

AS FACES DA MORTE NA AMÉRICA LATINA NA PERSPECTIVA DO ROMANCE *LOS DETECTIVES SALVAJES* DO ESCRITOR ROBERTO BOLAÑO

THE FACES OF DEATH IN LATIN AMERICA IN THE PERSPECTIVE OF THE
NOVEL *LOS DETECTIVES SELVAJES* FROM CHILEAN WRITER ROBERTO
BOLAÑO

Edson Oliveira da Silva¹

Resumo: A partir do entendimento de que o texto literário se constrói mediante a circulação de elementos históricos, políticos e culturais produzidos sob a vigência das múltiplas relações desenvolvidas entre os indivíduos, em um determinado tempo e lugar, o presente estudo objetiva analisar o romance *Los detectives salvajes* (1998) do escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003), tomado como um artista representativo das principais mudanças apresentadas pela narrativa contemporânea de língua espanhola, no espaço ambivalente que compreende a Espanha e a América Latina, sobretudo, no que diz respeito ao prazer da elegia no contexto latino-americano. Assim, com base na problematização de temas ligados à vida, à experiência, ao luto, à melancolia, à morte e ao jogo, este trabalho se apoia no método histórico-comparativo, levando-se em conta a observação de fenômenos, processos e relações que constroem a realidade e o ambiente ficcional da narrativa em destaque. Assim, motivada pela leitura e análise do romance, a pesquisa dialoga com diferentes áreas do conhecimento, como a história, a mitologia, a filosofia e a psicanálise, a fim de compreender as diversas formas de comunicação da literatura com outras linguagens, e assim, discutir de que maneira a escrita literária é capaz de tematizar a condição humana, no caso específico deste autor, que, feito um herói derrotado, alimenta o seu discurso entre os escombros da genealogia latino-americana.

Palavras-chave: Roberto Bolaño; *Los detectives salvajes*; Vida; Morte; Jogo.

Abstract: From the understanding that the literary text is built through the circulation of historical, political and cultural elements produced under the vigilance of the multiple relations developed among the individuals, in a certain time and place, the present study objectifies to

¹Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia - Brasil, com período sanduíche em Universidade Autônoma de Barcelona - Espanha. Professor Adjunto da Universidade Estadual de Feira de Santana - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3061-6020>. E-mail: edsonn.oliveira28@yahoo.com.br.

analyses the novel *Los Detectives Salvajes* (1998), from Chilean writer Roberto Bolaño (1953-2003), taken as a representative artist of the main changes presented by the Spanish language contemporary literature, in the ambivalent space that comprehends Spain and Latin America, specially, when it comes to the elegy's pleasure in the Latin-American context. Thus, based on the discussion of themes related to life, to experience, to grief, to melancholy, death and game, this work is supported by the historic-comparative method, taking in consideration the profound observation of phenomenons, processes and relations that build the reality and the fictional environment of the narrative in evidence. Therefore, motivated by the reading and the analysis of the featured novel, the survey talks, in certain circumstances, with different areas of knowledge, such as history, mythology, philosophy and psychoanalysis, in order to comprehend the several literature ways to communicate with other languages, and therefore, discuss which way the literary writing is capable of thematize the human condition, in this author's specific case, that, like a defeated hero, feeds his speech in the remains of latin american genealogy.

Keywords: Roberto Bolaño; *Los detectives salvajes*; Death; Life; Game.

O questionamento com o qual Bolaño encerra *Los detectives salvajes* – ¿Qué hay detrás de la ventana? – cuja resposta pode ser intuída pelo leitor, constitui-se, antes de tudo, como uma impossibilidade estética e humana, abre espaço para a reflexão acerca do quão nebulosa pode ser a nossa existência, mas também indica, pelo caminho inverso, algumas chaves de leitura para o romance que une a complexa disposição de relatos e testemunhos, numa estrutura que se assemelha a um diário despedaçado, à disposição de se pensar sobre os movimentos que são feitos para a organização da narrativa, marcada singularmente pela intervenção da desordem, do azar e da paixão. Estes caminhos, trilhas vazias por onde caminham os selvagens detetives à procura de Cesárea, personagem ilusório e chave para os enigmas semeados na trama, guiados pela esperança de encontrar o diamante perdido (disforme, fatiado em mil pedaços de desespero e ilusão), são também o lugar em que ganham destaque diferentes concepções poéticas, dentre as quais se destaca a elegia: um canto para a morte e para sua inversão.

Os poetas que circulam pela narrativa, Arturo Belano, Ulises Lima, García Madero, a enigmática Cesárea Tinajero e outros tipos que fazem da atividade literária um ato de sobrevivência e perdição, são criaturas anônimas, sujeitos que vivem à beira da invisibilidade e escrevem versos desesperados diante de

epitáfios que se espelham pelo deserto mexicano. São poetas revolucionários, que não empunham bandeira alguma, mas entendem que a revolução está no próprio ato da escritura, na sua manifestação como um dispositivo destrutor e edificante que trabalha em paralelo ao Estado, pelos subúrbios da ética e da estética, absolutamente sem rumo e sem teogonia: “[...] crucero perdido en las nieblas de un río o de la boca de un río, no sé, perdido en cualquier caso [...], barco en el río, barco de guerra perdido en la boca del río de la historia [...]” (BOLAÑO, 1998, p.299)². São, de fato, barcos perdidos no meio do nada, embarcações à deriva em um rio de lamento e agonia, mas ainda dispostos à guerra, conforme declarações contidas no relato de Amadeo Salvatierra, na segunda parte do romance.

