não por acaso — com um espetáculo cósmico, uma tempestade planetária.
- c) Tais mudanças e transposições na estética lunar de Bolaño, de natureza surrealista, levam a desfamiliarizações ainda mais profundas em seus textos. Na mente de Bolaño, a lua pertence a um mundo de objetos surrealistas e é procurada e utilizada como um fetiche. Isso explica, por exemplo, a estranha instalação de um livro no varal do pátio do filósofo Amalfitano, no segundo capítulo de 2666, ostensivamente relacionada, no próprio romance, à arte conceitual de Marcel Duchamp. Na realidade, a instalação estabelece de novo o nexo entre altura e profundidade e se relaciona com o olhar que recai sobre o ornamento. Amal-

fitano se livra da presença perturbadora do livro de matemática encontrado em suas caixas de mudança — publicação que de fato existe (Dieste, 1975) — pendurando-o em um varal. Mas esse não é o fim de seu ato anárquico-irônico. O olhar de Amalfitano (e de Bolaño) não se fixa no conteúdo do livro ou no autor Rafael Dieste, e sim na capa *ornamental*: linhas brancas sobre um fundo laranja, formando uma série de diagramas circulares. As sobreposições e os cortes das superfícies pelas linhas brancas criam estruturas com formato de lua na frente e no verso do livro. No centro do ornamento aparece como quadro enigmático uma constelação planetária: o sol parcialmente eclipsado pela lua. Na realidade, Amalfitano só decidira pendurar o *Testamento geométrico*, de Rafael Dieste, no varal depois de ver o céu crepuscular, ainda iluminado pelos últimos raios de sol: “Depois olhou para o céu e viu uma lua grande demais e enrugada demais, apesar de a noite ainda não ter caído” (Bolaño, 2004, p. 245). Em outras palavras, foi a lua que motivou Amalfitano a criar com o livro uma instalação artística espontânea. Nos dias seguintes, o filósofo contempla o livro de forma reiterada, com o quebra-cabeça de sua capa formado por diagramas geométricos e corpos celestes, paulatinamente encobertos pela poeira do deserto.

d) Além dessa fixação obsessiva com o corpo celeste, Bolaño também distorce linguisticamente a figura da lua ao jogar com seu gênero gramatical (“*der Mond*”, masculino em alemão, × “*la luna*”, feminino nas línguas românicas). A protagonista do romance *Amuleto*, Auxilio Lacouture, representa, em minha interpretação, a “mulher na lua”, que reproduz e aplica o olhar do “homem na lua” de Jünger — logo, o texto é duplamente enigmático, pois a “mulher na lua” parece coincidir com “*la luna*” apenas de maneira superficial (ver Klengel, 2019, pp. 57-68).

Em suma: a técnica narrativa intrigante de Bolaño se baseia no princípio estético da dupla visão do estereoscópio, bem como nos da anamorfose e do quadro enigmático, algo que também era muito familiar aos surrealistas, em especial a Dalí. Esse olhar se combina com outro, radical e distante, que facilita uma instância narrativa fria e, assim, uma estetização do horror por meio da ornamentalização literária. O olhar frio e distante, que Rainer Gruenter analisa de maneira convincente no trabalho de Ernst Jünger, é implementado sistematicamente por Bolaño (após sua possível leitura da tradução espanhola do texto “Ornamentos do terror”, de Gruenter, depois de 1992) mediante uma estética da verticalidade. Tal programa estético mantém uma proximidade desconcertante com os conceitos de totalização da ordem social expressos por Jünger em *O trabalhador* e em textos anteriores,

sobretudo em *Carta siciliana ao homem na lua*, no qual essa perspectiva teve uma primeira elaboração.¹² Por meio da enigmatização de sua estratégia narrativa e de sua estética vertical (não menos importante são a imposição do conceito da lua masculina ao mundo hispanófono e por outras transformações surrealistas), Bolaño encoraja leituras decifradoras. Tais leituras se relacionam a uma “hermenêutica da suspeita” que tenta compreender a abordagem específica que o autor faz das catástrofes do século XX e de seus mais cruéis perpetradores. Nos termos da dupla hermenêutica eticamente motivada de Ricœur, esse decifrar também precisa levar em consideração o potencial imenso de subjetividade criativa e liberdade literária que transformam a obra de Bolaño em textos fascinantes. Não parece coincidência, porém, que o narrador de *Os detetives selvagens* faça um de seus muitos protagonistas perceber que a literatura não é de maneira alguma inofensiva (Bolaño, 2016, p. 182). Esse personagem é nomeado “Ernesto” (!) e seu sobrenome é “Logiacomo”, o que outra vez alude — jocosa, irônica ou desesperadamente? — à conexão entre o cosmos e a Terra por meio da escada de Jacó.

Entretanto, a despeito de todas as alusões e inúmeras sugestões, o segredo da posição de observador de Bolaño não é facilmente revelado. É o tipo de posição de observador que Rainer Gruenter descreveu em seu texto sobre Jünger como “um modo de consideração dos acontecimentos que permite aprovar e gozar o repulsivo, o espantoso e o belo como elementos e segmentos contrastivos de um ornamento dramático” (Gruenter, 1992, p. 40).

O ponto de vista desse observador é o núcleo da perspectiva narrativa eficiente, enigmática e diabólica de Bolaño, a qual é constantemente reinventada numa variedade infinita de perspectivas elevadas, sejam elas de olhares a partir de edifícios altos, de pessoas gigantes ou da visão de pássaros (como no caso dos falcões assassinos no romance *Noturno do Chile*). Ela surge até mesmo em protagonistas que simplesmente sobem em uma cadeira, como o artista-assassino Carlos Wieder em *Estrela distante*. Esses olhares de cima são inconcebíveis sem a disponibilidade da perspectiva estelar ou o olhar do “homem na lua”. Portanto, a influência de Jünger é um pré-requisito para a estética da verticalidade de Bolaño. A impassividade e a frieza de sua estética são, com razão, percebidas como altamente inquietantes, pois a provocação literária de Bolaño é engenhosa e poética ao extremo, mas também um jogo sistemático, estratégico e militante.

[12] Nesse ponto, remetemos ao estudo informativo de Claudia Gerhards (1999), em que se destacam as tentativas de Jünger de criar conceitos para uma nova ordem, em contraste com a obra do artista e escritor Alfred Kubin, admirado por Jünger.

SUSANNE KLENGEL é professora de cultura e literatura latino-americana no Instituto de Estudos Latino-Americanos da Freie Universität Berlin (Universidade Livre de Berlim, Alemanha) e pesquisadora do Mecila (Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amutio, Roberto. "Paroles du traducteur". In: Benmiloud, Karim; Estève, Raphaël (orgs.). *Les Astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 219-28.
- Andrews, Chris. *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe*. Nova York: Columbia University Press, 2014.
- Angehrn, Emil. "Hermeneutik und Kritik". In: Jaeggi, Rahel; Wesche, Tilo (orgs.). *Was ist Kritik?*. Frankfurt: Suhrkamp, 2009, pp. 319-38.
- Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____. *Una novelita lumpen*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- _____. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004.
- _____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Penguin Random House, 2016 [1998].
- Breton, André; Éluard, Paul (orgs.). *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris: José Corti, 1980 [1938].
- Dalí, Salvador. *Oui: méthode paranoïaque-critique et autres textes*. Paris: Denoël/Gonthier, 1971.
- Dieste, Rafael. *Testamento geométrico*. La Coruña: Ediciones del Castro, 1975.
- Felski, Rita. *The Limits of Critique*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- Franco, Jean. "Questions for Bolaño". *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 18, n. 2/3, 2009, pp. 207-17.
- Gadamer, Hans-Georg. "The Hermeneutics of Suspicion". In: Shapiro, Gary; Sica, Alan (orgs.). *Hermeneutics: Questions and Prospects*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1984, pp. 54-65.
- Gerhards, Claudia. *Apokalypse und Moderne. Alfred Kubins "Die andere Seite" und Ernst Jüngers Frühwerk*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Gruenter, Rainer. "'Jugendstil' in der Literatur. Darmstädter Rede vor der Deutscher Akademie für Sprache und Dichtung am 21. Oktober 1976". In: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 1976*. Heidelberg: Lambert Schneider, 1977, pp. 98-144.
- _____. "'Jugendstil' in der Literatur (1976)". In: *Vom Elendes Schönen. Studien zur Literatur und Kunst*. Munique: Hanser, 1988, pp. 19-40.
- _____. "'Jugendstil' en la literatura". In: *Sobre la miseria de lo bello: estudios sobre literatura y arte*. Trad. Jorge M. Seña. Barcelona: Gedisa, 1992, pp. 16-43.
- Hoyos, Héctor. "Nazi Tales from the Americas at the Turn of the Twenty-First Century". In: *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Nova York: Columbia University Press, 2016, pp. 33-64.
- Jünger, Ernst. "Lettre de Sicile au bonhomme de la lune". In: *Le Contemplateur solitaire*. Trad. e pref. Henri Plard. Paris: Grasset, 1975, pp. 23-40.
- _____. "Sizilischer Brief an den Mann im Mond". In: *Sämtliche Werke*, v. II, 9. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979a, pp. 9-22.
- _____. *Das abenteuerliche Herz (zweite Fassung). Figuren und Capriccios*. In: *Sämtliche Werke*, v. II, 9. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979b, pp. 183-4.
- Klengel, Susanne. *Jünger Bolaño. Die erschreckende Schönheit des Ornaments*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019.
- Kross, Matthias. "Die Stromschnellen im Fluss des Erzählens. Bei der Odyssee des Geistes ist die Heimkehr ungewiss: Zum Tod des französischen Philosophen Paul Ricœur". *Süddeutsche Zeitung*, Munique, 23/05/2005.
- Lainck, Arndt. *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*. Berlín: LIT Verlag, 2014.