O desaparecimento de Cesárea, na segunda década do século passado, momento em que as vanguardas modernistas ganham força e se propagam rapidamente pela Europa e América Latina, e as travessias que são feitas sob pretexto de encontrá-la constituem uma cronologia fragmentada que combina as três partes da narrativa, todas elas marcadas pelo tom elegíaco predominante na composição dos personagens e na dosagem da carga dramática impressa na construção das cenas, na descrição de espaços, e, sobretudo, no olhar do poeta que se volta para si mesmo e para a própria poesia, enxergando-se como o entalhador que escreve versos sobre o mármore frio dos sepulcros que adornam as areias de Sonora, segundo maior estado do México. Muito mais do que a consciência trágica a respeito da condição humana e sua imersão em uma história decadente, produzida por uma rede de crimes, violações e barbáries, uma história revestida de sangue e pó, mas que, no entanto não morre, mantém-se viva nas valas da experiência latino-americana a cada ato de tortura ou libertação, a elegia não se restringe apenas ao universo

² Tradução nossa: “[...] cruzeiro perdido nas névoas de um rio ou na boca de um rio, não sei muito bem, mas perdido em qualquer caso [...], barco no rio, barco de guerra perdido no rio da história [...]” (BOLAÑO, 1998, p.299).

contemplado pela linguagem poética, ela se realiza como uma forma de vida, um estado permanente de imanência que conecta os indivíduos uns aos outros, submetendo-os ao perigo e à desintegração como meio de resistência e autorreconhecimento.

A morte, que na escritura de Bolaño é começo, meio e fim, deflagra em princípio o movimento dos poetas-detetives que atravessam o romance à procura da matriarca fundadora do realismo visceral e em busca de suas próprias faces, e ao final, quando enfim a encontram, a dama negra passa a integrar um segundo mundo, operando como artefato de fragmentação e apagamento ante o fato de que Arturo Belano e Ulises Lima encontram Cesárea para que ela morra em seguida de maneira trágica e extremamente vulgar. Os personagens passam a transitar em uma órbita invertida, se antes, o deslocamento era justificado pela necessidade da busca, neste segundo plano narrativo que sucede ao assassinato da poeta, o que os impulsiona é a emergência da fuga. As duas ações, procurar e fugir, são os vetores sobre os quais atua a experiência destes sujeitos, tomados pela atmosfera elegíaca que aparece plasmada às suas identidades. Para frente ou para trás, no passado ou no futuro, este lirismo trágico que acentua a conduta dos poetas de Bolaño e determina a escritura do próprio autor se confunde com a história política da América Latina também marcada por esta sensação de lamento diante do desenvolvimento caótico das estruturas jurídicas, filosóficas e culturais presentes na mentalidade desta sociedade.

Assim, seguindo o caminho aberto pela análise de Andrea Cobas Carral & Verónica Gabiroto (2008, p.27), entendemos que a morte, que no romance não se limita simplesmente à falência orgânica do corpo, trata-se também da deterioração dos sistemas organizacionais, do adoecimento de referências estéticas e dos mecanismos de construção e captação do real, aparece dobrada entre as páginas dos livros que se enfileiram na biblioteca dos selvagens detetives e encarna o sentimento de desolação do homem latino-americano que

questiona a importância dos valores semeados pela mão do colonizador e a sua própria humanidade. É uma morte profundamente interligada com a literatura e com o espírito de revolução propagado no México, durante a década de 1920, que não se aprisiona no jazigo em que os corpos foram encarcerados, e mesmo depois de consumada se desprende da cena onde o crime fora cometido e continua intimidando vítima e algoz, unidos para sempre pela tragédia que personificam. Neste caso, o trabalho com a poesia se converte em uma prática suficientemente perigosa a ponto de colocar em risco a vida daquele sujeito que a executa; trata-se de um ofício que se concentra em representar uma realidade povoada de máquinas e de arquiteturas ambiciosas e vazias (engrenagens para uma modernidade que não virá), com ruas em que os panfletos publicitários formam tapetes de ilusão sobre os quais se equilibram penosamente as estruturas do poder revolucionário.

Em seu romance, Bolaño mobiliza uma maneira específica de recuperar imagens pré-existentes, fazendo uso de uma linguagem que penetra o universo das vanguardas europeias de 1920, de onde também surge o real visceralismo, embora neste caso, trate-se de um movimento latino-americano, mas que no plano ficcional certamente possui alguma relação com as linguagens estéticas modeladas na Europa, com a pretensão de estabelecer uma crítica a respeito da própria poesia, acenando para a desconstrução formal da obra de arte, ou imprimindo a sua reelaboração, basta pensarmos no único poema produzido por Cesárea Tinajero, visivelmente constituído por vozes humanas, pelo silêncio e pelo absurdo. Projetadas em uma folha em branco que se movimenta habilmente para fora do alcance da caneta que ambiciona invadi-la e preenchê-la, as referências do dadaísmo (que não concebia o objeto estético enquanto tal) ou do surrealismo (que privilegiava o escândalo e o reconhecimento das experiências de vida mais emergentes) que aparecem em *Los detectives salvajes*

profundamente ligadas ao estridentismo³, se convertem em ferramentas para a atividade política e literária inscrita ao longo da narrativa. Logo, a busca por Cesárea se confunde, de certo modo, com a busca pela modernidade mexicana, traduzida no romance como a própria utopia engendrada pelas vanguardas da década de 1920, que apesar de possuírem suas particularidades são evocadas por Bolaño sob o intermédio da tristeza e do lamento, sentimentos caros para a configuração da elegia.

O escritor lança mão de uma estratégia, talvez o mesmo “truque” mencionado por Walter Benjamin (2011) ao tratar da obra de André Bretón, que lhe possibilita construir os seus personagens mediante o olhar político a respeito do passado, e não simplesmente por meio de uma mirada histórica projetada sobre a mentalidade da América Latina. Tal inversão, que no romance aparece mesclada ao itinerário de indivíduos que conjugam política e literatura como fórmula de vida, ajuda também a compreender os desvios apresentados pelo romance, pistas falsas para a decifração de enigmas lançados pelas tramas encenadas, que deslocam poetas, jornalistas, pintores, personalidades políticas e imagens, empurrando-os para fora do contexto que inicialmente ocupavam, de maneira que a narrativa se constitua mediante a montagem de faces embaralhadas e a emissão de vozes estridentes. Esta virada no trato com os personagens, que transitam freneticamente entre a ficção e o real, assim como a escolha pela abordagem política em lugar da releitura exclusivamente histórica, pensando no universo subterrâneo formado pelas ruínas latino-

³ Conforme os esclarecimentos de Francisco Javier Mora dispostos no artigo “El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política”, publicado nos *Anales de Literatura Hispanoamericana 2000*, 29: p. 257-275, pela Universidade de Alicante, o estridentismo é um movimento artístico de vanguarda criado no México, em 31 de dezembro de 1921, com a publicação do manifesto *Actual nº 1*. O movimento se caracterizava pela atenção que era dada às linguagens culturais produzidas pela massa, apresentando uma dimensão social derivada da Revolução Mexicana, como forma de introduzir uma renovação estética e cultural que levasse o México à construção de uma literatura moderna e cosmopolita. Dentre os muitos nomes que aparecem relacionados a esta vanguarda, destacam-se Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Alfredo Sánchez, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Germán Cueto, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Luis Quintanilla e Leopoldo Méndez.

americanas, revelam o teor do projeto literário de Bolaño, formado substancialmente por ideias de negação e do “fim” da própria literatura, como desdobramento, talvez, da enfermidade inscrita no imaginário e no corpo dos sujeitos:

[...] mi hija, cuyos hábitos de higiene no permito que nadie ponga en Duda, se lavaba la boca a todas horas, al levantarse, a la media mañana, después de comer, a las cuatro de la tarde, a las siete, después de cenar, antes de dirigirse a la cama, pero no había manera de sacarse el olor, de extirpar o disimular el olor que el vigilante husmeaba o venteaba como un animal acorralado, y aunque mi hija entre cepillado e cepillado se hacía enjuagues de boca con Listerine, el olor persistía, desaparecía momentáneamente para volver a aparecer en los momentos más inesperados, a las cuatro de la mañana, en la ancha cama de náufrago del vigilante, cuando este en sueños se volvía hacia mi hija y procedía a montarla, un olor insoportable que socaba su paciencia y discreción, el olor del dinero, el olor de la poesía, tal vez incluso el olor del amor (BOLAÑO, 1998, p.441-442).⁴

Alinhada ao estado de deterioração que compromete a estrutura das instituições latino-americanas e planta no indivíduo a proliferação de alguns vírus contra os quais o seu sistema imunológico não possui qualquer eficácia, a cena descrita apresenta a figura do poeta enquanto um organismo anêmico, em estágio de absoluta putrefação. Belano, o poeta andarilho, dividido entre o exercício da poesia como meio de subsistência e luta contra os aparelhos ideológicos do estado, detentor de uma vida laboral incerta, que agora lhe impõe a função de vigilante noturno, é a representação do artista contemporâneo que se enxerga dentro de um processo em que as linguagens

⁴Tradução nossa: [...] minha filha, cujos hábitos de higiene não permito que ninguém coloque em dúvida, lavava a boca a todo o momento, ao se levantar, no meio da manhã, depois de comer, às quatro da tarde, às sete da noite, depois de jantar, antes de ir para cama, mas não havia maneira de tirar o mau cheiro, de extirpar ou dissimular o odor que o vigilante farejava ou soprava como um animal encurralado, e embora minha filha enxaguasse a boca com Listerine a cada vez que escovava os dentes, o odor persistia, desaparecia momentaneamente para depois voltar nas situações mais inesperadas, às quatro da manhã, na larga cama de náufrago do vigilante, quando durante seus sonhos se dirigia até minha filha e se deitava sobre ela, um cheiro insuportável que tirava sua paciência e discrição, o fedor do dinheiro, o fedor da poesia, talvez inclusive o fedor do amor (BOLAÑO, 1998, p.441-442).

estéticas são produzidas sob a frequente condição de enfermidade. Assim como sua poesia, hospedeira do mal-estar e do espírito de desintegração que acometem a sociedade, o poeta personifica as tragédias que marcaram a história política da América Latina e traduz estas mazelas através de seus versos, de seu silêncio e com o uso de seu corpo, que passa a ser a superfície orgânica sobre a qual atuam os agentes endêmicos que a adoecem e a decompõem.

O odor que se desprende dos poros do personagem se alastra por todo espaço que ele ocupa, impregnando objetos, sensações e os demais sujeitos que circulam por este plano ficcional. A enfermidade, que antes atingia unicamente a sua matéria, converte-se em substância etérea e alcança a todos que estão submetidos a esta atmosfera decadente, marcada pela dissolução da utopia e pelo sufocamento das vozes que pleiteiam a rediscussão das realidades políticas e sociais. Este odor, que aparece colado ao ódio, ao dinheiro, ao amor e à poesia, e está presente nas relações e experiências que são construídas dentro e fora da narrativa, indica o desvelamento de uma sociedade erigida sobre o espetáculo, sendo que o foco central da cena montada é a sua própria destruição. Bolaño lida com a certeza do fim, mas entende que o desenrolar dos fatos e a manifestação do fenômeno literário se sobrepõem à tragédia que se aproxima. Neste caso, a cena da escrita não pretende alcançar nada que não esteja relacionado a ela mesma. Acercar-se do fim da literatura e da diluição do indivíduo significa, portanto, instituir o início de uma reflexão que acena para uma finalidade específica e não para o final do espetáculo propriamente dito, embora o som da elegia que ecoa por toda América Latina acuse a sua debilidade e conduza os sujeitos desterritorializados a um estado recorrente de apagamento e suspeição.

Enfermo e completamente dominado pelo odor que exala de sua pele, Belano é um poeta condenado ao desaparecimento em meio às ervas daninhas do deserto, cuja maldição lhe foi lançada por seus ancestrais, também poetas

malditos que sucumbiram diante da história política latino-americana e da linguagem que se volta contra si mesma. Construído como um tipo humano que se integra aos conflitos produzidos pelo exercício do poder e pela busca da verdade universal e libertadora, o personagem se coloca como um soldado que compreende as sutilezas do projeto literário do autor e, mergulhado em um tempo anacrônico, mas real e em desenvolvimento, passa a lutar contra a realização de um espetáculo fechado - protegido contra refutações advindas de uma análise mais apurada (com um forte teor histórico e político) a respeito das imagens que são redesenhadas no romance e da ideia de escritura.

O apodrecimento, não como um evento estanque, ou a mera deterioração sofrida pelos corpos quando já não possuem vida, não alude simplesmente à alteração de comportamentos morais e sociais no espaço em que o personagem está inserido, trata-se, na verdade, de um fenômeno que também se alastra pela paisagem montada do outro lado da janela e compreende indivíduos moribundos, em estágio de quase morte e de quase vida, como forma de reelaborar as imagens sob um olhar crítico que entende a condição de subalternidade do homem latino-americano, e a partir dos desvios observados em sua trajetória traz à cena o olhar político que se propõe a revirar os escombros onde fora modelada a sua humanidade.

Na contramão das narrativas que imaginavam possuir um poder revelador a respeito das imagens e dos problemas emanados da relação entre os sujeitos e os objetos em uma espacialidade específica - o que demonstrava a preocupação destes escritores em rastrear algum tipo de verdade, atrelada quase sempre à esfera social -, *Los detectives salvajes*, ainda ligado sob diferentes aspectos ao universo contemplado pelas vanguardas históricas nascidas na Europa, de onde surge o ânimo para a criação do movimento real visceralista representado tão bem pela presença/ausência de Cesárea, dispara críticas em direção à crise da indústria cultural e ao lugar assumido pela arte nos dias de hoje se afirmando como um estilo de literatura crua e radicalmente

visceral, como desejavam os poetas-detetives. Assim, com a progressão da narrativa, o odor que, em princípio, era a denúncia do estado putrefato do poeta maldito, tomado em seu corpo e sua linguagem pelos excrementos que vazam dos epitáfios no deserto, passa a indicar o sentimento de cólera que invade o artista, ainda preso à sua condição de enfermo, mas agora inflamado pela ira que começa a atuar como um antídoto contra a sua maldição e desligamento.

O caráter elegíaco da literatura produzida na América Latina, especialmente nos anos que se seguiram à instauração dos regimes ditatoriais, considerando a crise da utopia e a restrição ao direito de ir e vir nos estados de exceção que se instalaram em diferentes países do continente, ultrapassa os limites da literatura, embora saibamos que “[...] a língua penetra a vida através de enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua” (BAKHTIN, 2003, p.282), agindo diretamente nas relações interpessoais e na estrutura das instituições que se erguem melancolicamente, como se já tivessem consciência de que estão predestinadas a ruir, tal qual aparece descrito no relato de Lisandro Morales, editor que no plano ficcional trabalha na publicação de uma antologia de jovens poetas latino-americanos organizada por Belano:

Por las noches no puedo dormir y sigo bebiendo. Tengo fundas sospechas de que un asesino a sueldo (o tal vez dos) está siguiendo mis pasos. [...] Y aunque algunas noches no puedo evitar preguntarme por qué me tenía que tocar a mí, precisamente a mí, en el fondo he aceptado mi destino. [...] Estar solo fortalece. Santa verdad. Y Consuelo de necios, pues aunque quisiera estar acompañado ésta es la hora en que nadie se acerca a mi sombra. [...] A veces cuando bebo más de la cuenta, me da por mentarle la madre, a él y a los literatos que me han olvidado y a los asesinos a sueldo que me acechan en la oscuridad y hasta a los linotipistas perdidos en la gloria y en el anonimato, pero después me calmo y me da por reírme. La vida hay que vivirla, en eso consiste todo, simplemente. Me lo dijo un teporocho que me encontré el otro día al salir del bar La Mala Senda. La literatura no vale nada (BOLAÑO, 1998, p.300-301).⁵

⁵ Tradução: Durante a noite não consigo dormir e sigo bebendo. Tenho fortes suspeitas de que um assassino em potencial (talvez dois) está seguindo meus passos. [...] E ainda que em algumas noites eu não pudesse evitar o questionamento sobre os motivos que o levaria a me atacar,

No entanto, a enfermidade que se difunde pela superfície e pelo corpo dos grupos sociais, e o terror diante do assassino que se aproxima (um, dois, uma centena, mil, não sabemos quantos), colocando sob ameaça a integridade física do personagem e as suas condutas – levando-se em conta as condições de funcionamento destas estruturas e a produção de linguagens estéticas –, não o submete a um estado de letargia, ao contrário disto, abala as colunas que asseguram a sua unidade, em um plano externo e interno, provocando o realinhamento de imagens anteriormente produzidas pela literatura, pela publicidade, pela indústria cultural e pela história política que aparece marcada nas identidades do indivíduo. Existe certa urgência em acatar o ensinamento que lhe fora dado por um bêbado na saída do bar. É preciso viver mesmo que a morte se acerque, e que a literatura não valha nada.

Ao emparelhar planos curtos com sequências narrativas de maior extensão, algumas delas que inclusive se comunicam com outros romances do autor (já escritos ou que ainda serão elaborados), tal qual acontece com *Amberes* (2002), onde temos o primeiro contato com o emblemático poema de Cesárea, ou *Amuleto* (1999), onde a história de Auxilio Lacouture seria futuramente ampliada, Bolaño revela como as imagens e as memórias, condicionadas pelo contexto em que foram produzidas, se pensamos em seus mecanismos de feitura e emissão, interferem na vida das pessoas, podendo anular a possibilidade de que a experiência se realize plenamente. Mais uma vez, os ecos da elegia ganham forma e aparecem plasmados ao jogo que é

precisamente a mim, no final aceitei o meu destino. [...] Estar sozinho fortalece. Santa verdade. E consolo para os imbecis, pois ainda que eu quisesse estar acompanhado esta é a hora em que ninguém se aproxima de minha sombra. [...] Às vezes, quando bebo além da conta, mando todos à merda, ele, os literatos que me esqueceram, todos os assassinos que me perseguem e me espreitam na escuridão e até os tipógrafos perdidos na glória e no anonimato, mas depois me acalmo e começo a rir. A vida tem que ser vivida, nisso consiste tudo, simplesmente. Me disse um dia um bêbado que encontrei na saída do bar “La Mala Senda” (O mau caminho). A literatura não vale nada (BOLAÑO, 1998, p.300-301).

proposto pelo autor; as cartas de azar ou de sorte que são lançadas sobre a mesa aparecem manchadas pelo sangue da barbárie que ainda persegue nossos rastros e descava do cemitério de nostalgias as lembranças que ressuscitam antigos fantasmas e nos fazem reviver a história de horror e desolação promovida pela ação de falsos heróis e pelo discurso inoperante de sujeitos aviltados.

Este processo de recuperação, por meio do qual as imagens, as cenas e os sujeitos aparecem desviados de seus discursos “originais” depõe em contrário à possibilidade de que a literatura seja tomada como um espetáculo resolvido, cujos papéis para cada um dos atores já tenham sido milimetricamente demarcado, retirando o leitor de uma condição de passividade e introduzindo-o em uma experiência vital de autorreconhecimento e ressignificação do real. Os objetos desviados, assim como as imagens, as cenas, os indivíduos e o próprio Bolaño, vão aos poucos trazendo de volta as memórias de nossa ancestralidade, e conforme defende Eduardo Galeano (1999), este é o melhor caminho para desconstruir o tecido arbitrário e artificial que reveste nossos corpos, tocados para sempre pela violência e pela maldição:

Esquecer o esquecimento: Dom Ramón Gómez de la Serna contou a história de alguém que possuía tão má memória que um dia se esqueceu de que tinha má memória e se lembrou de tudo. Recordar o passado, para nos livrarmos de suas maldições: não para atar os pés do tempo presente, mas para que o presente caminhe livre das armadilhas. Há poucos séculos, dizia-se “recordar” para significar “despertar” e a palavra ainda é usada nesse sentido em algumas regiões da América Latina. A memória desperta é contraditória, como nós. Nunca está quieta e, conosco, vai mudando. Não nasceu para âncora. Tem, antes, vocação de catapulta. Quer ser ponto de partida, não de chegada. Não renega a nostalgia, mas prefere a esperança, seu perigo, sua intempérie. Acreditavam os gregos que a memória era irmã do tempo e do mar, e não se enganavam (GALEANO, 1999, p.217).

O retorno ao passado por meio da recuperação de imagens associadas aos conflitos que constituem a história latino-americana possibilita ao sujeito

contemporâneo compreender os níveis de complexidade que integram a sua genealogia, mas não o liberta das amarras que ainda o mantêm preso a este tempo e não assegura que as armadilhas de que nos fala o teórico sejam, efetivamente, neutralizadas. Trazer estas memórias, e de alguma forma, atualizar a dor e o mal-estar que foram impressos no nosso D.N.A. nos coloca diante de um espelho que impõe a contemplação da imagem que aparece invertida, sem que isso garanta a blindagem de nosso corpo contra a ação de armadilhas que ainda seguem montadas, dispostas a nos engolir. Voltar, como sugere Eduardo Galeano, permite que nossos pés ultrapassem os limites do tempo presente, mas não parece possível que possamos nos libertar dele. Estaremos sempre ligados a esta imanência que conecta o passado ao presente e penetra, por vezes, de maneira violenta em nossas subjetividades, instaurando marcas que jamais serão apagadas em nosso corpo e em nossa alma. A recordação, pensada como uma estratégia para reconstruir aquilo que foi vivido, implica na expectativa fantasiosa de que ao entrar na máquina do tempo seja possível alterar as rotas mapeadas por nossos ancestrais e inverter a posição de vítima e algoz, de modo que se possa libertá-los das maldições que os mantêm aprisionados no calabouço da história.

Recordar, de fato, possibilita ao sujeito que desperte do sono profundo que o retém paralisado diante dos infortúnios vividos pelas gerações passadas; nisso concordamos perfeitamente com o autor. Entretanto, abrir os olhos e alcançar níveis representativos de consciência não nos preserva da atuação predatória dos mesmos abutres que rasgaram os corpos dos antepassados, e ainda hoje, seguem vivos a rondar os andarilhos que tropeçam nos cascalhos do deserto. A todo instante, somos invadidos pelos pesadelos que nos colocam frente a frente com estes fantasmas, que estarão sempre aí preparados para nos atormentar, fazendo-nos lembrar das cicatrizes e das feridas que ainda seguem abertas, e que constituem nossas identidades, narrativas em construção que se movimentam entre o passado e o presente e nascem justamente nesse território

marcado pela dor e pelo sentimento de desolação, rimas dissonantes para a elegia latino-americana. A abordagem destas memórias que estão comprimidas entre as ruínas de nossa história política, contrariando o esforço dos discursos oficiais em apagá-las, representa a abertura dos arquivos onde estão acimentadas as imagens do horror, que ao ressurgirem, de maneira invertida, por meio da articulação das linguagens estéticas e da reescritura das narrativas de fundação confere ao sujeito maior autonomia sobre a sua própria humanidade, assegurando-lhe o estabelecimento de um olhar crítico em face dos antagonismos mesclados à arqueologia destas sociedades.

Em *Los detectives salvajes*, Bolaño tem completa convicção sobre a importância de adentrar este quarto escuro onde circulam em órbita fúnebre as suas memórias e as fotografias borradas que retratam o México e toda América Latina. Diante disso, a atitude de voltar-se para o passado, percorrendo o trajeto que foi feito pelos movimentos vanguardistas na década de 1920, além do reconhecimento das nuances que estão no cerne da Revolução Mexicana ou o enfrentamento das tropas militares que levaram a cabo o golpe de estado no Chile, revela o interesse do autor em redimensionar estes eventos e reescrevê-los mediante os seus critérios de análise e identificação, considerando, pois, a mobilização de recursos biográficos e autobiográficos, de maneira que as memórias individuais sejam incorporadas às memórias coletivas, promovendo o exame de seu próprio eu e dos demais sujeitos que habitaram o seu passado. Em entrevista a Irma Sanchís, o autor fala a esse respeito:

[...] Mi vida ha sido un desastre. Pues supongo que mis padres se amaron muchísimo, que hubo entre ellos una fuerte atracción sexual, pero jamás se tendrían que haber casado y muchísimo menos tener hijos. Yo era hijo mayor y recibía los misiles de uno y otro lado. Son historias tan tristes, tan destructivas, que pueden resultar hasta cómicas. Pero son insoportables. [...] Yo creo que la configuración de las personas no acaba nunca. No soy un ser humano configurado, ni mucho menos. De niño era vulnerable, luego me hice muy resistente. Pero cuando tuve a mi hijo supe que todo era falso, que la vulnerabilidad es mi epicentro. Mis hijos me han hecho humano. Lo

que me hace temblar es que puedan llegar siquiera a asomarse en lo que yo me sumergí (BRAITHWAITE, 2006, p.79-80).⁶

[...] Sí, los revolucionarios que conocí en aquella época, y conocí a muchísimos, se veían a sí mismos como motores transformadores de la historia. Viví una historia siniestra, la del poeta salvadoreño Roque Dalton, que fue a hablar con ellos, a intentar disuadirlos de que comenzaran la lucha armada. [...] Conversaran toda una noche, la discusión entra en un punto muerto. Dalton se va a dormir. Deciden deshacerse de él porque no estaba de acuerdo con ellos y le pegan un tiro en la cabeza mientras duerme. La locura absoluta. Y esos mismos hijos de puta, después de un año de sangrar al pueblo, pactan con la derecha. Es la muerte de la quimera (BRAITHWAITE, 2006, p.80).⁷

Em companhia de Belano, Ulises Lima e García Madero, há momentos no romance em que se pode notar o surgimento de Roberto Bolaño, invisível, talvez a mesma criança assustada em meio às desavenças dos pais ou o poeta revolucionário sem rumo, escondido atrás da porta, caminhando sozinho por uma praça qualquer do DF no ano de 1976, sentado em um bar rodeado de amigos, fumando, conversando, cumprindo perfeitamente as provocações do destino e encenando, de forma dramática e sempre irônica, a desilusão do homem latino-americano, do homem espanhol, de todos os homens. Nesta narrativa, a autobiografia não desponta como um fenômeno de

⁶ Tradução nossa: [...] Minha vida tem sido um desastre. [...] Imagino que meus pais se amaram muitíssimo, e que houve entre eles uma forte atração sexual, mas jamais deveriam ter se casado e muito menos tido filhos. Eu era o filho mais velho e recebia os bombardeios que vinham tanto de um lado quanto de outro. São histórias tão tristes, tão destrutivas, que podem até se transformar em algo cômico. Mas são insuportáveis. [...] Eu creio que a formação das pessoas não acaba nunca. Não sou um ser humano pronto, nem de longe. Quando criança eu era muito vulnerável, com o tempo fui me fazendo muito resistente. Mas quando tive meus filhos descobri que tudo isso era falso, que a vulnerabilidade é meu epicentro. Meus filhos têm me tornado mais humano. O que me faz tremer é que eles se metam nesse mesmo abismo em que eu estive submerso (BRAITHWAITE, 2006, p.79-80).

⁷ Tradução nossa: [...] Sim, os revolucionários que conheci naquela época, e conheci muitos, viam a si mesmos como motores transformadores da história. Vivi uma história sinistra, a do poeta salvadoreño Roque Dalton, que foi falar com eles e fazê-los desistir de começarem a luta armada. [...] Conversaram uma noite inteira, e a discussão chegou a um consenso. Dalton foi dormir. Decidiram desfazer-se dele porque não estava de acordo com eles e lhe dispararam um tiro na cabeça enquanto dormia. A loucura absoluta. E esses mesmos miseráveis, um ano depois de terem sangrado tanta gente, compactuaram com a direita. Foi a morte da quimera (BRAITHWAITE, 2006, p.80).

autocontemplação, não se trata de uma homenagem ao poeta, conhecedor de todas as verdades, nem à literatura, mas da tomada de consciência frente à necessidade de se pensar as experiências do indivíduo, no epicentro da dor em que foram forjadas, manipulando-as a partir de diferentes pontos de observação, recontando-as sob o influxo das condições de existência no atual cenário econômico-político para, enfim, transformar a escrita a respeito delas em um poderoso canal de reflexão, de modo que se possa compreendê-las conforme a carga de subjetividade que apresentam e reinventá-las sob um prisma que em nada tem a ver com a ideia simplificadora de espetáculo, tão em voga em nosso tempo, ou com o olhar lançado pela crítica, tal qual aparece destacado no relato seguinte feito pelo personagem Iñaki Echavarne, um crítico literário, numa clara referência ao editor Ignacio Echevarría, amigo pessoal de Bolaño:

Durante un tiempo la Crítica acompaña la obra, luego la crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompaña. El viaje puede ser largo o corto. Luego los lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores vayan acompañándose a su singladura. Luego la crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediamente sola en la Inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia (BOLAÑO, 1998, p.484).⁸

⁸ Tradução nossa: Durante um tempo a Crítica acompanha a Obra, logo a Crítica se desfaz e são os Leitores que passam a acompanhá-la. A viagem pode ser longa ou curta. Logo os leitores morrem um a um e a Obra segue sozinha, ainda que outra Crítica e outros Leitores pouco a pouco comecem a acompanhar o seu percurso. Logo a Crítica morre outra vez e os Leitores morrem outra vez e sobre esse caminho de ossos a Obra segue sua viagem até a solidão. Aproximar-se dela, entrar em sua embarcação é sinal inequívoco de morte segura, mas outra Crítica e outros Leitores surgirão incansáveis e implacáveis e o tempo e a velocidade irão devorá-los. Enfim a Obra viaja irremediavelmente sozinha na Imensidão. E um dia a obra morre, como morrem todas as coisas, como se extinguirá o Sol e a Terra, o Sistema Solar e a Galáxia e a mais recôndita memória dos homens. Tudo o que começa como comédia acaba como tragédia (BOLAÑO, 1998, p.484).

Com base na sustentação de uma tríade formada pela obra, pelo leitor e pela crítica, onde a posição ocupada por cada um deles tende a ser modificada, segundo a movimentação de interesses externos e internos e a tendência da obra em resistir a grandes terremotos, o fragmento nos propõe uma reflexão em torno dos jogos que cercam a atividade literária, destacando-a, por fim, como última sobrevivente a navegar sozinha pela imensidão dos mares que, mais cedo ou mais tarde, trará o seu desaparecimento, e a confirmação de uma morte segura, exatamente como se dá com todas as coisas que estão dispostas no universo. Bolaño tem consciência dessa finitude, a morte e as várias faces da morte são peças fundamentais para o jogo de cartas proposto pelo autor, que revive o passado na intenção de confrontá-lo, de violar as paredes de concreto que asseguram a sua plenitude, mas está seguro quanto aos efeitos que serão provocados pelos estilhaços decorrentes desta atitude demolidora. Em meio à cortina de fumaça que coloca todos os personagens em uma espécie de diálogo às cegas, onde as principais teses do autor são rigorosamente discutidas, o romance elabora uma crítica contundente ao campo literário na cena contemporânea, contexto em que a escrita e a figura do artista aparecem associadas a uma dimensão espetacular da imagem.

Em *Los detectives salvajes* não há espaço para concessões, todos os poetas vivem à beira do abismo, caminham no meio da noite e são consumidos pela poeira do deserto, sendo testados a todo o momento; não existe nenhum tratamento fetichista em relação à literatura, ao contrário disto, o autor nos apresenta um questionamento a respeito de suas condições de sobrevivência em um mundo saturado pela ação beligerante da publicidade e do mercado editorial. A literatura estaria caminhando para o seu fim, estaria navegando sublime na embarcação que pressente o seu naufrágio. No entanto, não se trata de uma crítica à literatura enquanto manifestação estética, ou como epifania, a grandiosa catarse costurada visceralmente ao humano, mas à literatura livresca, inscrita nas capas dos manuais, nas estantes e nas bibliotecas,

confundida com números, cifras e manchetes pirotécnicas na primeira página dos jornais.

Guiadas, portanto, pelo desvio das imagens pré-concebidas que se desprendem de um passado comum e injetam certa aspereza no desdobramento das relações contemporâneas, as vozes que conduzem a narrativa, seja García Madero na primeira e terceira partes do romance, seja a explosão de personagens que introduzem a emissão de discursos polifônicos no segundo ato da ficção, ao tratarem do apodrecimento das estruturas que dizem respeito ao campo literário, acabam fazendo por extensão uma crítica ostensiva aos costumes das sociedades modernas, sem emitir um julgamento moral, tomando por parâmetro o conjunto de valores e princípios cristalizados no imaginário coletivo, a duras penas, pelos mecanismos silenciosos de controle e dominação social.

Movendo-se deliberadamente para todas as direções, de forma crítica ou simplesmente figurativa, aproximando-se ou se distanciando dos modelos vitais de experiência, estas vozes propõem ao leitor que se comunique com o universo ficcional, de modo que este diálogo o auxilie na captação da realidade que lhe cerca, burlando os limites impostos pelo próprio ato representativo, em analogia ao que fora desenvolvido pelas ficções pós-ditatoriais, inscritas sob o trabalho de construção do luto na América Latina, conforme discute Idelber Avelar (2003, p.14), no livro *Alegorias da derrota*. Assim, embora estejamos falando de um Bolaño já doente, acometido pelo mal de fígado que o arrastaria até a morte anos mais tarde, após a publicação deste romance, não é possível dizer que *Los detectives salvajes* figure como um testamento, cuja maior herança seria a realização de um projeto ousado de escrita, nem tão pouco a crítica ao indivíduo em face de sua humanidade caótica.

Estamos diante de uma obra que se mantém viva em virtude da consciência do autor de que o seu destino é, de fato, o esquecimento. Trata-se

de um emaranhado de histórias escritas diante dos epitáfios que se enfileiram por toda América Latina, com o intuito de reverter a imobilidade da memória e conferir autonomia à nossa genealogia como forma de denúncia em relação à ideia enganosa de tempo e territorialidade que foi erigida. A enfermidade concreta, traduzida no romance como desengano, chama a atenção por nos fazer refletir sobre as misérias políticas e sociais que perfuraram o manto da homogeneidade que nos cobre e nos engana, à medida que potencializa a diferença sobre a qual fomos inventados, revelando as angústias e o mal-estar que não cessam, e que vêm à tona em forma de doenças concretas ou como metáfora para a luta contra o próprio desengano.

Bolaño combate o espetáculo sentado diante de seu velho computador, na cidade de Blanes, Espanha, dedicado a escrever histórias sobre o horror e a desventura latino-americana. Em sua casa, desfrutando de uma comodidade questionável, entre um cigarro e outro, o autor entra na arena e firma sua narrativa em um espaço onde a morte orgânica e a morte social, marcada pela invisibilidade dos sujeitos que transitam pelos túneis subterrâneos da barbárie, resultam, talvez, na morte da própria escrita, de maneira que a atividade do escritor passe a se concentrar na abordagem desta temática e o canto do poeta seja apenas uma elegia. No entanto, é importante pensar em que medida a escrita estaria mesmo caminhando para a sua derrocada. É certo que o mundo contemporâneo impõe novos contornos para a configuração das linguagens estéticas, considerando o bombardeio de diferentes domínios para a vida cotidiana, para o urbanismo e para a cultura, dentre outros aspectos, mas ao seguir escrevendo, imaginamos que o autor deposite alguma expectativa na sua sobrevivência. Escrever é a única forma de tocar a eternidade, e é justamente a escrita que aproxima as mãos do escritor dessa dimensão etérea. Na arena, distraído entre os lances do combate, Bolaño escreve sem se dar conta que a sua elegia caminha entre o abismo e o eterno. A escolha de um caminho ou de outro é apenas uma questão de azar ou de sorte.

REFERÊNCIAS

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAKHTIN, M. M. (Mikhail Mikhailovich). *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BOLAÑO, Roberto. *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002.

BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.

BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

CARRAL, Andrea Cobas; GARIBOTTO, Verónica. Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en Los detectives salvajes. PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVARÓN PATRIAU, Gustavo (Ed.). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008, p.11-30.

GALEANO, Eduardo. *De pernas pro ar: a escola do mundo ao avesso*. Tradução de Sergio Faraco. 6. ed. Porto Alegre: L&PM, 1999.

MORA, Francisco Javier. El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Alicante: Universidade de Alicante, p.257-275, 2000.

Recebido em 18/08/2022.

Aceito em 02/02/2023.