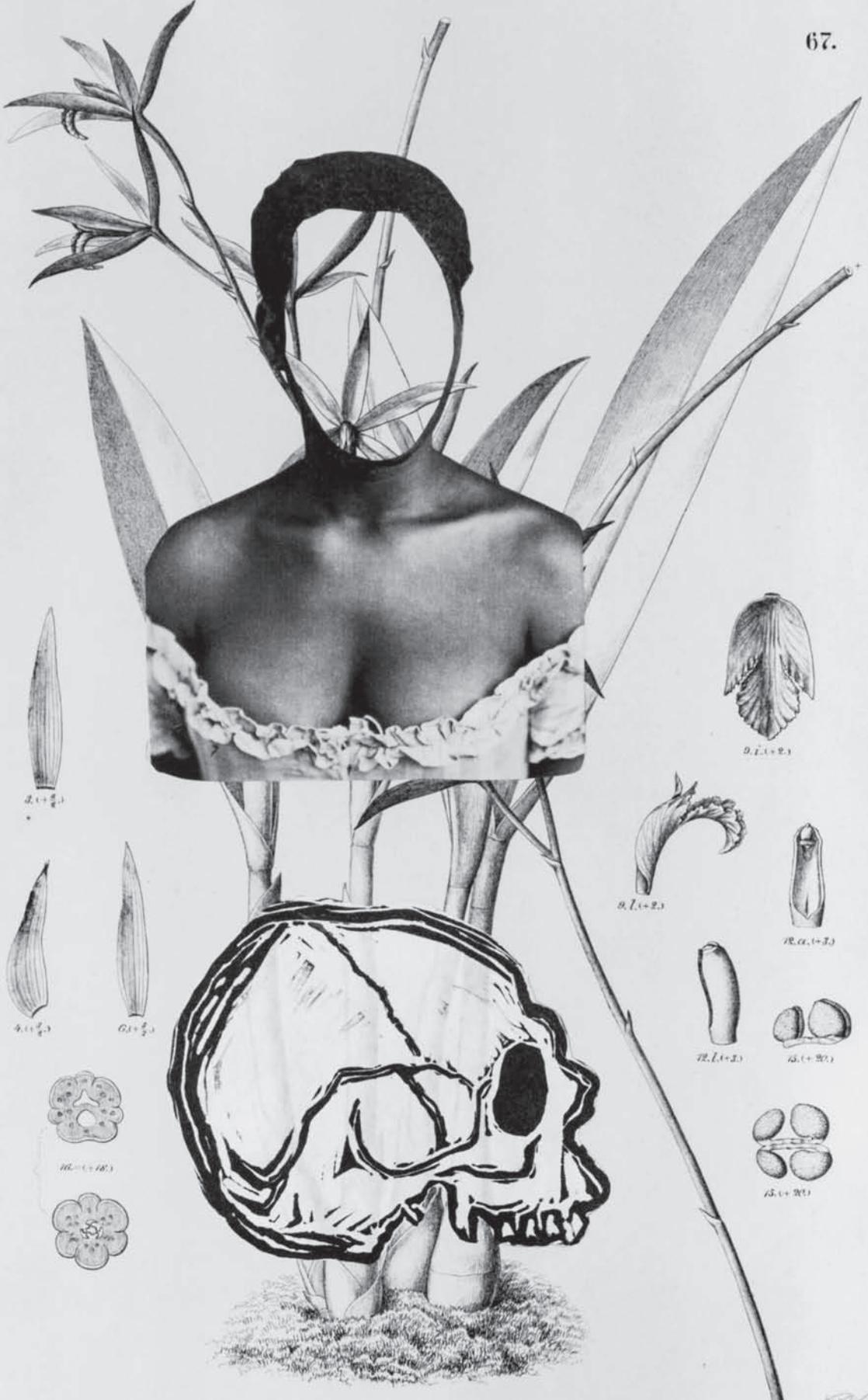
- Lethen, Helmut. *Cool Conduct. The Culture of Distance in Weimar Germany*. Trad. Don Reneau. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Loy, Benjamin. *Roberto Bolaños wilde Bibliothek: Eine Ästhetik und Politik der Lektüre*. Berlin: De Gruyter, 2019.
- Manzoni, Cecilia. “Narrar lo inefable: el juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*”. In: ____ (org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006, pp. 39-50.
- Moreno, Fernando (org.). *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago de Chile: LOM, 2011.
- Plard, Henri. “Préface”. In: Jünger, Ernst. *Le Contemplateur solitaire*. Paris: Grasset, 1975, pp. 7-22.
- Ricœur, Paul. *De l’interprétation: essai sur Freud*. Paris: Seuil, 1965.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. “Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You’re so Paranoid, You Probably Think This Essay Is about You”. In: *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 2003, pp. 123-51.
- Sellami, Samir. “Zur Politik der Intertextualität in Roberto Bolaños *Estrella distante*”. *Romanische Studien*, v. 1, 2015, pp. 111-34.
- Silverman, Jacob. “Fatherland” [Resenha]. *Tablet*, Nova York, 06/12/2011. Disponível em: <www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/books/85375/fatherland>. Acesso em: 11/8/2019.
- Speranza, Graciela. “Roberto Bolaño y el surrealismo (Déjenlo todo. Láncense a los caminos)”. In: *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012, pp. 140-52.
- Vogel, Sabine B. “Vom Widerspruch im Ornament”. In: Husslein-Arco, Agnes; Vogel, Sabine B. (orgs.). *Die Macht des Ornaments*. Viena: Belvedere, 2009, pp. 9-23.





EPIDENDRUM ciliare var. cuspidatum.

J.P.P.
1899



LAELIA cinnabarina.

[Handwritten signature]



CYRTOPODIUM Brandonianum.

Handwritten signature and date: *DD*
2013



ASSINE NOVOS ESTUDOS

DESDE O INÍCIO DOS ANOS 1980, A NOVOS ESTUDOS TEM PUBLICADO ARTIGOS, DEBATES, ENTREVISTAS, RESENHAS E DOSSIÊS QUE SE TORNARAM REFERÊNCIA OBRIGATÓRIA PARA DIVERSAS DISCIPLINAS NO ÂMBITO DAS CIÊNCIAS SOCIAIS, DAS ARTES E DA LITERATURA. ASSINE A NOVOS ESTUDOS. CUSTA POUCO ESTAR CONECTADO COM A PRODUÇÃO MAIS SOFISTICADA DAS HUMANIDADES NO BRASIL.

www.novosestudos.com.br/assinatura

ESTE NÚMERO FOI FINANCIADO PELA
FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS