

A L E T R I A
revista de estudos de literatura

Aniversário de 70
anos de Roberto
Bolaño em 2023

v. 34, n. 2

ABR.–JUN.2024

A L E T R I A

revista de estudos de literatura



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

REITORA: Sandra Regina Goulart Almeida; VICE-REITOR: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

DIRETORA: Sueli Maria Coelho. VICE-DIRETOR: Georg Otte

COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

COORDENADOR: Rômulo Monte Alto; SUBCOORDENADORA: Maria Juliana Gambogi Teixeira; DOCENTES: Anna Palma, Elen de Medeiros, José de Paiva dos Santos, Márcia Maria Valle Arbex, Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, Matheus Trevizam, Miriam Piedade Mansur Andrade, Olimar Flores Júnior, Roberto Alexandre do Carmo Said, Volker Karl Lothar Jaeckel; DISCENTES: Andreia Garavello Martins, Júlio Maurício Madureira, Luis Gustavo de Paiva Faria, Maíra Borges Laranjeira; SECRETARIA ACADÊMICA: Camila Barros Rodrigues e Giane de Oliveira Jacob.

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão, Letícia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo e Silviano Santiago.

EDITORES-CHEFES

Elen de Medeiros, Marcos Antônio Alexandre

ORGANIZADORES DO NÚMERO

Sara Rojo (UFMG/CNPq), Júlia Morena Costa (UFBA)

PROJETO GRÁFICO

Stéphanie Paes

CAPA

Fotografia de Júlia Morena Costa

SECRETARIA

Lilian Souza dos Anjos, Ana Paula Ribeiro Sanchez

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Gabriel Batista, Gabriela Mendes Lira, Kathleen Oliveira, Luísa Rocha Vasconcelos

DIAGRAMAÇÃO

Gabriela Mendes Lira, Kathleen Oliveira, Luísa Rocha Vasconcelos

e-issn2317-2096

A L E T R I A
revista de estudos de literatura



Aniversário de 70
anos de Roberto
Bolaño em 2023

v. 34, n. 2
abr.-jun. 2024

 This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Faculdade de Letras da UFMG

ALETRIA: Revista de Estudos de Literatura, v. 6, 1998/99–, Belo Horizonte:
POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. il.; online.

Histórico:

Continuação de: Revista de Estudos da Literatura, v. 1-5, 1993-1997.

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 19, n. 1, 2009.

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2018.

Disponível apenas online a partir de 2015.

Textos em português, inglês, espanhol e francês.

ISSN: 1679-3749

e-ISSN: 2317-2096

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura – Estudo e ensino.
 3. Poesia brasileira – Séc. XX – História e crítica. 4. Teatro (Literatura) – História e crítica. 5. Cinema e literatura. 6. Cultura. 7. Alteridade.
- Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG
Seção de Periódicos, sala 2017
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 – www.letras.ufmg.br/periodicos
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

S U M Á R I O

8 Apresentação

Júlia Morena Costa
Sara Rojo

12 Nota dos editores

Elen de Medeiros
Marcos Antônio Alexandre

DOSSIÊ: ANIVERSÁRIO DE 70 ANOS DE ROBERTO BOLAÑO EM 2023

15 Leitura e literatura selvagem em Roberto Bolaño como instrumento
de emancipação crítica

*Reading and Savage Literature in Roberto Bolaño as a Device for Critical
Emancipation*

Assis Benevenuto Vidigal
Felipe Cordeiro

- 29** “Detectives” salvajes y la banalización del mal: el universo narrativo de Belano/Bolaño
Savage “Detectives” and Trivialization the of Evil: The Narrative Universe of Belano/Bolaño
Marco Chandía Araya
- 43** Las ciudades de Bolaño
The Cities of Bolaño
As cidades de Bolaño
Edmundo Paz-Soldán
- 52** Um olho diante da violência: trauma, castração e exílio em “O Olho Silva”, de Roberto Bolaño
An Eye in the Face of Violence: Trauma, Castration and Exile in “O Olho Silva”, by Roberto Bolaño
Rubens Corgozinho
Maria Zilda Ferreira Cury
- 68** Do animal à alga: o devir-escritor de Benno von Archimboldi
From the Animal to the Seaweed: The Becoming-Writer of Benno von Archimboldi
Antônio Barros de Brito Junior
- 82** O pastiche de Roberto Bolaño, autor de *ficciones*
The Pastiche of Roberto Bolaño, Author of Fictions
Paulo Alberto da Silva Sales
- 96** Memórias de uma noite febril: fantasmas de uma ditadura omitida em *Nocturno en Chile*, de Roberto Bolaño
Memories of a Feverish Night: Ghosts from an Omitted Dictatorship in Nocturno en Chile, by Roberto Bolaño
Evandro Figueiredo Candido

RESENHA

- 108** COSTA, Júlia Morena. *O projeto literário de Roberto Bolaño: estética do fracasso*. Salvador: EDUFBA, 2023.
Marcia Paraquett

VARIA

- 112** Luiz Costa Lima, leitor do Quixote
Luiz Costa Lima, Quixote Reader
Erivelto Carvalho
- 126** Angustiado e cruel: um retrato de Bentinho em *Dom Casmurro*
Anguished and Cruel: A Portrait of Bentinho in Dom Casmurro
Rafaela de Abreu Gomes
- 139** Madgermanes: migração, trauma, memória no Moçambique pós-colonial
Madgermanes: Migration, Trauma, Memory in Postcolonial Mozambique
Ada Milani
- 157** Conexão Irlanda/Nova York: identidade e migração em Maeve Brennan e Frank McCourt
Connection Ireland/New York: Identity and Migration in Maeve Brennan and Frank McCourt
Rosani Úrsula Ketzer Umbach
Sabrina Siqueira
- 172** O estatuto ontológico da ficção – da teoria literária às ciências sociais: apontamentos filosóficos
The Ontological Status of Fiction – From Literary Theory to the Social Sciences: Philosophical Notes
Genauto Carvalho de França Filho
Leonardo Augusto Nascimento dos Santos

APRESENTAÇÃO

Escribir una introducción a este número dedicado a los 70 años de Roberto Bolaño representa un enorme desafío. La producción crítica sobre el autor es extensa y de gran calidad, aunque no muy conocida en el ámbito de los estudios literarios en Brasil. Las dos organizadoras de este número hemos intentado suplir esa carencia con dos libros publicados en el último año. Júlia Morena publicó, en 2023, *O projeto literário de Roberto Bolaño — Estética do fracaso*, por la Editorial de la Universidade Federal de Bahia y Sara Rojo, en el mismo año, publicó *Imagens e teatralidade na narrativa de Roberto Bolaño, da teoria à performance* por la editorial Javalí de Belo Horizonte. También organizamos, el 2023, un coloquio internacional online para celebrar su obra, “Jornada Roberto Bolaño 70 años”, que reunió más de 400 lectores e investigadores diversos.¹ Aún así sentimos que era una fecha tan importante que deberíamos convocar a otras y otros investigadores a incorporarse a este homenaje. Así, nació este dossier de la *Revista Aletria, Estudios de Literatura*.

Roberto Bolaño (Chile-1953-España-2003) es un ícono de los años posteriores a la dictadura: muy joven viajó de México, país en el cual residía con su familia, a Chile a defender el gobierno legítimamente electo de Salvador Allende y recibió de compensación algún tiempo en la prisión de la dictadura. Esta aventura le valió una cierta aura de joven revolucionario que, si bien no negó, recordó con dolor por el proyecto político fracasado que envolvía. En 2023 se cumplieron 50 años de la dictadura cívico-militar chilena y en 2024, 60 de la brasileña

¹ Se puede acceder a las grabaciones de la jornada en canal NELAP en Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=NAL8-6P4BCA&list=PLtUcoB6UNrMaZPbSqv3SGuORJhsLZ8TV&index=3&ab_channel=NELAPUFMG

y, por absurdo que parezca, la ultraderecha volvió al poder en diferentes puntos del orbe y se gestan guerras que cobran miles de vidas diariamente. Roberto Bolaño no se habría quedado callado frente a esta ola de fascismo y genocidio. Su cuento “El Ojo Silva” del libro *Putas asesinas* (2001), sus novelas *Nocturno de Chile* (2000) y *Estrella distante* (1996) así lo demuestran. Nosotras, como sus estudiadas, no podemos sino sumarnos a su revuelta. Les agradecemos a todas y todos que respondieron a nuestra llamada, Bolaño y su obra se lo merecen. Poetizar, a pesar del mundo que vivimos o poetizar para denunciar el mundo que vivimos, es la responsabilidad de artistas y críticos.

Sus textos presentan desde el lenguaje (tópico central de su literatura) hasta en los temas tratados la marca de América Latina (principalmente de Chile y México). Marca a veces diluida por el exilio europeo (la mayor parte del tiempo en España), a veces intensificada por el recuerdo (de vivencias y espacios). De hecho, las herramientas que nos proporcionan los estudios de la memoria, son una excelente forma de acercarse a su obra que nos conduce por los márgenes, por la bohemia, por el exilio, por las ideas y, especialmente, por la literatura entendida como forma de vida.

Su literatura es un quiebre con la tradición de la literatura hispanoamericana, con lo que se escribía anteriormente en estas tierras, pero es también un rescate de los juegos de la lengua española, de la mezcla sin fronteras de realidad y ficción y de las imágenes que casi por pura intensidad desplazan al presente o te proyectan al futuro. Leer Bolaño es siempre un ejercicio de intensidad que difícilmente podemos abandonar. Incluso hasta ahora su familia sigue rescatando sus palabras del baúl y, cada vez que lo hace, los lectores se agolpan para leerlas de nuevo. Este fenómeno se produce porque su obra tensiona, las verdades nunca son absolutas, la imagen es dialéctica y nos somete a un constante ejercicio de “tomar posición” (Didi-Huberman) frente a la contradicción.

Este dossier presenta una diversidad de ensayos que recorren diferentes temas observados en la obra de Bolaño y lo hace de manera articulada. Elaboración estética y discusión sobre el quehacer literario van íntimamente relacionados a la presencia, en su narrativa, de la memoria y la historia, en especial de los sucesos traumáticos de nuestro continente latinoamericano.

En “Leitura e literatura selvagem em Roberto Bolaño como instrumento de emancipação crítica”, Assis Benevenuto Vidigal y Felipe Cordeiro realizan un instigador análisis de *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile* utilizando el concepto de doble para exponer y vincular acontecimientos políticos traumáticos, especialmente de la dictadura chilena. Los autores toman el carácter detectivesco de la narrativa de las novelas examinadas como impulsor de una lectura emancipada y crítica de la historia latinoamericana y lo hacen desde la literatura, proponen una reflexión sobre el potencial crítico de la ficción en el mundo contemporáneo y muestran como la ficción interpela lo real en la poética de Roberto Bolaño.

En “Detectives’ salvajes y la banalización del mal: El universo narrativo de Belano/Bolaño”, Marco Chandia Araya presenta una perspectiva original al examinar la obra de Roberto Bolaño, destacando la relación entre la historia nacional, la memoria colectiva y el papel del lector en la construcción de la “verdad” literaria. También articula un acercamiento a la ficción y la autobiografía adoptando una firme posición que enriquece su análisis, además propone un reposicionamiento de la lectura de su obra y del oficio del escritor que Bolaño ha sido. Al trabajar la banalización del mal en “Detectives” reflexiona sobre el trauma causado por la dictadura chilena y refuerza el carácter ético-estético de la narrativa de Bolaño, que restaura una memoria individual y colectiva que nos exige una lectura emancipada.

Edmundo Paz Soldán también aborda la banalidad de la violencia en “Las ciudades de Bolaño”, al analizar, por su vez, la novela 2666, especialmente la “Parte de los crímenes”. El autor crea una inquietante cartografía de las ciudades recorridas por la narrativa de Bolaño y se centra en Santa Teresa, al plantear cómo, en la novela examinada, la violencia del sistema capitalista se traduce y se manifiesta en la violación de los cuerpos femeninos. En este escenario de Santa Teresa, donde el crimen organizado, el uso indiscriminado de los cuerpos vulnerables y la discriminación de género son cotidianos, Edmundo Paz Soldán analiza esta “ciudad-metáfora del mundo globalizado”, como la denomina en su ensayo.

Rubens Corgozinho y Maria Zilda Ferreira Cury, en “Um olho diante da violência: trauma, castração e exílio em ‘O Olho Silva’, de Roberto Bolaño” se centra en el análisis del cuento “El Ojo Silva” de manera articulada con toda la obra de Bolaño. El artículo presenta un estimulante diálogo entre el cuento y la perspectiva de Ricardo Piglia sobre los relatos y posibilidades de narrar los acontecimientos traumáticos de nuestro continente y entrelaza algunos puntos recurrentes en la narrativa de Bolaño, como el exilio, las referencias a la dictadura chilena y la violencia.

Por su vez, Antônio Barros de Brito Junior, en “Do animal à alga: o devir-escritor de Benno Von Archimboldi”, desarrolla una reflexión singular sobre la configuración del personaje Hans Reiter\Benno Von Archimboldi, de la novela 2666, señalando su proceso de formación como escritor basado en las relaciones instigadoras entre el devenir-animal y el devenir-alga. Analiza cómo la brutalidad de las catástrofes del siglo XX promovieron su “deshumanización”, una vida precaria que fundamentó su configuración como escritor. Considerando ya a Archimboldi como un literato, Antônio Barros de Brito Junior aborda el devenir vegetal del personaje, debatiendo su supervivencia. Su ensayo establece un diálogo crítico con bibliografía filosófica como Agamben, Deleuze, Butler y Rancière.

En “O pastiche de Roberto Bolaño, autor de ficciones”, Paulo Alberto da Silva Sales también examina el quehacer literario de Bolaño y de sus personajes al analizar la biografía ficticia de Ramírez Hoffman en *La literatura nazi en América* y su reanudación en *Estrella distante*. En un fructífero diálogo con la obra de Borges, el ensayo defiende el uso del pastiche para articular procesos colectivos de memoria, de olvido y, sobre todo, de repetición en el replanteamiento de los procesos de elaboración y perlaboración de los traumas.

Evandro Figueiredo Cândido, en “Memórias de uma noite febril: fantasmas de uma ditadura omitida em *Nocturno en Chile*, de Roberto Bolaño”, ofrece un análisis de *Nocturno de Chile* a la luz de las políticas de la memoria. Al utilizar el término “ridículo espantoso”, acuñado por el propio Bolaño y retomado por Grínor Rojo, Evandro Figueiredo Cândido observa el doble en la novela analizada, discutiendo el sentimiento de desilusión y la crítica paródica e irónica. En consecuencia, examina la supuesta ingenuidad del narrador como metáfora del silenciamiento colectivo y las omisiones cotidianas que tanto perjudican la recuperación y reconstrucción democrática. El autor destaca la narrativa de Bolaño como una advertencia a nuestro presente, tan marcado por el negacionismo y la supresión y manipulación de la memoria.

Por fin, este número también incluye “A leitura da leitura de *O projeto literário de Roberto Bolaño: Estética do fracasso* de Júlia Morena Costa”, reseña de Márcia Paraquett, que dialoga experiencias intergeneracionales con la obra de Roberto Bolaño y la lectura crítica del autor reseñado, anunciando la importancia de la escritura y lectura del autor en los momentos críticos de nuestra historia, especialmente para nuestro presente.

Esta publicación reúne ensayos que promueven un examen cuidadoso y sorprendente de la obra de Roberto Bolaño, este autor que nos pone desnudos ante la historia, en la medida que restituye la memoria conjugando su ingenio narrativo, su escritura crítica, su trabajo incansable con el lenguaje y su dedicación total a la poética para exigirnos tomar una posición.

As organizadoras:

Júlia Morena Costa (UFBA)
Sara Rojo (UFMG/CNPq)

NOTA DOS EDITORES

Este segundo número da *Aletria* do ano de 2024, ainda reúne, na seção Varia, cinco trabalhos que atestam a diversidade dos trabalhos ensaísticos que integram o periódico.

Erivelto Carvalho nos apresenta o artigo “Luiz Costa Lima, leitor do Quixote”, trabalho a partir do qual é examinada a presença da obra *Don Quixote de la Mancha* na produção crítica de Luiz Costa Lima, tendo como perspectiva de análise as duas em que Lima se aproxima mais detalhadamente ao romance de Cervantes, a saber: *A trilogia do controle* (2007) e a *O controle do imaginário e a afirmação do romance* (2009).

O trabalho “Angustiado e cruel: um retrato de Bentinho em *Dom Casmurro*”, de Rafaela de Abreu Gomes, apresenta, a partir das reflexões de Rosenfeld e de Cândido (2014) acerca da composição ficcional, uma leitura do romance *Dom Casmurro*, com ênfase nos temas da angústia e残酷, a propósito de Bentinho, o narrador-personagem.

Em seu texto “Madgermanes: migração, trauma, memória no Moçambique pós-colonial”, Ada Milani realiza uma leitura da banda desenhada *Madgermanes*, de Birgit Weyhe, que deu ressonância internacional à história dos milhares de moçambicanos que foram enviados para trabalhar nas fábricas da Alemanha Oriental, sob a égide de acordos de cooperação entre a FRELIMO e a RDA. A autora ainda analisa o romance *Museu da revolução* de João Paulo Borges Coelho como um exemplo de reflexão sobre a “memória estarrecida” dos Madgermanes no panorama literário contemporâneo.

Em “Conexão Irlanda/Nova York: identidade e migração em Maeve Brennan e Frank McCourt”, Rosani Úrsula Ketzer Umbach e Sabrina Siqueira empreendem uma reflexão sobre a inserção das obras dos escritores Maeve Brennan e Frank McCourt no escopo dos estudos da Literatura de Migração, tanto porque emigraram da Irlanda para os Estados Unidos, quanto porque construíram personagens migrantes inspirados em suas vivências em Nova York,



cidade destino de muitos irlandeses na primeira metade do século XX. O artigo analisa também a influência da história irlandesa em aspectos autobiográficos nas obras desses autores, sendo que em Brennan repercute a libertação irlandesa em relação ao Reino Unido, e em McCourt, a Grande Fome e a diáspora migratória que a seguiu.

Por fim, no ensaio “O estatuto ontológico da ficção – Da teoria literária às ciências sociais: apontamentos filosóficos”, Genauto Carvalho de França Filho e Leonardo Augusto Nascimento dos Santos investigam como a ficção redefine-se a partir das questões prementes forjadoras da realidade social, afetando sua constituição no campo literário e seu impacto nas ciências sociais, especialmente após a virada linguística dos anos 1970. Os autores realizam uma concisa revisão de seu estatuto ontológico a partir da modernidade, buscando posteriormente posicionará-la no escopo das ciências sociais, bem como suas novas perspectivas ante o conceito de antropoceno e a virada ontológica não-humana perpetrada pela antropologia contemporânea.

Gostaríamos de agradecer aos pesquisadores que enviaram seus trabalhos para a composição do dossiê e das demais seções. Mais uma vez, reconhecemos os esforços e dedicação de todas as pessoas que se dedicam e não medem esforços para que a *Aletria* continue sendo referência na divulgação dos estudos de literatura e de teoria literária com a qualidade e diversidade temática que lhe é atribuída.

Que seja uma leitura fecunda e prazerosa!

Os editores:

Elen de Medeiros (UFMG/CNPq)
Marcos Antônio Alexandre (UFMG/CNPq)

D O S S I É

ANIVERSÁRIO DE 70 ANOS DE ROBERTO
BOLAÑO EM 2023



Leitura e literatura selvagem em Roberto Bolaño como instrumento de emancipação crítica

Reading and Savage Literature in Roberto Bolaño as a Device for Critical Emancipation

Assis Benevenuto Vidigal

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
assisvidigal@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5747-7174>

Felipe Cordeiro

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
2felipecordeiro@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0080-8187>

Resumo: Este artigo investiga os elementos de rastros, duplos e alegorias nas obras de Roberto Bolaño, sublinhando sua interconexão e influência na delimitação entre ficção e realidade. Ao analisar romances como *Noturno do Chile* (2004) e *Estrela distante* (2009), examina-se como Bolaño utiliza o conceito de duplo para expor aspectos ocultos da história, vinculando-os a eventos políticos traumáticos, especialmente no contexto ditatorial chileno. Além disso, demonstra-se que esses elementos constituem parte integrante da estrutura psíquica do ser, conforme proposto por Freud. A discussão sobre rastros explora a capacidade de romper camadas superficiais de leitura, convidando os leitores a um percurso emancipatório por meio da história e da literatura latino-americana. A abordagem propõe uma leitura detetivesca e arqueológica, incentivando a exploração de significados ausentes-presentes. Ao examinar os métodos narrativos de Bolaño, o artigo ressalta a importância crítica desses elementos e suas figurações na América Latina contemporânea.

Palavras-chave: Roberto Bolaño; rastros; duplos; ditaduras latino-americanas; literatura latino-americana.

Abstract: This article investigates the elements of traces, doubles, and allegories in the works of Roberto Bolaño, emphasizing their interconnection and influence in delineating the boundary between fiction and reality. By analyzing novels such as *Noturno do Chile* (2004) and *Estrela distante* (2009), it examines how Bolaño employs the concept of the double to expose hidden aspects of history, linking them to traumatic political events, especially in the context of the Chilean dictatorship. Furthermore, it demonstrates that these elements are an integral part of the psychic structure of the individual, as proposed by Freud. The discussion on traces explores the ability to break through superficial layers of reading, inviting readers on an emancipatory journey through Latin American history and literature. The approach suggests a detective and archaeological reading, encouraging the exploration of absent-present meanings. By examining Bolaño's narrative methods, the article highlights the critical importance of these elements and their representations in contemporary Latin America.

Keywords: Roberto Bolaño; traces; doubles; Latin American dictatorships; Latin American literature.



Naquele tempo eu tinha vinte anos
e estava louco.
Havia perdido um país
mas havia ganhado um sonho.
E se tinha esse sonho
o resto não importava.
[...]
Um amor desbocado.
Um sonho dentro de outro sonho.
E o pesadelo me dizia: crescerás.
Deixarás para trás as imagens da dor e do labirinto
e esquecerás.
Mas naquele tempo crescer teria sido um crime.
Estou aqui, eu disse, com os cães românticos
e aqui eu vou ficar.

Roberto Bolaño

O estilo detetivesco não é nenhuma novidade em Roberto Bolaño: o próprio autor declara esse seu apreço estilístico em algumas entrevistas; tal tipo de narrativa está presente de forma estruturante em sua obra, e até dá nome a um de seus principais romances, *Detetives selvagens* (2006). Bolaño coloca seus personagens, e seus leitores, em uma condição investigativa em que, na maioria das vezes, não os fazem chegar em um terreno seguro – aquele da trajetória do herói, o retorno à casa –, nem os tornam melhores ou piores, talvez mais conscientes das forças violentas do ser humano, do mundo e da arte.

Dentre os principais impulsos da escrita de Bolaño está a própria literatura: o meio literário, as correntes estéticas e políticas, os jogos de poder que as envolvem; democracias em estado de “exceção”, como o México, e os golpes de Estado na América do Sul na segunda metade do século XX, principalmente no Chile, que obrigaram tantas pessoas ao exílio, assassinaram milhares de outras, destruíram vidas de forma concreta e metafórica. Os personagens de Bolaño – ora figuras marginais, ora representantes do poder –, são como rastros de um projeto político utópico latino-americano que fracassou no século XX. Mas também são rastros de um outro projeto político que triunfou durante as ditaduras. Seus personagens são como fragmentos de uma explosão estelar, projetados – sem nenhum tipo de amparo – no tempo-espacío da história.

Segundo a análise de Grínor Rojo (2015), a obra de Bolaño espelha um duplo esgotamento na América Latina, relacionado tanto às estéticas vanguardistas que alcançaram status canônico e modelar quanto à ressaca da desilusão política pós-Revolução Cubana. Com o intuito de examinar a construção desse projeto literário “fundamentado na estetização deste duplo fracasso”, Júlia Morena Costa (2015, p. 68-69) destaca:

Ao referir-se ao campo literário, Roberto Bolaño geralmente utiliza um léxico próprio de um campo de batalhas. Palavras como coragem, guerra, luta e combatentes são frequentemente associadas ao ato de escrever e de publicar, indicando que a escrita passa pelo combate: “la literatura se parece mucho a las peleas de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo”. Associadas a estas palavras, geralmente vem também a consciência da perda e do fracasso: “[o escritor] generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura.” Em entrevista a Gabriel Agosin, Roberto Bolaño

o confirma e afirma que a única experiência necessária para escrever é a do fenômeno estético e “un compromiso o, mejor dicho, a una apuesta, en donde el artista pone sobre la mesa su vida, sabiendo de antemano, además, que va a salir derrotado”.

Em suma, Bolaño é assumidamente um escritor que tensiona o real e o ficcional – muitas vezes deslocando seus lugares de ação: o ficcional agindo na vida real e o real incrustado na ficção (literatura). Ergue sua literatura também a partir de experiências pessoais, seu exílio, seus traumas e anseios. Diversos são os personagens que representam um *alter ego* do autor, mesmo aqueles que se apresentam distintos de sua posição política. Costa (2015) descreve que Bolaño elabora uma obra que se fundamenta na precisão estética, em consonância com suas inquietações, dúvidas e convicções éticas. O conjunto de sua obra é apresentado como uma expressão de afeto à sua geração, que, no contexto dessa competição desigual entre forças políticas, oscilando “entre uma esquerda incapaz de proteger os seus e uma direita com tendências fascistas” (Costa, 2015, p. 216) que adotava a eliminação da dissidência como método, foi a que mais sofreu. A pesquisadora aponta que alguns indivíduos perderam a vida, outros perderam a segurança do pertencimento a uma pátria, e muitos perderam a utopia.

Nesse sentido, devemos compreender que a formação de nosso caráter, identidade, comprehende sempre o mundo, o outro, o diferente, inclusive o que foi rejeitado. No início do século XX, mais especificamente a partir de 1920, Freud (1976, 2006) desenvolveu a teoria da estrutura cindida no ser humano como parte de sua abordagem psicanalítica, especialmente na obra *Além do princípio do prazer* (2006) e, posteriormente, em outros textos. Ele introduziu o conceito de ‘pulsão de morte’ ou ‘instinto de morte’ (*Todestrieb*) para explicar a tendência inata do ser humano em direção à autodestruição e à busca do repouso absoluto. A estrutura cindida refere-se à divisão da mente em três partes: o id, o ego e o superego. Essas instâncias psíquicas representam diferentes aspectos da personalidade e operam de maneira interconectada.

A concepção da estrutura cindida enfatiza os conflitos internos entre essas instâncias, enquanto a introdução da pulsão de morte evidencia a tensão intrínseca entre o impulso de vida (*Eros*) e o impulso de morte (*Thanatos*) na psique humana. Essa dinâmica desempenha um papel central na compreensão da psicanálise freudiana, exercendo influência sobre diversas correntes de pensamento psicológico e artístico subsequentes, incluindo aquelas que permeiam a obra de Bolaño. Na estrutura cindida do sujeito humano, pensada por Freud, estaria a ideia do eu contra si mesmo, “você está muito consciente de uma coisa, e ao mesmo tempo muito consciente de que você está inconsciente de outra coisa” (Maria [...], 2020).

Ilustrando o pensamento de Freud, a pesquisadora Maria Homem (2020) destaca que o ser é sempre resultado de uma estrutura subjetiva dividida em partes, sistemas ou instâncias, como o consciente e o inconsciente. O “eu” é constantemente um território de batalha, onde ocorre um conflito entre impulsos, ideais do eu (superego) e ideais do mundo. Durante sua formação, a criança constrói e aprende a administrar sua identidade em relação a um modelo cultural, a uma memória cultural que pode ser transmitida ou não desde seu núcleo mais próximo. Dentre as estratégias para lidar com esses embates, incluem-se ignorar, recalcar, esquecer, projetar a culpa no outro, entre outras. Cada estrutura psíquica lida de maneira mais ou menos intensa com essas estratégias. No entanto, devido ao embate do sujeito cindido, o inconsciente (seu duplo) retorna, repete e reaparece.

Judith Butler, em *Narrar a si mesmo: crítica da violência ética*, afirma:

O eu não se separa da matriz prevalecente das normas éticas e dos referenciais conflituosos [...] Em um sentido importante, essa matriz também é a condição para o surgimento do “eu”, mesmo que o “eu” não seja conduzido por essas normas em termos causais (Butler, 2015, p. 18).

Isto é, dentre as várias formas como esse inconsciente pode retornar como um rastro está o *unheimlich*, o ‘inquietante’, ‘infamiliar’, ‘duplo’. Desse modo, o autor consegue problematizar as relações entre “um lado e o outro”, o “bem e o mal”, entre a “boa e a má literatura”, os diferentes projetos políticos, e principalmente trazer à tona um cenário complexo, do qual ele e todo um país é fruto, que foi a vida durante e após a ditadura de Augusto Pinochet. Ainda segundo Butler:

E não é possível fazer nenhum relato de mim mesma que, em certa medida, não se conforme às normas que governam o humanamente reconhecível ou negocie esses termos de alguma maneira, com vários riscos originando-se dessa negociação. [...] Se dou um relato de mim mesma para alguém, sou obrigada a revelá-lo, cedê-lo, dispor-me dele no momento em que o estabeleço como meu. [...] A interpelação é que define o relato que se faz de si mesmo. [...] É somente na despossessão que posso fazer e faço qualquer relato de si mesma (Butler, 2015, p. 51-52).

Os resquícios da vida anterior e posterior a 1973, presentes na obra de Bolaño, ecoam significativamente na sociedade contemporânea chilena e latino-americana. Esta influência torna-se particularmente evidente ao examinarmos a última eleição presidencial no Chile, onde um candidato de extrema direita emergiu, conquistando considerável apelo eleitoral. Além disso, ao considerarmos a instabilidade política do país entre 2019 e 2023, observamos uma mudança de posicionamento em relação à Constituição promulgada em 1980 durante a ditadura pinochetista. Inicialmente apoiada, nos dois anos subsequentes, ambas as propostas para uma nova Carta Magna, uma mais à esquerda e outra à direita, foram rejeitadas. Essa conjuntura política recente reflete e ressoa as influências históricas e culturais que Bolaño incorporou em sua escrita, oferecendo uma percepção aguçada da interseção entre a literatura e a realidade sociopolítica na região.

Se os crimes muitas vezes foram elevados pelos personagens à categoria de atos estéticos, por que a arte e a literatura não deveriam se comportar também à semelhança de um crime? Por que não buscar na arte os vestígios dessa violência política concreta? A literatura de Bolaño nos convida a refletir não apenas sobre suas tramas intrincadas, mas também sobre as políticas contemporâneas brasileiras. Um exemplo notável é o breve período em que Roberto Alvim, então Secretário Especial de Cultura do governo Bolsonaro, apresentou publicamente seu ambicioso projeto de renovação da cultura brasileira. Ironicamente, esse evento foi marcado pelo uso de trilhas sonoras de Wagner e pela reprodução literal de frases do discurso do primeiro ministro da propaganda de Hitler, Joseph Goebbels.

Quando eu assumi esse cargo, em 2019, o presidente me fez um pedido. Ele pediu que eu faça uma cultura que não destrua, mas que salve a nossa juventude. A cultura é a base da pátria. Quando a cultura adoece, o povo adoece junto. E é por isso que queremos uma cultura dinâmica, mas ao mesmo tempo, enraizada na nobreza de nossos mitos fundantes. A pátria, a família, a coragem do povo e sua profunda ligação com

deus amparam nossas ações de políticas públicas. [...] A arte brasileira da próxima década será heroica e nacional, será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional e será igualmente imperativa, posto que profundamente vinculada às aspirações urgentes do nosso povo, ou então não será nada. [...] Portanto, almejamos uma nova arte nacional. [...] São essas novas formas estéticas, geradas por uma arte nacional, que agora começará a se desenhar. [...] 2020 será o ano do renascimento da arte e da cultura do Brasil (Secretário [...], 2020).

Em 2020, no país, observamos a supressão de editais que incentivavam a arte, juntamente com censuras declaradas a determinados temas. A semelhança desses eventos com os destinos dos personagens, como Padre Delacroix em *Noturno do Chile* (2004) ou Carlos Wieder (também conhecido como Alberto Ruiz-Tagle) em *Estrela distante* (2009), parece transcender mera coincidência. Wieder, piloto de avião, poeta e assassino de mulheres durante a ditadura militar, expressou seu desejo de revolucionar a poesia chilena a Marta (Gorda) Posadas, enfatizando sua convicção no sucesso dessa empreitada devido à sua vontade inabalável: “E sabem por que estou tão segura disso? Por causa da vontade dele. Durante alguns instantes, aguardou que perguntassem mais alguma coisa. Ele tem uma vontade de ferro, acrescentou, vocês não o conhecem” (Bolaño, 2009, p. 14). Em contraste, Padre Delacroix, logo após o golpe de Pinochet, revela que pôde finalmente transpor para sua poesia um universo que antes vivia recalcado:

Assim, voltei a frequentar a literatura chilena. Tentei escrever um poema. No início só saíam iambos. Depois não sei o que aconteceu comigo. De angelical, minha poesia se tornou demoníaca. Senti-me tentado, em muitos entardeceres, a mostrar meus versos ao meu confessor, mas não o fiz. Escrevia sobre mulheres que eu humilhava impiedosamente, escrevia sobre invertidos, sobre crianças perdidas em estações de trem abandonadas (Bolaño, 2004, p. 58-59).

Delacroix, além de poeta, desempenhava o papel de crítico literário sob o pseudônimo de Ibacache. Apesar de sua alegada postura apolítica, expressa na frase “literatura é literatura”, ele influenciava tanto poetas quanto políticos de extrema direita durante a ditadura, conforme retratado em *Noturno do Chile*. Curiosamente, o mesmo nome, Ibacache, é atribuído a um crítico literário em *Estrela distante*:

[...] recebeu respaldo de um dos mais influentes críticos literários do Chile, [...] um certo Nicacio Ibacache, antiquário e católico de ir à missa todos os dias. [...] Em sua coluna semanal no *El Mercurio*, Ibacache abordou a poesia singular de Wieder. O texto dizia que estávamos (os leitores do Chile) diante do grande poeta dos novos tempos (Bolaño, 2009, p. 28).

Outro mecanismo fundamental na literatura de Bolaño são os duplos: personagens que atravessam várias obras do autor, muitas vezes por meio de codinomes, explorando as relações entre literatura e crime, autor e personagem, bem como personagens que compartilham vínculos de irmãos siameses, como é o caso de Odem (Medo) e Oidó (Ódio) em *Noturno do Chile*. Bolaño constrói, por meio da interconexão de toda a sua obra, um atlas literário no qual cada romance ou conto contribui para revelar uma parte do conjunto. Essas características são fundamentais para o seu projeto literário, pois tensionam e polarizam a fronteira entre ficção e realidade. O que presenciamos hoje, em diversos países latino-americanos, é precisamente

essa violência que se manifesta como um duplo real-ficcional. O que anteriormente parecia habitar apenas a literatura de trinta ou quarenta anos atrás agora ocupa posições de poder na realidade contemporânea.

A pesquisa de acadêmicos como Sara Rojo (2023) e Ignacio López-Vicuña (2009) destaca que, assim como em outras obras de Bolaño, *Noturno do Chile* é formado por fragmentos narrativos entrelaçados, frequentemente ancorados em eventos reais.

O padre relata como durante o toque de recolher, os intelectuais ficavam entediados, surgindo como alternativa os encontros promovidos por María Canales, personagem inspirada em Mariana Callejas, esposa do torturador Michael Townley e agente da Direção Nacional de Inteligência (DINA). Falava-se de poesia e torturava-se no mesmo espaço “sem se contaminar”. “Então voltei para a casa de María Canales. Tudo seguia igual. Os artistas riam, bebiam, dançavam, enquanto lá fora, naquela área de grandes avenidas despovoadas de Santiago, ocorria o toque de recolher”. A arte à margem do contexto, a arte ausente do dia a dia da repressão (Rojo, S., 2023, p. 100).

Sabe-se que Callejas desempenhou o papel de agente na temida DINA, a Polícia Secreta da ditadura de Pinochet, à qual se atribui a maioria das mais de 3.200 vítimas causadas pelo regime. Em parceria com seu marido, Michael Townley, também agente da CIA (Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos), ela executou o ataque com explosivos que resultou na morte de Carlos Prats e sua esposa. O atentado foi perpetrado por meio de uma bomba colocada no veículo do casal, em Buenos Aires. Em razão desse crime, Callejas recebeu uma sentença de 20 anos de prisão pela Justiça chilena, sendo posteriormente reduzida para cinco anos em 2010. De acordo com Patricio Pron (2014), “Bolaño a narra em *Noturno do Chile*, um romance em que tudo é o que parece, mas também o seu contrário”. Entre seus fragmentos, o romance narra a trajetória de María Canales (Mariana Callejas), uma escritora que conduzia oficinas literárias em sua residência enquanto seu esposo, James Thompson (Michael Townley), um cidadão norte-americano, praticava atos de tortura e assassinato contra prisioneiros políticos nos andares inferiores da mesma casa.

A história (digamos uma vez mais) é verdadeira, e havia sido contada anteriormente por Pedro Lemebel em sua crônica “As orquídeas negras de Mariana Callejas”. Talvez Bolaño a conhecesse dali (em seu artigo “O corredor sem saída aparente”, admitiu ter lido o livro de Lemebel em que a crônica foi publicada, comentando-a), mas ela também aparece em um outro texto, hoje praticamente impossível de ser encontrado. Em “Semeia ventos”, suas “memórias” publicadas em 1995 (isto é, três anos antes da crônica de Lemebel e cinco anos antes do romance de Bolaño), Callejas oferece sua própria versão das circunstâncias que a levaram a ser recrutada pela DINA, a polícia secreta da ditadura de Pinochet, e a acabar se envolvendo no assassinato do político chileno Orlando Letelier. Seu relato (inevitavelmente de defesa) é parcial: quando diz que se uniu ao Patria y Libertad, um grupo paramilitar de ideologia fascista que cometeu assassinatos e sabotagens durante o governo de Salvador Allende, e, mais tarde, à DINA, por seu interesse pelas “grandes causas” [sic], Callejas não menciona que sua própria “grande causa” não foi “a pátria”, mas sim a literatura. Quer dizer, o desejo de conquistar a influência necessária para ser reconhecida como uma escritora importante (Pron, 2014).

Carlos Franz, um dos escritores mais influentes e premiados da literatura chilena nas últimas décadas, participou das oficinas literárias realizadas na casa de Callejas, podendo

assim ser considerado como um dos jovens escritores promissores aos quais Bolaño faz referência em seu romance. Em uma entrevista sobre esse assunto, Franz afirmou:

Felipe Cordeiro: Suponho que ter conhecido uma figura como Mariana Callejas quando você ainda era tão jovem foi uma experiência que te fez ter uma dimensão muito complexa das escolhas que uma pessoa pode fazer. Você acredita que seus personagens duplos (imagem da imagem) surgem de vivências como essa?

Carlos Franz: Sim, essa foi uma experiência traumática. Bruscamente me foi revelada uma das dimensões mais perversas das ditaduras: sua capacidade de se infiltrar em todas as áreas de uma sociedade, inclusive nas atividades aparentemente mais desprovidas de poder, como é a literatura, para tentar corrompê-las. Porém, a longo prazo, entendi que essas experiências também poderiam me dar a base para excelentes temas literários, como esse dos duplos que você menciona (Franz; Cordeiro, 2020, p. 47).

Em virtude desses fatos, podemos vislumbrar como a literatura de Bolaño e sua leitura persistem como ecos na produção literária latino-americana. A presença de escritores notáveis, como Carlos Franz, nas oficinas literárias organizadas por Callejas, adiciona outra camada à narrativa. A revelação de Franz sobre essa experiência traumática destaca a capacidade da literatura em explorar temas complexos e oferecer uma compreensão mais profunda das escolhas humanas. Assim, a literatura de Bolaño, ao entrelaçar ficção e realidade, oferece um atlas literário que não apenas reflete o passado, mas também proporciona uma análise penetrante da contemporaneidade, onde as linhas entre a violência fictícia e real tornam-se cada vez mais indistintas.

A noção de *rastro* (*Spur*), explorada em diversas obras de Walter Benjamin, constitui um conceito intrinsecamente dialético, indicando uma presença ausente ou uma ausência presente. Benjamin observou, por exemplo, os vestígios de uma era passada que persistem nas grandes cidades modernas, cujo projeto de modernidade e progresso estava, ironicamente, voltado para a eliminação do passado. A perspectiva em relação ao rastro pode variar entre aqueles que buscam preservá-lo, como um meio de manter viva uma memória ou reconectar-se com outro período temporal, e aqueles que procuram apagá-lo. No contexto do Nazismo, a tentativa de eliminar os rastros dos horrores cometidos coincidiu com a erradicação dos vestígios das vidas de milhares de judeus. Estes, simultaneamente buscando escapar e viver clandestinamente, viam-se compelidos a apagar seus próprios rastros para evitar a identificação, enquanto, paradoxalmente, deixavam vestígios na esperança de preservar alguma forma de salvação. Segundo Jeanne Marie-Gagnébin (2021, p. 27), a partir da reflexão de Benjamin, “o estatuto paradoxal do ‘rastro’ remete à questão da manutenção ou do apagamento do passado, isto é, à vontade de deixar marcas, até monumentos de uma existência humana fugidia, de um lado, e às estratégias de conservação ou de aniquilamento do passado, do outro”.

Para Benjamin, os rastros possibilitam a reconstrução de uma narrativa histórica e humana alternativa àquela oficial ou dominante. Assim como o arqueólogo e o detetive, o historiador deve considerar os rastros como elementos essenciais para a construção de suas narrativas. É um trabalho que, seguindo a abordagem de Baudelaire, um dos grandes ídolos de Bolaño na poesia, implica na coleta de fragmentos. O poeta comparou essa função à do *lumpensammler* ou do *chiffonnier*, o ‘sucateiro’, o ‘colecionador de trapos’. Podemos associar esse conceito ao título de um breve romance de Bolaño, *Una novelita lumpen* (2002) – ainda inédito no Brasil. De acordo com Talita Jordina Rodrigues:

O dicionário Cambridge define a palavra *lúmpen* como um adjetivo usado para descrever pessoas que não foram bem-educadas, no sentido da educação formal, e que não estão interessadas em mudar isso. Do ponto de vista da língua de origem, o termo no idioma alemão é traduzido como *trapo*. Parece, então, natural lembrar novamente de Baudelaire e da famosa figura do trapeiro, um sujeito que vive daquilo que a cidade moderna descarta ou que adota métodos pouco tradicionais e por vezes moralmente reprovados para conseguir os meios de sua sobrevivência. A principal acepção, contudo, relaciona-se ao termo *lumpenproletário*, extraído dos escritos de Marx, e cujo significado aponta para um grupo social que não faz parte diretamente da cadeia produtiva do capitalismo, ou seja, que está *abaixo* do proletariado. Em linhas gerais, todas as definições de lúmpen servem de alguma forma à obra de Bolaño, do sujeito malformado, passando pelo trapeiro e chegando à definição marxista que aponta para as margens de um sistema econômico e político (Rodrigues, 2023, p. 883-884).

Por consequência, narrar a própria trajetória, narrar a si mesmo, passa muito por esse espaço de despossessão, pela recusa de uma narrativa linear e oficial sobre si mesmo; envolve a coleta de fragmentos, os rastros de si e do outro ao longo da trajetória, e a reflexão sobre o que isso pode significar. Essa pode ser uma chave de leitura para o texto em questão e, de fato, para toda a obra do autor. O caráter detetivesco, tanto dos personagens quanto dos leitores, reside na coleta de rastros, pistas, memórias, dúvidas e trajetórias, conectando uma malha de informações que constroem narrativas buscando atribuir significado para além da história oficial, onde apenas alguns têm espaço.

Segundo Gagnebin, Benjamin atribui muito mais valor ao processo do que ao resultado na busca pelos rastros, assemelhando-se a uma escavação arqueológica. De fato, uma escavação não nos transporta diretamente para um tempo passado; ela revela fragmentos, cacos, informações que examinamos para tentar reconstruir algo que, em sua totalidade, foi perdido. Bolaño proporciona essa experiência: a descoberta por meio da trajetória, talvez a própria descoberta da trajetória em si; um momento de lucidez. Portanto, faz-se compreensível que os finais de seus contos e romances permaneçam abertos. Não é o ponto final que o cativa, mas sim a desconstrução e reconstrução a partir dos rastros, de um presente-ausente e um ausente-presente. “Somente esse trabalho de rememoração e de narração, sob a égide da morte e do túmulo, possibilita, como diz Benjamin em *Rua de mão única*, que se possa esculpir uma outra imagem, a do futuro [...]” (Gagnebin, 2012, p. 36).

Nesse sentido, em *Estrela distante*, podemos observar uma vasta diversidade de eventos ligados aos rastros sobre os quais a narrativa se estrutura. A função investigativa se destaca como a mais evidente, sendo assumida pelo narrador, seu amigo Bibiano e o policial Romero. Esses personagens vivem como detetives, analisando os rastros deixados pelo poeta assassino Wieder. No início do romance, durante o período político de Allende, quando ainda era apenas um poeta chamado Alberto Ruiz-Tagle, Wieder tenta cuidadosamente evitar deixar rastros que possam revelar sua verdadeira identidade e denunciá-lo em um futuro próximo.

Ruiz-Tagle afirma ser autodidata, é um rapaz discreto, cordial, distante, de poucas palavras, que não faz questão de debater ou rebater as críticas feitas a seus poemas. Ele reside em um apartamento que, segundo a descrição, “faltava algo inominável” (Bolaño, 2009, p. 9), um ambiente asséptico onde sua trajetória pessoal não fornece pistas sobre si. “Ninguém o conhecia” (Bolaño, 2009, p. 13). Ele não desenvolveu amizades com os colegas das oficinas de poesia, esforçando-se para não deixar rastros nesse círculo social do qual não fazia parte em termos de ideias políticas. Wieder pertencia à extrema direita, sendo um nazista, e sua principal conexão com esses poetas era por meio da poesia, uma relação marcada pela oposição. A forma de intera-

ção nas oficinas era exclusivamente com as mulheres. Este foi um rastro deixado por Tagle, pois essas mulheres se tornariam suas vítimas, integrando seu projeto nazi-foto-literário.

Outro rastro que evidenciava algum desvio de Tagle era a forma como falava: “Ruiz-Tagle falava em espanhol. Aquele espanhol de certos lugares do Chile (lugares mais mentais do que físicos) onde o tempo parece que não passa” (Bolaño, 2009, p. 9). Isso também é evidenciado quando Wieder apresenta fotografias de mulheres esquartejadas após escrever poesias no céu que expressavam uma forte afinidade com a morte. Ao revelar seu projeto que supostamente “revolucionaria” a arte chilena, o narrador observa: “O ambiente tinha de ser informal, normal, sem chamar a atenção” (Bolaño, 2009, p. 60). É fundamental compreender que a ideia dos rastros não se limita ao que já desapareceu, mas pode indicar algo que está por vir, uma força muito maior capaz de aniquilar o presente.

Retomando o paralelo com o Brasil contemporâneo, para além da polêmica passagem do ex-secretário Roberto Alvim, diversos indícios de simbologia nazista podem ser observados: o ex-presidente Jair Bolsonaro e seus aliados brindando com copo de leite, símbolo usado por neonazistas estadunidenses, em resposta às grandes repercussões de assassinatos de homens negros, um no Brasil e outro nos EUA, ambos por forças policiais;¹ Felipe Martins, assessor de Bolsonaro para assuntos internacionais e porta-voz das ideias de Olavo de Carvalho, realizando um gesto nazista durante uma sessão do Senado Federal em 2021;² o deputado federal Kim Kataguiri, que declarou publicamente que a Alemanha errou ao criminalizar o nazismo;³ e o apresentador Adrilles Jorge, de um programa da rádio Jovem Pan, encerrando sua participação com uma saudação nazista.⁴ Este caso foi tão explícito que a emissora o demitiu no dia seguinte. O negacionismo com o qual Bolsonaro enfrentou a pandemia de COVID-19 e o racismo estrutural brasileiro, entre outros casos semelhantes, não são escassos. Esses incidentes são rastros que nos indicam um ressurgimento da pulsão de morte, evocando tempos que pareciam ter ficado para trás.

Outra passagem relacionada aos rastros é o momento em que Wieder faz sua primeira aparição no céu do Chile, sendo observado desde o presídio e narrado sob a perspectiva de uma inversão política. A poesia nazista de Wieder é escrita sobre a dimensão mítica do céu, o infinito, o lugar de Deus, do paraíso. Mesmo sendo escrita com a fumaça do pequeno avião, é incapaz de passar despercebida. Ao contrário da literatura inscrita nos livros, que depende do nosso esforço em abri-los e lê-los, o espetáculo literário de Wieder era capaz de capturar seu público, independentemente do local ou da atividade em que estivesse envolvido naquele momento. A fumaça nos céus rapidamente se transformava em rastros, em restos que comunicavam o ausente-presente. Simultaneamente, a imagem dos presos políticos olhando para o céu reúne outros rastros, como se estivessem dispostos em um pequeno relicário que Bolaño

¹ COPO de leite faz Haddad acusar Bolsonaro de ‘brindar supremacistas brancos’; entenda. *Correio*, Salvador, 30 maio 2020. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/copo-de-leite-faz-haddad-acusar-bolsonaro-de-brindar-supremacistas-brancos-entenda/>. Acesso em: 22 jan. 2024.

² AGUIAR, Plínio. Assessor diz que estava arrumando terno e nega gesto racista. *R7*, 25 mar. 2021. R7 Planalto. Disponível em: <https://noticias.r7.com/prisma/r7-planalto/assessor-diz-que-estava-arrumando-terno-e-nega-gesto-racista-25032021>. Acesso em: 22 jan. 2024.

³ VENTURINI, Lilian. Aliado de Moro, Kim diz que Alemanha errou ao criminalizar nazismo. *Valor Econômico*, São Paulo, 8 fev. 2022. Disponível em: <https://valor.globo.com/politica/noticia/2022/02/08/aliado-de-moro-kim-diz-que-alemania-errou-ao-criminalizar-nazismo.ghtml>. Acesso em: 22 jan. 2024.

⁴ PINHEIRO, Felipe. Quem é Adrilles, demitido da Jovem Pan e único ex-BBB que era amigo de Bial. *UOL Splash*, São Paulo, 9 fev. 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/02/09/quem-e-adrilles-demitido-da-jovem-pan-e-unico-ex-bbb-que-era-amigo-de-bial.htm>. Acesso em: 22 jan. 2024.

utilizará em sua literatura. Esse era o momento em que muitas pessoas, incluindo a maioria dos poetas, artistas, ativistas e pensadores, mergulhavam no anonimato, na clandestinidade ou no fim de suas vidas. Aqueles que sobreviveram tiveram que abandonar tudo, deixando o mínimo possível de rastros de sua existência.

Analogamente, em outro momento de *Estrela distante*, o narrador do romance afirma: “A partir daqui, meu relato se alimentará basicamente de conjecturas. [...] Só pode ter sido assim” (Bolaño, 2009, p. 17). Nesse trecho, observamos a reelaboração ficcional dos fatos a partir dos rastros como uma estratégia para resistir ao projeto de destruição fascista/ditatorial vivenciado pelo personagem e pelo próprio autor. As conjecturas representam suposições, uma tentativa de reconstruir o passado, “dar nome aos bois”, constituindo o trabalho do arqueólogo, do historiador, daquele (autor-narrador) que busca reconfigurar os eventos de sua vida no presente como meio de avançar, projetando futuros.

Os rastros também se manifestam na pesquisa filológica sobre a origem do nome de Wieder/Weider; nos pseudônimos que o poeta assassino adota após desaparecer da vida pública; nos poemas que faziam referência às mulheres assassinadas; nas traduções da bíblia citadas pelo crítico Ibacache; nas revistas literárias, livros e filmes de caráter nazista; e na foto do general judeu Cherniakóvski guardada por Stein: “Embora o mais provável seja que a conserve por ter sido um presente de minha mãe quando saí de casa, como uma espécie de enigma: minha mãe não me disse nada, apenas me deu o retrato; o que ela queria me comunicar com esse gesto?” (Bolaño, 2009, p. 40).

Uma abordagem instigante do conceito de rastro em Bolaño é percebida por meio da exploração dos *duplos*. O tema do duplo merece uma atenção especial em todas as obras do autor chileno, uma vez que, frequentemente, sua presença evoca estranheza, inquietação, ou, utilizando a terminologia de Freud, o *unheimlich*, o ‘infamiliar’. Esse tipo de duplo resgata o desconhecido, que, de alguma forma, é algo conhecido, mas que foi excluído em algum momento na construção da identidade, da consciência, da história. A interconexão do conceito de duplo com a ideia de rastro é evidente, pois ambos revelam o presente do ausente. O duplo, na obra de Bolaño, assume várias formas de *alter ego*, como o Padre Delacroix, que, como mencionado anteriormente, difere da representação ética do escritor chileno. Bolaño realiza um feito extraordinário ao desvendar personagens antagônicos a si próprio e à história que representam, por meio do exercício de enxergar a “*si como um outro*”. Esse duplo, conforme demonstramos, emerge por meio dos rastros e fragmentos.

Em *Estrela distante*, podemos identificar diversas manifestações do duplo, como em Tagle/Wieder, nas irmãs Garmendia, nos siameses da peça de teatro supostamente escrita por Wieder, no narrador e seu amigo correspondente, um deixando o Chile e o outro permanecendo, na inter-relação entre arte e violência política, entre outros. Para ilustrar, destacamos uma passagem específica sobre o duplo, que é a história do jovem Lorenzo. Ainda criança, Lorenzo perde os dois braços em um acidente. Segundo o narrador, a situação do rapaz era desvantajosa, pois, além de descobrir sua homossexualidade, ele cresceu durante a ditadura no Chile governado por Pinochet. Após inúmeras desilusões, o jovem decide se lançar ao mar, afundar seu corpo sem braços e desistir da vida. Contudo, enquanto afundava nas águas geladas, ele foi:

Tomado de uma súbita coragem, decidiu que não ia morrer. Conta-se que disse é agora ou nunca, e voltou à superfície. A subida lhe parecia interminável; manter-se à tona, quase insuportável, mas conseguiu. Naquela tarde, ele aprendeu a nadar sem braços,

como uma enguia ou uma serpente. Matar-se, disse, nessa conjuntura sociopolítica, é absurdo e redundante. Melhor se tornar um poeta secreto (Bolaño, 2009, p. 51).

A partir desse ponto, o jovem aprende a pintar com a boca, a escrever poemas e letras de música, a tocar instrumentos, acumula dinheiro e muda-se para a Europa. Ele assume uma identidade feminina, tornando-se “a acróbata ermitã”, trabalha em um circo e alcança a fama como artista, entre outras experiências que antes lhe pareciam inatingíveis. A história desse jovem no romance funciona como um duplo do próprio autor/narrador e de tantos outros que estiveram à beira da morte (física e metaforicamente) pelas mãos da ditadura chilena. Em um momento crucial, ao final do romance, o narrador nos revela: “De agora em diante, escreverei meus poemas com humildade, trabalharei para não morrer de fome e não tentarei publicar nada” (Bolaño, 2009, p. 90). Essa é a mesma promessa feita pelo jovem sem braços: o poeta secreto que posteriormente se torna um grande artista. É uma resposta ao passado.

Um efeito que Bolaño alcança por meio desses rastros e duplos é alterar o estatuto da duração da imagem na narrativa. Em outras palavras, certas imagens passam a se fazer presentes justamente por sua condição de ausência, de rastro, enquanto outras vão se sobrepondo ao longo da narrativa, adquirindo uma durabilidade, um peso, uma vida muito além do que é narrado. Essas imagens-rastro ganham força pela conexão entre si e pela reiteração da fraca luz que emitem como presença. Mesmo com a baixa intensidade, a intermitência de sua luz parece constante, chegando ao ponto de perdurar mais do que as imagens claramente visíveis. O jogo dialético das imagens-rastro traz à cena o que não está explicitado, mas que exerce poder de ação sobre a narrativa, principalmente pela nossa capacidade de identificá-las durante a leitura.

Georges Didi-Huberman (2012, p. 216, grifo nosso), escreveu que

a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um *rastro*, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que [...], como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes.

O conhecimento derivado dessas imagens artísticas mencionadas, que tocam o real, possui um caráter “não fechado, devido à sua própria natureza de cruzamento, de encruzilhada de caminhos” (Didi-Huberman, 2012, p. 209). Segundo Didi-Huberman (2012, p. 210-211), o artista e o historiador compartilham uma responsabilidade comum, que é tornar visível a tragédia na cultura e também o seu oposto. De acordo com ele, ao abordar o contato entre as imagens e o real, é necessário discutir seus incêndios e suas cinzas:

As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações. [...] Formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba de memória, seja esse tesouro um simples flocos de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva. Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação. [...] Há tantos obstáculos. [...] Cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desaparição. Destruir imagens é tão fácil, têm sido tão habitual. O próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar.

[...] O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e ardeu (Didi-Huberman, 2012, p. 210-211).

Para as historiadoras Maria Ligia Prado e Gabriela Pellegrino (2018), um dos principais pontos de conexão do Brasil com suas origens latino-americanas é a simultaneidade das ditaduras civis-militares do século XX. Além dessa constatação, as especialistas também apontam similaridades entre suas colonizações ibéricas, a concomitância das independências políticas e a formação dos Estados, a circulação de ideias e pessoas, bem como práticas políticas, questões sociais e étnicas, produção cultural e perspectivas religiosas. Todas essas cargas políticas, reconhecidas como compartilhadas entre os países latino-americanos, constituem uma série de valores fundamentais a partir dos quais artistas como Bolaño trabalharão esteticamente.

Ainda sobre a questão ditatorial, Idelber Avelar vai escrever que, apesar de os debates estéticos e políticos do Cone Sul nas últimas décadas terem girado em torno da alegoria, ainda existe um nó que diz respeito ao porquê de essa noção ser recorrente em tempos ditoriais e pós-ditoriais. O professor postula que:

mais do que objetos alegóricos em si, falamos aqui, então, de um deixar-se ler como alegoria, um devir-alegoria experimentado pelas imagens produzidas e consumidas sob ditadura. [...] [Pois ela] põe em cena um devir-alegoria do símbolo. Como imagem arrancada do passado, mònada que retém em si a sobrevida do mundo que evoca, a alegoria remete antigos símbolos a totalidades agora quebradas, datadas, inscrevendo-os na transitoriedade do tempo histórico. A alegoria os lê como cadáveres (Avelar, 2003, p. 20-21).

Seguindo o raciocínio de Avelar, podemos determinar que as alegorias dialogam com um tempo póstumo, porém que ainda não se rendeu ao esquecimento, pois a “alegoria é a cripta tornada resíduo de reminiscência” (Avelar, 2003, p. 17). Essa proposição de Avelar é crucial, nesta reflexão, para compreendermos que tanto a literatura quanto a leitura bolaniana encontram nos eventos de trauma um campo a partir do qual postulam suas tessituras. Tais movimentos artísticos focam na palavra traumática com o intuito de, mesmo que parcialmente, metaforizá-la.

Em síntese, Bolaño oferece aos seus leitores a oportunidade de experimentar o trabalho detetivesco e arqueológico a partir de inúmeros rastros (duplos comunicantes), não apenas como um operador de leitura de sua obra, mas como uma ferramenta de emancipação crítica que engaja seus sentidos entre a ficção e a realidade. Nas palavras do próprio autor:

A princípio, espera-se que um leitor leia um texto, goste e se entretenha. Mas, claro, um texto que seja lido, agrade e nada mais, e que essa seja a finalidade de um texto, é algo de uma vida muito curta. Os textos têm que ter espelhos onde eles olhem a si mesmos, onde o texto veja a si mesmo e veja também o que há por trás de si. É uma tentativa de jogar. De dar a uma coisa que aparentemente tem apenas um significado uma multiplicidade de interpretações (Roberto [...], 2016, tradução nossa).⁵

⁵ “En principio se busca que un lector lea un texto y le guste y se entreteenga. Pero, claro, un texto que se lea, entreteenga y nada más, y que esa sea la finalidad del texto, es de una vida cortísima. Los textos tienen que tener espejos dónde ellos se miren a sí mismos, en dónde el texto se mire a sí mismo y vea también lo que hay detrás suyo. Es un intento de jugar. De darle a una sola cosa que aparentemente tiene un solo significado, darle muchos significados”.

Isso quer dizer, conforme postulou Didi-Huberman, que:

Uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo *sintoma* (interrupção no saber) e *conhecimento* (interrupção no caos). [...] Isto supõe, portanto, olhar “a arte” a partir de sua função vital: urgente, ardente tanto como *paciente*. Isto supõe primeiro, para o historiador, ver nas imagens o lugar de onde sofre, o lugar de onde se expressam os sintomas [...] e não quem é culpável (o que buscam os historiadores que, como Morelli, identificaram seu ofício com uma prática policial). Isto implica em que “em cada época, é preciso arrancar de novo a tradição ao conformismo que está a ponto de subjugá-la” – e fazer desse arrancar uma forma de *aviso de incêndios* por vir. Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o *lugar onde arde*, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou (Didi-Huberman, 2012, p. 214-215).

Assim, o autor chileno não oferece seu “projeto literário” de forma facilitada ao leitor. Somos nós que devemos romper as camadas superficiais de leitura e trilhar um caminho solitário por meio dos rastros, dos duplos, da história e da literatura latino-americana, juntamente com seus projetos políticos. Isso é necessário para alcançar alguma consciência do estrago, da violência e das formas de resistência presentes naqueles personagens. É uma consciência que nos permite entender onde nossa própria história se entrelaça com aquele contexto e, assim, desenvolver a capacidade de reformulação e de fabulação a partir dessas imagens.

Referências

- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BOLAÑO, Roberto. *Os detetives selvagens*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BOLAÑO, Roberto. *Estrela distante*. Tradução de Bernard Ajzenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOLAÑO, Roberto. *Noturno do Chile*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BUTLER, Judith. *Narrar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- COSTA, Julia Morena. *Estética do fracasso: o projeto literário de Bolaño*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Pós: revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes-UFMG, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.
- FRANZ, Carlos; CORDEIRO, Felipe. Tragédia, teatralidade e memória: uma entrevista com Carlos Franz. In: CORDEIRO, Felipe; ROJO, Sara. *Mulheres míticas em performance*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2020. p. 43-53.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Tradução de L. A. Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. 2, p. 173-251.

FREUD, Sigmund. *O ego e o id*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (org.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 27-38.

LÓPEZ-VICUÑA, Ignacio. Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante y Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. *Revista Chilena de Literatura*, n. 75, p. 199-215, 2009.

MARIA Homem: eu contra si mesmo, conflito e pecado | Casa do Saber. [S. l.: s. n], 2020. 1 vídeo (10 min 13 s). Publicado pelo canal Maria Homem. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=rIWbz0Ha910>. Acesso em: 6 fev. 2022.

PRADO, Maria Ligia; PELLEGRINO, Gabriela. *História da América Latina*. São Paulo: Contexto, 2018.

PRON, Patricio. A lamentável obra de Mariana Callejas. *Opera Mundi*, São Paulo, 14 ago. 2014. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/samuel/37444/a-lamentavel-obra-de-mariana-callejas>. Acesso em: 22 jan. 2024.

ROBERTO Bolaño La Belleza de Pensar. [S. l.: s. n], 2016. 1 vídeo (1 h 3 min). Publicado pelo canal Claudio Sanhueza. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4opmKoSO-J8>. Acesso em: 22 jan. 2024.

RODRIGUES, Talita Jordina. Roberto Bolaño e o lumpenismo intelectual. *Caracol*, São Paulo, n. 25, p. 878-903, jan./jun, 2023.

ROJO, Grínor. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena: ¿qué y cómo leer?* Santiago de Chile: LOM, 2015.

ROJO, Sara. *Imagens e teatralidade na narrativa de Roberto Bolaño: da teoria à performance*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2023.

SECRETÁRIO de Cultura, Roberto Alvim, cita ministro nazista em pronunciamento. [S. l.: s. n], 2020. 1 vídeo (6 min 57 s). Publicado pelo canal Poder 360. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3lycKFW6ZHQ>. Acesso em: 22 jan. 2024.

“Detectives” salvajes y la banalización del mal: el universo narrativo de Belano/Bolaño

*Savage “Detectives” and Trivialization of Evil:
The Narrative Universe of Belano/Bolaño*

Marco Chandía Araya

Universidade Federal do Pará (UFPA) |
Belém | PA | BR
marcochandia@ufpa.br
<https://orcid.org/0000-0002-6262-595X>

Resumen: Una estrategia de la postdictadura chilena para atenuar el daño infligido por la violencia del Golpe de Estado de 1973 fue relativizar los hechos. Se trata de un blanqueamiento consensuado destinado a borrar el trauma histórico. De manera soterrada y entrelíneas, esta operación va siendo revelada en la plática que es el cuento “Detectives” por dos expolicías agentes de la dictadura. El arte Bolaño, en este contexto de mutilaciones, con conocimiento de mundo y pleno manejo de los recursos, refuerza su carácter ético-estético en la medida que restituye la memoria y trastoca el fenómeno literario, pues delega exclusivamente en el lector la función de desentrañar la verdad de una historia personal y colectiva.

Palabras claves: Roberto Bolaño; “Detectives”; Golpe de Estado; Relativismo valórico; Memoria histórica; El lector de Bolaño.

Abstract: In order to mitigate the damage inflicted by the violence of the 1973 coup d'état, the Chilean post-dictatorship developed a strategy: to relativize the facts. It is a consensual whitewashing aimed at erasing the historical trauma. This operation is revealed – in a surreptitious way and between the lines – in the dialogue that two former police agents of the dictatorship maintain in the story “Detectives”. In this context of mutilations, Bolaño's art – with knowledge of the world and full management of resources – reinforces its ethical-aesthetic character through the restitution of memory, but also through the alteration of the literary phenomenon since it delegates exclusively to the reader the function of unraveling the truth of a personal and collective history.

Keywords: Roberto Bolaño; “Detectives”; Coup d'état; Value relativism; Historical memory; Bolaño's reader.



Cuento, no autobiografía

A estas alturas me parece poco provechoso como lector –como lector que espera encontrar en los textos luces reveladoras que conduzcan a la producción de sentidos– abordar la prosa narrativa de Roberto Bolaño a partir de discusiones como las de “El pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune (1991) para entrar en un conflicto de alteridad respecto a qué *tan Belano es Bolaño*, cuando lo cierto es que cualquier atisbo autobiográfico en su literatura no es más que ficción, propia de su universo creativo. Asumir, entonces, que Arturo Belano es el *alter ego* de Roberto Bolaño, para distinguir al personaje de ficción de la persona del autor, parece hoy un absurdo. Belano es Bolaño. No es el *otro yo* en sus relatos, y no lo es tanto por un modo estético práctico como por uno personal que ataña al sujeto histórico que concibe la literatura como un acto político y vital. Esto nos lleva a un grado de conciencia del escritor; al significado y valor mismo que le otorga a su obra y a su función como creador de una historia individual y colectiva. En consecuencia, no hay un desdoblamiento o un Bolaño de *doble vida* que recurre a un personaje inventado para encubrir algún secreto o que busque celosamente separar vida de literatura. Es más: la figura de Belano refuerza, no rehúye ni se distancia de Bolaño, pues ambos complementan y complejizan la identidad de quien escribe. Es, definitivamente, siempre el mismo autor para quien le resulta una estrategia válida y recurso literario eficaz, y también una manera de entender su íntima relación con su oficio creativo, como se evidencia en el uso de una tercera persona a quien le cambia apenas dos fonemas, y de este modo crea un nombre que no es el mismo, pero igual.¹

El estudio de Lejeune, no cabe duda, da valiosas luces para quien pretenda discutir sobre el conflicto entre ficción y autobiografía, pues resulta un texto clave, pero, acá, innecesario. No estamos ante relatos testimoniales o autorretratos que busquen, por diversos motivos, fragmentar la producción del autor, sino frente a una obra entendida como unidad totalizadora, sin matices, que funciona, como afirma Morales (2013, p. 136), más como *campo* o expansión que como proyecto “histórico” lineal. Su arte narrativo, en lugar de responder a un proceso histórico, responde, mejor, al de un espacio que a una dirección. Campo que, en su expansión aglutinante no fragmentaria, se parece, agrega Morales, más al de una *red* que interconecta producción y sentidos, unidos por medio de secretas relaciones de complicidad, de colaboración significante (p. 137).

Podríamos fabular que la obra de Bolaño fue escrita toda y de una vez durante una larga y extenuante noche, y que en lo absorto de la invención no había cabida sino para la imaginación absoluta. Dejemos, pues, por ahora, y hasta el final, lo autobiográfico y al género (referencial) de la literatura íntima, a sabiendas que son categorías que se rozan en estos sutiles espacios limítrofes, y asumamos, en cambio, en lo que viene, que la narrativa de Bolaño, y en especial “Detectives”, pese a su fricción innegable con la realidad, es pura ficción. Leamos, entonces, al cuentista Bolaño y no al biógrafo que pretende narrarnos su vida y, ni siquiera, por último, al lector-crítico de *Entre paréntesis. Ensayos artículos y discursos* (2004), que es donde sí se cruzan autor y narrador; por eso mismo “entre paréntesis”: por ser un conjunto de textos heterogéneos no ficcionales escritos en medio de su incesante actividad creadora, como huecos o suspensión temporal dentro de ese campo expansivo que es su obra. Con todo, interesa

¹ ¿No resulta curioso, acaso, que Mario Santiago sea Ulises Lima, Concha Urquiza, poeta mexicana, Cesárea Tinajero, y Auxilio Lacouture, Alcira, poeta uruguaya; cuando Bolaño no es más que Belano?

dejar claro que, si bien el género referencial enriquece el campo literario, optamos por el rol del lector perspicaz que se halla ante un texto que le ofrece múltiples interpretaciones y le revelan, por sobre conceptualizaciones teóricas, el genio narrativo del autor Bolaño.² Pienso, por lo mismo, que el libre ejercicio lector permite por sí solo hacerse de versiones del autor, de su obra y del contexto literario e ideológico sobre el cual se mueve, y que a la postre resulta el único y legítimo modo de leerlo ya que de ahí emergen imágenes con profundo sentido humano.

En síntesis, si organizáramos la relación personal y profesional de Roberto Bolaño con la literatura, esta debiera ser la de poeta, narrador y crítico, pero, en ningún caso, biógrafo. Todo el Bolaño que conocemos está, no obstante, en su prosa más que, contra su pesar, en su lírica. Sin duda, no existe en los últimos treinta años en las letras latinoamericanas en general y chilenas en particular un escritor que se haya movido con tanta originalidad creadora. El voraz lector de poesía, el ingenio narrativo y el crítico mordaz conforman, como pocos (como Borges, claro), un modo de entender en su conjunto el oficio de escritor. Y aunque produjo poca poesía, ésta impregna toda su creación: como fuerza protagónica que mueve a los personajes y como procedimiento narrativo que arquea siempre la oración hacia el verso. Y así como la poesía se inmiscuye y energiza su narrativa, su crítica no lo hace menos, al punto que cuando ingresamos al universo Bolaño resulta casi imposible prescindir de ese lugar fronterizo entre persona-personaje, y no porque como lector se refiera tanto a su obra, más bien porque su vida, que es también su vida literaria, es una y la misma. Bolaño, aceptémoslo, está, de algún modo u otro, siempre escribiendo sobre sí mismo, pero no en el sentido que ya aclaramos, sino por una cuestión estético-ideológica que busca descanonizar al narrador omnisciente, y así, junto al lector, fundar una innovadora zona que permita comprender el mundo imaginario que ofrece su literatura. He ahí su genialidad: provocar los límites que tensionan la ficción con la realidad.

Objetivo

Es desde esta perspectiva que quisiera abordar el análisis de “Detectives” (1995-1996), relato que forma parte de la colección de cuentos *Llamadas telefónicas* (1997). Una lectura sociohistórica, por una parte, y por otra, como guión teatral que a partir de los diálogos que establecen ambos personajes avanza hacia espacios impredecibles que no están más que en la construcción misma del texto. El primero de estos intentos pretende mostrar el horror de la dictadura de Pinochet desde septiembre de 1973, y el segundo, en cambio, demostrar cómo, en las aparentemente ingenuas interlocuciones de los detectives, nos vamos gradualmente adentrando en un discurso que banaliza el mal; el horror que produjo la violencia de Estado en el Golpe del 73. En este contexto, importa abordar tres factores determinantes en el cuento: el universo narrativo de Roberto Bolaño, el contexto sociocultural del Chile de la dictadura y el de la post-dictadura (que va de la mano con el neoliberalismo adoptado) y la relativización frente al horror que agazapa un “sentir nacional” latente en el Chile de los últimos treinta años.

² “A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos escritores” (Borges, 2023, p. 9). En Prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia* (1935).

Contexto histórico y social

Aunque el eje es 1973, el contexto latinoamericano es de una transición secular (1970-2010). Históricamente, se sabe que el período entre-siglos es de profundas transformaciones que envuelven al conjunto de la sociedad. En el Cono Sur y, en concreto, en Chile, el proceso lo determinan la dictadura, la postdictadura y el asomo de un socialismo renovador como controversial que impregnó con aire esperanzador el escenario regional en la década de 2010. Sin embargo, este impulso reformista se vio superado por las políticas neoliberales que terminaron por hacer sucumbir el nuevo proyecto para una nueva Latinoamérica. El desmantelamiento del Estado por parte de las trasnacionales hizo de la región un negocio altamente lucrativo. La salud, la educación, las pensiones, afectadas por la privatización, mercantilizaron la vida social de los sujetos, pues será el dinero el único medio de subsistencia y, por lo tanto, causa directa de una crisis social sin precedentes. El mundo del cotidiano, espacio matriz del valor comunitario, se vio coaccionado por el individualismo y la competencia de mercado; la decadencia de la letra, la falta de diálogo, valor supremo del *altercatio*, la pérdida de la comunicabilidad, que socaba el arte de narrar la épica de la verdad: la sabiduría (Benjamin, 2008, p. 12), y desde donde emergía el sujeto histórico, entre otros, son sus efectos sintomáticos. Como consecuencia, la vida se transforma en *show mediático* que promueve el disfrute banal como principio y fin de una existencia fugaz y efímera. Este vacío y debilitamiento identitarios hacen que el sujeto histórico pierda el valor de emprender cualquier acto heroico que le permita *vivir en poeta*.³ Así, al final, triunfa la ignorancia. “La verdad, cuya madre es la historia” (Borges, “Pierre Menard. Autor del Quijote”, 2023, p. 121), pierde validez, pues, se manipula conforme los caprichos del poder, como aconteció con los jerarcas de la dictadura chilena.⁴

El acto de manipulación más significativo fue, sin embargo, el olvido consensuado, ya que el Chile de la transición, señala Rojo (2023, p. 72), ha sido “menos un desarticulador de los engendros de la dictadura que su complaciente discípulo”. No trajo nada nuevo más que la consolidación morigerada “del *status quo anterior*”. Por eso “post”, porque no lo significa el avance democratizador, sino la continuidad, el consenso: “la etapa superior del olvido” (Moulian, 1997, p. 37). El cambio radical acaba siendo, como dice Richard (2001, p. 27-28 *apud* Chandía, 2023, p. 3), una “democracia de los acuerdos”; una maquinal estrategia de “blanqueo” que neutralizó las contradicciones inherentes que dejó la violencia de Estado. El consenso debía disciplinar los reclamos y frenar los desbordes, entre otros, los de la memoria, que se abrían a las reinterpretaciones del pasado agitando esas contradicciones. La solución fue crear una política informacional que hiciera del recuerdo un mero dato informativo y, así, dejar fuera la experiencia irreductible, la resignificación histórica, las lesiones. El consenso, finalmente, hizo de la memoria un tema estático ya que le negó el espacio práctico donde expresar sus tormentos y vivificar la materia herida del recuerdo. Saldó por oficio su deuda con el pasado, pero sin quemarse en las aversiones, suplicios, hostilidades y resentimientos que desgarran a los sujetos biográficos (Chandía, p. 3).

Es acá, pues, donde se halla Bolaño, como sujeto histórico y como escritor. Como escritor inserto en este clima de mutilaciones, haciendo suyas herramientas de la posmodernidad

³ De acuerdo con la corriente de pensamiento hölderliano, *se vive en poeta, si no, no se vive*; lo que para Heidegger será la base de su reflexión mítica de la intensa relación entre el lugar y la persona (Sharr, 2015, p. 17).

⁴ La cifra oficial de DDHH señala a 40.175 los damnificados: ejecutados políticos, detenidos desaparecidos y víctimas de prisión política y tortura (Del Pozo, 2009, p. 230).

y con conciencia plena del hombre moderno ideológicamente comprometido con el deber de revelar la verdad histórica. Este y no otro es el lugar de enunciación de nuestro autor.

Habla e identidad chilenas

Otra cuestión que requiere ser aclarada es la que se refiere al nivel discursivo primordial, originario, señala Morales (p. 138), siguiendo a Benveniste: el nivel de la enunciación, quien lo define como el “acto individual” de “apropiación de la lengua”; la acción de poner la lengua en discurso, o sea: narrar. Siendo así, en el caso de la enunciación narrativa en Bolaño, y específicamente, en “Detectives”, ¿a qué comunidad le narra? A la chilena, debido a que es un cuento que, como sólo algunos, sí tiene “domicilio”; que no es, como no pocos, transitorio (p. 139), pues hay un uso lexical al servicio de la verosimilitud de un sujeto específico que habla: los detectives. Un diálogo en todo momento coloquial que funciona como *táctica* (De Certeau, 2000, p. 26) “caprichosa” del autor, en la medida que recurre, a veces desfazado por los años y o por la falta de interlocución, seguramente, a un marcado esfuerzo de retener *ese* habla de cuando vivió en Chile (me parece que ese registro es exclusivo de la población octogenaria y, por eso, en un irreversible desuso). Por cierto, referirme al léxico que utiliza Bolaño en el cuento traspasa las intenciones de este estudio, sin embargo, resulta pertinente ese guiño suyo de recobrar deliberadamente términos que no son del todo usuales, pero que aproximan y le dan un carácter histórico al diálogo de los personajes.⁵

El trasfondo que sustenta este habla no es sino la identidad que sostiene a estos sujetos. La identidad, y digamos sujeto-identidad, como la cultura, no son nunca un constructo fijo e inmutable, no se construyen de una vez y para siempre, ni algo que traemos *a priori* como una abstracción metafísica o una esencia. Tal condición se construye, por el contrario, relationalmente, en y con el otro, en el intrincado contacto de todos con todos. “El sujeto, individual, o colectivo no se construye en y para sí; se hace, casi literalmente, en relación con otros sujetos, pero también (y decisivamente) por y en su relación con el mundo” (Cornejo Polar, 2003, p. 15). Pero los hechos revelan que estamos en falta ante el mundo y ante nosotros mismos, al descubrir que carecemos de una identidad clara y distinta. En el caso chileno específico, Subercaseaux (1999, p. 149-163), lo atribuye a un déficit de espesor cultural que ha sido interferido por las políticas de la élite impidiéndole su libre circulación y evitando a la vez su mezcla y diversidad. Lo que conlleva, finalmente, a su debilitamiento, e, incluso, a su extinción. El racismo velado, el sistemático blanqueamiento de la población, el centralismo cultural, la urbanización acelerada, la represión indígena y, por qué no, la balcanización del territorio, han hecho que todo circule, al menos hasta hace veinte años atrás, *ahí no más*, a la chilena.

Jorge Larraín, en su libro *Identidad chilena* (2001), confirma, sin embargo, algo relevante: que la dictadura renovó en su afán refundacional una de las versiones más antiguas de la identidad chilena: “la versión militar-racial” (p. 8). Esta versión se sustenta básicamente en la tradición bélica que tempranamente vincula el espíritu guerrero con el Estado, y en que la

⁵ No me referiré a voces que no son singulares de Chile, y que con seguridad son adquiridas en México o Barcelona, ni a otras que son patrimonio latinoamericano, aunque sí a aquellas que son exclusivas del habla chilena de esos años, entre otros, los vocablos ‘colisa’, ‘poto’, ‘malones’, ‘gaucháda’, ‘gallo’, ‘apechugar’, ‘¿cachai?’, ‘embromaba’, ‘puchos’, ‘mina’ (también argentino), y las locuciones ‘me pillaste chanchito’; ‘picáda de putas’; ‘mala cueva’; ‘codearse con los más gallos’, ‘tira recluido’; ‘al tiro’ [el tachado es mío].

nacionalidad sería fruto de las guerras de Independencia y de las de fines del siglo XIX. Con estos ingredientes, la élite se encargó de configurar un discurso victorioso que moldeó un sentimiento y una conciencia propiamente nacional: la “chilenidad” (p. 145). Destaca en ella fuertemente el factor racial promovido por las Fuerzas Armadas y, en particular, por el Ejército de Chile. Larraín nombra tres elementos que se articulan en esta promoción.

El primero contiene tres momentos. Uno, la guerra victoriosa contra los mapuche y la ocupación de su territorio; dos, el triunfo contra los españoles y la consecuente emancipación; y tres, la consolidación del Estado-nación mediante la Ocupación de la Araucanía y el triunfo de la Guerra del Pacífico. Un factor decisivo, señala Larraín (p. 146), es que son guerras victoriosas y de las cuales se afianza una identidad triunfalista que más tarde reforzará el ímpetu militar golpista, amparada en la perorata castrense del *vencedor, jamás vencido*. El segundo, y que deriva del primero, es el papel central del Ejército en la construcción de la identidad nacional, “no sólo porque es el protagonista de las diversas guerras, sino también porque de algún modo se le considera como una institución anterior a la propia nación” (p. 147). Se trata de un Ejército integrador, civilizador y progenitor de la nacionalidad chilena, cuna de generales que llegaron a ser presidentes, como O’Higgins y Pinochet. Y el tercero es aquel que habría surgido entre la sangre indígena y la sangre de los soldados españoles. “Esta amalgama se efectuó en el crisol de la guerra. Así, se conformó un espíritu de raza, del cual el chileno heredó virtudes militares” (p. 148). Este proceso contribuyó a la unidad racial del pueblo chileno basado en una superioridad nacida de la fusión godo-araucana (es la famosa polémica de Palacios, en su *Raza chilena*, de 1904).

La versión militar se enlaza, pues, con la idea de una raza chilena con características especiales, como un elemento central de identidad. De acuerdo con esta versión, la identidad chilena resulta una síntesis homogénea y uniforme; hegemónica, machista y altamente excluyente, en la que la mujer, el pueblo indígena *real* y todas las diversidades y minorías, no existen; no tienen cabida en la construcción de la cultura nacional. En el fondo, no es sino un fundamentalismo extremo que recorre la historia republicana y que de cuando en cuando resurge como un riesgoso “espíritu patrio”.⁶

Detectives “salvajes”

El texto es un diálogo, tipo guión teatral, de dos expolicías que recuerdan episodios sobre su vida y en particular de cuando eran agentes en una comisaría en el sur de Chile durante el Golpe de Estado de 1973. Ya, desde las primeras páginas, el lector percibe que el relato transcurre dentro de un automóvil, conducido por Contreras, que se desplaza por una carretera sinuosa y de noche. La interlocución va siendo, así, levemente interrumpida por advertencias del pasajero Arancibia: “—No te vas a quedar dormido. —Cuidado con el volante. —Mejor no aceleres tanto [...]. —Cuidado que ahora viene una cuesta [...]” (Bolaño, 2019, p. 125 y ss.).

Estas alarmas de Arancibia remiten desde un *aquí* inmediato de los personajes que dialogan, a un *allá* dialéctico que va ahondando en episodios de una historia en común. Esta doble enunciación abre un espacio temporal que pragmáticamente avanza y que retóricamente retrocede, revelando gradualmente el sentido del cuento. El viaje motorizado, dijimos,

⁶ La xenofobia y el racismo de los chilenos durante los últimos procesos migratorios surgidos en la frontera Perú-Bolivia no son ajenos a esta versión, sobre todo contra afrodescendientes e indígenas.

no trascurre por una carretera recta ni iluminada, sino por una vía en inminente peligro. Mientras que la charla detectivesca, no obstante, amena, deja ver a ratos ciertas discrepancias. Este juego pendular produce, pues, una tensión constante entre la particularidad del viaje y el carácter intersubjetivo de la conversación, la que indefectiblemente se conduce hacia el punto que los une: haber trabajado para la dictadura. El diálogo va desde temas baladí hasta otros ligados con represión y muerte, pero siempre entrelazados por un hilo central al borde de la ética sobre el terror de Estado. El viaje, como la conversación, irrumpen intempestivamente. No hay datos que indiquen punto de partida ni conversación previa, sin embargo, al final, sabemos, llegan a destino, acaba el diálogo y con él, el cuento. Todo es simultáneo: el recorrido en carro, la charla y el relato. Pero no en la misma dirección, pues, en la medida que el automóvil avanza, la historia remite al pasado, creando, de esta manera, dos *viajes* que, si bien concluyen, no cierran nada; quedan suspendidos. “—Ya se ven las luces, compadre, ya estamos llegando, conduzca con calma” (p. 140). Y, por otro lado, la conversación que, aunque termina con la sentencia: “—No, nosotros no hacemos esas cosas [matar opositores]” (p. 141), nos alerta sobre el rol de los detectives en los albores del Golpe. Ambos *viajes* son, de esta forma, el recorte de un recorrido y de una historia de dos expolicías que a sus veinte años debieron servir a las fuerzas del régimen recién impuesto y, de manera particular y anecdótica, al encuentro con el detenido Arturo Belano, antiguo compañero suyo en el liceo de Los Ángeles, a quien salvarían de un interrogatorio flagelante.

El diálogo que entablan los dos exdetectives durante todo el viaje, permite leer el cuento a partir de dos fenómenos histórico-culturales que, en su conjunto, configuran, creo, el eje central del relato, cual es la naturalización de la violencia de Estado aplicada por las fuerzas cívico-militares desde el 11 de septiembre de 1973. El primero es, precisamente, el carácter militar-racial que se escurre por medio del diálogo que entablan y que, entre otras cosas, intenta distorsionar la historia, y el segundo, la experiencia que viven en la comisaría de Temple, en Concepción, en el episodio con Belano, cuya ayuda o protección pretende aplacar el mal. Cada tema tratado, pese a su aparente banalidad, oculta, no obstante, el negacionismo y la normatividad del horror infligido por la dictadura. El viaje en automóvil, por su parte, tampoco queda fuera de este blanqueamiento, pues, en la medida que avanza, fija la mirada en el futuro, rehuyendo, de esta forma, el trauma del pasado. Si bien los juicios morales que emiten Arancibia y Contreras intentan relativizar valóricamente los hechos, lo cierto es que “*Detectives*”, como unidad simbólica, como conjunto de significado, resarce la farsa a favor de la verdad histórica, como práctica de la memoria.

Vamos a abordar, entonces, estos fenómenos que vertebran el relato. Se puede decir, en general, que al expresarnos revelamos lo que somos. El interlocutor atento subentenderá incluso aquello que no decimos literalmente porque ahí, en omisiones y puntos de vista, emerge nuestra identidad. En la primera página de “*Detectives*” aparecen las palabras “corvo”, “océano Pacífico” y “silencio”. Aparentemente, resultan inofensivas, pero cuando quienes las emiten son los detectives, se abre una herida sangrante en la memoria colectiva nacional. El corvo, emblemático en el imaginario del Ejército chileno, fue usado en la práctica del exterminio, pues, con él degollaron a los líderes opositores que luego fueron lanzados desde helicópteros al Pacífico. En este sentido, el mar “—Dicen que acalla los ruidos, los ruidos inútiles [...]” (p. 123). *Acallar el ruido inútil* no es sino una manera de justificar el “vuelo de la muerte”, la inhumana acción de hacer desaparecer los cuerpos de detenidos desaparecidos. El relato, de este modo, inicia de forma incisiva, aunque a trasluz y entrelíneas, con la verdad histórica, pero distorsionada por esta identidad particular de los sujetos que pretenden neutralizar la

barbarie. Esto responde a esa fórmula de consenso que señala Richard (2001, p. 28), pues, el nuevo escenario neoliberal debe contar con una versión que *indiferencie la diferencia*, no dejando cabida para resignificaciones alternativas que trastoquen la *materia herida del recuerdo*.

Esta estrategia se da por medio de una autoconvicción. El relato militar-racial no admite matices: es la única y verdadera historia, no hay otra. Los detectives son vencedores; han acallado al enemigo subversivo y ruidoso. Pese a ello, se consideran sujetos “nacidos y preparados para sufrir” (p. 124-125). Acá surge otro rasgo: el que la autoconvicción adolece de una subestimación personal, puesto que aquella versión triunfalista no se sustenta en la verdad, sino en la retórica marcial que la élite utilizó para concientizar a la tropa, a policías sin rango y acostumbrados a obedecer.⁷ Una de esas farsas era la de estar en un estado de guerra permanente, y que será no otro que el cadete, el soldado sin nombre, el mártir olvidado: el indicado a salvar la patria. Fue el bálsamo que los condujo a las calles y a los cuarteles. Incluso a matar.

Es inevitable que toda esa manipulación terminara en frustración y una de las manifestaciones de la frustración es la baja autoestima, antesala de la agresión y la violencia. En “Detectives” donde más se evidencia es en el trato que reciben mujeres y homosexuales. Como dice Larraín, ese fundamentalismo contiene todos los rangos del machismo extremo y la exclusión contra las diferencias. Esto queda de manifiesto en dos pasajes que develan esa identidad militar-racial. Una es la homofobia (127-129):

—¿Y qué me dices de Raulito Sánchez? [el diminutivo funciona como peyorativo de los homosexuales] [...].
—Dicen que murió en la cárcel [...].
—Dicen que tenía los pulmones destrozados [...].
—¡Su perdición fueron las putas!
—Pero si Raulito Sánchez era colisa.
—No tenía idea, te lo prometo. El tiempo no respeta nada, caen hasta las torres más altas [...].
—Yo lo recuerdo como un gallo muy hombre [...].
—Esos son los misterios de la condición humana. En cualquier caso, el Raulito nunca probó una mina.
—Pero bien hombre que parecía.
—En Chile ya no quedan hombres, compadre [...].
—¿Cómo que no quedan hombres?
—A todos los hemos matado.
—¿Cómo que los hemos matado? [...] Y lo tuyo fue en cumplimiento del deber.
—¿El deber?
—El deber, la obligación, el mantenimiento del orden, nuestro trabajo [...].

La otra, la misoginia (p. 132):

—De esa comisaría sólo recuerdo a las putas.
—Yo nunca me acosté con una puta.
—¿Cómo puede decir eso, compadre?
—Me refiero a los primeros días, a los primeros meses, después ya me fui maleando.
—Pero si además era gratis, cuando te acuestas con una puta sin pagar es como si no te acostaras con una puta.

⁷ En el Chile de mi infancia era corriente el desprecio por los carabineros rasos: ignorantes, incultos, irracionales, sumisos. La mayoría de descendencia pobre, muchos mapuche, también. Eso se extendía, sin duda, a militares y a policías civiles sin rango, como nuestros detectives.

—Una puta es una puta siempre.
—A veces me parece que a ti no te gustan las mujeres.
—¿Cómo que no me gustan las mujeres?
—Lo digo por el desprecio con el que te referís a ellas.
—Es que al final las putas siempre me amargan la vida.
—Pero si son la cosa más dulce del mundo.
—Ya, por eso las violábamos [...].
—Pero si no las violábamos, nos hacíamos un favor mutuo. Era una manera de matar el tiempo. A la mañana siguiente ellas se iban tan contentas y nosotros quedábamos aliviados. ¿No te acuerdas? (p. 132).

La reducción de la hombría al plano genérico, a la sexualidad y al vigor masculino de soportar o no los tormentos de la tortura, por una parte, y por otra, la cosificación de la mujer, el desprecio por las prostitutas y la relativización de la violencia de género, de parte de quienes ostentan el poder, hablan acá por sí solos y, por lo tanto, me resulta innecesario insistir en ello. Aunque sí me interesa reparar que detrás de esas fobias y arbitrariedades, los detectives esconden la debilidad detrás de la soberbia, propia del armado contra el desarmado: “—En esa época éramos tan sobrados que no nos quitábamos las pistolas para pasar lista” (p. 134). La obsesión por las armas, podemos agregar, es otra expresión de esa identidad, pues es la que les otorga poder y prolongación de su virilidad. De hecho, el cuento parte con la pregunta: — “¿Qué armas te gustan a ti? —Todas, menos las armas blancas” (p. 123). Y, más adelante, se refieren a las de fuego: un “bazooka” y un Magnum (p. 125-126).

En conclusión, intentando configurar esta versión militar-racial de la que habla Larraín, y que se habría renovado y fortalecido durante la dictadura, está subrepticiamente enunciada a lo largo del diálogo de los detectives: el sentido de superioridad, el patriotismo, el machismo, la homofobia, el apego a las armas, y, en general, la superficialidad y ligereza con que tratan los temas, reflejan un tipo de sujeto determinado por un sesgo irreductible de la chilenidad. Un carácter en el que predomina, antes que la reflexión y la tolerancia, la acción. Es una identidad de cuño práctico, basada en un actuar desde el poder y por medio de la fuerza, y, en consecuencia, se trata de una hegemonía relativa, cuando no corrompida. Estas interlocuciones lo confirman: “— [...] en este país no existen los tipos duros. —Chile es un país de maricones y asesinos. — No quedan hombres; sólo quedan durmientes. —Yo soy bien chileno” (p. 126-131).

Pero esta relativización del poder tiene la contraparte del miedo y la cobardía. Los detectives son supersticiosos, seres desesperanzados; no son libres ya que viven atrapados en sus pesadillas, en la paranoia de sentirse perseguidos por los fantasmas del pasado: sus víctimas indefensas. Por ejemplo, cuando se refieren a la homosexualidad de Raulito Sánchez: “— Esa es una afirmación muy tajante, compadre, tenga cuidado con lo que dice. Los muertos siempre nos miran. — Qué van a mirar los muertos [...] Los muertos son una mierda. — [...] Lo único que hacen es joderle la paciencia a los vivos” (p. 127).

Los victimarios, incapaces de aceptar su responsabilidad, cargan con la culpa, y, por eso, han recurrido al pacto de silencio o al mentir compulsivo, como tácticas neutralizadoras. En el fondo, eluden la verdad, huyendo. El viaje en automóvil refleja eso: los detectives escapan inútilmente del pasado. Pero esto no es una excepción, ya que los detectives, como muchos personajes de Bolaño, son sujetos desahuciados que viven al límite de la marginalidad. Son sobrevivientes que carecen de un espacio comunitario (Morales, p. 140). En sus diálogos no hay más referencias que a hechos puntuales relacionados con *ese* pasado, ya que han perdido toda otra demarcación, toda otra experiencia de vida que los reubique o substraya de esa

totalidad, incluso de ese espacio claustrofóbico que es el automóvil, que los orilla, los oscurece, o, mejor, los siniestra. En la lectura conseguimos percibir el frío amenazador, pero no como el de seres difusos, sino que, por medio de la *magia* del relato, palpables, visibles, para ser claramente contemplados en su verdad verdadera.

El segundo fenómeno, el de la anécdota con Arturo Belano, es la piedra de tope del cuento. Existe, en cambio, una inflexión en el discurso. Si el diálogo anterior giraba en torno a recuerdos y anécdotas, desde la pregunta: “—¿Te acuerdas del compañero de liceo que tuvimos preso?” (p. 132), el tono de la conversación adquiere desde entonces un matiz distinto ya que no hay un diálogo propiamente tal, sino una reconstrucción de los recuerdos. Lo que se habla ya lo han tratado antes, lo saben en detalle, pero vuelven sobre lo mismo porque les produce una suerte de disfrute. Me parece, por lo demás, que es el ritmo normal que mantenemos cuando nos juntamos con viejos amigos. Pasamos de la información al recuerdo, porque solemos rememorar situaciones gratas. “—Fui yo el que se dio cuenta que estaba entre los detenidos, aunque todavía no lo había visto personalmente. Tu sí y no lo reconociste” (p. 132).

Arancibia lee el nombre Arturo Belano en la lista de presos, pero Contreras es quien lo ve, sin reconocerlo. Para ambos, sin duda alguna, resulta grato recordar la anécdota. Pero también se crea una admiración sobre Belano, el loco Arturo. Primero, porque a los quince años se había ido a vivir con su familia a México, y eso para dos provincianos como Arancibia y Contreras, era un hecho importante, pues, lo convertía, en ese contexto territorial y social chileno de entonces, en una suerte de joven famosillo. Pero incluso antes, como compañero de liceo ya gozaba de cierta fama. “—Era amigo de todos, pero se codeaba con los más gallos. —Tú nunca fuiste amigo suyo. —Pero me hubiera encantado, esa es la pura verdad” (p. 134).

Reaparece, así, otra vez, el sentido de inferioridad. Como causa ahora del provincialismo, se reducen como sujetos. Esto no se dice, sin embargo, podemos inferirlo, rehuyendo la figura del autor (¡Cómo juega en esta parte Bolaño con el lector!). Un tipo que se codea con los mejores, intelectualmente superior, libresco, culto e incipiente escritor, ¡cómo habría de ser amigo de dos futuros detectives! Resulta un prejuicio, es cierto, pero la lectura de este pasaje permite esa interpretación. Además, son los mismos policías quienes lo enaltecen. Está claro que lo sobreestimaron y que, en la comisaría les resultó agradable después de cinco años reencontrarse con él, más aún en que ahora los “más gallos” son ellos, los que gozan de superioridad, de la facultad de ayudarle, de decidir su suerte. Surge acá la disyunción entre el deber y la subjetividad del sentido común. Los detectives optan por la segunda. “—Sí, Arturo, a los quince se fue a México y a los veinte volvió a Chile. —Qué mala cueva. —Qué buena cueva, caer justo en nuestra comisaría” (p. 133).

Belano, el más joven de los detenidos, está incomunicado, pero se alegra cuando es reconocido por sus excondiscípulos, porque sabe, o intuye, nunca se sabe, que no será torturado. Los detectives, de este modo, juegan al rol de verdugos/salvadores, y eso los enaltece. Los enaltece porque es el loco Belano, el popular y amistoso muchacho del liceo.

—La verdad es que se alegró.
—Me parece que lo estoy viendo.
—Pero si tú no estabas allí.
—Pero tú me lo contaste. Le dijiste ¿tú eres Arturo Belano, de Los Ángeles, provincia de Bío-Bío? Y él te contestó sí, señor, yo soy [...].
—Y entonces tú le dijiste ¿no te acordai de mí, Arturo?, ¿no sabís quién soy, huevón? Y él te miró como diciéndose ahora me torturan a mí o yo qué le he hecho a este tira conchesumadre.

—Me miró como con miedo, es verdad.
—Y te dije no, señor, no tengo ni idea, pero ya comenzó a mirarte de otra manera [...].
—Me miró como con miedo, eso es todo [...].
—[...] Y él hizo como un esfuerzo muy grande porque habían pasado muchos años y en el extranjero le habían pasado muchas cosas, más de las que le estaban pasando en la patria [...] (p. 133-134).

De estas interlocuciones podemos deducir, por último, una cuestión más sobre la figura del detenido y el carácter de sus celadores: la minimización del golpe en comparación con el hecho de Belano de haberse ido a vivir a México. Cambiar de país con la familia, dentro de América Latina, ¿puede ser más significativo que la experiencia sufrida en el contexto de una de las dictaduras más atroces del Cono Sur?...

Ahora bien, a pesar del intento permanente de desvirtuar los hechos, de amenizar lo sucedido dentro de la comisaría, los detectives abusan del poder, incluso, por ejemplo, en el trato deferente para con Belano. Recordar el episodio específico como un favor “humanitario” no es más que reflejo oblicuo de la conducta con el resto, los no-Belano. Así lo recuerdan:

—[...] Belano se había quedado solo, todavía faltaban horas para la llegada de una nueva remesa, y estaba con el ánimo por los suelos.
—Es que adentro flauean hasta los más gallitos.
—Bueno tampoco se habría quebrado, si a eso vamos.
—Pero le faltaría poco.
—Poco le faltó, es verdad.
—Y encima le pasó una cosa bien curiosa. Yo creo que por eso me he acordado de él (p. 136).

Antes de abordar *esa cosa bien curiosa*, detengámonos en ese juego macabro de sobreestimar para luego subestimar la figura del prisionero. Belano era de los “más gallos”, pero, aunque no se quiebra, poco le faltó... Se les reconoce a Raulito Sánchez como al loco Arturo ser hombres duros, pero el implacable apremio de la represión los ablanda a todos, sin excepción: la “hombría” de Raulito Sánchez o la “gallardía” de Belano. Ese sentimiento de supremacía de quienes están del lado del poder oficial resurge una y otra vez en los recuerdos de Arancibia y Contreras. Pero más aún: permite siempre, a partir de ellos, comprender el conjunto. Si Belano es la excepción, no es difícil imaginar la regla, la que llevó a engrosar la fatídicamente cifra apuntada más arriba.

Desde ese hecho *curioso* se revela de frente el “salvajismo” de los detectives como integrantes de la policía secreta de Pinochet. En el viaje se refieren a los incomunicados, a la rutina diaria de sacarlos al baño, al hambre, al miedo. Cuentan que en el corredor, entre el gimnasio donde estaban los presos y el baño, había “un espejo pequeñito” que los detenidos lo usaban para constatar su aspecto (barba, peinado) (p. 136-137). Belano al estar incomunicado, nunca se duchó, ni afeitó, pues no tenía los utensilios, ni ropa, nada. “—Bueno, el caso es que cuando Belano pasaba con la cola de los presos nunca quiso mirarse al espejo. ¿Cachai? Lo evitaba. Del gimnasio al baño y del baño al gimnasio, cuando llegaba al corredor del espejo miraba para otro lado. —Le daba miedo mirarse”. Hasta que un día, “luego de haberlo pensado toda la noche y toda la mañana”, y al saber que su suerte había cambiado, “decidió mirarse al espejo, ver qué cara tenía” (p. 137).

—¿Y qué pasó?
—No se reconoció.
—[...] al pasar junto al espejo se miró de golpe la cara y vio a otra persona.
—Entonces tú pensaste que se había vuelto loco.
—Yo no sé lo que pensé, pero con franqueza tuve miedo.
—[...] yo me di cuenta al tiro que me embromaba [...] él se largó a hablar del espejo, del trayecto que tenía que recorrer cada mañana y de repente me di cuenta que todo era de verdad, él, yo, nuestra conversación (p. 137).

Contreras entonces toma una decisión: llevarlo de noche al corredor y mirarse otra vez, pero con él a su lado, “con tranquilidad, y dime si no eres el mismo loco de siempre” (p. 138). Se van al espejo.

—Y cuando llegamos al espejo le dije mírate y él se miró [...] y luego desvió los ojos, sacó la cara del espejo y se estuvo un rato mirando el suelo.
—¿Y qué?
—Eso le dije yo, ¿y qué?, ¿eres tú o no eres tú? Y él entonces me miró a los ojos y me dijo: es otro, compadre, no hay remedio [...] en todo caso él lo notó [el miedo de Contreras] y se me quedó mirando y yo me pasé una mano por la cara y tragué saliva porque otra vez tenía miedo (p. 139).

Al detective se le ocurre entonces otra idea:

—Le dije: mira, me voy a mirar yo en el espejo, y cuando yo me mire tú me vas a mirar a mí, vas a mirar mi imagen en el espejo, y te vas a dar cuenta de que soy el mismo [...] que la culpa es de este espejo sucio y de esta comisaría sucia y del corredor mal iluminado [...].
—Me planté delante del espejo y cerré los ojos. Y luego los abrí [...] de golpe, al máximo posible, y me miré y vi a alguien con los ojos muy abiertos, como si estuviera cagado de miedo, y detrás de esa persona vi a un tipo de unos veinte años, pero que aparecía por lo menos diez más, barbudo, ojeroso, flaco, que nos miraba por encima de mi hombro [...] y entonces Belano dijo: oye, Contreras, ¿hay alguna habitación detrás de esa pared?
—[...] No, le dije, que yo sepa detrás sólo está el patio. ¿El patio donde están los calabozos?, me preguntó. Sí, le dije, donde están los presos comunes. Y entonces el muy hijo de puta dijo: ya lo entiendo [...] qué chuchas es lo que ahora entendís [...] Así que volví a mirar el espejo y vi a dos antiguos condiscípulos, uno con el nudo de la corbata aflojado, un tira de veinte años, el otro sucio, con el pelo largo, barbudo, en los huesos, y me dije: joder, ya la hemos cagado, Contreras, ya la hemos cagado. Después cogí a Belano por los hombros y me lo llevé de vuelta al gimnasio. Cuando lo tuve en la puerta me pasó por la cabeza la idea de sacar la pistola y pegarle un tiro allí mismo, era fácil [...] Pero por supuesto no lo hice.
—Claro que no lo hiciste. Nosotros no hacemos esas cosas, compadre.
—No, nosotros no hacemos esas cosas (p. 140-141).

El arte Bolaño: el lector

El episodio del espejo marca varias situaciones. Si Belano señala que no se reconoce, lo mismo le sucede luego a Contreras, pues, cuando dice me “miré y vi a alguien”, es que ya no es a él a quien ve, sino a otro. Paradojalmente, de ser Belano, que por su aspecto desgreñado no se

reconoce, acaba siendo Contreras quien ya no es el mismo, y ese cambio no es físico, como el del preso, sino síquico; una crisis identitaria que lo aterroriza. Mientras Belano mantiene la calma, a Contreras lo domina el miedo y la autoconvicción de que *la han cagado*. (Acá, el plural es otra forma de aminorar el daño y no asumir responsabilidades individuales). *La han cagado*, pues, entre él y Belano, pese a la obvia semejanza, los separa un posicionamiento histórico y una conducta ética insondables. Por eso, siente el impulso de matarlo, porque es propio de su carácter: expurgar la culpa con la muerte, o sea, con más culpa. Pero, no lo hace: contiene su frustración y rabia. Acto, por cierto, que no lo redime, ya que el episodio del espejo sigue habitando en él como un fantasma inclaudicable del pasado.

El actuar de Belano, por su parte, tendría dos aristas. Una relacionada con su propia identidad de quien acepta su destino, cuestión que lo dignifica o, mejor aún, lo humaniza, ante sí mismo, ante sus condiscípulos y sobre todo ante el colectivo. Ya que, sabe, no está solo: es parte de un grupo que ha sido víctima de la injusticia del poder represivo, así la suerte lo haya puesto en la comisaría de Temple. Eso, sin embargo, no atenúa el mal, porque el preso Belano *es* todos los presos por la dictadura. Lo mismo los detectives, por igual, *son* todos los victimarios, pese al vano esfuerzo de banalizar el horror. Salvar a Belano no los hace mejores ni exime de culpa, no obstante. Consecuentemente, el no reconocimiento de Belano es superficial, de aspecto, no afecta su integridad, en cambio el de Contreras es interior, profundo, no tiene vuelta atrás.

La segunda lectura tiene que ver con el universo o *arte* Bolaño y con la pregunta “¿hay alguna habitación detrás de esa pared?”. Como dijimos más arriba, la obra narrativa de Bolaño se asemeja al de una red de múltiples interconexiones con el mismo o con otros textos, en los que aparecen secretas relaciones cómplices y solidarias de significado. Esto se conecta, sabemos, con “¿qué hay detrás de la ventana?” (Bolaño, 2019, p. 745), pregunta con la que termina *Los detectives salvajes*. No vamos a forzar conjeturas inútiles, únicamente plantear lo obvio, y que trasciende la semejanza de nombre *detectives*. Cuando Contreras le confirma lo que hay detrás de la pared, Belano se limita sólo a decir que *ya lo entiende*. Y no dice más. En lo literal, lo que hay es el patio donde están los calabozos. En la novela, aunque no hay respuesta, sólo un recuadro punteado, una ventana disuelta, hay también, como en el cuento, silencio absoluto. Es decir, en ambos relatos los finales quedan abiertos a la libre interpretación, al desafío de adivinar la intrigante secreta intención del autor, porque la naturaleza nos insta a avanzar, a buscar en medio de la oscuridad, posibles salidas. Bolaño no es el que ilumina: somos los lectores los potenciales portadores de la verdad. Esto, al ser una constante en su narrativa, define un modo absolutamente novedoso y original de concebir la literatura, porque la sitúa no en el acto individual de la escritura, sino en el ejercicio colectivo de la lectura; deposita en el lector una nueva relación con la creación estético-literaria. En otras palabras, destruye, desedifica la literatura, resituándola del otro lado, del lado del lector. Al destronar el aura clásica del escritor, Bolaño instala la obra en medio de la vida cotidiana, como un bien común (como un *derecho*, diría Candido), disponible para ser aprovechada por todos.⁸

Así, pues, ¿qué hay detrás de la pared, aparte de los calabozos de los presos comunes? Están los otros como él. Entonces la realidad se amplía, física y subjetivamente. Física porque el reflejo del espejo derriba la pared y extiende el espacio, transforma la comisaría de Temple,

⁸ Para Candido, así como el hombre tiene necesidades básicas que en nuestras sociedades en el fondo se transforman en derecho, como es proveerse de alimento, abrigo, cuidado, también tiene, dentro de esta misma lógica inevitable, derecho a la literatura. Debe acceder a ella y entenderla (Candido, 1995, p. 149-173).

creando, de este modo, una sola, sin fragmentos ni límites interiores que bloqueen. El cuartel en la medida que es conocido por el detenido deja de ser el mismo porque el conocimiento lo desbloquea. De ahí el desagrado de Contreras, ya que cae en el juego de Belano de revelarle la estructura del presidio. Si en *Los detectives salvajes* detrás de la ventana no hay nada, sólo el misterio, en “Detectives”, detrás de la pared están los presos, los que justificarían la barbarie.

Ahora, y para terminar, en el plano subjetivo, cuando el sujeto dice que *ya lo entiende*, sufre también una transformación interior dada por el grado de conciencia de conocer la verdad histórica y, por lo tanto, de narrarla, y acá es donde, pues, se entronca realidad y ficción, Belano y Bolaño se fusionan, inevitablemente, en el deber de contar lo vivido. El actor-personaje, finalmente, de prisionero termina siendo detective: el sujeto que indaga para darle sentido a su existencia personal y colectiva.

Referencias

- BENJAMIN, Walter. *El narrador*. Santiago: Metales pesados, 2008.
- BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discurso (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BOLAÑO, Roberto. “Detectives”, en *Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo, 2019. p. 123-141.
- BORGES, Jorge Luis. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2023.
- CANDIDO, Antonio. “El derecho a la literatura”, en *Ensayos y comentarios*. México DF.: Fondo de Cultura Económica, 1995. p. 123-135.
- CERTEAU DE, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 2000. (v. 1: Artes de hacer)
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire*. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima/Berkeley: CELACP, 2003.
- CHANDÍA ARAYA, Marco. “Sensini”, narrar el horror: el arte de Bolaño *Signo*. Santa Cruz do Sul, v. 48, n. 92, p. 76-90, mai/ago. 2023. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/18287>. Acesso em: 25 jan. 2024.
- DEL POZO, José. *Historia de América Latina y del Caribe*. Desde la independencia hasta hoy. Santiago: Lom, 2009.
- LARRAÍN, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago: Lom, 2001.
- LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. *Suplementos Anthropos*, n. 29, 47-61, 1991.
- MORALES T., Leonidas. *Ensayos. Crítica literaria y sociedad*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2013.
- MOULIAN, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: Lom/Arcis, 1997.
- RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- ROJO, Grínor. *La cultura moderna de América Latina. Volumen III. Tercera modernidad (1973-2020)*. Santiago: Lom, 2023.
- SHARR, Adam. *La cabaña de Heidegger*. Un espacio para pensar. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- SUBERCASEAUX, Bernardo. *Chile o una loca historia*. Santiago: Lom, 1999.

Las ciudades de Bolaño

The Cities of Bolaño

As cidades de Bolaño

Edmundo Paz-Soldán

Cornell University Ithaca | Ithaca | NY | US
jep29@cornell.edu
<https://orcid.org/0009-0002-3310-3033>

Resumen: A partir de un recorrido por las diversas ciudades presentes en la literatura de Roberto Bolaño, cuyos textos construyen un tejido global, este ensayo se centra en la violenta Santa Teresa, la ficcionalización del autor de 2666 de la mexicana Ciudad Juárez. Organizada en torno a las maquiladoras, Santa Teresa está tomada por el derramamiento de sangre, especialmente el de las mujeres, pues sigue la lógica exigente del neoliberalismo, en el que se mezclan libremente el crimen organizado, la discriminación de género y el uso depredador del cuerpo. Tomando la representación de los brutales asesinatos de mujeres ocurridos allí, especialmente en la “Parte de los crímenes”, buscamos discutir cómo, en la novela de Bolaño, la violación de los cuerpos femeninos se relaciona con la ferocidad del sistema capitalista en esta ciudad-metáfora del mundo globalizado moderno.

Palabras clave: Roberto Bolaño, 2666, Feminicidio, Capitalismo, Ciudades

Abstract: Starting from an excursion through the various cities present in Roberto Bolaño's literature, whose texts build a global mesh, this essay focuses on the violent Santa Teresa, the author's fictionalization of 2666 from the Mexican Ciudad Juárez. Organized around the maquiladoras, Santa Teresa is taken by bloodshed, especially that of women, as it follows the demanding logic of neoliberalism, in which organized crime, gender discrimination and the predatory use of bodies freely mix. Taking the representation of the brutal murders of women that occurred there, especially in the “Part of the crimes”, we seek to discuss how, in Bolaño's novel, the violation of female bodies is related to the ferocity of the capitalist system in this city-metaphor of the modern globalized world.

Keywords: Roberto Bolaño, 2666, Feminicide, Capitalism, Cities

Resumo: A partir de uma incursão pelas várias cidades presentes na literatura de Roberto Bolaño, cujos textos constroem uma malha global, o presente ensaio centra-se na violenta Santa Teresa, ficcionalização do autor de 2666 a partir da mexicana Ciudad Juárez. Organizada em torno das maquiladoras, Santa Teresa é tomada por um derramamento de sangue, especialmente das mulheres, por seguir a lógica exigente do neoli-



beralismo, no qual se misturam livremente o crime organizado, a discriminação de gênero e o uso predatório dos corpos. Tomando a representação dos assassinatos brutais de mulheres ocorridos ali, em especial na “Parte dos crimes”, busca-se discutir como, na novela de Bolaño, a violação dos corpos femininos está relacionada às ferocidades do sistema capitalista nesta cidade-metáfora do mundo moderno globalizado.

Palavras-Chave: Roberto Bolaño, 2666, Feminicídio, Capitalismo, Cidades.

Hace más de diez años viajé a Ciudad Juárez como parte de una investigación para un proyecto literario. Llegué a El Paso y el amigo que debía acompañarme a cruzar la línea no se animó debido a la ola de violencia que sacudía a la ciudad. Willivaldo, un periodista de Ciudad Juárez, se ofreció a servirme de guía y me esperó en el paso fronterizo. Fueron veinticuatro horas tensas, en las que vi por las calles el paso continuo de patrullas del ejército con soldados encapuchados. Muchos lugares estaban cerrados, el turismo norteamericano había desaparecido, pero había agitación en la ciudad; asistí a una protesta a cargo de una asociación de padres de familia contra la violencia, una organización creada en los años treinta. “La gente cree que la violencia en Ciudad Juárez es nomás de ahora”, me dijo Willivaldo. “En realidad es de mucho tiempo atrás, solo que ahora se puso de moda por tanta mujer muerta”.

Una razón por la que viajé a Ciudad Juárez es la obra de Roberto Bolaño. Quería conocer la ciudad que había inspirado 2666: Santa Teresa es su claro trasunto. Traté de verla con los ojos de Bolaño; me apoyé en lo que había aprendido leyendo a Bolaño para intentar percibir lo que me rodeaba. Por supuesto, hubo desconexiones: las calles y los barrios de la ciudad no siempre eran iguales a los que mi imaginación de Santa Teresa había armado a partir de la lectura de la novela. No importa, pensé: Ciudad Juárez puede cambiar todos los días, pero Santa Teresa se mantendrá viva en mí como la conocí en 2666.

Bolaño tuvo una relación importantísima con varias ciudades, algunas transmutadas en literatura. Si vivió en Chile en Los Ángeles, Viña del Mar y Quilpué, y estuvo detenido en Concepción, también Santiago fue central, convertida en escenario de una de sus grandes novelas, *Nocturno de Chile*. El Santiago de *Nocturno de Chile* se condensa en la casa de la poeta María Canales –esposa del agente de la DINA Michael Townley–; allí continúan las fiestas y las recepciones de los escritores en plena dictadura: “Los artistas se reían, bebían, bailaban, mientras afuera, en esa zona de grandes avenidas despobladas de Santiago, transcurría el toque de queda” (Bolaño, 2000, p. 135). A la vez, en el sótano de la casa, los opositores a Pinochet son torturados, algo que un amigo del narrador descubre por casualidad, cuando una noche baja borracho buscando el baño y encuentra en un catre a “un hombre desnudo, atado de las muñecas y los tobillos” (Bolaño, 2000, p. 139). Santiago es la paz del toque de queda en las calles y el jolgorio de la fiesta en las casas mientras en la oscuridad ocurren las torturas y los asesinatos.

En el México de Bolaño están la Santa Teresa de la imaginación en 2666, y también la Ciudad de México, donde vivió muchos años y donde se descubrió como escritor, capturando en *Los detectives salvajes* su vitalidad y complejidad de una manera tan asombrosa que críticos mexicanos como Christopher Domínguez Michael piensan que es una novela tan fundamental sobre la Ciudad de México como *La región más transparente*. *Los detectives salvajes* no es solo la Ciudad de México; las otras ciudades por las que deambulan los poetas Ulises Lima y Arturo Belano abarcan las ilusiones y desilusiones de toda una generación latinoamericana –la que

soñó proyectos de cambio social en los setenta y se dio de bruces con la salvaje represión dictatorial. En la segunda parte de la novela, enmarcada por el encuentro con “confusas formas de fascismo”¹ y una enorme “variedad de experiencia[s] sexual[es]”² (Hoyos, 2016, p. 14-5), se encuentran Luanda, Tel Aviv, Managua: más de veinte ciudades que arman el mapa de una literatura a escala global, el intento ambicioso “de navegar la nueva conciencia del mundo como un todo” (Hoyos, 2016, p. 20).³

Después vino su retiro catalán, en el que, ya transformado en mentor no oficial de las nuevas generaciones de escritores latinoamericanos, Bolaño convirtió a Blanes en un lugar de peregrinación del mundillo literario (estuve en esa ciudad el 2008 y me impresionó que los vecinos me indicaran orgullosos el lugar donde Bolaño compraba el pan o el periódico, y el departamento cerca de su casa donde se retiraba a escribir). Hay novelas suyas con títulos de ciudades: aparte de *Nocturno de Chile* está la *Amberes* vanguardista, en la que Amberes es un lugar de la imaginación, donde el escritor la pasa mal, “sin grandes posibilidades de escribir poesía épica” (Bolaño, 2002, p. 50). Otras ciudades europeas narradas son la Berlín de *Estrella distante* –donde hay un ataque de neonazis en una estación de trenes–, la Paris lluviosa de César Vallejo en *Monsieur Pain*, la Roma de *Una novelita lumpen*. Su última conferencia también lleva nombre de ciudad: “Sevilla me mata”, leída en un encuentro de escritores el verano del 2003 en Sevilla. Bolaño estuvo a punto de no asistir a ese encuentro, estaba muy enfermo, pero al final apareció; era el invitado especial, junto a Cabrera Infante. Falleció tres semanas después. Lo recuerdo una noche contando chistes al lado de la piscina del hotel, en la terraza. En realidad, era el mismo chiste, pero contado a través de diversos registros narrativos: narrador omnisciente, narrador en primera persona, narrador en segunda persona, puro diálogo, etc. Nos reímos mientras asistíamos a un taller improvisado de escritura. Un sábado volvíamos del lugar de la conferencia al taller y él se detuvo en un kiosco y compró el periódico francés *Liberation*, cuyo suplemento literario le había dedicado la portada y una reseña elogiosísima. Su fama mundial explotaba y eso hubiera sido interesante de ver, cómo lidiaba con ella, después de haber criticado tanto a la industria cultural.

Si todo el mapeo que menciono abarca el proyecto de literatura global de Bolaño, la ciudad que representa mejor ese proyecto es la Santa Teresa de 2666. En una entrevista con Mónica Maristaín, Bolaño llama a Ciudad Juárez “mi idea del infierno... nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos” (Maristaín, 2003, p.7). De esa “idea del infierno” nace la Santa Teresa de Bolaño, con maquiladoras, basureros y descampados que le sirven para dar cuenta de los excesos y desigualdades del modelo capitalista neoliberal y para la crítica al nuevo orden global. Bolaño sitúa en ese paisaje los feminicidios que asolaban a Ciudad Juárez y su narración clínica de tanta muerte, al igual que el desdén con que los policías tratan el tema, nos muestra las violentas estructuras patriarciales sobre las que se apoya la sociedad contemporánea. Capitalismo y violencia no son opuestos, sino que son parte de la misma lógica, y el genio de Bolaño fue mostrarnos esa conexión de la manera más explícita posible.

Sabemos que Bolaño no estuvo nunca en Ciudad Juárez y que su punto de partida fue *Huesos en el desierto*, la crónica del periodista mexicano Sergio González Rodríguez sobre los feminicidios que asolaban la ciudad. También sabemos que gracias a 2666 el tema de

¹ Traducido de: “puzzling forms of fascism”. Ésta y todas las traducciones presentadas más adelante son propias.

² Traducido de: “variety of sexual experience”.

³ Traducido de: “navigate a new conscience of the world as a whole”.

los feminicidios se convirtió en fundamental para la discusión sobre las violentas estructuras patriarcales sobre las que se apoya la sociedad contemporánea. Como ciudad fronteriza, Ciudad Juárez era el centro, esperanzador para muchos, de la prosperidad económica globalizadora que traería el acuerdo de libre comercio firmado en 1994 entre Estados Unidos, México y Canadá. Era, a la vez, el centro del narcotráfico que ha producido tanta violencia en la región, un ejemplo consumado de lo que podemos llamar, siguiendo a la filósofa mexicana Sayak Valencia (2010), “capitalismo gore”.

Santa Teresa está descrita desde el principio en un registro apocalíptico. El título de la novela tiene obvias connotaciones simbólicas: ha llegado el día de la bestia, se vive un infierno localizado en la tierra. Es una novela que juega con el género policial, hay muchos crímenes, detectives y sospechosos; sin embargo, ningún indicio conduce a nada, los policías están perdidos y los sospechosos son inventados. En la misma escritura hay lo que un crítico ha llamado una estética forense, con descripciones clínicas de los cuerpos de las mujeres asesinadas encontrados en calles, descampados y basureros, y una especie de necrosis narrativa: se pospone la solución de los hechos, se evita la síntesis, todo se acumula como en un gran basurero (el basurero es un espacio central de la novela).

Santa Teresa remite al paisaje de una modernidad industrializada en medio de la desolación del desierto mexicano y la frontera, marcada por el subdesarrollo y la pobreza:

Estaba tirada en un terreno que a veces los alumnos utilizaban para jugar un partido de fútbol y béisbol, un descampado desde donde se podía ver Arizona y los caparazones de las maquiladoras del lado mexicano y las carreteras de terracería que conectaban éstas con la red de carreteras pavimentadas (Bolaño, 2004, p. 467).

Santa Teresa ha apostado a la industrialización capitalista, un contrapunto al paraje desierto que la rodea. La ciudad es a la vez una metrópolis y una necrópolis, donde la repetición compulsiva de la violencia de género se ha normalizado. De hecho, esa repetición de los asesinatos en la ciudad funciona en paralelo con la producción en serie de las maquiladoras: Bolaño usa la repetición sistemática para dar cuenta del horror (pienso en el concepto de “lo sublime negativo” de Dominick LaCapra, cuando la experiencia traumática va más allá de lo ordinario y se eleva en su mismo exceso, transformando la herida en algo sublime, conectado a la melancolía; es un intento de capturar el horror inexpressable a través de una estética apocalíptica que contradice la estética de la belleza en un Adorno).

El edificio central de la ciudad es la maquiladora, la fábrica que atrae a los migrantes del interior de México y de Centroamérica, mujeres en su gran mayoría (hubo una gran migración intranacional a las EPZ [export-processing zones] en los noventa, producto de los acuerdos de libre comercio, un desplazamiento del trabajo a zonas urbanas (Lopez, p. 5-6). La mitad de la población de Juarez [750.000] trabaja en maquilas, y 55% de los trabajadores de las maquilas son mujeres. El promedio de edad es 22 años. Son 70 horas de trabajo a la semana, los trabajadores suelen quedarse allí entre 2 y 3 años) (Lopez, p. 5-6). La mayoría llega con la esperanza de continuar viaje hacia los Estados Unidos, pero muchas se van quedando. Son mujeres que adquieren cierto poder en este espacio: trabajan, ganan dinero, son independientes. Santa Teresa es, de hecho, una ciudad con escaso desempleo, donde el Estado permite el flujo libre del capital. Ese flujo es parte del problema: Santa Teresa es un espacio liminal, un territorio fuera del orden jurídico normal, donde los ciudadanos pueden ser ani-

quilados sin excepción. En la frontera, el ciudadano se convierte en un ser desnudo, alguien que no está al amparo de las leyes.

Las “casuchas” donde viven las trabajadoras se extienden al lado de los parques industriales y de basureros donde muchas veces se encontrarán tirados los cuerpos de las mujeres muertas junto a los “desperdicios de cada maquiladora” (Bolaño, 2004, p. 449). Las colonias son lugares deprimentes, con árboles “tan cubiertos de polvo que parecen amarillos” (Bolaño, 2004, p. 449); la mayoría de las casas “carecen de luz eléctrica” y “las salidas del parque industrial también son deficitarias tanto en el alumbrado como en la pavimentación, así como también en su sistema de alcantarillas: casi todos los desperdicios del parque van a caer a la colonia Las Rositas, donde forman un lago de fango que el sol blanquea” (Bolaño, 2004, p. 469).

Bolaño hace una conexión directa entre las maquiladoras y un lugar de sacrificios:

la maquiladora EMSA, una de las más antiguas de Santa Teresa, ... no estaba en ningún parque industrial sino en medio de la colonia La Preciada, como una pirámide color melón, con su altar de los sacrificios oculto detrás de las chimeneas y dos enormes pueras de hangar por donde entraban los obreros y los camiones (Bolaño, 2004, p. 564).

Hay razones materiales para imaginar a la maquiladora como un lugar de sacrificios: no hay sindicatos ni se mejoran las condiciones de vida de las trabajadoras, que deben comer “junto a las máquinas o formando corrillos en cualquier rincón” (Bolaño, 2004, p. 449); solo una maquiladora tiene cantina para los trabajadores, y ni siquiera hay buena iluminación ni sistema de alcantarilla en las colonias donde viven. Las mujeres migrantes y racializadas, provenientes de las clases populares, son mano de obra barata del capitalismo, fácilmente reemplazables. Llegan y se van, y las fábricas no mantienen un registro actualizado de sus trabajadoras, como descubrirán los agentes asignados a resolver los casos.

Otro espacio privilegiado de la novela es el basurero. Junto a los descampados, los basureros son los lugares donde más mujeres muertas aparecen. Como una cantinela, se repite la frase: “al mes siguiente, en mayo, se encontró a una mujer muerta en un basurero situado entre la colonia Las Flores y el parque industrial General Sepúlveda” (Bolaño, 2004, p. 449);

en junio murió Emilia María Mena. Su cuerpo se encontró en el basurero clandestino cercano a la calle Yucatecos... En el basurero donde fue encontrada se declaraban constantes incendios, por lo que no se podía descartar que las calcinaciones de su cuerpo fueran debidas a un fuego de estas características y no la voluntad del homicida (Bolaño, 2004, p. 466).

Bolaño dota de simbolismo al basurero. Como si se tratara de una broma perversa sobre su país de origen, un basurero destacado es conocido como El Chile. En El Chile habitan los hombres-muertos, los zombis de la novela, los que

tienen nada o menos que nada... hablan una jerga difícil de entender... Los habitantes nocturnos de El Chile son escasos. Su esperanza de vida, breve. Mueren a lo sumo a los siete meses de transitar por el basurero... Todos, sin excepción están enfermos. Sacarle la ropa a un cadáver en El Chile equivale a despellejarlo. La población permanece estable: nunca son menos de tres, nunca son más de veinte (Bolaño, 2004, p. 467).

Bolaño habla del basurero como el lugar donde se juntan los cuerpos muertos de las mujeres y los desperdicios de las maquiladoras. Las mujeres muertas son reimaginadas como desperdicios literales de las fábricas del capital. Si el basurero es el lugar donde aparecen mujeres muertas y donde viven los hombres-muertos, por extensión metonímica hay que pensar en Santa Teresa como el basurero del capitalismo. Pero ¿de qué capitalismo hablamos? Sayak Valencia utiliza el concepto de “capitalismo gore” para pensar “la reinterpretación de la vida en espacios fronterizos” (2010, p. 15). El derramamiento de sangre es el precio de países como México por seguir la lógica exigente del capitalismo, en el que se mezclan libremente el crimen organizado, la discriminación de género y el uso predatorio de los cuerpos: es decir, la violencia como herramienta para el empoderamiento. Estas prácticas *gore*, estas formas violentas de hacerse de capital, esa desvalorización del cuerpo de la mujer, son estrategias para acercarse al primer mundo. El cuerpo se destruye como un fin en sí mismo, la muerte se convierte en un ritual de paso para las bandas de jóvenes. En Santa Teresa se produce una legitimación de procesos de economías sumergidas (mercado negro, tráfico de cuerpos, armas etc). Así, el capitalismo *gore* es una dimensión descontrolada del proyecto neoliberal. Estas formas de vida violentas y crueles, esta presencia del narco y su poder letal, es una distopía de la globalización que surge en ciertas regiones como forma de obtener reconocimiento y legitimidad económica. Pero el primer mundo no llega, está detrás de la frontera, por lo que no queda más que resignarse a ser su basurero.

Una profunda conexión une ese “capitalismo gore” con las estructuras fundamentales del patriarcado. La antropóloga Rita Segato señala en *Contra-pedagogías de la残酷* que la precarización de la vida en la sociedad contemporánea lleva a un aumento de violaciones y asesinatos: “el mandato de la masculinidad exige al hombre probarse hombre todo el tiempo... Las iniciaciones masculinas en las más diversas sociedades, muestran esa necesidad de titulación mediante desafíos y pruebas que incluyen la anti-socialidad, la残酷 de alguna forma y el riesgo” (2018, p. 42-3). Sin embargo, los crímenes de Ciudad Juárez, continúa Segato en otro artículo, no son crímenes de género, marcados por un motivo sexual (aunque ese motivo es una de las razones): son “crímenes corporativos, más específicamente crímenes del segundo estado, de un estado paralelo, más parecidos a los rituales que unen a sociedades secretas y regímenes totalitarios” (2010, p. 86).⁴ En un momento histórico en el que el estado neoliberal tiende a desaparecer se instala un “totalitarismo provincial”⁵ a través de los carteles del narco, que usan nuevamente el cuerpo de la mujer como un “símbolo y apéndice de su dominio territorial” (2010, p. 84).⁶ Así, estos crímenes no son consecuencia directa de la impunidad; más bien, son crímenes que apuntan a “producir y reproducir impunidad” (2010, p. 79).⁷ De ahí que en los crímenes de Ciudad Juárez –y, por extensión, de Santa Teresa– estén presentes tanta violencia y sadismo.

En la novela asistimos más de cien veces a escenas de cuerpos abyectos y mutilados, y en pocas ocasiones se sabe algo de la interioridad de esas mujeres asesinadas: se les ha quitado subjetividad. La violencia contra la mujer es el estado natural de las cosas desde que aparece la primera muerta: “La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores.

⁴ “they are corporative crimes, and, more specifically, crimes of the second state, of a parallel state... they are more like the rituals cementing the unity of secret societies and totalitarian regimes”.

⁵ “provincial totalitarism”.

⁶ “icon and annex of territorial domain”.

⁷ “producers and reproducers of impunity”.

Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior” (Bolaño, 2004, p. 443). Contra el discurso tradicional de la mujer como la que provoca su violación o muerte por su forma de vestir o su coquetería –y contra el discurso de los agentes asignados al caso–, esa primera mujer que aparece muerta no está vestida de manera provocativa. Cualquier hombre puede ser el asesino: secuestradores, novios, esposos, amantes. Tampoco le importa a Santa Teresa la muerte de estas mujeres, pues los cadáveres son dejados en basureros por meses y se desconoce cuándo ocurrió su muerte:

Esto ocurrió en 1993... La primera muerta se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años. Pero es probable que no fuera la primera muerta. Tal vez por comodidad, por ser la primera asesinada en el año 1993, ella encabeza la lista. Aunque seguramente en 1992 murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparridas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra (Bolaño, 2004, p. 444).

Otro de los espacios clave de la novela es la cafetería Trejo's, “un local oblongo y con pocas ventanas, parecido a un ataúd” (Bolaño, 2004, p. 689). Allí los policías encargados de resolver los crímenes se reúnen para tomar café, comer algo y contarse chistes: “Y abundaban aque-lllos que iban sobre mujeres.... Y el contador de chistes decía: a ver, valedores, defínanme una mujer. Silencio. Y la respuesta: pues un conjunto de células medianamente organizadas que rodean a una vagina...” (Bolaño, 2004, p. 690). “¿Y qué hace un hombre tirando a una mujer por la ventana? Pues contaminar el medio ambiente” (Bolaño, 2004, p. 691). A alguien que cuente esos chistes misóginos le va a ser imposible resolver esos feminicidios detrás de los cuales se juntan poderosas fuerzas sociales, políticas y económicas. Las autoridades son indiferentes a los crímenes y, pese a que Bolaño muestra claramente que las mujeres mueren en la novela tengan las uñas pintadas o no, pueden llegar a pensar que unas uñas pintadas son indicio de culpa por parte de una mujer. Un judicial se pregunta quién inventa los chistes, de dónde salen, quién es el primero en pensarlos, quién es el primero en decirlos, y concluye: “cuánta verdad de Dios se halla escondida detrás de los chistes populares” (Bolaño, 2004, p. 691). Esa “verdad de Dios”, ese preguntarse por el pensamiento o la mención, sugiere que los chistes van más allá de los policías que los cuentan, revelan estructuras mentales profundas en la sociedad mexicana. Como dice el crítico Bede Scott, los feminicidios en Santa Teresa muestran la unión de la misoginia de la sociedad mexicana con la violencia de los carteles, las condiciones creadas por las maquilas y la indiferencia de las autoridades (Bolaño, 2004, p. 311). Los feminicidios son la expresión directa de la violencia estructural del sistema neoliberal.

Hay un sustrato de violencia contra las mujeres muy fuerte en el orden simbólico. Un montón de restricciones las limita, y una idea rampante de masculinidad se construye en respuesta al miedo de lo femenino (“todos los mexicanos tienen miedo a las mujeres” [Bolaño, 2004, p. 478]). Los crímenes convierten a Santa Teresa en una comunidad quebrada, significativamente importante –dado su lugar en la economía global– en la ruptura global que presentamos a diario (Franco). Parte de esa ruptura está relacionada con el horror ante la enormidad del crimen: “Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (Bolaño, 2004, p. 479), dice un personaje de la novela.

¿Y cuál es el secreto del mundo a revelarse en Santa Teresa? Quizás el contraste mismo entre la visibilidad de los cuerpos y la invisibilidad de los crímenes y de los criminales. Los judiciales y Kessler –el investigador norteamericano que llega a resolver los casos– están bus-

cando, a la manera de una novela policial tradicional, al asesino serial, al único responsable de las más de cien muertes. Pero no hay un único culpable, el crimen es más bien colectivo: “todos están metidos en los crímenes” (Bolaño, 2004, p. 605). No hay por ello ninguna funcionalidad de los cuerpos como núcleos narrativos: la novela se hincha, la investigación se expande, proliferan los sospechosos y las subtramas, los asesinatos son casi idénticos, pero pese a lo que digan los detectives las pistas no llevan a ninguna parte y todo termina con el mismo refrán: “caso cerrado”. El escándalo es la impunidad, la atrocidad es la normalización de la barbarie. Santa Teresa muestra la cultura del mal en la que vivimos.

En un momento de la novela el presidente municipal de Santa Teresa, José Refugio de las Heras, declara que Klaus Haas, un alemán encerrado en la cárcel como principal sospechoso de los crímenes, es el asesino: “El caso de los asesinatos en serio de mujeres ha concluido con éxito... Todo lo que a partir de ahora suceda entra en el rubro de los crímenes comunes y corrientes, propios de una ciudad en constante crecimiento y desarrollo. Se acabaron los psicópatas” (Bolaño, 2004, p. 673). El presidente municipal de Santa Teresa intenta diferenciar entre el crimen folklórico y el moderno; los crímenes son modernos, y por lo tanto son “comunes y corrientes”. Pero, a contrapelo de lo que dice el presidente municipal, el desarrollo de la ciudad no logra que se acaben los psicópatas sino más bien los multiplica. Muchas descripciones de los crímenes incluyen sadismo gratuito, torturas y vejaciones de todo tipo: “el cuerpo presentaba señales claras de tortura, con múltiples hematomas en brazos, tórax y piernas, así como heridas punzantes de arma blanca... El pezón del pecho izquierdo presentaba señales de mordeduras y estaba medio arrancado, sosteniéndose solo en algunos cartílagos” (Bolaño, 2004, p. 724); “Mónica Posadas... no solo había sido violada por los ‘tres conductos’ sino que también había sido estrangulada... La vagina estaba desgarrada. La vulva y las ingles presentaban señales claras de mordidas y desgarraduras, como si un perro callejero se las hubiera intentado comer” (Bolaño, 2004, p. 577). Eso, por cierto, no es ni “común” ni “corriente”: el proceso modernizador no convierte a los crímenes en ordinarios, lo que hace es subsumir y olvidar sus excesos como parte de una dinámica necropolítica al servicio del desarrollo económico.

Bolaño fue un visionario: hace casi un par de décadas vio en Santa Teresa el “secreto del mundo”, que no era otro que la violencia estructural y sistemática hacia las mujeres, a la que muy pocos le prestaban interés, y su conexión con la violencia y la desigualdad que genera el capitalismo. Hoy somos plenamente conscientes de ello y vemos que lo que ocurría en Ciudad Juárez/Santa Teresa se extiende por todo México, abarca el continente y el mundo. Una nueva generación de activistas ha tomado las calles de las ciudades mexicanas, latinoamericanas y del mundo –desde Chile hasta la India–, y los movimientos feministas se han revitalizado. No es mi intención sugerir que todo se lo debemos a Bolaño ni mucho menos; hubo activistas que desde hace décadas venían reflexionando sobre este problema y que lucharon por conseguir que el gobierno mexicano y la opinión pública se dieran cuenta de la magnitud de la tragedia. Pero la literatura funciona de formas indirectas, y en una de las grandes ciudades de Bolaño, esa “estrella de la muerte” llamada Santa Teresa, el escritor chileno dejó para nosotros, marcada a fuego, la representación del insidioso mal que nos consume.

Referencias

- BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BOLAÑO, Roberto. *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- BOLAÑO, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- HOYOS, Héctor. *Beyond Bolaño: the Global Latin American Novel Now*. New York: Columbia University Press, 2016.
- MARISTAÍN, Mónica. *La última entrevista de Bolaño: Estrella distante*. Buenos Aires: Página 12, 2003.
- SCOTT, Bede. "Roberto Bolaño's *2666*: Serial murder and narrative necrosis". In: *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. v. 59, n. 3, 307-318. Disponível em: <https://dr.ntu.edu.sg/handle/10356/102691>. Acesso em: 10 jan 2023.
- SEGATO, Rita. "Territory, Sovereignty, and Crimes of the Second State. The Writing on the Body of Mexican Women". In: FREGOSO, Rosa-Linda; BEJARANO, Cynthia (Eds). *Terrorizing Women. Feminicide in the Americas*. Durnham and London: Duke University Press, 2010. p. 70-92. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780822392644-007>.
- SEGATO, Rita. *Contra-pedagogías de la残酷*. Buenos Aires: Prometeo, 2018.
- VALENCIA, Sayak. *Capitalismo gore: control económico, violencia y narcopoder*. Barcelona: Melusina, 2010.

Um olho diante da violência: trauma, castração e exílio em “O Olho Silva”, de Roberto Bolaño

An Eye in the Face of Violence: Trauma, Castration and Exile in “O Olho Silva”, by Roberto Bolaño

Rubens Corgozinho

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
| Belo Horizonte | MG | BR
rubensfcj@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9043-0391>

Maria Zilda Ferreira Cury

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
| Belo Horizonte | MG | BR
mariazildacury@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2945-7592>

Resumo: O presente trabalho busca realizar uma leitura do conto “O Olho Silva”, de Roberto Bolaño, publicado na coletânea *Putas Asesinas* (2001). A partir da perspectiva teórica de Ricardo Piglia acerca da forma do relato e do conto enquanto gênero, faz-se a discussão de temas centrais da narrativa, recorrentes em toda a produção do escritor chileno, tais como: a violência, o exílio, o trauma proporcionado pelos regimes ditatoriais latino -americanos durante o século XX e suas consequências sobre a geração que o vivenciou. Também a perspectiva de autores como Edward Said e Susan Sontag faz-se pertinente para pensar em questões específicas que se associam aos temas expostos.

Palavras-chave: Roberto Bolaño; violência; trauma; ditadura; exílio; América Latina; Literatura Comparada.

Abstract: This present work seeks to read the short story “O Olho Silva”, by Roberto Bolaño, published in the collection *Putas Asesinas* (2001). From Ricardo Piglia's theoretical perspective on the form of the report and the short story as a genre, there is a discussion of central themes of the narrative, recurring throughout the Chilean writer's production, such as: violence, exile, trauma provided by Latin American dictatorial regimes during the 20th century and its consequences on the generation that experienced it. The perspective of authors such as Edward Said and Susan Sontag is also relevant for thinking about specific issues that are associated with the themes exposed.

Keywords: Roberto Bolaño; violence; trauma; dictatorship; exile; Latin America; Comparative Literature.

Una propuesta de leitura para “El Ojo Silva”

Na contemporaneidade, desde as últimas décadas do século XX e as décadas iniciais do século XXI, escritores latino-americanos têm se voltado ao desenvolvimento de narrativas que figuram eventos traumáticos como objeto de interesse central. Esta vertente importante da produção cultural justifica-se, em grande parte, pela persistência dos efeitos nefastos das ditaduras



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

que tiveram vigência no chamado Cone Sul no período que compreende as décadas de 1960 a 1990, responsáveis pela promoção de torturas a opositores, suspensão dos direitos políticos, exílios forçados, desaparecimentos entre outras violências. Muito embora essa temática possa ser vinculada ao panorama de sucessão de traumas que caracteriza a contemporaneidade ocidental, no contexto específico da América Latina, a literatura sobre o trauma, sobretudo aquela que enfoca os eventos ditoriais, exerce função suplementar nesse conjunto.

Com essa perspectiva, Ricardo Piglia, em “Una propuesta para el nuevo milenio” (2001), se lança à tarefa de escrever uma sexta proposta que completasse o texto de Italo Calvino *Seis propostas para o próximo milênio* (1993). Na verdade, Calvino escreveu cinco propostas, tendo deixado o projeto incompleto em virtude de sua morte. Colocando-se explicitamente na posição de um escritor da margem, à margem da produção central das ideias, Piglia contrapõe-se, não sem uma certa ironia, ao conjunto anteriormente elaborado pelo escritor italiano. Sua proposta, então, seria justamente o distanciamento, o deslocamento, a mudança de lugar, efetivamente o sair do centro para que a linguagem fale também a partir das bordas (Piglia, 2001, p. 3). Vê-se que as imagens usadas pelo crítico pertencem ao campo da espacialidade, do qual ele também se utiliza para falar dos limites da expressão do trauma: “[a] literatura prova que há acontecimentos que são muito difíceis, quase impossíveis, de transmitir: supõe uma relação nova com a linguagem dos limites” (Piglia, 2001, p. 2).¹ Essa linguagem em deslocamento daria à literatura a prerrogativa de expressão dos traumas que caracterizam a nossa época.

Piglia dá como exemplo o procedimento adotado pelo escritor Rodolfo Walsh, em seu texto *Carta a Vicki*, em que há o uso da voz do outro para narrar a experiência traumática da morte de sua filha no contexto da ditadura argentina. Distância e deslocamento são, pois, os recursos da voz narrativa para “chegar a contar esse ponto cego da experiência” (Piglia, 2001, p. 2). Tais procedimentos metonímicos, de alguma forma, chegam a configurar uma condensação da experiência traumática. “Ir até o outro, fazer com que o outro diga a verdade do que sente ou do que aconteceu, esse deslocamento, essa mudança funciona como uma condensação da experiência” (Piglia, 2001, p. 2).

O conto “O Olho Silva”, de Roberto Bolaño, apresenta procedimento semelhante ao de Rodolfo Walsh, na verdade, procedimento usual na obra do escritor chileno. O conto é construído a partir de uma dupla narrativa de memória. O enredo parte da relação do narrador e de outros chilenos com Maurício Silva, “nós, os nascidos na América Latina na década de cinquenta, os que rondávamos os vinte anos quando morreu Salvador Allende” (Bolaño, 2017, p. 6), na Cidade do México. Esse marco histórico-geracional que é colocado de saída – a queda do governo de Salvador Allende e a consequente instalação da violenta ditadura de Augusto Pinochet –, já aponta para o evento traumático que será figurado no conto. Espécie de moldura em que se encaixa uma segunda narrativa, a rememoração desta primeira parte é rápida, porém já disseminando elementos que serão importantes para o entendimento do caráter metafórico do segundo relato. Nessa moldura narrativa, aparecem como pontos relevantes: a inescapabilidade da violência, a crítica à pretensa resistência dos jovens chilenos exilados no México, a não aceitação por estes últimos da homossexualidade de Olho Silva, a desilusão com a queda de Allende. Para a construção do segundo relato, há um deslocamento da instância narrativa, que passa a ser conduzida por Olho Silva, em uma praça da cidade de Berlim. O narrador constrói o espaço narrativo em que se desenvolve o relato de um outro, com recurso muito próprio ao que se convencionou chamar de ironia romântica, quando o

¹ Esta e as demais passagens do texto de Piglia trazem uma tradução feita pelos autores deste artigo.

narrador cede o relato a um outro, que dele assume a maior parte, expondo sua experiência. O narrador aparentemente toma, assim, distância da matéria narrada, não como tradutor de uma experiência; antes, como permitidor da narração da experiência traumática do outro, uma narrativa que não se restringe, pois, à mera informação. Nesse sentido, conforme Piglia, “[sempre] há outro aí. Esse outro é o que deve-se saber ouvir para que isso que se conta não seja uma mera informação e tenha a forma da experiência” (Piglia, 2001, p. 3). Assim, o típico narrador de Bolaño passa a ser ouvinte e confidente de Olho Silva, tal como o leitor. Conforme Silviano Santiago, é possível dizer que “[subtraindo-se] à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor” (Santiago, 2019, p. 415). No caso da ironia romântica, é possível afirmar que o jogo narrativo, além de contar com os personagens, toma como parceiro principal o próprio leitor.

Apesar da colocação feita acima, retirada do ensaio “O narrador pós-moderno”, há uma particularidade no conto de Bolaño que deve ser levada em conta. O narrador é implicado pelo relato de Olho Silva, o que se dá justamente pela escolha que se faz de ser dirigida a ele, a ninguém mais, a história que passa a ser contada. A razão para isso, como se verá adiante, relaciona-se à condição de ambos enquanto chilenos exilados, vítimas de uma violência que atingiu os jovens que, nos anos de 1970, contavam com o sucesso do projeto de governo de Salvador Allende que se apresentava como possibilidade de instituição democrática de um regime socialista. Na visão de Eric Hobsbawm emitida logo após a posse de Allende, “o Chile é o primeiro país do mundo que tenta a sério um caminho alternativo para o socialismo” (Hobsbawm, 2017, p. 418).

No conto, na conversação entre os dois exilados, cria-se “na linguagem um lugar para que o outro possa falar. A literatura seria o lugar em que sempre é outro o que vem a dizer.” (Piglia, 2001, p. 3). Na praça em Berlim, Olho Silva provoca um encontro com o narrador no qual relata ter partido em uma aventura que o conduz ao encontro com a violência no interior da Índia. Há uma urgência para narrar. Olho aguarda pelo narrador num banco em frente ao hotel onde este último estava hospedado. O encontro com o amigo chileno tem como motivação a busca por escuta.

Claro, nosso encontro não havia sido casual. Meu nome tinha aparecido na imprensa, e o Olho tinha lido ou alguém lhe dissera que um compatriota dele faria uma leitura ou uma conferência a que não pudera ir, mas telefonara para a organização e conseguira as coordenadas do meu hotel. Quando o encontrara na praça só estava fazendo hora, disse, e refletindo à espera da minha chegada (Bolaño, 2017, p. 10).

Próprio da experiência daquele que sofre o trauma, a necessidade extrema de relatar o sucedido alia-se, contraditoriamente, à impossibilidade de fazê-lo, à insuficiência da linguagem para compartilhar tal experiência, contradição extrema daquele que dá o testemunho da violência sofrida. Falando da instância testemunhal em Primo Levi, Márcio Seligmann-Silva assim caracteriza essa urgência enunciativa:

[...] podemos caracterizar, portanto, o testemunho como uma atividade elementar, no sentido de que dela depende a sobrevida daquele que volta do Lager (campo de concentração) ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar. Levi nesta passagem coloca as expressões “aos outros” e “os outros” entre aspas. Este destaque indica tanto o sentimento de que entre o sobrevivente e “os outros” existia uma barreira, uma carapaça, que isolava

aquele da vivência com seus demais companheiros de humanidade, como também a consequente dificuldade prevista desta cena narrativa (Seligmann-Silva, 2008, p. 102).

Como já dito sobre os recursos próprios à ironia romântica, o relato de Olho Silva aproxima-se da confidênciа, com um tom que tangencia o confessional: “Lembro-me de que fazia frio e que de repente ouvi o Olho me dizer que gostaria de me contar algo que nunca havia contado a ninguém” (Bolaño, 2017, p. 10).

Enquanto fotógrafo, Olho esteve a serviço tanto de uma revista francesa quanto de um escritor que desejava ilustrar seu romance com imagens fotográficas de prostíbulos indianos. Em meio a esses locais, ao ser identificado como homossexual e ainda assim recusando-se a estabelecer relações com outros homens em prostíbulos aos quais é levado, Olho é por fim conduzido a um espaço em que supostamente poderia encontrar satisfação sexual. Trata-se de um prostíbulo a que crianças eram levadas após serem vítimas de um ritual em que eram retiradas de suas famílias e castradas para que servissem como veículos para a manifestação de certa entidade hindu.

O deus que se encarna nele durante a comemoração exige um corpo de homem – apesar de os meninos normalmente não terem mais de sete anos – sem a mácula dos atributos masculinos. Assim, os pais o entregam aos médicos da festa, ou aos barbeiros da festa, ou aos sacerdotes da festa, e estes o emasculam, e, quando o menino se recupera da cirurgia, começa o festejo. Semanas ou meses depois, quando tudo acabou, o menino volta para casa, mas já é um castrado e os pais o repudiam. O menino então acaba num bordel (Bolaño, 2017, p. 13-14).

O que ocorre no conto caracteriza o deslocamento de voz para o relato da experiência traumática. O próprio leitor, agora também confidente, é convidado a compartilhar a cena narrativa. Leitor e narrador, ao longo do relato de Olho Silva, tornam-se testemunhas, à revelia, da experiência traumática, da violência tornada imagem no interior da narrativa. O deslocamento também se faz sentir na metaforização da violência extrema do Chile sob a ditadura de Pinochet na figuração da violência sofrida pelas crianças indianas no relato do personagem: “É na ligação com a violência sacrificial, presente em ritos no interior da Índia, que essa expressão [da violência] se configura. O horror diante da castração e do abuso de pequenos meninos permite refletir a respeito do efeito nefasto da vida política chilena” (Ginzburg, 2013, p. 103).

Ginzburg ressalta o fato de que a construção estética da narrativa, como também se verá mais adiante, promove a confluência das duas situações de horror próprias aos dois espaços, fugindo do clássico recorte realista mais comum ao tratamento da temática (Ginzburg, 2013, p. 104).

Um espaço marginal, duas histórias

O conto de Bolaño coloca em diálogo, assim, duas narrativas: a do narrador principal e a de Olho Silva. Piglia (2004), em outro texto, diz ser esta a estrutura básica da forma conto, isto é, gênero literário que apresenta sempre duas histórias que se articulam de formas diferentes em diferentes autores. Levanta a hipótese de que o conto clássico conta uma história anun-

ciando que há outra. Já o conto moderno conta duas histórias como se fosse uma, sempre com a presença de uma tensão não resolvida entre elas. O conto moderno se ancora no pressuposto de que o mais importante nunca se conta, muito embora permaneça cifrado no jogo das duas histórias, numa rede de subentendidos e alusões.

Caberia pensar em que medida o conto de Bolaño é um híbrido dessas duas formas. No primeiro parágrafo já se faz o anúncio da história cifrada:

Vejam como são as coisas: Mauricio Silva, vulgo o Olho, sempre tentou escapar da violência, mesmo com o risco de ser considerado covarde, mas da violência, da verdadeira violência, não se pode escapar, pelo menos não nós, os nascidos na América Latina na década de cinquenta (Bolaño, 2017, p. 6).

A expectativa do leitor, depois de tal anúncio, é de que se vá desenvolver uma narrativa que envolva a situação chilena, depois do golpe militar de 1973 e, no entanto, não é esse o assunto explicitamente tratado no decorrer do conto. Servindo-se do deslocamento acima referido, toda a violência vivida pelos chilenos e pelo exílio dos jovens contemporâneos à morte de Allende desloca-se e condensa-se na narrativa de Olho Silva, que testemunha a violência por ele vivida/presenciada na Índia. Tal relato passa a ser uma história cifrada, espécie de alegoria da situação chilena. Também ela é a chave para a leitura do que se afirmou no primeiro parágrafo do conto sobre a onipresença da violência. Diz-se do personagem que sempre tentou esquivar-se da violência, mas ela é para ele e para seus companheiros de geração, entre os quais o narrador se inclui (“pelo menos não nós”), algo da ordem do inescapável. Na verdade, são feitas mais do que alusões, mas aproximações incisivas entre as realidades chilena e indiana.

Terminada a festa, o menino é devolvido à sua casa ou ao buraco imundo onde vive, e tudo recomeça um ano depois.

A festa tem a aparência de uma romaria latino-americana, só que talvez mais alegre, mais movimentada e provavelmente a intensidade dos que participam, dos que se sabem participantes, seja maior (Bolaño, 2017, p. 13).

Em uma outra ocasião, ainda no início do conto, na narrativa que serve como moldura, ao lembrar uma situação em que Olho se encontra com a mãe do narrador, este destaca a confusão feita a partir do emprego da palavra “índio”. Na língua espanhola, o termo se refere tanto aos povos originários do continente americano, quanto aos habitantes do país visitado por Olho: “Só alguns índios não gostam de fotos, ele disse. Minha mãe achou que o Olho estava falando dos mapuches, mas na realidade falava dos naturais da Índia, daquela Índia que ia ser tão importante para ele no futuro” (Bolaño, 2017, p. 7). Veja-se no exemplo a continuação da estratégia do anúncio do que se vai desenrolar na segunda narrativa.

Não parece aleatoriedade a escolha da Índia como palco da experiência de violência. A ida a um país periférico faz com que seja possível o movimento de saída do centro no campo da linguagem ao qual se refere Ricardo Piglia: “Sair do centro, deixar que a linguagem fale também nas bordas, no que se ouve, no que chega do outro” (Piglia, 2001, p. 3). Aqui também é colocada, pela primeira vez, como forma de antecipação, a questão ética de se fotografar o outro, de se fotografar a violência sofrida pelo outro (Sontag, 2003).

Olho Silva, na primeira narrativa, foi aproximado à covardia, em uma alusão a sua recusa à participação na resistência chilena, ainda que esta última seja relativizada pelo narrador: “não se vangloriava de ter participado de uma resistência mais fantasmática do que real”

(Bolaño, 2017, p. 6).² Pois cabe justamente a ele encarar a violência, tomar uma atitude clara contra ela, quando, em um ato súbito, sequestra as crianças indianas vítimas da castração. Delas se torna responsável, a ponto de converter-se em mãe que as acolhe:

Então o Olho se transformou noutra coisa, se bem que a palavra que ele empregou não foi *outra coisa* e sim *mãe*.

Disse mãe e suspirou. Por fim. Mãe.

O que aconteceu em seguida, de tão repisado, é vulgar: a violência da qual não podemos escapar. O destino dos latino-americanos nascidos na década de cinquenta (Bolaño, 2017, p. 16).

Sobre esta condição de “mãe” das crianças indianas assim se expressa Ginzburg no ensaio já referido anteriormente:

A conversão afetiva de Ojo em mãe de dois meninos e a sua apresentação pública como um pai estabelecem, em cadeia metafórica, um contraste com a imagem dos “luchadores chilenos”, descritos como órfãos errantes. Há uma simetria entre a situação de exílio inicial, em que Ojo se desfaz da identificação com uma nação, e a cena na Índia, em que ele acolhe meninos rejeitados por suas famílias. Ele, como órfão no campo político, luta contra o desamparo das crianças. O mal-estar político não se resolve; o que ocorre é um deslocamento. Um órfão protege crianças desprotegidas (Ginzburg, 2013, p. 109).

Esse feito provoca uma mudança no teor da narrativa que vinha sendo construída, convertida em uma espécie de fuga em espiral, conforme a qualifica o narrador, pelo interior da Índia junto com as crianças por ele adotadas. Escondido com elas em uma pobre aldeia rural, Olho aí vive por cerca de um ano e meio até a morte dos dois meninos.

Depois a doença chegou à aldeia e os meninos morreram. Eu também queria morrer, disse o Olho, mas não tive essa sorte...

Após convalescer numa cabana que a chuva destroçava a cada dia, o Olho abandonou a aldeia e voltou para a cidade onde havia conhecido seus filhos. Com attenuada surpresa descobriu que não estava tão distante quanto pensava, a fuga havia sido em espiral e o regresso foi relativamente breve (Bolaño, 2017, p. 18).

Os dois excertos acima, tirados do conto de Bolaño, recuperam a ideia de espiral, de volta ao mesmo ponto de partida. No caso, a violência é representada como esta espiral da qual não se pode, não podiam, não podemos escapar. Os dois exemplos colocados em fricção aproximam, mais uma vez, o narrador e, por tabela, sua geração da inescapabilidade da violência que atinge os dois espaços: Índia e América Latina.

O fim do conto após a morte das crianças, narrada de modo sintético por Olho, traz como evento marcante o choro do personagem que se estende para além do luto pela perda de seus, então, filhos.

Naquela noite, quando voltou ao hotel, sem conseguir parar de chorar por seus filhos mortos, pelos meninos castrados que ele não tinha conhecido, por sua juventude per-

² Acerca da ideia de uma resistência “mais fantasmal que real”, apresentada pelo narrador, cabe ressaltar o fato apontado por Hobsbawm, no ensaio já citado, de que a derrubada do governo de Salvador Allende levaria o Chile a uma guerra civil (Hobsbawm, 2017a, p. 435), o que, como se sabe, jamais ocorreu.

dida, por todos os jovens que já não eram jovens e pelos jovens que morreram jovens, pelos que lutaram por Salvador Allende e pelos que tiveram medo de lutar por Salvador Allende [...] (Bolaño, 2017, p. 18).

É nesse sentido que os momentos finais da narrativa efetivamente retomam o desenvolvimento que vem se desenhandando desde o princípio, uma vez que o choro por sua geração, pelos jovens que morreram jovens e por Salvador Allende, conecta a experiência individual vivida na Índia por Olho com a experiência geracional, mesmo que esta tenha sido inicialmente por ele evitada. O choro incessante aponta, inclusive, para um luto interminável, pelos filhos mortos, pela sua geração derrotada e pelos jovens que morreram jovens na luta contra a ditadura. Estes últimos, junto à imagem das crianças castradas, inclusive daquelas as quais Olho não pôde conhecer, remetem à ideia de insuficiência da ação, de inevitabilidade da derrota, da castração dos sonhos de mudança. Resta, no entanto, o relato, mais uma vez afirmindo o literário como espaço de resistência e de luta contra o esquecimento. Idelber Avelar, na leitura que faz de *A cidade ausente* (1992), de Ricardo Piglia, sob a perspectiva do trabalho de luto, assim se refere sobre a arte do relato:

A tarefa que a arte do relato enfrenta seria, então, oferecer restituição sabendo perfeitamente que toda restituição é impossível. Fazer do reconhecimento da impossibilidade de restituição o seu gesto mais restitutivo. O relato se converte na única instância afirmativa no interior de um vazio abismal de perdas (Avelar, 2003, p. 145).

A colocação de Idelber Avelar na verdade pode ser expandida para a narrativa contemporânea, que coloca em suspeição sua própria capacidade de testemunhar o horror. Contradicitoriamente, no entanto, continua na sua tarefa enunciativa, como um dever ético de restituição memorial.

Ainda conforme Piglia, no conto clássico, “[o] efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (Piglia, 2004, p. 90). Ao mesmo tempo, porém, nos moldes do conto moderno a narrativa de Olho, a segunda do conto, permanece em uma tensão não resolvida em relação à primeira, o relato de memória construído pelo primeiro narrador. O fechamento do conto se dá em meio à narrativa de Olho, deixando aberta a moldura construída pelo primeiro relato.

Em “O Olho Silva”, como visto, poder-se-ia dizer que há de fato mais de duas histórias sendo narradas, ao mesmo tempo em que há ao menos duas que se encontram visíveis. Como Piglia destaca o ciframento da segunda narrativa, pode-se pensar que, na verdade, o relato inicial do narrador de Bolaño e a segunda história, aquela contada por Olho Silva, a qual termina por ser o relato central, passam a constituir uma única história. Isto é, uma história inicial que tem como relato oculto e ponto de interesse real, a história dos latino-americanos exilados confrontados com a violência.

De acordo com Marcos Natali, logo na abertura do conto,

com o “Lo que son las cosas” a narrativa faz uma promessa, prenunciando o relato de um acontecimento que pode até parecer pertencer ao campo do anedótico, mas que ao mesmo tempo possuiria, apesar de sua particularidade, um sentido geral, que desde esse momento passará a pairar sobre o relato. Este será, portanto, um episódio que carregará o peso da exigência de ser exemplar, o caso específico do qual se espera a capa-

cidade para apontar algo a respeito de um conjunto maior, talvez até sobre o próprio funcionamento geral desse aglomerado (Natali, 2016, p. 19).

Instaura-se assim um jogo enunciativo com o encaixe de narrativas que se mútuamente alimentam. Como bem lembra Todorov:

Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe (Todorov, 1969, p. 125).

Também o conceito de *mise en abyme* enunciativa seria interessante para iluminar a reduplicação dos sujeitos/narradores no conto de Bolaño. Observe-se que, *mise*, princípio passado do verbo *mettre* em francês, significa colocado, portanto colocado em abismo, isto é, como teorizado por Lucien Dällenbach (Dällenbach, 1979) promovendo uma reduplicação, um efeito especular. Colocado em abismo exprime a ideia de retomada de um mesmo processo narrativo que envolve, inclusive, no conto em questão, a instância do autor empírico, uma vez que o narrador de “O Olho Silva”, como se verá mais adiante, se mistura à figura do próprio escritor chileno. Assim, mediante a inscrição de um segundo relato, narrador/personagem escritor/autor empírico e Olho personagem/narrador dividem a responsabilidade pela matéria narrada a que se junta o chamamento ao leitor convertido em ouvinte do testemunho de ambos. Acrescente-se como especialmente relevante que os narradores são exibidos como representantes de uma voz coletiva, a voz testemunhal de toda uma geração. Os deslocamentos enunciativos promovidos por ambos os “narradores”, por fim, apontam para a sexta proposta para a literatura testemunhal do novo milênio enunciada por Ricardo Piglia de que se falou no início do artigo.

O fracasso de um continente fantasma

O conto “O Olho Silva” mostra-se paradigmático no interior da produção do escritor chileno por condensar, a partir do relato alheio, um de seus temas centrais. Conforme Cornejo et al., “[para] os narradores de direita, o golpe restabelece um modo de convivência desejado, justificando-o pelo caos que teria instalado a UP; para os de esquerda, é evocado com profundo pesar e frustração pela perda do projeto coletivo.” (Cornejo et al., 2013, p. 55).³ O ambiente cultural latino-americano que precedeu aos golpes militares e suas práticas violentas caracterizou-se por uma efervescência criativa significativa, com especial desenvolvimento no Chile durante o governo Allende, com grandes movimentos de valorização da cultura popular. No que se refere à ditadura brasileira, Idelber Avelar afirma que a “primeira fase da ditadura [...] se caracteriza, à primeira vista paradoxalmente, por uma notável efervescência cultural que continua o legado dos dias anteriores ao golpe.” (Avelar, 2003, p. 52). Também o contexto do Chile é mencionado por Avelar que chama a atenção para o expressivo desenvolvimento

³ Tradução dos autores deste artigo.

cultural de 1970 a 1973 no Chile. Nesse período, de imensa significação para o conto e para a história do país, houve grande trânsito entre a cultura popular e a erudita, e um desenvolvimento exponencial da indústria editorial chilena (Avelar, 2003, p. 58). Eric Hobsbawm destaca a violência que caracterizou a derrocada do governo então vigente, democraticamente eleito, e a posterior introdução do regime militar: “o governo Allende não cometeu suicídio, mas foi assassinado. O que acabou com ele não foram os erros políticos e econômicos e a crise financeira, mas armas e bombas” (Hobsbawm, 2017, p. 448).

Assim, Bolaño, não apenas em suas narrativas como também em poemas, retorna insistente à experiência traumática de “perda do projeto coletivo”, de resto, como ocorrido com o próprio escritor. Ignacio Echevarría comenta que “[em] poemas, em contos, em romances, Roberto Bolaño vem escrevendo o grande poema épico – desconjuntado, terrível, cômico e tristíssimo – da América Latina; vem escrevendo a epopeia do fracasso e da derrota de um continente fantasma” (Echevarría, 2008, p. 441).⁴ Fica evidente, pois, a preocupação do escritor com o destino dos jovens de sua geração com o advento de regimes violentos na América Latina, o que se torna obsessivamente tematizado em sua obra.

No conto “O Olho Silva”, a castração das crianças indianas metaforiza a interrupção violenta dos sonhos de toda uma geração de jovens latino-americanos que almejavam a implementação do socialismo em seus países de origem, castração de sonhos promovida pelas ditaduras. Inspirados no sucesso da terceira via da Revolução Cubana, jovens intelectuais criaram expectativas de reais mudanças sociais e culturais, finalmente abortadas pelo advento dos golpes militares entre as décadas de 1960 e 1990. Trata-se de gerações castradas em seus anseios políticos, órfãs de liderança, estrangeiras nos próprios solos nacionais. A geração do escritor é aquela cuja caracterização se aproxima da que é feita pelo narrador no interior do conto:

Lembro-me que terminamos metendo o pau na esquerda chilena e que a certa altura fiz um brinde aos *lutadores chilenos errantes*, uma fração numerosa dos *lutadores latino-americanos errantes*, mítica ficção composta de órfãos que, como o nome indica, erravam pelo vasto mundo oferecendo seus serviços ao melhor proponente, que quase sempre, aliás, era o pior (Bolaño, 2017, p. 8).

Também nos versos iniciais do poema “Os cães românticos”, reeditado na publicação póstuma *A universidade desconhecida* (2007), tem-se a referência ao ano de 1973, quanto o escritor completava seus 20 anos e chegava ao fim o governo de Allende:

Naquela época eu tinha 20 anos
e estava louco.
Tinha perdido um país
mas ganhara um sonho (Bolaño, 2021, p. 685).

Testemunha dos traumas de seu país, dos traumas do continente latino-americano, o escritor chileno faz da matéria poética uma forma de resistência. Segundo Márcio Seligmann-Silva, “[...] na América Latina, sobretudo desde os anos 1960, o conceito de testemunho adquiriu uma centralidade enorme no contexto da resistência às ditaduras que assolararam o continente.” (Seligmann-Silva, 2022, p. 154). Assim, os poemas de Bolaño vinculam-se às tendências contemporâneas de valorização de testemunho, à medida que tomam como tema a instituição dos

⁴ Tradução de Echevarría realizada pelos autores deste artigo.

regimes totalitários em todo Cone Sul, a partir da experiência particular do Chile, e a desilusão dos jovens intelectuais com a possibilidade de resistência a eles.

A literatura configura-se, pois, como sonho, lugar de refúgio contraposto à perda do país, simbolizada na queda de Allende, ao mesmo tempo que confere ao intelectual posição de resistência.

Um sonho dentro de outro sonho.
E o pesadelo me dizia: você vai crescer...
Vai deixar para trás as imagens da dor e do labirinto
e vai esquecer.
Mas naquela época crescer teria sido um crime.
Estou aqui, disse, com os cães românticos
e aqui eu vou ficar (Bolaño, 2021, p. 685).

Nos versos finais do poema, acima trazidos, a marcação da voz que o enuncia junto aos “cães românticos”, espécie de metáfora dos próprios poetas e jovens fracassados, é reforçado o lugar das artes, e sobretudo da literatura, enquanto forma de resistência ao “pesadelo” que pode ser lido como a violência que leva à perda do país. Assim, conforme Márcio Seligmann-Silva, “[...] a literatura e as artes têm cumprido um papel fundamental de resistência ao esquecimento e de luta pela inscrição da violência [...]” (Seligmann-Silva, 2022, p. 158).

O poema “Autorretrato aos vinte anos” se encerra, na esteira desse pensamento, com a imagem de desespero que une os jovens latino-americanos entre os quais se encontra o próprio sujeito lírico.

E me foi impossível fechar os olhos e não ver
[...]
milhares de rapazes como eu, imberbes
ou barbudos, mas todos latino-americanos,
juntando suas faces com a morte (Bolaño, 2021, p. 633).

Ao mesmo tempo, cabe pensar no lugar particular do artista enquanto marginal, isto é, alguém alheio às estruturas de poder que se estabelecem na sociedade. Dessa forma,

a marginalidade do artista corresponde ao lugar daquele que não deve mais nada a ninguém ou [...] daquele que não tem mais razões para dar claras explicações a ninguém, pois ou perdeu aquilo que tinha (origem, pátria, família, utopias políticas, etc.) ou já se deparou com a face mais obscura do humano e, por isso, experimenta um mal-estar incomparável que o faz colocar-se no mundo de modo menos preso às normas sociais (Alves, 2018, p. 143).

Em razão da ocupação desse lugar, pode o artista assumir posição crítica e inclusive de enfrentamento da violência que se coloca de modo institucionalizado. O escritor configura-se assim, como nas palavras de Ignacio Echevarría, “o bardo da América Latina. O cantor das sucessivas gerações de jovens poetas latinoamericanos que sucumbiram no abismo de um continente perdido no qual o exílio é a figura épica da desolação e da vastidão” (Echevarría, 2008, p. 444).

Exílio

Em ensaio sobre o exílio chileno, Mira e Santoni defendem ser o exílio a metáfora do século XX, por ter abrangência global, isto é, por ser realidade que afetou milhões de pessoas pelo mundo, constrangidas a deixarem a terra natal pelos mais variados motivos, desde as discordâncias ideológicas com os poderes instituídos, razões religiosas e étnicas, até situações de violência extrema como as de guerras e carências múltiplas (Mira e Santoni, 2013, p. 124). Especial relevo dão os dois pesquisadores à diáspora chilena logo após a queda de Salvador Allende e a instalação da ditadura de Pinochet, elevando-a até mesmo à condição de marco no interior das diásporas que caracterizaram o século.

Em particular, gozou de grande visibilidade, assumindo um caráter paradigmático, o caso dos chilenos que conheceram o caminho do exílio, a raíz do golpe militar que em 11 de setembro de 1973 derrubou o presidente Salvador Allende (1970-1973) e instaurou a ditadura encabeçada pelo general Augusto Pinochet (1973-1990) (Mira e Santoni, 2013, p. 124).⁵

Conforme Idelber Avelar, no caso particular da ditadura no Chile, diferentemente do que ocorreu em outras ditaduras do Cone Sul, a implementação de práticas institucionalizadas de violências se deu de modo imediato, isto é, tão logo o regime socialista de Allende chegou ao fim: “[o] aumento gradual, paulatino da repressão que se observa no Brasil não se aplica ao Chile. Nos primeiros dias que seguiram ao golpe de 11 de setembro de 1973, a maquinaria pinochetista de torturas e assassinatos já funcionava a todo vapor” (Avelar, 2003, p. 57).

Grande número de intelectuais de esquerda, apoiadores das reformas propostas pelo governo de Allende, seguiu para o exílio, muitos, contraditoriamente, acolhidos por países capitalistas de primeiro mundo.

Após o fracasso da tentativa de implementar uma mudança que estava destinada a levar o Chile até o socialismo, parte da esquerda chilena se encontrou na paradoxal situação de gozar de acolhida e solidariedade naqueles que eram alguns dos países mais desenvolvidos do mundo capitalista. Esta estadia desempenhou um papel fundamental em sua reformulação político-ideológica (Mira e Santoni, 2013, p. 132).

Em “O Olho Silva”, a geração de jovens chilenos exilados é insistentemente referida, figurada por meio do olhar a um só tempo melancólico e crítico do narrador e do personagem central, ambos nela incluídos. Vale destacar a diferença no modo como cada um se relaciona com a herança geracional que simultaneamente os aproxima e distancia. No caso de Olho há a não adesão aos lugares comuns que servem à caracterização de seus companheiros: afasta-se de uma espécie de chileno exilado prototípico, isto é, jovem, progressista. É dito pelo narrador a seu respeito: “Não era como a maioria dos chilenos que, na época, viviam [sic] no DF: [...] não frequentava o círculo dos exilados” (Bolaño, 2017, p. 6).⁶ A estes últimos, o narrador não poupa uma avaliação irônica, inclusive atribuindo-lhes postura discriminatória pretendidamente própria à direita política:

⁵ Tradução de Mira e Santoni realizada pelos autores deste artigo.

⁶ Na obra de Bolaño há a presença constante de intelectuais exilados, como o próprio autor.

Naqueles dias, dizia-se que o Olho Silva era homossexual. Quero dizer: nos círculos de exilados chilenos corria o boato, em parte como manifestação da maledicência, em parte como uma nova fofoca que alimentava a vida bastante chata dos exilados, gente de esquerda que pensava, em todo caso da cintura para baixo, exatamente como a gente de direita que naquele tempo se apoderava do Chile (Bolaño, 2017, p. 7).

Desse modo, ainda que exilado, Olho se distingue em meio aos outros jovens intelectuais chilenos no México. Cumpre também lembrar que, como ocorre em outros contos de Bolaño em que, por exemplo, personagens são denominados pela inicial B, também em *O Olho Silva* há traços autobiográficos. Entre outros, refira-se à condição do narrador como escritor, a referência ao nome do editor e tradutor de Bolaño – Heinrich von Berenberg –, o exílio da família no México, onde o escritor chileno viveu de 1968 a 1977, na condição, portanto, de exilado como o narrador do conto. É pertinente para a reflexão sobre a construção dos personagens lembrar o sentido atribuído aos termos exilado e intelectual, por Edward Said. O pensador palestino desenvolveu, em vários textos, uma aguda reflexão sobre a função do intelectual e sobre a condição do exilado, aos quais atribui um papel político no nosso mundo dominado por divisões violentas e pela intolerância (Cf. Said, 2005). Lembre-se que sua autobiografia tem como título “Out of place” (Said, 1999), “fora do lugar”, livro em que, como em outras publicações, propõe que o intelectual deve falar a partir da margem da produção das ideias, semelhantemente ao que postula Piglia no texto já referido. Dessa forma, evitando o pensamento central e levando em conta os marginalizados do conjunto social, exerceria o intelectual a função de tradutor e agenciador de vozes do espaço periférico. A condição do intelectual é a do exílio, a do “fora-do-lugar”, na medida em que desloca os que estão à frente da cena sócio-política e cultural. Segundo o pensador palestino, o fundamental para o intelectual/exilado é perturbar o seu público, causar-lhe embaraço, “ser do contra”, não em busca do consenso com base em um idealismo romântico, mas em busca de sempre enxergar a razão do outro: “[...] alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem” (Said, 2005, p. 35-36). Ainda segundo Said, a vocação do intelectual deve ser pensada como um estado de alerta contra as “meias verdades” e o preconceito.

Também um outro conto de Bolaño, “Dias de 1978”, publicado junto de “O Olho Silva”, em *Putas asesinas* (2001), tem como personagens centrais chilenos exilados em Barcelona: “B detesta os chilenos residentes em Barcelona, apesar de ele, irremediavelmente, ser um chileno residente em Barcelona. O mais pobre dos chilenos residentes em Barcelona e também, provavelmente, o mais solitário” (Bolaño, 2017, p. 53). Todo o enredo se desenvolve a partir da relação entre B e U, este, um chileno que, ao contrário daquele, em certa medida, procura construir no país estrangeiro uma vivência próxima à que teria em seu país natal. Frequentando os grupos de exilados, mantendo um círculo de amizades em que há uma quase totalidade chilenos e sendo participante de um partido político que se vincula à resistência à ditadura, U é construído como uma antítese do personagem B. Este último encarna os lugares comuns dos personagens da prosa de Bolaño que, como visto em “O Olho Silva”, têm uma relação conflituosa com seu país de origem.

Essa relação se apresenta ao longo de toda a produção de Bolaño, notoriamente em romances como *Estrella distante* (1996) e *Nocturno de Chile* (2000). Tais romances dão conta dos anos vividos no país sob o governo militar de Pinochet, tematizando a relação íntima por vezes

estabelecida pelos intelectuais com o poder e suas violências. Veja-se o comentário do crítico Ignacio Echevarría acerca da relação do escritor com o país latino-americano. Dirá ele que Bolaño vive “uma condição paradoxal: a de ser e não querer ser escritor latino-americano. A de escrever e não querer escrever sobre um país” (Echevarría, 2008, p. 440).

Cabe ainda pensar na relação do personagem B, assim como na de Olho, com a dita História Chilena, em maiúsculas. Ainda que ambos os personagens tenham vivido o momento traumático, pode-se afirmar que, conforme Fredric Jameson, em um contexto do dito desaparecimento do sujeito individual, a representação da existência corrente (em curso) configura-se como uma impossibilidade. Assim dirá o crítico, partindo de um comentário sobre o contexto estadunidense que pode ser expandido à América Latina, que “em nossa vida não parece mais haver nenhuma relação orgânica entre a história americana que aprendemos nos livros didáticos e a experiência vivida da cidade multinacional de arranha-céus e estagflação que lemos nos jornais e experimentamos em nossa vida cotidiana” (Jameson, 1997, p. 49). Exilados, distanciados de seu país de origem, abrigados no seio dos países desenvolvidos do norte, ambos os personagens caracterizam-se por uma recusa voluntária à conexão com os símbolos geracionais, os grupos de exilados, à participação em partidos políticos. No entanto, em ambos os casos, há o retorno da violência à revelia dos sujeitos. Como já exposto, para Olho o encontro se dá no ambiente de alteridade radical, a Índia, um país do oriente de cultura profundamente diversa daquela presente nos países da América e da Europa. Já no caso de B, no conto “Dias de 1978”, o que marca o retorno da violência é o suicídio de U, após o envolvimento involuntário do personagem principal com o casal de chilenos.

Na esteira do pensamento de Jameson, a condição de exilado acarreta um modo particular de desconexão com a história de um determinado país ou região. Isso se deve ao fato de que o sujeito exilado encontra-se ao mesmo tempo conectado e desconectado dos eventos que ali ocorrem, sendo por eles afetado de maneira claramente distinta daqueles que ali ainda residem. Nesse sentido, no caso de Olho Silva (bem como no caso de B), a violência que afeta o Chile não deixa de ter certo caráter estrangeiro, alheio a sua experiência individual, ao passo que a violência vivida na Índia, efetivamente estrangeira, é aquela que de fato o atinge. Acerca da produção de Bolaño como um todo, afirma Alves:

O não pertencimento [...] é um dos traços definidores das personagens, das situações dramáticas e das próprias projeções biográficas do autor em seus textos, aspectos que perpassam diferentes narrativas de sua obra, bem como se metamorfosam em outras [...]. Nesse sentido, há um desejo de absoluta liberdade que percorre sua (bio)grafia (Alves, 2018, p. 127).

Duplamente exilado, do Chile (órfão da pátria mãe) e do grupo de jovens de sua geração, Olho mostra-se vulnerável, afetado pelo sofrimento das crianças que, como ele, encontram-se em situação de orfandade radical, rejeitados por suas famílias e pela sociedade como um todo.

[...] exilado chileno; homossexual exilado entre os exilados chilenos que vivam no México dos anos 70; latino-americanos sem pátria após o período de abertura; sujeito nômade que agrega à própria marginalidade a condição de foragido e de “mãe” circunstancial. Sucessivamente, o protagonista personifica uma série de estranhezas e de inadequações (Felippe, 2014, p. 73).

Conforme o pensador Edward Said: “O fato de não me sentir nunca em casa, nem mesmo em Mount Hermon, de me ver fora do lugar em praticamente todos os sentidos, deu-me o incentivo para encontrar meu território, não social, mas intelectualmente” (Said, 2004, p. 341).

Sempre se esquivando do enfrentamento da violência, Olho vai justamente confrontá-la ao enxergá-la no outro, quando praticada contra este outro. Estando “diante da dor dos outros”, título de um livro de Susan Sontag, é a imagem das crianças em sofrimento que leva Olho à ação, diferentemente do que ocorreu no momento de introdução evidente da violência em seu país. Conforme Sontag, no contexto do comentário acerca da significação das fotografias de guerra, “[as] fotos são meios de tornar ‘real’ (ou ‘mais real’) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar.” (Sontag, 2003, posição 71). Ainda de acordo com a intelectual norte-americana, a imagem é capaz de atingir aquele que a contempla de modo alheio, anterior a fronteiras espaciais ou de linguagem: “Ao contrário de um relato escrito – que, conforme sua complexidade de pensamento, de referências e de vocabulário, é oferecido a um número maior ou menor de leitores –, uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos” (Sontag, 2003, posição 212).

Olho diz-se condenado por ter fotografado o jovem castrado. Coloca em xeque o seu fazer como fotógrafo, perguntando-se se seria ética a produção da imagem do sofrimento extremo do outro.

Trouxeram-lhe um jovem castrado que não devia ter mais de dez anos. Parecia uma menina aterrorizada, disse o Olho. Aterrorizada e zombeteira *ao mesmo tempo*. Entende? Faço uma ideia, respondi. Tornamos a nos calar. Quando por fim pude falar de novo disse que não, que não fazia a menor ideia. Nem eu, disse o Olho. Ninguém pode fazer a menor ideia. Nem a vítima, nem os carrascos, nem os espectadores. Só uma foto. Você tirou a foto?, perguntei. Pareceu-me que o Olho era sacudido por um calafrio. Peguei minha câmara, falou, e tirei uma foto. Eu sabia que estava me condenando por toda a eternidade, mas tirei (Bolaño, 2017, p. 14).

No entanto, “diante da dor do outro” e de sua representação efetivamente é que age sobre esse mesmo sofrimento que é colocado diante dele. Tendo em vista esse fato, cabe levar em consideração o comentário de Susan Sontag acerca da relação que estabelecemos com imagens de horror:

Mas, além de choque, sentimos vergonha ao olhar uma foto em close de um horror real. Talvez as únicas pessoas com direito a olhar imagens de sofrimento dessa ordem extrema sejam aquelas que poderiam ter feito algo para minorá-lo [...] ou aquelas que poderiam aprender algo com a foto (Sontag, 2003, posição 470).

Conforme se vê, na condição de atuante sobre a realidade alheia e não um mero espectador, o significado da fotografia pode ser lido de modo diverso do que seria esperado. Ao mesmo tempo, o narrador com quem é compartilhado o relato da experiência, figura como alguém que poderia dele extrair um aprendizado. Resto da situação violenta infringida às crianças indianas, a fotografia que delas se fez, uma vez destruídas as casas de prostituição e de não localização dos culpados diretos pela violência, termina por ser, junto ao relato do evento feito por Olho, os únicos testemunhos do trauma.

Falando sobre a tarefa do testemunho, numa cultura marcada por ciclos de catástrofes, Márcio Seligmann-Silva põe como desafio a assunção da visão traumática da história:

trata-se de abandonar o registro dos fatos e o próprio arquivo e seu poder arcônico de dizer onde está e o que é a verdade. *Trata-se de assumir a visão traumática da história e a necessidade de inscrever a violência a contrapelo da lei do arquivamento – que é também a lei do esquecimento da violência* (Seligmann-Silva, 2022, p. 169).

A afirmação corrobora o que defende Cathy Caruth como a imposição contemporânea de abertura da história “ao outro”:

Assumir a natureza traumática da história, Cathy Caruth já o escreveu, implica assumir, antes, que ‘os eventos são apenas históricos na medida em que eles implicam os outros’. A história como trauma nunca é apenas a nossa, mas sim se dá em diálogo com os outros. Trata-se do abrir-se à história (traumática e silenciada) do outro (Seligmann-Silva, 2022, p. 169).

É nesse sentido que o deslocamento promovido no conto de Bolaño da experiência traumática chilena para o espaço indiano, implica um olhar compassivo que abrange as duas realidades e diante delas toma posição.

Referências

- ALVES, Wanderlan. Orfandade, movimento, presença: Sobre uma ética da literatura em *Putas asesinas*, de Roberto Bolaño. In: *Revista Criação & Crítica*, n. 21, p. 127-146, 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i21p127-146>.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Tradução Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BOLAÑO, Roberto. *Putas assassinas*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, edição digital.
- BOLAÑO, Roberto. *A universidade desconhecida*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CORNEJO, Marcela et al. Historias de la dictadura militar chilena desde voces generacionales. *Psykhe* (Santiago), v. 22, n. 2, p. 49-65, 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.7764/psykhe.22.2.603>.
- DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 51-76.
- DALLENBACH, Lucien. *Le recit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- ECHEVARRÍA, Ignacio. Bolaño extraterritorial. In: *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008.
- FELIPPE, R F D. Ilegitimidades na ficção de Roberto Bolaño: os filhos da outra. In: *Boletim de pesquisa nelic*, Florianópolis, v. 14, n. 21, p. 82-92, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1984-784X.2014v14n21p82>. Acesso em: 03 abr. 2024.
- GINZBURG, Jaime. El Ojo Silva, de Roberto Bolaño. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Cenários contemporâneos da escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p. 102-114.

- HOBSBAWM, Eric. Chile: ano um. In: *Viva la revolución: A era das utopias na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 415-445.
- JAMESON, Fredric. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997. p. 27-78.
- MIRA, Claudia Rojas; SANTONI, Alessandro. Geografía política del exilio chileno: los diferentes rostros de la solidaridad. *Perfiles latinoamericanos*, v. 21, n. 41, p. 123-142, 2013. Disponível em: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-76532013000100006. Acesso em: 09 mai. 2024.
- NATALI, Marcos. Da violência, da verdadeira violência. In: PEREIRA, Antonio Marcos; RIBEIRO, Gustavo Silveira (orgs.). *Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016. p. 19-43.
- PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. *Margens/Márgenes: Caderno de Cultura*, Belo Horizonte, n. 2, p. 1-3, oct. 2001. DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.1101>.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: *Formas breves*. Tradução José Marcos Mariani de Maxcedo. São Paulo: Companhia das letras, 2004. p. 87-94.
- SAID, Edward W. *Out of Place: a Memoir*. New York: Alfred A. Knopf, 1999.
- SAID, Edward W. O papel público de escritores e intelectuais. In: MORAES, Dênis. *Combates e Utopias; os intelectuais num mundo em crise*. Tradução Eliana Aguiar, Luís Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 25-50.
- SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: MORICONI, Italo (org.). *35 ensaios de Silviano Santiago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 409-422.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2003, edição Kindle.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes*. Gragoatá, [s. l.], v. 13, n. 24, jun. 2008. Disponível em: periodicos.uff.br. Acesso em: 15 dez. 2023.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

Do animal à alga: o devir-escritor de Benno von Archimboldi

From the Animal to the Seaweed: The Becoming-Writer of Benno von Archimboldi

Antônio Barros de Brito Junior
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) | Porto Alegre | RS | BR
antbarros@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0251-2945>

Resumo: Este artigo estuda como a personagem Hans Reiter, ou Benno von Archimboldi, torna-se escritor mediante o devir-animal e o devir-vegetal. Considerando que Bolaño inseriu sua personagem no contexto das catástrofes do século XX, advogamos que a experiência da brutalidade promove uma “desumanização” de Reiter, que caracteriza uma experiência de vida precária que se torna fundamental para sua futura profissão de escritor. Em seguida, postulamos que, através da literatura, Reiter, já como Archimboldi, percorre o devir-vegetal, identificando-se com a alga como um ser que sobrevive à submersão e encarna a exposição como condição essencial da vida. Finalmente, concluímos que Bolaño demonstra uma intuição acerca do devir-escritor no contexto da catástrofe, que corresponde a uma concepção da escritura como supervivência e mais-valia de vida, a exemplo da plasticidade animal e vegetal.

Palavras-chave: Roberto Bolaño; 2666; devir-animal; devir-vegetal; escritura.

Abstract: This article focuses on how becoming-animal and becoming-vegetable make a writer of Hans Reiter, a.k.a. Benno von Archimboldi. Considering the fact that Bolaño inserts his main character in the context of the catastrophes of the 20th century, this paper argues that the horrific experiences lived by Reiter lead to his dehumanization, which is a sign of the sort of precarious lives that can enable the writer profession. Later, this paper posits that by means of literature, Reiter or Archimboldi explores the becoming-vegetable while identifying himself with the seaweed as an organism that survives submersion as much as it embodies the exposing as the basic living condition. At last, the article states that Bolaño provides an insight about becoming-writer in a context saturated by catastrophes, which points to an idea of writing as superviving and as surplus value of life like the plasticity of both animal and vegetable.

Keywords: Roberto Bolaño; 2666; becoming-animal; becoming-vegetable; writing.



O surgimento de Archimboldi

Antes de morrer em 2003, Roberto Bolaño trabalhou intensamente na conclusão de 2666 (Bolaño, 2010), romance composto por um mosaico de temas, lugares, personagens e situações, que reflete a complexidade da vida social e política na contemporaneidade. No livro, encontra-se uma narrativa da violência e da desilusão, emoldurada pelo século XX, o “século das catástrofes”: além dos feminicídios mexicanos, há a colonização espanhola nas Américas, o nazismo, o comunismo, o tráfico negreiro, enfim, uma profusão de traumas que fazem parte do repertório de Bolaño. Paralelamente, encontramos a história de um escritor por assim dizer “accidental”, mas que de alguma forma concentra em torno de si e de sua tarefa a responsabilidade pelo que é narrado no livro: Benno von Archimboldi, *nom de plume* de Hans Reiter.

É difícil dissociar o que Bolaño criou nesse romance da sua concepção particular do trabalho literário. Em seu discurso em acolhimento ao prêmio Rómulo Gallegos, em Caracas, Bolaño afirmava:

Na verdade, muitas podem ser as pátrias de um escritor, e às vezes a identidade dessa pátria depende consideravelmente daquilo que ele está escrevendo nesse momento. Muitas podem ser as pátrias, me ocorre agora, mas só um passaporte, e esse passaporte evidentemente é a qualidade da escritura. O que não significa escrever bem, porque isso qualquer um pode fazer, mas sim escrever maravilhosamente bem, e talvez nem isso, pois escrever maravilhosamente bem qualquer um também pode fazer. Então o que é uma escritura de qualidade? Ora, o que sempre foi: saber meter a cabeça no escuro, saber saltar no vazio, saber que a literatura basicamente é um *oficio perigoso*. Correr na borda do precipício: de um lado, o *abismo sem fundo* e, do outro, os rostos que se ama, os sorridentes rostos que se ama, e os livros, e os amigos, e a comida. E aceitar essa evidência ainda que às vezes nos pese mais do que a lápide que cobre os restos de todos os escritores mortos. A literatura, como diria uma folclórica andaluza, é um perigo (Bolaño, 2004, p. 36-37, tradução própria, grifo próprio).¹

Esse trecho fica ainda mais interessante quando levamos em conta que Archimboldi vive uma condição muito específica, na qual a possibilidade da literatura parece, de antemão, negada. Creio que Archimboldi exemplifica a situação do escritor no mundo pós-catástrofes, em que a literatura, ao mesmo tempo que se encolhe para o espaço das convicções pessoais de cada autor, fala do real com muita propriedade, abdicando dos truques de ilusionismo de um certo “realismo de fachada” para aceder a uma reflexão sobre a experiência literária no mundo assolado pela catástrofe.

Com efeito, a parte final do romance revela um exercício especulativo de como e em que circunstâncias se pode nascer um escritor na Europa do século XX. O fato de que Bolaño

¹ “En realidad muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidad de esta patria depende en grado sumo de aquello que en ese momento está escribiendo. Muchas pueden ser las patrias, se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de la escritura. Que no significa escribir bien, porque eso lo puede hacer cualquiera, sino escribir maravillosamente bien, y ni siquiera eso, pues escribir maravillosamente bien también lo puede hacer cualquiera. ¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un *oficio peligroso*. Correr por el borde del precipicio: a un lado el *abismo sin fondo* y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos. La literatura, como diría una folclórica andaluza, es un peligro”.

nos deixa ignorantes acerca da obra de Archibaldi, mencionando tão-somente o título dos livros publicados pelo personagem-escritor, é frustrante. Contudo, Bolaño não nos poupa dos detalhes da formação desse escritor, lançando mão, na última parte do livro, da estrutura do *Bildungsroman*, obedecendo uma impecável cronologia dos fatos e expondo nuances da personagem desde o nascimento até sua partida para o México. O que se vê, então, é a emergência do escritor Archibaldi a partir do cenário aparentemente mais inóspito para a literatura. Archibaldi era filho da “caolha” e do “perneta”, pais de pouco ou nenhum letramento, que se instalaram na área rural da Alemanha antes da Segunda Guerra, dando à luz o primogênito Hans Reiter. A infância de Hans transcorreu entre o abandono paterno e os mergulhos infundáveis no litoral norte da Europa. Consta no livro que, durante um banho, os pais de Hans o deixaram afundar na água da banheira, aparentemente como um experimento, tirando-o de dentro após o quase afogamento do menino (Bolaño, 2010, p. 609). Embora o livro não faça nenhuma relação entre um fato e outro, pode-se depreender que essa tenha sido a causa do atraso cognitivo do garoto: Hans Reiter demorou para falar e, quando enfim aprendeu, pronunciava com dificuldade as palavras, causando o riso.

Na adolescência e juventude, Hans serviu como empregado no castelo do Barão Von Zumpe, travando conhecimento com um rematado picareta, Hugo Halder, o sobrinho do Barão. Depois de deixar o castelo, Hans Reiter entrou para o exército alemão, combatendo pelo esquadrão de Hitler em frentes de batalha na Ucrânia e na Romênia. Destaca-se o fato, apontado no texto, de que Hans não havia matado nenhum soldado inimigo durante a guerra, deslocando-se pelo campo de batalha sem se ferir, apesar de que sua estatura descomunal fizesse dele um alvo fácil (Bolaño, 2010, p. 640). Em uma batalha, Hans Reiter foi enfim ferido no pescoço e, combalido, foi transferido para um hospital militar, onde se recuperou. Com o fim da guerra, ele ainda ficou preso num campo de prisioneiros guardado por soldados americanos. De volta à vida civil e casado com Ingeborg Bauer, ele trabalhou como porteiro de bar até finalmente dar a guinada definitiva para a vida de escritor. Publicado pela editora do Sr. Bubis, um judeu que havia emigrado durante o período nazista, mas que se retornara à Alemanha, restabelecendo sua antiga casa editorial, Hans Reiter – agora Benno von Archibaldi – passou a viver uma vida dupla: a do escritor, que, apesar de publicado internacionalmente, manteve-se sempre circunspecto, e a do cidadão discreto, que levou a vida entre várias cidades europeias, sem fixar residência em nenhuma, ocultando-se, portanto, conforme sua carreira ganhava importância.

Esse resumo já dá conta do que, para mim, é o essencial: o escritor Archibaldi não emerge de uma situação privilegiada, mas sim de um contexto de violência, catástrofe, abandono e privação. A matéria-prima de que se compõe o personagem-escritor de Bolaño nesse livro não é, em tudo, diferente daquela do próprio escritor chileno (cf. Maristain, 2014). Mas, acima disso, o que se evidencia é que essa matéria-prima é ainda mais bruta, por assim dizer, surgida em um contexto inóspito, no sentido de que a existência de um escritor como Archibaldi não apenas desafia os pressupostos arraigados da alta cultura literária ocidental, como também implica no fato de que pode haver, segundo Bolaño, uma possível ligação entre uma existência precária, uma existência mínima – que não se configura como uma existência “sacrílega” na acepção de Agamben (2002) – e a expressão literária. O que a emergência do escritor Benno von Archibaldi, com todo o seu sucesso e notoriedade, demonstra é a correlação que Bolaño faz entre a brutalidade e a literatura, que conjuga um devir-escritor que passa pelas zonas de indiscernibilidade entre o humano, o animal e o vegetal.

Vida precária e devir-animal

Hans Reiter não era um privilegiado cultural e seguramente não era alguém destinado à carreira de escritor – assim, talvez, como Bolaño, filho de caminhoneiro (embora filho também de uma professora primária), que largou os estudos e se formou escritor de maneira autodidata (Maristain, 2014). Reiter é, digamos assim, um não-escritor “por natureza”, e sua transformação é de alguma forma um mistério, um dos tantos que o romance encerra. Inclusive, o caráter propriamente literário (ou ficcional) da última parte do 2666 incide sobretudo no quão incomum é o fato de que um quase iletrado, cujo único contato com a leitura na juventude tenha sido um livro de ecologia (*Alguns animais e plantas do litoral europeu*, que o acompanha até sua ida ao front) e o *Parsifal*, saia do seu lugar de subalterno para alcançar um posto como escritor de relevância internacional. Entendo que a transformação de Hans Reiter em Archimboldi é, por assim dizer, do mesmo tipo de uma mutação, de uma *metamorfose*, que envolve um devir, isto é,

[...] a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extraír partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos (Deleuze; Guattari, 1997, p. 64).

Penso, inclusive, que a “eclosão” do campônio larval no escritor exuberante é um dos “milagres” que o livro de Bolaño cria como contraponto ao horror das diversas formas de violência que abundam no texto. De qualquer forma, de um a outro há uma progressão, um acúmulo de experiências, que vai formando mais do que um caráter, mais do que um mero personagem, e sim um escritor no sentido daquilo que Bolaño advoga no seu “Discurso de Caracas” (Bolaño, 2004), e, ao mesmo tempo, no sentido que Deleuze e Guattari (1997, p. 21) dão à atividade: “[s]e o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc”.

A primeira coisa que chama a atenção na trajetória de Hans Reiter é o seu quase mutismo. Bolaño parece apontar ironicamente para essa peculiaridade, menos como uma deficiência ou uma “esquisitice”, e mais como uma espécie de aura, como se a partir daí todas as palavras de Hans Reiter, um sujeito discreto, de pouca conversa, alguém mais de escutar do que de falar – basta recordar a passagem em que o suábio conta o seu encontro com Archimboldi (Bolaño, 2010, p. 29ss.) –, fossem providas de uma essência oracular. A mística em torno do escritor que Hans Reiter virá a ser só aumenta conforme a “fábula” do escritor-mudo ganha força e projeção na narrativa. É importante notar que, até seu primeiro encontro com Hugo Halder, Reiter não falava um alemão “correto”, decepando as palavras, reiterando sua genealogia “defeituosa” (a caolha e o perneta). No episódio em que Vogel resgata Hans Reiter de seu segundo afogamento quase mortal, fica clara a “afasia” do garoto: “Nâceu na – repetiu o garoto. E Vogel comprehendeu que nâceu na significava: não aconteceu nada” (Bolaño, 2010, p. 616). Além desse episódio quixotesco, fica a lembrança de que o diretor da escola que Hans frequentava informou à mãe do garoto “[...] em poucas palavras, que o menino não era capacitado para estudar”² (Bolaño,

² Optei por citar as passagens do livro na tradução, uma vez que a citação no original demandaria também a tradução. Em todo caso, todas as passagens foram cotejadas com o original.

2010, p. 619), o que insinua, novamente, que o desenvolvimento do aprendizado de Hans era diferente do padrão estabelecido pela escola alemã da década de 1930.

Desse mutismo passamos à experiência de vida de Hans Reiter. Aqui também há uma dose de mitologia, quase de hagiografia, que transforma a personagem numa espécie de “santidade”, sobretudo quando se trata da experiência de batalha. Hans Reiter passou pela Segunda Guerra aparentemente desinformado sobre as atrocidades cometidas nas outras frentes (Bolaño, 2010, p. 640). Se, porém, a sua participação no exército alemão foi quase casual, configurando-se como uma experiência não demandada pela personagem, a atuação como soldado lhe propiciou duas coisas: primeiramente, e o mais óbvio, o conhecimento de uma variedade de eventos, de lugares e de pessoas, que, de algum modo, fornece a matéria-prima mais bruta para qualquer escritor; mas, principalmente, a guerra foi o momento em que Hans pôde se deslocar, se desterritorializar (Deleuze; Guattari, 1997) – até mesmo se “desumanizar” –, abrindo-se para um sem-número de vivências que dão a qualquer um novas perspectivas sobre a existência.

Essa desterritorialização, contudo, precisa ser considerada sob o prisma correto. Não se trata, evidentemente, de um deslocamento espontâneo, glorioso e prazeroso, algo como uma “jornada de autoconhecimento”. Trata-se, na verdade, de um *transplante*: durante a guerra, há um constante desenraizamento de Reiter em direção ao Leste e de volta para casa. O seu deslocamento é sempre motivado pelas urgências do combate e as deliberações do exército alemão. Com isso, sua experiência de vida durante esse transplante é, evidentemente, marcada pela dilaceração dos vínculos sociais (a perda da casa, da família, de Hugo Halder, de Ingeborg), pela precariedade dos laços de amizade (Hans Reiter trava conhecimento com outros soldados e oficiais do exército, mas não consta no livro que nenhum deles tenha se tornado o amigo de vida da personagem) e pela crueldade do campo de batalha (a experiência de Hans Reiter é tipicamente uma vivência de quase morte, não apenas na iminência do tiroteio, como também, é claro, no ferimento na garganta que quase lhe tirou a vida). O que se encontra na guerra é em muitos aspectos a experiência de uma vida precária, uma vida cujo corpo é tão-somente um número, inteiramente predisposta à morte, sem condolências, sem memórias, sem passado ou futuro – enfim, fora do enquadramento político que marca, segundo Butler (2019), a necessidade e a possibilidade do luto. Trata-se de uma vida determinada pelas condições do momento, que lhe impõem a rudeza dos sentimentos, a crueldade da violência humana e a naturalidade da brutalidade, em que o corpo se vulnerabiliza e exige os cuidados dos parceiros, e a fragilidade da condição humana se exacerba na mesma proporção em que as sensações se tornam avassaladoras. Em outros termos,

[a] condição de vulnerabilidade primária, de ser entregue ao toque do outro, mesmo que não haja um outro ali e nenhum suporte para nossas vidas, significa um desamparo e uma necessidade primários, sobre os quais qualquer sociedade deve tomar providências. Vidas são apoiadas e mantidas diferentemente, e existem formas radicalmente diferentes nas quais a vulnerabilidade física humana é distribuída ao redor do mundo. Certas vidas são altamente protegidas, e a anulação de suas reivindicações à inviolabilidade será suficiente para mobilizar as forças de guerra. Outras vidas não encontrarão um suporte tão rápido e feroz e nem sequer se qualificarão como “passíveis de ser enlutadas” (Butler, 2019, p. 52).

Embora Bolaño não atulhe o romance com descrições das batalhas e dos sentimentos de Hans Reiter durante as campanhas, é certo que, subtextualmente, a experiência da guerra pela qual a personagem passou foi marcada pelo embrutecimento e pela precariedade extre-

mos. Portanto, penso que não é exagero afirmar que Hans Reiter, nesse ínterim, vive uma experiência tão singular que é, em muitos sentidos, “desumanizadora”. Na verdade, apresso-me em dizer que apenas e tão somente no âmbito desse romance específico é que o paralelo entre a vida de um soldado *nazista* e a vida *precária* faz algum sentido. Bolaño esforça-se para apresentar Reiter como um total alienado das ideias hitleristas, sendo, no fim das contas, “um desertor da Segunda Guerra Mundial que continua fugindo” (Bolaño, 2010, p. 112). Embora se possa objetar que, no contraste com as demais violências apresentadas ou sugeridas no romance – em particular os feminicídios, mas também a história dos crimes de Leo Sammer, discutida alhures por mim (Brito Jr., 2018) –, a trajetória de Reiter não apresenta o mesmo grau de crueldade ou fatalidade histórica, creio que Bolaño não o distingue totalmente do lugar de alguém cujas frágeis condições de vida nos permitem enquadrá-lo, se não nas minorias que Butler (2019) tem em mente quando articula seu discurso teórico-político, ao menos entre aqueles socialmente vulneráveis, expostos a violências políticas ou ao que Caruth (1996) chamou de *unclaimed experiences*.

Em todo caso, não se trata, aqui, de relacionar essa intuição com as noções associadas ao conceito de *homo sacer* (Agamben, 2002), em especial à de animalidade. É preciso desde já desarmar a ideia de que Hans Reiter como soldado na guerra vive numa condição de indiscernibilidade entre o animal e o humano, condição que para Agamben (2011) caracteriza, via Heidegger, uma “pobreza” de experiência. O paradigma biopolítico que vigora nas sociedades liberais e democráticas pauta-se pela administração dos corpos e pela dissociação crucial entre o homem e o animal – ou, mais precisamente, entre Vida e Não Vida, naquilo que argumentamente Povinelli (2016) reclassificou como *geontology*. Nesse sentido, o “resíduo” humano que escapa à contabilidade administrativa é, para todos os efeitos, o que pode ser eliminado, de modo sacrificial (o “cordeiro” de Deus) ou simplesmente pela violência estatal ou pela anomia decorrente de sua falta. Em se tratando de sociedades contemporâneas, estamos falando de todos os tipos de marginalizados; nesse romance de Bolaño, isso certamente se aplica ao soldado Hans Reiter. E, sendo assim, de acordo com essa leitura estritamente biopolítica e heideggeriana – que pretendo rechaçar –, Hans Reiter recairia numa espécie de animalidade num sentido muito pejorativo, na medida em que, estando aquém da experiência de vida que constitui o humano para as sociedades liberais, seu modo de ser padeceria de um empobrecimento de mundo, caracterizado não apenas no mutismo, mas sobretudo na insuficiência de uma abertura para a linguagem capaz de dar sentido à existência e à realidade circundante. Se é assim, então na indiscernibilidade animal-humano de Hans Reiter haveria algo como uma “vida nua”, que, como tal, fica alijada das condições determinantes para produzir o sensível, justamente porque, de princípio, não se enquadra no esquema político e estético do vivível. Teríamos, portanto, uma personagem que por definição seria “imprópria” para a literatura, na mesma medida em que é imperceptível no tecido político. Vivendo essa vida ínfima e não narrável, não há como esse “animal político” se transformar no “animal literário” – o que seria, do ponto de vista de Rancière (2005, 2014), por exemplo, uma impertinência filosófica traiçoeira, na medida em que tolhe o sujeito da sua própria capacidade emancipatória de dizer-se, representar-se e incluir-se na partilha do sensível inerente ao paradigma biopolítico.

É preciso, portanto, considerar que essa zona de indiscernibilidade pode ser positiva do ponto de vista da plasticidade do instinto e da evolução criadora, tal como Massumi (2017) advoga. Creio que é possível reabilitar a poética de Bolaño como uma espécie de “thanatopoética positiva”, a partir da experiência desumanizadora de Hans Reiter, que o credencia, posteriormente, à atividade literária. Nesse sentido, é preciso considerar Hans Reiter

– ou o “peixe-girafa” conforme insinuação de um amigo de seu pai (Bolaño, 2010, p. 621) – menos como um “humano residual” e mais como um indivíduo em puro devir, ou melhor, uma desterritorialização do humano em franca abertura para a experiência e o aprendizado, para a sensibilidade e a consequente possibilidade de articulação disso em material estético. Quase como o Kafka de Deleuze e Guattari (2003), para quem, ainda que falem do devir-animal de Gregor Samsa – e, portanto, de animalidade em um sentido completamente distinto daquele proposto por Agamben (2011) –, a literatura consiste nessa desterritorialização através de uma

[...] linha de fuga em toda a sua positividade, transpor um limiar, atingir um *continuum* de intensidades que só são válidas por elas próprias, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem assim como as significações, significantes e significados, em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos a-significantes (Deleuze; Guattari, 2003, p. 34).

Com isso, trafegamos pela ideia de que a literatura, mesmo sob essa condição inóspita de que nos fala Bolaño, tem mais a ver com uma “supervivência” e não somente com a mera sobrevivência: no limite entre o ser e o não ser, na linha fronteiriça entre a Vida e a Não Vida, está o ser indiscernível, o animal-humano, despossuído como um, mas ao mesmo tempo consciente como o outro, valendo-se das capacidades intrínsecas da própria vida, a fim não somente de escapar ilesos, de sobreviver, mas constantemente evoluindo de situação em situação, emprestando ao mero instinto uma habilidade cognitiva genuína, imanente, de transformar a experiência em supervivência, de ultrapassar a pura necessidade através da plasticidade intelectual que ao mesmo tempo envolve todo o corpo em prol da existência. Em outras palavras, há aqui algo da “esquidade” animal que responde por um “rendimento estético” que, ao desconfigurar o ato como puro “instinto”, o encerra num âmbito recursivo (improvisação e invenção) que em geral identificamos apenas com a humanidade, segundo Massumi (2017).

No ataque à granja morreram dois soldados alemães e outros cinco ficaram feridos. No ataque ao bosque morreu outro soldado alemão e mais três foram feridos. Com Reiter não aconteceu nada. O sargento que comandava o grupo disse naquela noite ao capitão que Reiter, longe de servir como alvo fácil, havia de certo modo assustado os defensores. De que modo?, perguntou o capitão, dando gritos?, proferindo insultos?, sendo implacável?, tinha assustado a eles, quem sabe, porque no combate se transfigurava em outro?, num guerreiro germânico alheio ao medo e à compaixão?, ou talvez se transfigurasse num caçador, o caçador essencial, o que todos nós levamos dentro de nós, astuto, rápido, sempre um passo à frente da presa?

Ao que o sargento, depois de pensar bem, respondeu que não, que não era precisamente isso. Reiter, disse, era diferente, mas na realidade era o mesmo de sempre, o que todos conheciam, o que acontecia era que havia entrado em combate como se não houvesse entrado em combate, como se não estivesse ali ou como se a coisa não fosse com ele, o que não significava que não cumprisse ou desobedecesse as ordens, isso não, claro, nem que estivesse em transe, alguns soldados, sufocados pelo medo, entram em transe, mas não é transe, é só medo, enfim, que ele, o sargento, não sabia, mas que Reiter tinha alguma coisa e isso até os inimigos percebiam, que atiraram nele várias vezes sem nunca acertar, o que os deixava cada vez mais nervosos (Bolaño, 2010, p. 640-641).

Esse “combater sem entrar em combate” – ou melhor, a ação combativa que apenas imita a performance do combatente, como num jogo em que se suspende a ação diretiva e deliberada de combater, substituindo-a por uma “mimese” do combate – não é de todo “artístico”,

sobretudo se por isso entendermos uma afetação que exagera na plasticidade da ação para justamente estetizá-la. Aqui se trata, em vez disso, de um agir intuitivo ou abdutivo (Massumi, 2017): Hans Reiter destaca-se justamente por sua espontaneidade, pelo modo “orgânico” pelo qual dá combate ao inimigo, sem que isso pareça calculado ou mesmo fingido. Naturalmente, Reiter imita a ação do combatente, mas a suspende, ludicamente, quase como numa brincadeira ingênua – basta ter em mente a própria percepção de Hans, que por aqueles dias, de acordo com o narrador, “[...] pensou que debaixo do seu uniforme de soldado da Wehrmacht trazia posta uma roupa de louco ou um pijama de louco” (Bolaño, 2010, p. 639). Intuitivamente, Hans sobrevive aos tiroteios por meio de uma capacidade inata de reação: suspendendo o combate real, a personagem engaja-se na performance do combatente, o que lhe serve para, por um lado, escapar do perigo e, por outro, evitar matar o inimigo. Hans Reiter, assim, nega-se à ação violenta, repele o “caçador essencial”, como diria o seu colega de guarnição; ou seja, ele suspende o medo por instinto e instintivamente evita cair no transe dele decorrente. Reiter se mantém, portanto, na zona de indiscernibilidade do instinto e da cognição, abstraindo, assim, o combate virtual do combate real. Esse subterfúgio chama a atenção porque é o que o leva a escapar ileso da guerra, ao mesmo tempo sem matar ninguém. Mas, a despeito disso, vale notar que esse comportamento requer da parte de Hans um engajamento em uma outra performance. Isto é: ele abdica dos atributos humanos do bom soldado (insultos, gritos, implacabilidade...) para abraçar a imanência de um instinto qualquer que, não sendo uma mera determinação metafísica, é, pelo contrário, o elemento através do qual a experiência se descola da urgência e da contingência absolutas da guerra para elevar-se como cognição. Em suma, o que Hans Reiter produz é da ordem da própria experiência de vida, mas não como um aprendizado que se aplica, e sim como um aprendizado que se molda na criatividade imanente do corpo, que sugere uma plasticidade imediata da vida como capacidade de sobrevivência ao chamado do instinto e da própria vida pulsante. É, portanto, nesse sentido que a “animalização” de Hans Reiter pode ser pensada para além do biopolítico como uma “mais-valia de vida” (Massumi, 2017, p. 25). De acordo com Massumi:

É efetivamente o poder de variação aprendido na brincadeira, a proeza improvisacional que ela aprimora, que dá ao animal a vantagem no combate; ou, para citar outro exemplo, na fuga de um predador. Um gesto cuja forma é moldada como uma função de fim reconhecidamente instrumental é um gesto normatizado antes mesmo de sua execução, e um gesto normatizado é um gesto previsível. Se o aprendizado ficasse restrito à modelagem da forma de um ato instintivo antes de sua execução instrumental, seria perigosamente desadaptativo, moldaria os alunos para a morte. [...] O sucesso na luta contra um inimigo ou na fuga de um predador é reforçado por um poder animal de improvisar imediatamente (Massumi, 2017, p. 28-29).

Na improvisação imediata do instinto existe uma capacidade abstrativa e abdutiva que corresponde, em algum grau, à capacidade intelectual que produz a linguagem e, em última instância, a própria literatura. Massumi (2017) deixa claro isso, ao trazer para a conversa nomes como Bergson, Bateson e Deleuze e Guattari. Se considerarmos as opiniões destes filósofos acerca da imbricação do humano com o animal, e se pinçarmos a ideia de que o instinto desenvolvido no animal é a instância mínima sobre a qual se estrutura a linguagem não como lógica e denotação, mas como possibilidade de criatividade, de desterritorialização, de imaginação, então podemos ver que a emergência do escritor Archimboldi como metamorfose a partir do “casulo” Hans Reiter diz respeito também a essa “privação de humanidade” pela qual

ele passa como soldado. É importante resistir a ver Reiter “talhado” para ser soldado, pela sua solidão e mutismo; vale mais a pena especular, desse outro ponto de vista, sobre o fato de que a experiência da guerra, que em geral produz mais trauma e mais mutismo, exacerba o caráter imaginativo e abstrativo da personagem, que, por isso, se torna potencialmente capaz de produzir uma literatura que não é, ao que parece, consequência direta de um realismo detalhista, mas sim de uma imaginação capaz de percorrer vilosidades incompreensíveis da constituição humana, explorando uma variedade inesgotável de temas e de percursos de personagens, que não se conforma a um registro documental da experiência da guerra (basta ter em mente o título dos livros, meramente alusivo da heterogeneidade da imaginação literária de Archibboldi). Que a literatura de Archibboldi escape das visões do campo de batalha é, nesse sentido, algo muito natural. Isso põe em perspectiva o fato de que a sua existência mínima enquanto soldado, precarizado em lugares inóspitos, pode ter dado a ele a matéria-prima para se tornar escritor, edificando em torno de si uma personalidade artística que não se conforma com o homem Hans Reiter – aquela identidade social adquirida no conjunto das ações que constituem uma vida sob o reconhecimento do Outro –, mas que se conecta diretamente com uma imanência que remete àquilo que, em primeiro lugar, constitui a personagem de Bolaño. E o que a constitui é, antes mesmo do devir-animal, o devir-vegetal.

O escritor e a alga

O percurso que leva da “-esquide” animal à plasticidade vegetal tem como catalisador a literatura. Não é porque Archibboldi é escritor que a literatura provoca o devir; é o devir provocado pela literatura que deflagra o escritor. Quando encontra o caderno de Ansky, é como se Reiter descobrisse um modelo, uma planta (*blueprint*) literária, um meio de canalizar o seu desejo até ali inconsciente de ser escritor e uma confirmação de sua singularidade. Ansky era o *ghost writer* de Efraim Ivánov, escritor de ficção científica do regime comunista russo, fornecendo-lhe material para os romances que o tornaram célebre no Partido. Mas Ansky também é uma sombra que se projeta sobre Reiter e inclusive sobre o próprio romance de Bolaño – Elmore (2008, p. 265) salienta que a sinopse de um dos livros de Ansky, *El Ocaso*, guarda semelhanças com algumas partes de 2666.

Contudo, antes de encontrar os diários do escritor russo, Hans Reiter praticamente alfabetizou-se graças ao almanaque dos animais e das plantas. Aliás, essa é, pelo que consta, a primeira e mais fundamental leitura do garoto. Chama a atenção, portanto, que a identidade de Reiter é de fato forjada nessa identificação primordial com o animal e com a planta – animal durante a guerra e planta durante a infância, mas ambos diretamente representados em um livro desprevensoso de ecologia. Aliás, não exatamente planta, mas mais precisamente *alga*.

Em 1920 nasceu Hans Reiter. Não parecia um menino mas uma alga. Canetti e creio que também Borges, dois homens tão diferentes, disseram que assim como o mar era o símbolo ou o espelho dos ingleses, o bosque era a metáfora onde viviam os alemães. Dessa regra Hans Reiter ficou de fora desde o momento que nasceu. Não gostava da terra e ainda menos dos bosques. Também não gostava do mar ou o que o comum dos mortais chama de mar e que na realidade é só a superfície do mar, as ondas eriçadas pelo vento que pouco a pouco foram se convertendo na metáfora da derrota e da loucura. O que ele gostava era do fundo do mar, essa outra terra, cheia de planícies que não eram planícies e vales que não eram vales e precipícios que não eram precipícios (Bolaño, 2010, p. 609).

Essa identificação com a alga ressalta, a meu ver, a adaptabilidade de Hans Reiter. Enquanto seres autotróficos e não vasculares, as algas não possuem raízes, caules ou folhas, o que as torna naturalmente errantes, ainda que algumas espécies possam se fixar no solo. Logo, as algas são essencialmente vegetais, realizam a fotossíntese, mas também são móveis, se deslocam e desterritorializam constantemente. Nesse sentido, a metamorfose de Hans Reiter completa-se no estágio definitivo que coincide com a sua transformação em Archimboldi: no momento em que se torna escritor, Reiter completa a sua transição para o vegetal, mantida em latência na sua infância, mediante a passagem pela experiência da guerra, que o “desumaniza” em grande medida. O menino-alga dos primeiros anos de vida encontra na literatura um caminho que recupera o sentido dessa metamorfose criativa, que é nada menos do que a linha de fuga possivelmente mais radical, ao mesmo tempo que é bastante natural do ponto de vista da singularidade de Hans Reiter. Bergson (2010, p. 123-124), define bem essa latência do animal e do vegetal em cada organismo, dando-nos uma compreensão precisa da ideia de imanência que Archimboldi enfeixa:

[...] nenhum caráter preciso distingue a planta do animal. As tentativas feitas para definir rigorosamente os dois reinos fracassaram sempre. Não existe uma única propriedade da vida vegetal que não tenha sido encontrada, em maior ou menor grau, em certos animais, não existe nenhum traço característico do animal que não se tenha podido observar em certas espécies, ou em certos momentos, no reino vegetal. Compreende-se portanto que a distinção entre os dois reinos tenha sido considerada artificial por biólogos extremamente rigorosos. Teriam razão, se a definição tivesse de ser feita aqui, como nas ciências matemáticas e físicas, por certos atributos estáticos que possui o objeto definido e que os outros não possuem. Bem diferente é, em nosso entender, o gênero de definição que convém às ciências da vida. Não existe manifestação da vida que não contenha, em estado rudimentar, latente, ou virtual, os caracteres essenciais da maior parte das outras manifestações. A diferença está nas proporções. Mas essa diferença de proporção bastará para definir o grupo em que se encontra, quase se possa estabelecer que não é acidental, e que ele, à medida que evoluía, tendia cada vez mais para acentuar esses caracteres particulares. Em outras palavras, *o grupo não se definirá pela posse de certos caracteres, mas pela sua tendência para os acentuar.*

Logo, a metamorfose de Hans Reiter em Archimboldi é apenas a tendência da sua vida para diferenciar-se das demais, colocando-se ao mesmo tempo em ambos os territórios, ocupando os dois lugares na classificação. A evolução criadora – que leva do menino-alga ao soldado e finalmente ao escritor – conserva de cada estágio um vestígio, sintomático da plasticidade e da mais-valia de vida que permitem a transmutação em um percurso singular de desterritorialização. O fato de que esse processo culmina no escritor Archimboldi mostra, na verdade, que existem “tendências” (Bergson, 2010) da vida que multiplicam as existências, que não se conformam às taxinomias fixas, e que promovem rearranjos nas formas de vida a partir de contextos inesperados, sem que esses contextos determinem a própria evolução. Com isso quero simplesmente dizer que o “milagre” que transforma o menino-alga em escritor, contrariando as tendências explícitas da alta cultura ocidental no século XX, expõe a própria plasticidade com a qual a literatura hoje em dia produz a sua variedade. Em outros termos, Bolaño intui, na figura do escritor-alga, uma condição para a literatura, que, por um lado, a dessacraliza, transformando-a em um “ofício perigoso” (tanto quanto a guerra), e a ironiza, vinculando-a à plasticidade do vegetal e reconduzindo-a ao mito da infância tanto do escritor Reiter, quanto da própria vida na Terra: “Assim, em meio à guerra, o sujeito exclui imaginaria-

mente a História e se transporta a um espaço vazio ao mesmo tempo privado, natural e mítico” (Elmore, 2008, p. 286, tradução própria).³

Reintegrando o vegetal e o animal numa amplitude maior de devires, o escritor Archimboldi continua sua desterritorialização. Freudianamente, a publicação de seus romances é uma forma de incorporar-se novamente no reino vegetal, na celulose de que são feitos os livros. É notável, nesse sentido, que uma de suas obras – a de título mais insólito, *Bifurcaria bifurcata* –, seja justamente o nome científico de uma alga. Archimboldi, assim, atende àquela pulsão de morte inerente a qualquer organismo, segundo Freud (2010), num devir-escritor que é um encontro com a finitude ao mesmo tempo que é uma reconquista da origem (basta ter em mente que as cianobactérias, espécies de algas procariôntes, estando entre as bactérias e as algas, foram os primeiros seres vivos do planeta, responsáveis pela saturação de oxigênio na atmosfera). Penso que essa “thanatopoética” é, no limite, o produto mais bem acabado daquela “mais-valia de vida” (Massumi, 2017), desse excedente vital da personagem Hans Reiter, que o impele à sublimação pela criatividade e que germina o campo das letras com seus livros. Mas essa pulsão de vida acaba tendo como função conceder ao organismo a possibilidade de encontrar a morte pela exaustão da vida e não pela imposição do meio. Ter sobrevivido à guerra como Hans Reiter o fez, lhe deu a compreensão de que a vida, embora pulsante e criativa, termina em algum ponto. Esse ponto, porém, não é necessariamente a morte sacrílega do *homo sacer*. Começar, mas sobretudo terminar os seus dias como alga, resgatando essa condição primordial da sua existência (ou até mesmo da nossa), é, portanto, um meio de consolidar o triunfo dessa vida através da solidão existencial por meio da qual todo escritor vive enquanto escritor (Blanchot, 1987). Reiter não experiencia a “escassez de mundo”, uma vez que é nessa condição que ele faz mundo através da literatura. Em vez disso, ele *supervive* o mundo a partir de sua condição de devir-alga por meio da escritura – seu único meio possível de efetivar o devir.

Mas, enfim, o que significa devir-alga nesse contexto? Trata-se de reconhecer, como afirma Bolaño, que Reiter “gostava do fundo do mar”, convertendo-o em seu habitat, o que, como dito, pode significar indiretamente a condição na qual a personagem vive e de onde parte para se tornar escritor. Isso remete a pelo menos três coisas diferentes. Primeiramente, à experiência imersiva na guerra e na catástrofe do século XX. Reiter esteve exposto à Segunda Guerra, à *Shoah* (através do relato de Leo Sammer), aos horrores do regime soviético (mediante o caderno de Ansky), e aos feminicídios do México. É, com efeito, uma experiência de exposição que remete à condição vegetal, segundo Coccia (2018, p. 13, grifo próprio), para quem “[a] vida vegetal é a vida enquanto exposição integral, em continuidade absoluta e em comunhão global com o ambiente. É com o fim de aderir o máximo possível ao mundo que [as plantas] desenvolvem um corpo que privilegia a superfície ao volume”. Desse modo, Reiter, que na infância busca refúgio nos mergulhos demorados – “[...] ele vivia e comia e dormia e brincava no fundo do mar” (Bolaño, 2010, p. 610) –, percebe-se de fato submerso na catástrofe e na violência, em qualquer ambiente que esteja. A familiaridade com o fundo do mar, adquirida nos anos de mergulho, rendeu-lhe a capacidade adaptativa – típica das plantas, como nos mostra Mancuso (2019) – de absorver da experiência com a morte a matéria-prima da qual se compõe o ofício perigoso da literatura. A semelhança entre Reiter e a alga não apenas intensifica a relação entre o pseudônimo e o pintor Arcimboldo, reconhecido por seus quadros com vegetais e livros; ela também sugere um modo de vida que de alguma forma se conecta com a experiência

³ “Así, en medio de la guerra, el sujeto excluye imaginariamente la Historia y se traslada a un espacio a la vez privado, natural y mítico”.

do sujeito evadido que Reiter incorpora: “Como uma criatura vegetal e aquática, evade a companhia humana para se internar ‘no fundo do mar, essa outra terra, cheia de planícies que não eram planícies e vales que não eram vales e precipícios que não eram precipícios’ [...]” (Elmore, 2008, p. 285, tradução própria).⁴

Em segundo lugar, Reiter, enquanto alga, compartilha da condição do próprio Bolaño e de seus demais personagens latino-americanos. Como afirma Echevarría (2006, p. 193, tradução própria), “[p]ela obra de Bolaño transitam – errantes, fantasmagóricos – os naufragos de um continente em que o exílio é a figura épica da desolação e da vastidão. [...] A América Latina é, para Bolaño, uma metáfora do abismo, um território em fuga”.⁵ Essa “metáfora do abismo”, que convoca a imagem dos “naufragos” de um continente que praticamente obriga seus jovens ao exílio, sugere, em larga medida, um paralelo entre a trajetória de Reiter e a de tantos escritores que Bolaño conheceu e homenageou. Nesse caso, o mergulho dos tempos juvenis transforma-se em submersão forçada, de modo que a experiência lúdica dos primeiros anos converte-se em afundamento e segregação. Mesmo assim, por ser alga, diferentemente do naufrago, o escritor Reiter sobrevive – ou melhor, “supervive”, transindo as experiências do que representa o naufrágio de uma geração em uma renovação constante da própria vida, não para monumentalizá-la em obras banais, mas para melhor exercer o “ofício perigoso” sem que isso signifique o abandono ou a sucumbência.

Por fim, a alga nos remete à excepcionalidade da condição do escritor também à luz do que o próprio romance apresenta. Para além da fixação de Reiter nas algas – ele as observa e as desenha (Bolaño, 2010, p. 611), como um observador naturalista, mas também como um antropólogo que faz parentesco com os nativos a fim de melhor os conhecer –, é no caderno de Ansky que o devir-alga adquire uma conotação especial. Desde que Vogel confunde o menino Hans com uma alga, a associação entre este e o vegetal percorrerá todo o romance. Com efeito, a persistência do livro *Alguns animais e plantas do litoral europeu*, que acompanha Reiter em seus deslocamentos, fornece ao jovem alemão uma possibilidade de identificação que já o distancia do humano. Não obstante, quando Bolaño revela o enredo do livro de Ansky, podemos perceber que a pertinência da condição limítrofe menino-alga adquire outro estatuto. Na sinopse do livro de ficção científica, lê-se que os feridos da batalha se curam quando uma nave alienígena orbita a Terra. Em seguida, “[...] um ser magérrimo e altíssimo mais parecido com uma alga do que com um ser humano, faz a eles uma série de perguntas do tipo: como se criaram as estrelas?, onde termina o universo?, onde começa? Claro que ninguém sabe respondê-las” (Bolaño, 2010, p. 684). Mais adiante, o ser parecido com uma alga ressurge:

[q]uando já está longe de tudo vê uma silhueta na beira da estrada. É o extraterrestre com forma de alga. Cumprimentam-se. Conversam. A conversa é, muitas vezes, ininteligível. Os temas de que tratam são diversos: línguas estrangeiras, monumentos nacionais, os últimos dias de Karl Marx, a solidariedade operária, o tempo da mudança medido em anos terrestres e em anos estrelares, a descoberta da América como uma encenação teatral, um vazio abissal – como se fosse pintado por Doré – de máscaras. Depois o rapaz segue o extraterrestre que deixa a estrada e os dois caminham por um

⁴ “Como una criatura vegetal y acuática, evade la compañía humana para internarse ‘en el fondo del mar, esa otra tierra, llena de planícies que no eran planícies y valles que no eran valles y precipícios que no eran precipicios’ [...]”.

⁵ “[p]or la obra de Bolaño transitán –errantes, fantasmales– los naufragos de un continente en el que el exilio es la figura épica de la desolación y de la vastedad. [...] Latinoamérica es para Bolaño una metáfora del abismo, un territorio en fuga”.

trigal, cruzam um riacho, uma colina, outro campo cultivado, até chegarem a um curral fumegante (Bolaño, 2010, p. 685).

A excentricidade do extraterrestre semelhante a uma alga faz pensar na singularidade de Reiter. Como dito, a experiência de Reiter é a de um transplante (tal qual a de um alienígena): sua desterritorialização é constante e, quase sempre à deriva, Reiter não fixa moradia e nem emerge na superfície dos prêmios literários e das convenções sociais, permanecendo sempre submerso. Mas o elemento profético que o ser parecido com uma alga traz na ficção de Ansky transforma o sentido final da existência de Reiter. Se é verdade que o caderno de Ansky influenciou Reiter a tomar o caminho da literatura, então é provável que essas marcas, já pressentidas por Reiter em si mesmo, o tenham levado a se reconhecer no papel de alga. Essa condição, em grande medida, é a do vegetal, pois, segundo Coccia (2018, p. 69), “[o] mundo não é um lugar; é um estado de imersão de toda coisa em toda outra coisa, a mistura que inverte instantaneamente a relação de inerência topológica” – o que sugere por parte de Bolaño uma percepção muito mais aguçada da imanência, da qual os vegetais fazem prova. Ou seja, essa primeira identidade, adquirida na infância, reforça-se no escritor Archimboldi por meio de devir e da desterritorialização, que passam pela desumanização, atravessam o animal (no sentido deleuze-guattariano) e alcançam o vegetal. Concordando novamente com Coccia (2018, p. 19), que afirma que “[a] vida vegetativa é o alambique cósmico da metamorfose universal, a potência que permite a toda forma nascer [...], se desenvolver [...], se reproduzir diferenciando-se [...] e morrer [...]”, então algo me diz que a intuição de Bolaño foi um pouco mais além. Pois ele não apenas decifrou isso ao posicionar a alga no centro da personalidade de um de seus personagens mais emblemáticos de sua prosa, como também divisou que, em muitos casos, essa é também a tarefa inerente ao devir-escritor.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. O poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto*. O homem e o animal. Tradução de André Dias e Ana Bigotte Vieira. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. A solidão essencial. In: *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 9-25.
- BOLAÑO, Roberto. *2666*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis*. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003). Edición de Ignacio Echevarría. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.
- BRITO Jr., Antonio Barros de. A trajetória de Leo Sammer em *2666*, de Roberto Bolaño. Notas sobre ética, autonomia e responsabilidade. *Criação & Crítica*, n. 21, p. 1-15, nov. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/150475/148769>. Acesso em: 19 jan. 2024.
- BUTLER, Judith. *Vida precária*. Os poderes do luto e da violência. Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience*. Trauma, Narrative, and History. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas*. Uma metafísica da mistura. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: *Mil platôs* – capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 11-113.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: para uma literatura menor. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

ECHEVARRÍA, Ignacio. Una épica de la tristeza. In: MANZONI, Celina (org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. p. 193-195.

ELMORE, Peter. 2666: la autoría en el tiempo del límite. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAUX, Gustavo. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. p. 259-292.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, volume 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”); Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 161-239.

MANCUSO, Stefano. *Revolução das plantas*: um novo modelo para o futuro. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2019.

MARISTAIN, Mónica. *Bolaño. A Biography in Conversations*. Translated by Kit Maude. Brooklyn, NY: Melville House Publishing, 2014.

MASSUMI, Brian. *O que os animais nos ensinam sobre política*. Tradução de Francisco Trento e Fernanda Mello. São Paulo: N-1 edições, 2017.

POVINELLI, Elizabeth A. *Geontologies*. A Requiem to Late Liberalism. Durham e Londres: Duke University Press, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Nas margens do político*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2014.

O pastiche de Roberto Bolaño, autor de *ficciones*

The Pastiche of Roberto Bolaño, Author of Fictions

Paulo Alberto da Silva Sales

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

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

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

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

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



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

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

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

(Borges, 2007, p. 42)

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

(Bolaño, 2009, p. 101)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

As ficciones de Bolaño

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

Também deixa uma ou duas respostas silenciosas.

(Bolaño, 2019, p. 199)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Borges, 2007, p. 41).

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

(Bolaño, 2009, p. 9).

¹³ (Bolaño, 2009, p. 9)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referências

- BOLAÑO, Roberto. *A literatura nazista na América*. Tradução Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BOLAÑO, Roberto. *Estrela distante*. Tradução Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. Tradução Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CARPEGGIANI, Schneider. Bolaño, “A literatura nazista na América” e um Noturno do Brasil. *Pernambuco*, Recife, p. 01, n/c, 03, abr. 2019. Disponível em: <https://www.suplementoperambuco.com.br/artigos/2257-bola%C3%B1o,-a-literatura-nazista-na-am%C3%A9rica-e-um-noturno-do-brasil.html>. Acesso em: 2 nov. 2023.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, primeiro livro. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2002.

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

Memórias de uma noite febril: fantasmas de uma ditadura omitida em *Nocturno en Chile*, de Roberto Bolaño

Memories of a Feverish Night: Ghosts from an Omitted Dictatorship in Nocturno en Chile, by Roberto Bolaño

Evandro Figueiredo Candido
Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
evan.candido9@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8357-0401>

Resumo: Este artigo destaca, em *Nocturno do Chile*, de Roberto Bolaño, o conceito de “ridículo espantoso”, e como este coloca em xeque a memória e o testemunho, quando são fundamentais em um cenário ditatorial. O romance é uma forma de revisão do passado, novas possibilidades interpretativas para a história e, ao mesmo tempo, uma provocação para o presente, recordando a permanência das omissões cotidianas. Enquanto o ridículo diz respeito à duplicidade (um homem de letras omissos diante das violências de Estado), o “espantoso” se refere ao pano de fundo de horror, marcado por mortes, torturas e desaparecimentos dos sujeitos. Para esta análise, utiliza-se o aporte teórico de Grínor Rojo (2016), com a ideia de “ridículo espantoso”. Quanto à ideia de objetividade da história, observa-se Nietzsche (1983) e Jacques Le Goff (2003). Por fim, sobre memória e testemunho, lança-se mão de Seligmann-Silva (2003), Gagnebin (2006), Beatriz Sarlo (2007) e Todorov (2008).

Palavras-chave: ditadura; Chile; Bolaño; memória; testemunho; omissão.

Abstract: This article highlights, in *Nocturno en Chile*, by Roberto Bolaño, the concept of astonishing ridiculousness and how it undermines the memory and the testimony when they are fundamental in a dictatorial scenario. The novel is a manner to review the past, new possibilities of interpretation of history as well as a provocation to the present time, reminding the permanence of daily omissions. While the ridiculousness refers to the duplicity (an omission man of letters besides violences of State), the astonishing refers to a background of horror, marked by deaths, tortures and disappearing of people. For this analysis, we employ, as theoretical base, Grínor Rojo (2016). His ideas explain the concept of “astonishing ridiculousness”. Considering the idea of objectivity in history, we observe Nietzsche (1983) and Jacques Le Goff (2003). Lastly, referring to the memory and testimony, we use Seligmann-Silva (2003), Jeanne Marie Gagnebin (2006), Beatriz Sarlo (2007) and Todorov (2008).

Keywords: dictatorship; Chile; Bolaño; memory; testimony; omission.



Introdução

O ano de 2023 marcou o cinquentenário do onze de setembro chileno, data de deflagração de uma das mais violentas ditaduras da América Latina. O ano foi também marco dos setenta anos de nascimento e vinte de morte do escritor Roberto Bolaño. Nascido em 1953 no Chile, Roberto Bolaño passou a adolescência no México. No início dos anos 1970, apoiou o governo de Salvador Allende. Sua vasta produção discute o cenário político e literário da geração à qual pertenceu, provocando ainda reações frente aos desafios atuais. Entre suas obras, destacam-se: *Noturno do Chile*, *Chamadas telefônicas*, *O espírito da ficção científica*, *A literatura nazista na América*, dentre outras. Os marcos referidos são também um chamado à reflexão acerca da produção literária do autor no cenário conturbado da ditadura, na segunda metade do século XX.

Este artigo tem como foco o romance *Noturno do Chile*, publicado no ano 2000. Centra-se na noção de “ridículo espantoso”, aprofundada e analisada por Grínor Rojo (2016), e como esta coloca em xeque a memória e o testemunho em um cenário de violência de Estado. Ao mesmo tempo, a obra constitui-se em uma forma de se repensar a história, sobretudo no que concerne aos silenciamentos diante do horror.

Noturno do Chile (2000) traz as memórias do padre Sebastián Urrutia Lacroix sobre sua trajetória pautada por silenciamentos em um contexto opressivo e ditatorial. Com isso, ele procura justificar omissões durante a ditadura chilena, entrelaçando sua trajetória particular à história do país. Suas memórias emergem no início dos anos 2000, em um cenário pós-ditadura, no qual Sebastián, em uma noite de febre alta, se mostra atormentado por um passado anteriormente silenciado.

Para esta análise, toma-se como base um ensaio intitulado: “El ridículo espantoso (además de chileno) en *Nocturno de Chile*”, de Grínor Rojo. O termo “ridículo espantoso” é referido por Roberto Bolaño em uma entrevista dada no ano 2000 a respeito de sua própria obra. Além do termo, Bolaño acrescenta que se trata de uma estética da “maneira chilena” (Bolaño, 2000 *apud* Rojo, 2016, p. 170).

De fato, os autores não têm a última palavra sobre suas próprias obras. Do contrário, estaríamos diante de uma obsessão pela verdade, impossibilitando quaisquer releituras. Apesar disso, Rojo (2016) destaca a relevância das palavras dos autores para possíveis explanações acerca de suas produções. O artigo referido se desenvolve a partir do comentário de Bolaño em uma entrevista a propósito de *Nocturno de Chile*, no qual o escritor traz exatamente os termos “ridículo” e “espantoso”. Nesse sentido, o espaço estético do livro não se constitui em um extremo aristotélico do trágico, mas sim no aristofânico do cômico. No fundo, é essa a tônica de toda a produção de Bolaño, marcada pela ironia e pela sátira (Rojo, 2016).

Nocturno de Chile (2000) é uma narrativa em primeira pessoa construída em dois parágrafos. O primeiro traz a trajetória do padre Sebastián Urrutia, homem de letras inserido na elite de seu país, na segunda metade do século XX. Intelectual e crítico literário, sua vida coincide com a ditadura chilena. Há um contato muito próximo com figuras de poder, como Pinochet e seus agentes. O narrador se encontra em uma posição privilegiada, como grande expoente da crítica literária de seu país, um conforto do qual ele não deseja se afastar.

Para a análise de *Noturno do Chile* à luz das perspectivas referidas, este artigo se volta, em um primeiro momento, para as reflexões sobre a pertinência da memória e do testemunho em tempos de exceção. Para tanto, traz como aporte teórico Gagnebin (2006), Seligmann-Silva

(2003), Tzvetan Todorov (2008) e Beatriz Sarlo (2007). Buscando interfaces com a história, retomam-se análises de Le Goff, em *A história nova* (2005) e *História e memória* (2003). No que tange à pretensa objetividade dos estudos históricos, consideram-se as reflexões de Nietzsche, em “Da utilidade e desvantagem da história para a vida” (1983). Em seguida, observa-se, a partir da análise de Grínor Rojo (2016), a ideia do “ridículo espantoso” de *Noturno do Chile*, no qual figuram omissões do narrador em um pano de fundo opressivo.

Da mesma forma que houve testemunhos contundentes a respeito do horror, houve também silenciamentos que colocam em xeque a memória e as possíveis revisões da história. Nesse sentido, para a memória e o testemunho, a narrativa de Bolaño é um alerta lançado ao presente, pois o silenciamento das memórias dificultam o processo de construção democrática.

Memória, história e testemunho no século XX

O ato de rememorar nunca teve tanta relevância quanto no século XX. Seja nos horrores da *shoah*, seja nas mais diversas ditaduras latino-americanas, memória e testemunho ganharam o estatuto de dever, no sentido de se falar sobre o ocorrido com vistas a não repeti-lo. No caso argentino, por exemplo, Beatriz Sarlo (2007) destaca que testemunho de sujeitos sobreviventes permitiu a condenação do terrorismo de Estado: “a ideia do ‘nunca mais’ se sustenta no fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita” (Sarlo, 2007, p. 20). Seguindo o mesmo viés, Renato Franco (2003), analisando o cenário latino-americano, destaca o ato de rememorar como um instrumento de luta contra a repetição da catástrofe.

Partindo do mesmo princípio, Jeanne Marie Gagnebin (2006) ressalta, frente à catástrofe de Auschwitz, a edificação de uma ética histórica. Seu fundamento é um dever de resistência e um combate ao esquecimento, tão desejado, inclusive, pelos próprios agentes ditoriais.

Essa perspectiva é reforçada por Tzvetan Todorov, em *Los abusos de la memoria* (2008), segundo o qual houve uma tendência, por parte dos regimes autoritários do século XX, de suprimir ou controlar as memórias. Por isso, elas passaram a ser valorizadas pelos que combatiam as ditaduras e violências de estado. Nesse sentido, toda reminiscência, por mais humilde, foi associada à resistência ao autoritarismo (Todorov, 2008, p. 14).

Por sua vez, a ideia de história esteve, por muito tempo, atrelada ao poder. Em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), Paul Ricœur argumenta contra a pretensão totalizante da interpretação em História (aqui, o h maiúsculo diz respeito às produções historiográficas). Ao longo do tempo, e sobretudo no século XIX, a ideia de história como “narrativa” e “ciência” absorveu sua noção como fluir do tempo ou coletivo singular. Assim, o termo *história* passa a exibir um teor realista, e o historiador se voltou para a “veracidade” dos fatos com base na confiabilidade dos documentos. A todo momento, há um manejo da suspeita, na qual um documento analisado é sempre posto à prova, no sentido de se estabelecer seu grau de confiabilidade.

Em “Da utilidade e desvantagem da história para a vida” (1983), Nietzsche, em texto originalmente publicado em 1874, traz uma crítica contundente à história como produção objetiva e posta como saber absoluto. Em sua relação com a vida, o autor evidencia o quanto danoso pode ser o excesso de história. Isso porque a felicidade, ou parte dela, constitui-se com certa

dose de esquecimento que conduz todo agir. Nesse caso, é necessária uma parte luminosa e outra escura, sendo inteiramente impossível viver sem esquecimento.

A despeito da ideia de uma verdade absoluta da história, emergem, em contextos de exceção, possibilidades interpretativas advindas da memória e do testemunho. Presenciar um fato trágico e, mais do que isso, sobreviver a ele e transmiti-lo para a posteridade torna-se fundamental para a construção da própria história. É por meio dessa elaboração via linguagem que a história é repensada (Muñoz, 2010). Nota-se que, aqui, não se trata mais de um documento escrito, aos moldes do gosto oitocentista, mas sim a palavra de um sobrevivente. Portadora do sucedido, a linguagem ganha a força de testemunho, que, simbolicamente rearranjado, torna-se uma resistência contra o esquecimento.

Interpretando *A odisseia*, Gagnebin (2013) conclui que a memória é uma forma de manter, nos vivos, as lembranças dos feitos dos mortos. As aventuras de Ulisses não teriam importância se ele não fosse um bom narrador, nesse sentido, a língua é portadora da sobrevivência. Todas as experiências vivenciadas por Ulisses teriam desaparecido se ele não fosse também um bom narrador; tudo seria esquecido sem a elaboração das vivências via linguagem.

Quando trazemos essa perspectiva para o contexto das catástrofes do século XX, evidencia-se a dimensão da língua como sobrevivente. Para Seligmann-Silva: “a língua é sobrevivente da catástrofe e é a única que porta tanto o ocorrido como a possibilidade de trazê-lo para o nosso agora” (Seligmann-Silva, 2003, p. 398). A língua, nesse sentido, retém o ocorrido, podendo retomá-lo no presente. Não se trata, evidentemente, de uma retomada do acontecimento tal e qual em situações-limite, nas quais a morte se sobrepõe a todas as vontades. Trata-se da ressignificação do fato capaz de garantir a sobrevivência do sujeito.

Qual seria, no entanto, a especificidade de *Noturno do Chile* (2000)? A obra traz um narrador que vivencia o cenário ditatorial chileno nos anos 1970 e 1980. Sua plataforma de homem de letras o credencia enquanto sujeito apto a veicular a linguagem, permitindo não uma versão fechada e definitiva do passado, mas novos caminhos interpretativos. Assim, figuraria como testemunho das violências de Estado, portador de memórias fundamentais para uma releitura do passado, opondo-se à ideia de objetividade que impede qualquer diálogo.

A noção de língua como sobrevivente é, no entanto, quebrada por suas omissões, que emergem como obstáculo, colocando em xeque a veiculação da memória e do testemunho, num momento em que as memórias se mostram fundamentais. Adiante, observa-se, a partir da leitura de Grínor Rojo (2016), a ideia de “ridículo espantoso” e como a narrativa de Roberto Bolaño constitui-se em uma provocação para o tempo presente, ao recordar que, a despeito das memórias veiculadas, há silenciamentos que comprometem a construção democrática.

O “ridículo espantoso” em *Nocturno en Chile*: das omissões à febre

Refletir sobre a produção literária de Roberto Bolaño e os posteriores acréscimos da crítica é uma forma de agregar novas possibilidades interpretativas à história. Reinterpretar o passado por esse viés é confrontá-lo. Se, por um lado, há um dever da memória e do testemunho em uma era de catástrofes, ou mesmo uma necessidade de se rememorar para não se repetir, o que dizer sobre as omissões? *Noturno do Chile* (2000) é o relato desenfreado, numa noite febril, de um narrador cuja vida é marcada pelo silenciamento diante das violências.

Refletido por Grínor Rojo (2016), o “ridículo espantoso” é o assunto que Roberto Bolaño traz em mãos: as revelações feitas pelo padre Sebastián Urrutia Lacroix se referem tanto a ele mesmo quanto ao: “funcionamento do campo literário e cultural chileno desde o final da década de cinquenta do século passado até os primeiros anos da pós-ditadura” (Rojo, 2016, p. 170).¹ A narrativa se desenvolve em grandes segmentos: do final dos anos 1950 até 1970; de 1970 a 1973; de 1973 até 1989; e de 1989 até o presente da enunciação, adentrando o novo milênio. Sebastián propõe buscar, nos espaços mais escondidos de sua memória, recordações de atos capazes de justificá-lo: “voltarei a buscar no âmbito das recordações aqueles atos que me justificam e que, portanto, desdizem as infâmias que o jovem envelhecido espalhou em meu descrédito em uma noite tempestuosa” (Bolaño, 2000, p. 11, tradução própria).²

Essas memórias, antes prescindidas, retornam em forma de fantasmas para atingir Sebastián na entrada do novo milênio, num contexto pós-ditadura. As imagens do jovem envelhecido e do juiz de si mesmo representam uma duplidade hipócrita, no sentido de se afirmar aquilo que não se é e aparentar fazer o que não se faz. No desenrolar da noite, o personagem vai de um estado febril até uma completa serenidade. Trata-se, no entanto, de uma paródia de expurgação, na qual o padre acredita estar morrendo, ou mesmo expurgando suas infâmias, fruto de seus silenciamentos ao longo da segunda metade do século XX, período de avanços do socialismo e do capitalismo.

Em *As Américas e a civilização* (2007),³ Darcy Ribeiro mostra que a experiência socialista funcionava em lugares em que o capitalismo fracassara, de forma que, para as nações em desenvolvimento, a velocidade do crescimento industrial dos países socialistas tornou-se um atrativo.

No Chile, a experiência concebida pela Unidade Popular – no governo de Salvador Allende – não propunha formar uma sociedade com base nas cinzas do capitalismo, mas sim oferecer uma via de transição ao socialismo que envolvia, dentre outros fatores, o fim do desemprego, o aumento do padrão de vida das camadas mais vulneráveis, a intensificação da reforma agrária, bem como a recuperação das riquezas nacionais, sobretudo o cobre, há muito em mãos estrangeiras.

Em “O exílio chileno de Mário Pedrosa: solidariedade, arte popular e vocação comunitária” (2021), a historiadora Luiza Mader Paladino salienta que Salvador Allende procurou um governo de transição com amplo apoio da base popular. Nesse processo, visava à incorporação das populações de baixa renda à vida econômica do país.

A influência imperialista é também referida por Ricardo Mendes (2013), segundo o qual: “a Casa Branca já estava por apoiar com verbas significativas as candidaturas presidenciais de centro e de direita desde 1964” (Mendes, 2013, p. 182), intervenção intensificada desde a posse de Salvador Allende.

A ditadura civil-militar no Chile é comumente dividida em três fases, segundo os informes *Retting* e *Valech*, citados em *O golpe de Estado e a primeira fase no Chile* (2012), estudo de Silvia Sônia Simões a respeito dos primeiros anos da ditadura chilena. A primeira fase se dá entre setembro e dezembro de 1973 e se constitui num momento de consolidação do regime. Marcam esse momento as prisões e fuzilamentos e uma ausência de organização propriamente dita.

¹ “funcionamiento del campo literario y cultural chileno desde finales de la década de cincuenta del siglo pasado hasta los primeros años de la postdictadura”.

² “Rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdicen las infâmias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante”.

³ A primeira edição brasileira é de 1970, *Civilização Brasileira*. Para este artigo, utilizei a edição de 2007.

O segundo momento, situado entre janeiro de 1974 a agosto de 1977, é marcado pela atuação da DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), uma unidade da polícia secreta que se transformou no braço repressor de Pinochet. Com ela, surgem mecanismos mais aprimorados de tortura, bem como os centros clandestinos de detenção. Por sua vez, o terceiro período, de setembro de 1977 a março de 1990, é marcado pelo uso da tortura de forma mais seletiva e não tão indiscriminado como no segundo momento.

Tal divisão, no entanto, traz diferentes situações de um período marcado pela violência de Estado. Em todos eles, violências e abusos resultaram em torturados, mortos, desaparecidos e exilados. Silvia Sônia Simões (2013) observa que o onze de setembro chileno marca o fim da primeira experiência socialista democrática no mundo. Seu encerramento se deu de forma extremamente violenta, “com a morte do presidente dentro do Palácio *La Moneda* diante de um bombardeio encaimulado pelas forças lideradas pelo General Augusto Pinochet” (Simões, 2013, p. 13).

O período anterior a 1973, no entanto era percebido como um espaço de possibilidades. É o que destaca o documentário “*La flaca Alejandra: vidas y muertes de una mujer chilena*”, da cineasta Carmen Castillo. Há, de fato, uma sensação de segurança, em que um futuro democrático se delineia de forma evidente. Naquele momento, o país se torna um refúgio para exilados políticos, espaço de uma democracia vista como sólida. Tanto que, em *La casa de los espíritus* (2006), Isabel Allende, refere-se ao onze de setembro de 1973 como um evento a princípio percebido como passageiro. Supunha-se uma tomada temporária de poder pelos militares como medida de segurança, mas este mesmo poder logo seria devolvido ao povo. O mesmo é observado por Heraldo Muñoz. A crença do Chile em sua democracia era tanta que não se supunha a possibilidade de uma ditadura. Além disso, os vizinhos, imersos em regimes autoritários, eram vistos como “repúblicas de banana” (Muñoz, 2010, p. 49). Não é, no entanto, o que se observa nos anos seguintes, marcados pelo cerceamento dos direitos do cidadão, censura, violências, torturas e assassinatos.

É nesse cenário que o padre Sebastián se encontra inserido. Em seu “estado febril”, confessa ter ainda forças para recordar, embora destaque a fragilidade de suas memórias. Expressões como “pobre memória” ou “poços cegos da memória” flertam com silenciamentos e omissões:

Você tem a obrigação moral de ser responsável por seus atos e também por suas palavras, inclusive por seus silêncios, sim, por seus silêncios, porque os silêncios também ascendem ao céu e Deus os ouve, e só Deus os comprehende e os julga, de modo que muito cuidado com os silêncios (Bolaño, 2000, p. 6).⁴

Há uma contraposição entre o sujeito moral responsável por seus atos e palavras e o homem omissos diante da violência. Estabelece-se, aqui, um embate moral entre o sujeito que muito viu e presenciou ao longo dos anos e o padre que, ao silenciar, sabe-se omissos não apenas perante Deus, mas também frente a toda a sociedade. A covardia do silêncio perante eventos que se desdobram ao longo do cotidiano se acumula ao longo do tempo. Tanto que, no momento de sua febre (o presente da enunciação), ele se converte em “juiz de sua própria covardia, de uma traição cuja primeira vítima não é ninguém além dele mesmo e, a partir daí,

⁴ “Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprehende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios”.

se estende à vitimização dos demais” (Rojo, 2016, p. 177).⁵ Uma covardia que diz respeito não apenas ao padre perante sua consciência ou diante de Deus, mas sim a toda uma sociedade, historicamente implicada em um cenário de horror.

Crítico literário reconhecido, Sebastián figura o intelectual silencioso, incapaz de se opor ao poder com o qual tem contato direto, chegando mesmo a colocar seus conhecimentos a serviço dos agentes da opressão. Este representa, para Rojo (2016) o paroxismo do ridículo, quando o padre se torna, por uma semana e meia, professor de marxismo dos integrantes da junta militar do onze de setembro chileno. O quadro se abre com uma saída teatral da junta chilena, seguida do curso ministrado vigorosamente pelo intelectual. Trata-se de um estudo detalhado a respeito do *Manifesto comunista*, o *Dezoito Brumário*, de Luís Bonaparte, passando por um resumo de *O Capital*, bem como obras de Lenin e Mao, além, e sobretudo, dos conceitos elementares do materialismo histórico.

O quadro *ridículo* é elevado ao seu ponto máximo quando Pinochet, falando à parte com o narrador, coloca-se como homem de cultura e autor especializado, comparando-se a seus predecessores, Alessandri e Allende, de produção inexistente, afirmando que ambos apenas fingiam ler:

Então o general me disse: quantos livros acredita que escrevi? Fiquei gelado, disse a Farewell. Não tinha ideia. Três ou quatro, disse Farewell com segurança. Em todo caso, eu não sabia. E tive que admitir. Três, disse o general. Ocorre que sempre publiquei em editoras pouco conhecidas ou em editoras especializadas [...] Que notícia mais surpreendente, que notícia boa, disse. Bom, são livros militares, de história militar, de geopolítica, assuntos que não interessam a nenhum leigo na matéria. É fantástico, três livros disse com voz quebrada. E incontáveis artigos que publiquei, inclusive em revistas norte americanas, traduzidos ao inglês, claro. Com que prazer leria alguns de seus livros, meu general, sussurrei. Vá à Biblioteca Nacional, estão todos lá. Amanhã mesmo penso fazê-lo sem falta, disse (Bolaño, 2000, p. 117).⁶

Pinochet se apresenta perante Sebastian como um intelectual e autor de livros e artigos. A justificativa para o desconhecimento de sua produção é a alta especialização de seus conteúdos, publicados em revistas desconhecidas e distantes dos leigos. Três livros e incontáveis artigos, alguns presentes em revistas estadunidenses e traduzidos do inglês. Para Rojo, todos os ingredientes do ridículo estão aí presentes, sobretudo na satisfação do ditador ao se declarar um intelectual, um crítico importante das letras nacionais as quais o narrador promete pesquisar e ler.

Ao mesmo tempo ridículo, esse quadro é, também, espantoso, pois é montado sobre um pano de fundo de horror – a ditadura chilena:

⁵ “[...] juez de su propia cobardía, de una traición cuya primera víctima no es otro que él mismo y que desde ahí se extiende a la victimización de los demás”.

⁶ “Y entonces el general me dijo: ¿cuántos libros cree que he escrito yo? Me quedé helado, le dije a Farewell. No tenía ni idea. Tres o cuatro, dijo Farewell con seguridad. En cualquier caso yo no lo sabía. Y tuve que admitirlo. Tres, dijo el general. Lo que pasa es que siempre he publicado en editoriales poco conocidas o en editoriales especializadas. Pero beba su té, padre, se le va a enfriar. Qué noticia más sorprendente, qué noticia más buena, dije. Bueno, son libros militares, de historia militar, de geopolítica, asuntos que no interesan a ningún lego en la materia. Es fantástico, tres libros dije con voz quebrada. E innumerables artículos que he publicado incluso en revistas norteamericanas, traducidos al inglés, por supuesto. Con qué gusto leería alguno de sus libros, mi general, susurré. Vaya a la Biblioteca Nacional, allí están todos. Mañana mismo lo pienso hacer sin falta, dije”.

[...] o *ridículo* a que me refiro é também um *ridículo espantoso*, segundo o esclarecimento de Bolaño. E ocorre porque toda essa dignidade pomposa e condecorada, toda essa fatuidade absurda e irrisória, está montada, em *Noturno do Chile*, sobre um fundo de horror (Rojo, 2016, p. 175, grifo próprio).⁷

Não se trata de uma simples situação risível, na qual Pinochet figura, perante o narrador ilustrado, como produtor cultural. O fundamento de horror no qual as ações se processam confere a dimensão de *espantoso* da narrativa. O que traz uma aparência de civilização, produção intelectual e cultura especializada é, na realidade, barbárie. Assim, para além do ridículo risível, tem-se o caráter espantoso dessa estética. As máquinas do horror funcionam por debaixo do riso.

Desde o início, o narrador se mostra atormentado por seus próprios silêncios e omissões. Seu estado febril atesta uma busca de redenção. Muito precisa ser dito, pois tudo foi silenciado. Para Rojo (2016), o sujeito da enunciação se torna, além de juiz de sua própria covardia, um jovem envelhecido. Evidencia-se, aqui, a figura do duplo, presente no conto de Jorge Luis Borges. No conto, um professor, já velho, se encontra com seu eu da juventude em um banco de praça. Ali o jovem o acusa de abandonar seus princípios políticos e estéticos do passado.

O jovem envelhecido de Bolaño é a paródia do sujeito febril, atormentado em um período pós-ditatorial. A postura omissa do narrador não representa um caso isolado, mas aponta também para um silenciamento coletivo. No documentário “*La flaca Alejandra: vidas y muertes de una mujer chilena*”,⁸ Carmen Castillo discorre sobre uma amnésia que, em 1993, assola o Chile. Há um grande silêncio acerca da ditadura civil-militar e dos crimes cometidos por seus responsáveis. Mesmo em um momento de redemocratização, permanece o mistério sobre pessoas desaparecidas, assim como a impunidade de sujeitos ainda em cargos de relevância. No documentário, Carmen indaga onde se teria perdido a história, posto que os crimes são inegáveis. Sem justiça e verdade, não se pode conceber a reconciliação ou mesmo a construção democrática. Há ainda fantasmas do passado que continuam atormentando e que só serão dispersos na presença da verdade.

O mesmo tema aparece em *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, romance no qual a narradora – torturada e, posteriormente, libertada – discorre sobre a tortura. Nele, o espírito de sua avó (Clara) surge no espaço da prisão e lhe sugere a escrita como forma de testemunho:

sugeriu-lhe que escrevesse um testemunho que algum dia poderia servir para trazer à luz o terrível segredo que estava vivendo, para que o mundo se inteirasse do horror que ocorria paralelamente à existência aprazível e ordenada dos que não queriam saber, dos que podiam ter a ilusão de uma vida normal [...] ignorando, apesar de todas as evidências, que a poucas quadras de seu mundo feliz estavam os outros, os que sobrevivem ou morrem no lado escuro (Allende, 2006, p. 434, tradução própria).⁹

⁷ “[...] el ridículo al que ahora me estoy refiriendo es también un ridículo «espantoso», según la aclaración de Bolaño. Y lo es porque toda esta pretensión, toda esta dignidad engalonada y condecorada, toda esta fatuidad absurda e irrisoria, está montada en *Nocturno de Chile* sobre un fondo de horror. La duplicidad hipócrita es también, en estas circunstancias, una duplicidad escalofriante”.

⁸ Para mais informações, ver: https://www.youtube.com/watch?v=VGTdXuaynlM&ab_channel=plucelamelapela.

⁹ “Le sugirió, además, que escribiera un testimonio que algún día podría servir para sacar a la luz. el terrible secreto que estaba viviendo, para que el mundo se enterara del horror que ocurría paralelamente a la existencia apacible y ordenada de los que no querían saber, de los que podían tener la ilusión de una vida normal [...] ignorando, a pesar de todas las evidencias, que a pocas cuadras de su mundo feliz estaban los otros, los que sobreviven o mueren en el lado oscuro”.

“Existência aprazível” vivida pelo padre Sebastián, de *Nocturno do Chile* (2000). Para Rojo, ele é “inteiramente capaz de se sobrepor aos seus escrúpulos e colaborar com os generais mesmo sabendo do uso que farão dos conhecimentos que lhes transmite” (Rojo, 2016, p. 180).¹⁰ A “ilusão de uma vida normal” se evidencia em seu cotidiano. Homem de letras, ele assiste aos saraus de María Canales quando, no andar inferior, um prisioneiro é torturado com eletricidade. Sua consciência do que ocorria era plena, mas suas omissões davam vazão ao seu cotidiano aprazível. Em sua noite febril, referindo-se aos saraus e à percepção da luz enfraquecida, o padre afirma: “[...] achava curioso nunca ter aparecido uma patrulha de carabineiros ou da polícia militar, apesar da algaravia e das luzes da casa” (Bolaño, 2000, p. 135).¹¹ O ridículo ganha mais evidência na ingenuidade confessada do intelectual: “Eu podia ter dito algo, mas nada vi, de nada soube até que foi demasiado tarde” (Bolaño, 2000, p. 142).¹²

Para Rojo (2016), é um personagem duplo, já que sua ingenuidade (ou sua má fé) é também falsa ingenuidade, que, por sua vez, aponta para uma cultura pública. Sua trajetória e posterior febre no cenário pós-ditadura funciona como uma metáfora para o silenciamento coletivo – uma amnésia coletiva, nos dizeres de Carmen Castillo –, que emerge como desafio e grande entrave para a transição democrática.

Para além do Chile, esse silenciamento coletivo se faz presente em um cenário de exceção. Herbert Daniel, militante brasileiro exilado na França nos anos 1970, percebe, em seu romance *Passagem para o próximo sonho* (1982), uma abstenção da maioria, não por ignorância, mas por escolha. Para ele, os motivos para o insucesso das tentativas da militância, o “X da questão”, está não nos equívocos ou fracasso dos poucos que tentaram algo (muitos com a vida perdida), mas sim na vida dos muitos que permaneceram na indiferença. Paralelamente às rebeliões, houve também silêncios, muitas vezes resultados de escolhas.

Tais escolhas, no Chile, se estendem para além do cenário ditatorial. A amnésia coletiva representa uma traição ao desejo de Salvador Allende no momento do bombardeio ao *la Moneda*. Situação na qual incumbe Joan Garcés, seu assessor, da responsabilidade de se sobreviver diante do horror para passar adiante eventos que não devem ser esquecidos (Muñoz, 2010).

Em um cenário das catástrofes do século XX, a dimensão sobrevivente da língua Seligmann-Silva (2003) é traída por conta do silenciamento. Além disso, em nossa condição de mortais, conforme observa Gagnebin (2013), o cuidado da memória dos mortos para os vivos de hoje é abortada na força das omissões.

Não é por nada que, em *Nocturno do Chile*, há a imagem da “árvore de Judas”. Ao mesmo tempo o sonho particular de Sebastián, a árvore é projetada para a coletividade: “o Chile inteiro tinha se convertido na árvore de Judas, uma árvore sem folhas, aparentemente morta, mas ainda bem enraizada na terra negra, nossa fértil terra negra em que as minhocas medem quarenta centímetros” (Bolaño, 2000, p. 183).¹³

Referência ao suicídio de Judas Iscariotes após a traição a Cristo, a árvore é símbolo da traição coletiva marcada pelas omissões frente à violência e pelo não enfrentamento do passado.

¹⁰ “[...] enteramente capaz de sobreponerse a esos escrúpulos y de colaborar con los generales a sabiendas del uso que ellos van a darles a los conocimientos que les imparte”.

¹¹ “Pensaba que era curioso que nunca apareciera una patrulla de los carabineros o de la policía militar, pese a la algarabía y a las luces de la casa”.

¹² “Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde”.

¹³ “Chile entero se había convertido en el árbol de Judas, un árbol sin hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado todavía en la tierra negra, nuestra fértil tierra negra en donde los gusanos miden cuarenta centímetros”.

Para Rojo: “é um sonho do cura, mas o desassossego que o alimenta e o desborda não é outro que o de sua culpabilidade e como metáfora de uma culpabilidade coletiva (Rojo, 2016, p. 184).¹⁴

O sentimento de desilusão e crítica paródica e irônica, porém não menos dolorido, é a espinha dorsal que sustenta a totalidade do romance. O padre herdou uma ordem de coisas que o tornou crítico supremo das letras e da cultura nacional até 1970. Entre este ano e 1973, houve um espaço temporal que o despojou dessa posição; por isso, ele se refugiava nos clássicos gregos. A ditadura, por sua vez, a partir de 1973, o restaurou ao seu lugar de privilégio. A “*tormenta de mierda*”, referida no último (e segundo) parágrafo seria a própria voz de Bolaño. Rojo arremata, afirmando: “Eis aí, pois, de corpo inteiro, nosso ‘ridículo’ e ainda ‘espantoso’ presente” (Rojo, 2016, p. 185).¹⁵

Considerações finais

Como pensar em políticas contra o esquecimento na atualidade? Na base de todo negacionismo encontra-se não o esquecimento propriamente dito, mas a supressão e manipulação das memórias. Nesse cenário, a omissão se mostra como problema, na medida em que enseja possíveis manipulações perpetradas pelo poder. *Noturno do Chile* (2000) lembra que a omissão existiu e ainda perdura.

Para Lilia Moritz Schwarcz, se a história é feita de encadeamentos de eventos que apontam para transformações relevantes, ao mesmo tempo, é repleta de “lacunas, realces e invisibilidades, persistências e esquecimentos”. Mas esse mesmo passado não revisto e devidamente confrontado “vira e mexe vem nos assombrar, não como mérito e sim tal qual fantasma perdido, sem rumo certo” (Schwarcz, 2019, p. 223). Uma vez ignoradas, as questões do passado (no caso em questão, o autoritarismo e a violência de Estado) constituem-se em entraves para a construção democrática no presente. Um passado não enfrentado retorna como fantasma, desaguando em noites febris, não apenas do ponto de vista individual, mas também coletivo.

Essa imagem é delineada pelo romance de Roberto Bolaño na figura de um narrador omisso ao longo de sua trajetória, porém em estado febril em um cenário pós-ditadura. Ao mesmo tempo intelectual de relevância, se mostra como um ingênuo incapaz de perceber os eventos em seu entorno. O ridículo espantoso, segundo Grinor Rojo (2016), consiste nesse duplo, no qual o maior crítico das letras diante dos eventos de horror, porém silencioso perante o mundo. O “espantoso”, por sua vez, reside no pano de fundo de violência, no qual a democracia submerge em favor do autoritarismo.

A figura “traidora” do narrador metaforiza também uma traição coletiva, pautada pelo silenciamento. Cinquenta anos após o onze de setembro chileno, e num cenário de ascensão da ultra direita, a narrativa de Roberto Bolaño continua a nos provocar, demandando políticas da memória, contra qualquer tipo de negacionismo, manipulação ou pretensão de verdade absoluta capaz de cauterizar o pensamento e gerar fanatismos. Sem tais políticas, incorre-se no risco de não apenas uma, mas de incontáveis noites febris.

¹⁴ “[...] es un sueño del cura, pero el desasosiego que lo alimenta y lo desborda no es otro que el de la culpabilidad y como metáfora cierta de una culpabilidad colectiva”.

¹⁵ “He ahí pues, de cuerpo entero, nuestro ‘ridículo’ y todavía ‘espantoso’ presente”.

Tal como um *Don Quixote*, que, segundo Rojo (2016), continua entregando sentido, a obra de Roberto Bolaño assim procede, provocando e ensejando, no presente, acréscimos, reflexões e entendimentos acerca de um passado que não pode ser esquecido.

Referências

- ALLENDE, Isabel. *La casa de los espíritus*. 7. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2006.
- BOLAÑO, Roberto. *Nocturno en Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- FRANCO, Renato. Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 1970. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 351-369.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- LE GOFF, Jacques. *A história nova*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MENDES, Ricardo A. S. 40 Anos do 11 de Setembro: o golpe militar no chile. *Revista Estudos Políticos*, n. 7, p. 172-190, 2013.
- MUÑOZ, Heraldo. *A sombra do ditador: memórias políticas do Chile sob Pinochet*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. In: *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Posfácio de Antônio Cândido. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 273-287. (Coleção Os Pensadores).
- RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- PALADINO, Luiza Mader. O exílio chileno de Mário Pedrosa: solidariedade, arte popular e vocação comunitária. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 14-31, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8663905. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663905>. Acesso em: 22 dez. 2022.
- RIBEIRO, Darcy. *As Américas e a civilização: processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ROJO, Grínor. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena: quince ensayos críticos*. Santiago: LOM ediciones, 2016.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- SIMÕES, Silvia Sônia. O golpe de Estado e a primeira fase da Ditadura militar no Chile. *Espaço Plural*, v. XIII, n. 27, p. 195-213, 2012. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=445944369014>. Acesso em: 21 set. 2022.
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Tradução de Miguel Salazar. Barcelona: Ediciones Paidós, 2008.

RESENHA



COSTA, Júlia Morena. *O projeto literário de Roberto Bolaño: estética do fracasso.* Salvador: EDUFBA, 2023.

Marcia Paraquett

Universidade Federal da Bahia (UFBA) |
Salvador | BA | BR
CNPq
marciaparaquett@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7474-6177>

Ao pé da letra, uma resenha crítica consiste na descrição analítica de uma obra, ressaltando seu conteúdo, seu estilo e, sobretudo, seu mérito. No entanto, para resenhar *O projeto literário de Roberto Bolaño: estética do fracasso*, escrito por Júlia Morena Costa e lançado em 2023, não poderei fugir da subjetividade de meu olhar, já que a leitura de sua obra me deslocou como leitora em diversos momentos. Por isso, para além de apresentar, objetivamente, seu livro, me permitirei conversar com a autora, na medida em que falamos de lugares que têm importantes proximidades, assim como distanciamentos.

Júlia Morena Costa é uma jovem pesquisadora, nascida na década de 1980, enquanto eu sou da metade do século XX, aproximando-me mais do contexto temporal de Roberto Bolaño, que nasceu apenas cinco anos depois de mim. Há, portanto, duas temporalidades que se põem em diálogo, afetando a escrita do autor e a leitura das duas leitoras.

Assim como Bolaño, eu vivenciei as ditaduras militares da América Latina, embora tenhamos tido experiências diferentes, mas, sem nenhuma dúvida, compartilhamos os mesmos sentimentos de raiva, ódio, medo e, claro, a sensação de fracasso, já que nossa juventude estava sendo silenciada brutalmente. Aquela dura experiência o levou a escrever literatura e me levou a ler literatura. Ocupamos o mesmo espaço, embora em lados opostos, constituindo o todo, até porque não há leitura sem escrita e nem escrita sem leitura.

Começo fazendo esse registro, porque minha leitura da leitura de Júlia Morena Costa revelou-me a compreensão de duas diferentes gerações, ainda que eu tenha concordado, integralmente, com suas análises. Para discutir o projeto literário de Roberto Bolaño, a autora se orientou pela seguinte pergunta:



“como a narrativa de Roberto Bolaño pode responder ao duplo fracasso das tentativas de modernidade produzidas aqui, por nós latino-americanos?” (Costa, 2023, p. 311).

Portanto, a questão posta pela autora nos revela a atenção dada pelo escritor à fracassada modernidade da América Latina, interrompida pelo fascismo imposto pelas ditaduras militares. Essa consciência levou Bolaño a criar uma estética inovadora quanto ao “tratamento dado ao tempo, à imagem e à montagem de sua escrita fragmentada” (Costa, 2023, p. 32). Essas categorias – modernidade, tempo, imagem, montagem – orientam a organização do livro, dividido em capítulos que discutem a associação entre a literatura e o cinema na obra de Roberto Bolaño.

Com muita precisão, Júlia Morena Costa identifica a compreensão de Roberto Bolaño sobre o tempo na modernidade, sempre regido pela máquina e associado à produtividade. Segundo a autora, o tempo morto, os saltos temporais e a distensão do tempo são elementos presentes na literatura de Bolaño, assim como são fartamente encontrados no cinema, permitindo-se a aproximação entre as duas narrativas estéticas. Essa compreensão a levou, acertadamente, a organizar o livro em capítulos que falam de Bolaño e do cinema; do sonho e do pesadelo na cena política; da margem e do centro na cena literária; da imagem; do tempo; da montagem e, conclusivamente, da estética do fracasso.

O fracasso é um tema recorrente na literatura de Bolaño, estetizado para dar conta de tantas derrotas, vividas por ele e, consequentemente, por seus personagens, inventados a partir da experiência dolorosa de sua própria vida. Segundo Júlia Morena Costa, o fracasso se encontra em “autores de insucessos editoriais, ‘detetives’ em buscas infrutíferas [...], poetas errantes e desconhecidos, exilados sem lar” (Costa, 2023, p. 152).

Além do fracasso, que é uma forma de violência vivida pelo autor e seus personagens, os romances e contos de Roberto Bolaño acusam o machismo, a tortura, as prisões políticas, o terror psicológico, as perseguições, os sequestros, os assassinatos políticos, a exploração sexual, as opressões religiosas, ou seja, estão sempre atentos à violência que deveria ser cuidada pelo Estado.

No entanto, na minha leitura, foi a relação com o tempo o que melhor definiu o olhar do escritor, que buscou no seu passado pessoal e no de seus personagens, os traumas ocasionados pela violência política. No México teria vivido sua primeira derrota, em 1968, ano em que chegava àquele país, testemunhando o Massacre de Tlatelolco. A segunda derrota teria sido provocada pelo 11 de setembro de 1973, quando recém havia chegado ao Chile para apoiar as políticas socialistas de Salvador Allende. De certa forma, esses traumas, vividos ou por viver, também afetaram o olhar das duas leitoras, o meu e o de Júlia Morena Costa, que nos diz: “É preciso estar atento. É preciso ser vigilante” (Costa, 2023, p. 319). Para a autora, em Bolaño,

[...] o passado precisa ser explodido em estilhaços, resgatando-o de sua pretensa linearidade, para passar por uma nova montagem, menos triunfalista, fazendo caber o que ficou de fora, os abismos, os fracassos, os vencidos. Essa nova montagem é uma resistência à tendência hegemônica da racionalidade instrumentalizada, que propõe um discurso único e autoritário da história oficial (Costa, 2023, p. 250).

Nesse sentido, a literatura de Roberto Bolaño e a crítica de Júlia Morena Costa são ações políticas que vão além da literatura e da crítica literária. Ou seja, ao produzir seus romances e contos, o escritor desenvolveu seu projeto político de resistência, alertando sua geração a não permitir outras violências que pudesse paralisá-la. Da mesma forma, as análises feitas pela

crítica literária alertam sua própria geração, convidando-a a estar atenta e vigilante, para que outros eventos fascistas não se repitam.

Como uma pessoa pertencente à geração do escritor, não tive a oportunidade de ouvi-lo enquanto vivia sob a ameaça do mesmo fascismo em terras brasileiras. Ele me chega muito depois, intensificado, agora, através do alerta que me faz Júlia Morena Costa, convidando-me a ser detetive como ela e como ele. Assim como Júlia, ao procurar por pistas que me levassem à compreensão de *O projeto literário de Roberto Bolaño: estética do fracasso*, “havia eu mesma me encontrado nesse lugar de detetive, que quer compreender qual o limite da literatura em tempos de barbárie e como esse mesmo veneno pode ser também seu bálsamo e sua elaboração, ao encontrar-se nas mãos de um autor como Bolaño” (Costa, 2023, p. 22).

O(a) latino-americano(a) precisa ser detetive todos os dias. Somos um território geopolítico, marcado por constantes mudanças entre a esquerda e a direita, ou melhor, entre a democracia e o fascismo, a nos controlar e a nos lembrar que precisamos estar alertas. A geração de Roberto Bolaño e a minha esteve atenta, e agora é a de Júlia Morena Costa que assume esse papel, dando-me uma grande sensação de alívio, porque sei que o tempo passa e que as ondas, do bem ou do mal, voltarão. Se Roberto e eu estamos saindo de cena, Júlia Morena Costa está chegando com a sua juventude para nos dar a sensação de que tudo valeu à pena.

Termino esta pequena resenha com duas certezas: ter identificado a grandeza do escritor Roberto Bolaño e a imprescindível vigilância da leitora Júlia Morena Costa.

V A R I A



Luiz Costa Lima, leitor do Quixote

Luiz Costa Lima, Quixote Reader

Erivelto Carvalho

Universidade de Brasília (UnB) |
Brasília | DF | BR
eriveltodarocha@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6119-8979>

Resumo: O objetivo deste artigo é examinar a presença do *Dom Quixote de la Mancha* na produção do crítico Luiz Costa Lima. Para tanto, o foco da análise estará centrado nas duas das obras em que o autor se aproxima de forma mais detida ao romance de Miguel de Cervantes, são elas: *A Trilogia do controle* (2007) e a *O controle do imaginário e a afirmação do romance* (2009). Depreende-se daí que a leitura de Cervantes por Costa Lima não só ocupa uma posição especial para a discussão sobre o *controle do imaginário* na sua obra, mas também para a recepção do *Quixote* no Brasil. Conclui-se apontando para a relação das observações anteriores com a forma peculiar de crítica exercida pelo teórico brasileiro.

Palavras-chave: *Quixote*; Luiz Costa Lima; recepção.

Abstract: The objective of this article is to examine the presence of *Don Quixote de la Mancha* in the production of critic Luiz Costa Lima. To this end, the focus of the analysis will be centered on the two works in which the author approaches in more detail the novel by Miguel de Cervantes, they are *A Trilogia do Controle* (2007) and *O controle do imaginário e a afirmação do romance* (2009). It follows that Costa Lima's reading of Cervantes not only occupies a special position for the discussion on the control of imagery in his work, but also for the reception of Quixote in Brazil. It concludes by pointing to the relationship between previous observations and the peculiar form of criticism exercised by the brazilian theorist.

Keywords: *Quixote*; Luiz Costa Lima; reception.



La literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura.

(Roberto Bolaño)

Introdução: do controle à afirmação

Quando reúne em obra única os três títulos da chamada *Trilogia do controle*, em 2007, Luiz Costa Lima já havia desenhado ao longo de mais de quatro décadas alguns dos episódios mais conhecidos de sua trajetória de teórico e crítico literário, que liga desde então ao seu mais recente propósito ou obsessão de lançar uma concepção própria de teoria da ficção centrada numa discussão limítrofe cujos campos privilegiados são marcados (no que pese as fronteiras às vezes imprecisas e ambíguas entre as disciplinas das Ciências Humanas) em um dos seus livros imediatamente anteriores, refiro-me aqui ao *História. Ficção. Literatura* (2006). Reunir as três obras escritas em períodos intercalados de dois anos na já longínqua década de 80 do século XX tomava sentido não só pelo gesto de reafirmação, mas, principalmente, pela reordenação de um discurso reiterado que no caso de outros estudiosos poderia ter ficado totalmente deslocado dada a distância temporal percorrida.¹

Este não é o caso no que se refere à obra aqui em questão, que recoloca os esforços iniciais presentes de maneira separada em *O controle do imaginário*, *Sociedade e discurso ficcional* e *O fingidor e o censor* (publicados em 1984, 1986 e 1988, respectivamente). Ainda que o autor revise sua totalidade e reordene seus materiais, sem deixar de excluir alguns capítulos cuja temática é abordada em títulos à parte, não é possível ver ao longo da exposição nenhum vislumbre de arrependimento, mesmo em uma compilação cuja ambição especulativa propõe um exercício de fôlego que não se abate ante as dificuldades materiais e institucionais típicas às enfrentadas pelos estudiosos latino-americanos, em geral, e pelos brasileiros, especificamente, de forma ainda mais pungente. Isso não quer dizer que Costa Lima ignore as mencionadas dificuldades, senão que, contrariamente, concebe o espaço de onde produz com consciência das suas adversidades.

Primeiro, porém, convém retomar a definição do que o autor definirá em retrospectiva como um dos seus conceitos-chave. Segundo a nota introdutória da sua reedição compilada,

¹ O presente artigo nasce como parte de estágio pós-doutoral em curso na Universidade Federal de Goiás sob a supervisão do prof. Dr. Rogério Max Canedo, tendo sido pensado originariamente como um desdobramento específico sobre a questão do *controle* em Costa Lima a partir de trabalho anterior (Carvalho, 2022), que apresentava a relação entre *mímesis* e ficção ao público *hispanohablante*. No entanto, ao nos depararmos com a leitura de outra síntese de sua trajetória (curiosamente, publicada em espanhol) da mão do próprio Costa Lima (2016), optou-se por avançar em direção a outro passo no estudo da obra teórica em questão, que se delineia através de uma melhor compreensão do papel do *Quixote* para a discussão sobre o *controle do imaginário* e, através desta, a pensar a recepção de Cervantes no Brasil. Ressalte-se, por tanto, que o presente artigo nasce não como parte da discussão já realizada, mas como ampliação da mesma na direção de incorporar a reflexão aqui presente sobre a recepção do *Quixote* no Brasil.

dito conceito é aí “[...] entendido como o mecanismo com que a sociedade (ocidental) opera para ajustar as obras dos que privilegiam o imaginário – seus poetas e artistas plásticos – aos valores em vigência em certo período histórico dessa sociedade” (Costa Lima, 2007, p.17-18). É curioso notar, como o próprio autor o fará, que essa definição não aparece na edição original do livro, o que é muito dizer do seu projeto crítico em constante progressão.

Neste sentido, observe-se também a nota que acompanha a contracapa do livro, em que o comentarista Odo Castorp (cujo curioso sobrenome corresponde ao do famoso personagem de Thomas Mann) destaca alguns aspectos relativos ao projeto intelectual configurado a través da *Trilogia* reunida. Segundo ele, o longo pérriplo crítico-historiográfico perfilado cronologicamente nos três livros (que vai do chamando “veto à ficção” nas poéticas do Renascimento até a questão central do *controle do imaginário na contemporaneidade*)² poderia soar como uma proposta que passaria uma falsa impressão “olímpica” em sua extensão, especialmente para um trabalho iniciado a partir de uma intuição repentina. De certa forma, a amplitude do trabalho apresentado contradiz (uma contradição que pode definir bem a natureza dos pesquisadores brasileiros mais genuinamente inventivos) a informação de que este partira de um “repente intuitivo” e ainda de que o volume pensando com foco inicial na Literatura brasileira não buscava dirigir-se à ambiência europeia da poetologia renascentista e também à modernidade europeia e latino-americana, desdobrando-se por fim em ao menos três focos e conformando os três passos da *Trilogia*.

Independente das especulações sobre a identidade do contracapista (que, ironicamente, em momentos escreve com a propriedade do próprio Costa Lima), o plano apresentado por ele explica as reordenações levadas a cabo na compilação desses que são alguns dos livros capitais do crítico maranhense no século passado, talvez os primeiros em que ele se vê com mais liberdade para especular sobre a Literatura em suas implicações com a História e com a sociedade, entendidas de forma geral. Seria ocioso fazer menção ao fato de que a crítica posterior já reconheceu a ambição do projeto costalimiano (apesar da reiterada queixa do autor para a ausência de leituras de seus textos teóricos)³ e assim, haveria aqui apenas que ressaltar o fato de que, depois da aparição de dois livros como *O redemunho do horror. As margens do Ocidente* (2003, sobre a ideia de horror na cultura ocidental) e o anterior *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000, dedicado à teoria do “sujeito fraturado” evocado a partir de uma teoria da *mímesis*),⁴ Costa Lima avançará a partir de então no sentido de aprofundar naqueles aspectos de sua teorização inicial que entendia que podiam ser ainda melhor explorados a partir da trilogia de livros dos anos 80, até então não reunida como um bloco coeso.

Trata-se, por tanto, de um voltar e relançar que caracteriza seu “estilo” intelectual (para utilizar um termo do texto de prefácio de Hans Ulrich Gumbrecht recolhido na *Trilogia*) ou sua

² Para uma compreensão detalhada da relação entre controle do imaginário, *mímesis* e domesticação das imagens passando pelo romance moderno, ver Costa Lima (2021).

³ Para uma visão geral da obra de Costa Lima, ver Bastos (2010) e Bastos et al (2019). Uma primeira coletânea de ensaios sobre sua obra anterior às obras aqui destacadas encontra-se em Gumbrecht e Castro Rocha (1999). Para aproximações a aspectos específicos e variados sobre sua produção, ver os dossiês publicados por Lamb (2008; 2010), Pinto e Vasconcelos (2018) e Pinto e Said (2020), além do trabalho inicial de Souza (1992).

⁴ Apesar de já haver relacionado a questão da *mímesis* a aspectos da contemporaneidade nos livros que compõe a *Trilogia*, é nesta obra que cumpre-se a virada fundamental na produção de Costa Lima em direção à filosofia do sujeito e uma reflexão sobre a mesma em termos de uma ontologia contemporânea, que se manifestará especialmente na sua análise do poema *Todtnauberg* de Paul Celan e de sua relação com o filósofo Martin Heidegger, ligados por sua vez à ontologia foucaultiana do sujeito em Costa Lima (2014, p. 192-199).

marca intelectual a partir dos primeiros anos 2000, como seria reconhecido pelo autor posteriormente. Ressalte-se, nesta perspectiva, que a operação crítica que desponta da reunião dos livros “antigos” numa mesma obra é a recolocação da reflexão sobre o *controle do imaginário* como terceira “ponta” de um triângulo formado em suas duas outras quinas pela *mímesis* repensada desde o livro do ano 2000 e uma teoria da ficção projetada desde então a partir da tensão entre as ficções (ficção “interior” e ficção “exterior”) que colocam em jogo a dinâmica entre ficção e (ir)realidade ou, de maneira simples e direta, entre literatura e sociedade (este roteiro, apresentado em livros mais recentes como *Frestas*, de 2013, não deixa também de ser uma espécie de mapa crítico ou bússola do seu trabalho posterior à reunião da *Trilogia*).

Como afirma o autor em *Frestas*:

Data de 1980 o primeiro livro que reconheço como abertura de minha tentativa de teorizar, por conta própria, sobre o objeto literário. Chamava-se *Mímesis e modernidade*. Mas já haver passado tantos anos não significa que seja grande o número de ideias desenvolvidas. Ao contrário, fundamentalmente, reduzem-se a três: (a) a tentativa de repensar em que consiste a *mímesis*, (b) em paralelo à primeira, o que tenho chamado de *controle do imaginário*, (c) a questão da ficção. Elas formam núcleos, que se acham tão entrelaçados que o controle é um corolário do questionamento da *mímesis* e a reflexão sobre a ficção decorrente dos dois primeiros (Costa Lima, 2013, p. 101-102).

Como indicaria ainda Costa Lima na nota introdutória do seu livro subsequente, cujo escopo teórico volta-se novamente à questão do *controle*, o que passa a ser desenvolvido em *O controle do imaginário e a afirmação do romance* é uma “teoria geral do controle” vista como extensão da sugestão inicial da *Trilogia*, com o acréscimo de que agora o *controle* é relacionado à chamada “afirmação do romance” na modernidade, ou seja, com a configuração do discurso do romance como linguagem artístico-literária que busca tensionar ou eludir (seja via escape ou transgressão) o *controle* em contextos diversos.⁵ Vale aqui reparar, antes de seguir adiante, na distinção estabelecida por Costa Lima entre o seu conceito-chave e a censura, na medida em que esta radica numa estrita proibição (em forma explicitamente negativa) num determinado quadro de discurso social sobre o literário, enquanto que o chamado *controle* ocorre como um fenômeno mais difusamente estabelecido, mas com uma clara dimensão reguladora (mais ou menos sistematizada segundo o contexto) conformando um parâmetro ou paradigma a ser tomado tanto negativa como positivamente.

Para além de conformar certo arcabouço conceitual, esta percepção muito peculiar do *controle* é, sem dúvida, uma das contribuições originais do constructo teórico costalimiano e serve de base à formulação posterior da teoria da ficção que transformará o “veto à ficção” da *Trilogia* na análise mais circunscrita de uma espécie de *veto ao romance* ou ao controle do fisionomial que nos séculos XVII e XVIII antecede à teorização do gênero romanesco como tal. É importante salientar que nesta nova mirada lançada sobre a modernidade após a experiência da *Trilogia*, Costa Lima acentua dois lados da assim chamada “questão do *controle*”: por um

⁵ Sem pretensão de ser completo, um breve apanhado sobre a aproximação de Costa Lima à história do romance teria que incluir autores variados como Cervantes, Machado de Assis, Kafka, Beckett, Clarice Lispector, Cornélio Penna, Alejo Carpentier, García Márquez e Euclides da Cunha, entre outros, para não citar os já aludidos romancistas estudados em *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. Em ensaio bem anterior a esta obra, Barbieri (1992) já apontava para certas constantes nas leituras dos romances escolhidos por Costa Lima, entre elas a “fratura da unidade do eu”, o que conecta o seu arguto comentário com toda a produção costalimiana posterior a respeito deste gênero.

lado, chamará a atenção para os “mecanismos do controle ficcional” (Costa Lima, 2009, p.57) ou da ficção na Literatura *strictu sensu* e, por outro lado, reforçará a dimensão político-social que explica a transformação do “veto à ficção” ao longo do período moderno, quando o controle do ficcional passa de ser majoritariamente moral-religioso para assumir dimensões mais propriamente científicas e estéticas, sobretudo nos séculos XIX e XX.

Como esclarece na nota introdutória de *O controle do imaginário e a afirmação do romance*, “os mecanismos do controle do imaginário mostraram que podiam apontar para uma teoria geral do controle, que o diferencia, com maior precisão de uma análise sociopolítica” (Costa Lima, 2009, p. 15-16). Essa teoria geral costalimiana aponta para aspectos gerais dos discursos sobre o romance na modernidade a partir da análise de um repertório de obras selecionado para tanto. Ao longo do seu estudo o autor irá indicar também o que define como “concepção substancialista da verdade” (Costa Lima, 2009, p. 84), que é o elemento que explicaria o controle do imaginário a partir dos contextos abordados. Nota-se assim, que o teórico rompe com as análises que pesam a mão sobre a dimensão social da recepção do romance a favor de uma espécie de teoria geral dos discursos sobre a modernidade.

Num dos capítulos que compõe a primeira parte deste estudo, o autor apresenta exemplarmente a recapitulação e o aprofundamento que faz sobre a “questão do controle” a partir da cena renascentista:

À medida que passavam das pequenas cortes italianas do começo do século XVI para a Espanha da primeira metade do XVII, e daí, para a França absolutista da segunda metade, os mecanismos do controle do ficcional, por um lado, mostravam-se em um palco internacional e, por outro, ofereciam as condições de verificar-se, ao menos em parte, o que haviam procurado esconder. Estaria a razão dessa ambiguidade em o poder controlador, sem deixar de ser poder, perder força? (Costa Lima, 2009, p. 57).

A análise da “questão do controle” que segue, direcionada ao contexto específico do romance moderno, se dá a partir da série de capítulos dedicados, em ordem, à Cervantes, Laclos, Defoe e Sterne, passando pela indagação paralela de obras de outros romancistas do mesmo período tais como Rousseau e Richardson, entre outros⁶. Como é habitual nas obras maduras do crítico maranhense, a segunda seção de *O controle do imaginário e a afirmação do romance* responde à teorização inicial sem se deixar limitar por uma rígida disposição cronológica dos materiais de análise, vistos mais propriamente a partir de problemas concretos desenvolvidos desde um primeiro arranque teórico, formando consecutivamente uma espécie de grande mosaico intelectual que evita a explicação historicista em prol da demarcação de um campo peculiar ou de uma espécie de estado geral da questão, verificável a partir de aproximações específicas e surpreendentes saltos temporais.

No entanto, a bem da exposição, vale lançar a pergunta: qual avanço ou contribuição propriamente dita se apresenta em *O controle do imaginário e a afirmação do romance* quando

⁶ Da legitimação do romance secularizado (apesar da manutenção da suspeita contra o ficcional) em Defoe, passa-se à exacerbação da paródia em Laclos com um tratamento ambíguo dos limites do gênero que vê se transfigurada em Sterne numa clara ruptura dirigida contra a tradição “realista” (fundada na história) do romance inglês. É relevante observar o vai e vem cronológico e de contexto que o crítico vai tecendo, colocando duas variáveis analíticas (Defoe e Laclos) como pontos de apoio para reforçar o seu argumento sobre a tradição moderna do romance (centrada em Cervantes e de forma subsidiária em Sterne), que representam aquele tipo de forma ficcional que coloca em suspensão o *controle do imaginário* indicando simultaneamente as primeiras rachaduras quanto à concepção do sujeito autocentrado.

comparado com a *Trilogia* que o antecede no relativo a esse problema peculiar? Primeiramente, a de uma síntese sistemática da reflexão sobre o *controle* pensada a partir de um gênero literário concreto e seus problemas de linguagem específicos. Isso dá mais concreção ao que poderia ser também tomado como uma espécie de presunção “olímpica” de um projeto que lida com poéticas da narrativa que, embora emparentadas, mantém entre si alguns notáveis traços diferenciadores. Segundo, e mais importante, a consolidação de uma chamada “teoria geral do controle” (Costa Lima, 2009, p. 16) que destacará as reconfigurações do *controle do imaginário* ao longo da modernidade desde o seu gênero literário por excelência, para além do tratamento dado aos problemas específicos realçados através dos romances comentados.

Observe-se que a reconsideração do problema do controle relacionado ao processo da chamada *afirmação do romance* tem implicações que não se restringem à história do Ocidente europeu. E que a crítica exercida na primeira parte do livro dedicado ao tema sintetiza o projeto da *Trilogia* ao mesmo tempo em que abre outro momento de reflexão sobre o chamado “veto à ficção” (discutido agora a partir da obra de autores tão dispare como La Rochefoucauld, Gracián, Tasso e Ariosto, chegando ou voltando a Aristóteles, Hegel e alguns dos teóricos do romance como Luckács e Bakhtin),⁷ que é visto agora pelo viés de uma teoria da ficção ou do ficcional radicada em análises precisas sobre as decodificações e reconfigurações discursivas e suas implicações sociais, numa espécie de constituição de uma antropologia literária (mais que filosófica) que toma como referência a perspectiva de Arnold Gehlen e o princípio do “como se” de Hans Vaihinger para o estabelecimento de uma teoria da ficção desde o diálogo com a estética do efeito de Wolfgang Iser.

Como é notório, os desdobramentos dessa abordagem levarão Costa Lima a aproximar-se da metaforologia de Hans Blumenberg e do tratamento da *mímesis* desde a não-conceitualidade, mas aqui abordaremos apenas este momento de cristalização do seu constructo teórico do ponto de vista dos estudos literários, como ponto de inflexão em que, a partir da conjunção *controle-mímesis* chega-se a uma teoria da ficção que pode interessar particularmente aos adeptos da “ciência da Literatura”, tal como assim chamada em determinados círculos.

O *Quixote* na produção costalimiana

Ao longo da sua produção, Costa Lima refere-se a Miguel de Cervantes em diversas ocasiões, entretanto, é nas duas obras aqui destacadas (a *Trilogia* e *O controle do imaginário e a afirmação do romance*) que o crítico se ocupa em dar tratamento específico ao *Dom Quixote de la Mancha* (1604; 1615) como pedra de toque ou exemplo paradigmático, quanto ao romance, do mosaico dos textos que vai assinando sobre o *controle do imaginário*, ou melhor, ao que chamará de “questão do *controle*” ou, consequentemente, ao problema da ficção. Ainda assim, o romance cervantino não se encontra aí isolado, uma vez que outras obras e autores merecem também destaque no que se refere à atenção dada pelo crítico quando demarca a problemática do controle ou do “veto à ficção”, seja a partir do romance, seja a partir das poéticas normativas ou mesmo os interditos sociais ou de censura que atuam sobre a criação ficcional, se interpondo ao desenvolvimento arbitrário ou puramente livre da capacidade inventiva dos discursos verbais na modernidade (contrariando a ideia contemporânea/pós-moderna em voga de uma quase

⁷ Para uma abordagem relacionando Luiz Costa Lima e a teoria do romance, ver Araújo (2020).

absoluta autonomia da ficção como tal e em sintonia com a crítica mais ampla sobre a gênese e desenvolvimento dos discursos ficcionais e próximos a este na perspectiva de uma história ou teoria da modernidade).

É desde dita perspectiva que desponta o *Quixote* com uma reconhecida posição neste processo. E ao proceder à sua análise, Costa Lima liga o clássico cervantino ao debate contemporâneo ou, melhor dito, a uma determinada compreensão da ontologia contemporânea. Nos seus estudos iniciais dedicados ao *controle do imaginário*, o autor aproxima a discussão sobre a obra do clássico espanhol à figura de Jorge Luis Borges, incluindo em seu panorama tanto a preocupação pelo momento imediatamente anterior como pelo derivado diretamente das Vanguardas históricas, o que passa por conjugar leituras diversas de autores como Machado de Assis, Juan Rulfo, Graciliano Ramos e outros inseridos na tradição própria da moderna lírica europeia tal como Holderlin ou Paul Celan (no caso destes últimos, escritores que não se dedicaram ao romance ou à narrativa, mas que serão analisados em seu estudo sobre as relações entre a poesia e a ficcionalidade em *A ficção e o poema*, de 2012).

No que se refere ao tratamento dos romancistas mencionados, cabe dizer que é possível constatar algo comum nos detidos comentários de suas obras, e é uma tendência comum a um tipo de fuga do chamado “veto à ficção” (definido no caso de Machado como um “drible ao veto”), ou seja, a criação e a configuração de estratégias ficcionais ou discursivas que possibilitem a suspensão do veto inicial latente e seu respectivo questionamento a partir do próprio terreno da ficção (ou do seu terreno próprio, particular). Em relação à ficção borgiana, especificamente, esta é apresentada como radicalização da tendência à suspensão do veto, e sublinha-se nela sua elaboração peculiar de uma espécie de antídoto anticontrol (num capítulo cuja seção inicial é sintomaticamente intitulada “Borges, controlado e controlador”) em que se aponta para a sedução, mas também para os perigos passíveis que podem afligir o leitor que se deixa enredar nas malhas do textualismo contemporâneo, definido como reino da questionável “pura textualidade” (Costa Lima, 2007, p. 721).

Por sua vez, Cervantes é tomado como uma espécie de tronco original (para o caso do romance, mas como paradigma extensivo a outras formas de ficção) e, simultaneamente, como peça intermediária da engrenagem para uma teoria da ficção, que a partir da questão do *controle do imaginário* desenha a esfera de interesses do crítico tal como indicado por ele mesmo na *Trilogia* (Costa Lima, 2007, p. 414), esfera que vai da Literatura brasileira em direção às Letras europeias e ibero-americanas, levando por sua vez destas as outras áreas de um vasto campo que se liga à tradição humanística europeia em que é possível remontar o “veto à ficção” já presente nas poéticas renascentistas, ainda que a trajetória da sua exposição se dê exatamente na direção inversa a que estamos aqui assinalando (isto é, indo das poéticas clássicas em direção à ficção contemporânea). Como já mencionado antes, os diversos recortes operados desde a sua intervenção não são cronologicamente delineados e atuam desde certa transversalidade (mais ou menos intencional) de um tipo de discurso que termina por refletir sobre o próprio lugar da crítica realizada desde a periferia do sistema intelectual do Ocidente.

Sobre a reflexão costalimiana acerca do *Quixote* tomado como “momento inaugural” do romance, próprio da primeira Modernidade, duas indicações fundamentais não podem ser esquecidas: a) em *Sociedade e discurso ficcional*, segunda parte da *Trilogia*, Costa Lima examina o que chama de separação entre o fictício e o ficcional, definindo o primeiro como “transtorno do cotidiano” (Costa Lima, 2007, p. 267) a partir do exemplo do delírio quixotesco na Primeira Parte do *Quixote* e o segundo como “atividade crítica” que é parte “constitutiva e ativadora” (Costa Lima, 2007, p. 268) da criação de Cervantes, que opera uma espécie de “dupla negação”

tanto da *fantasia indiscriminadora* quanto da *intocabilidade do cotidiano* (Costa Lima, 2007, p. 272), indo assim à contracorrente de certa crítica cervantina consagrada como a do mencionado cervantista Edward C. Riley; b) no capítulo dedicado ao *Quixote* em *O controle do imaginário e a afirmação do romance*, Costa Lima situa o processo de reconfiguração do *controle do imaginário* na modernidade a partir do que considera o seu gênero literário paradigmático, apontando em Cervantes para sua criação de uma “ficção dentro da ficção” (Costa Lima, 2009, p. 236 e p. 240) a partir da transgressão dos parâmetros do decoro e da verossimilhança clássicos e por via de uma forma inovadora de abordar a relação entre o que chama de ficções ‘interna’ e ‘externa’. O crítico sublinha a burla como elemento fundamental para sua análise e centra-se, na sua segunda leitura do *Quixote*, em elementos retirados das duas partes do livro de Cervantes.

Sua leitura segunda do *Quixote* opõe de forma bem articulada a perspicazes comentaristas cervantinos como David Quint e Jean Canavaggio às questionadas (por problematizáveis) leituras canônicas de Anthony Close e José Ortega y Gasset. Ao sublinhar a burla como elemento estruturante do romance cervantino, Costa Lima aproxima a crítica exercida por Cervantes (contra alguns de seus intérpretes autorizados) ao modelo de Ariosto, insistindo na chamada “ficção dentro da ficção” e no uso da ironia e do *distanciamento satírico* como elementos ligando os dois autores, em consonância com a teoria bakhtiniana do romance e da crítica cervantina que valoriza as dimensões formais e linguísticas da parodia sem desconhecer os aspectos históricos e de contexto que cercam a obra prima do romancista espanhol. Para além da contextualização histórica inicial e da seleção de determinados episódios que dão força a sua argumentação, sem comprometer a visão de conjunto do livro e sua relação com as análises dos outros romances elencados nos demais capítulos, essa leitura se vale também, obviamente, do seu interesse em articular a leitura de Cervantes às demais “pontas” do triângulo que conformam a sua aventura intelectual (*controle-mímesis-ficção*).

Certamente, a segunda leitura de Cervantes por Costa Lima poderia ser incluída no rol do que o próprio Anthonny Close (1998) denominou em certa ocasião de “crítica *bacyelmo*”, identificando assim aquela crítica contemporânea que, de diversas maneiras, forja uma tipo de mescla entre as leituras cervantistas mais estritas e de cunho historicista (aqueles que se preocupam com a interpretação do *Quixote* a partir do seu contexto de partida, ou seja, o mundo em que viveu Cervantes e os moldes do universo literário que conformam a crítica de sua obra, entre as quais se incluiriam a do próprio Close com seu rechaço da visão trágica do texto cervantino advinda do Romantismo alemão) e aquelas leituras que, não apresentadas sem certa carga despectiva, são chamadas por Close como “acomodatícias” (ou seja, a crítica impressionista ou a que se interessa mais pelo contexto de chegada do texto cervantino). Por se pautar em parte nas ideias de Bakhtin sobre o romance, não me surpreenderia se a leitura de Costa Lima fosse vista por certo tipo de leitor do *Quixote* como sendo “acomodatícia”, na medida em que o elemento estruturante da burla que o crítico destaca não deixa de ser um princípio formal elaborado desde uma visão sobre o *Quixote* e não exatamente a partir dele como seria do gosto de certo cervantismo ortodoxo.

A contradição inerente a este tipo de leitura já foi apontada há 80 anos na figura do Pierre Menard criado por Jorge Luis Borges, mas independente de como situemos a leitura costalimiana do *Quixote* quanto à sua posição no relativo ao quadro da crítica cervantina (reduzindo o termo ao dos especialistas autorizados na obra do escritor espanhol), parece mais relevante para comprehendê-la o percurso analítico construído no processo que vai da *Trilogia* ao *Controle do imaginário e a afirmação do romance*. Cumpre aqui notar, para bem de uma melhor compreensão da diferença das leituras dessas duas obras quanto ao romance cervantino, que

o Costa Lima que elabora em primeira ocasião a sua ideia de *controle do imaginário* toma de Cervantes aquelas marcas que o definem como paradigma de uma época (da modernidade literária), constatando na sua segunda leitura a distância que vai do simples jogo com o fictício tomado como básica negação do real (algo já presente no romance anterior a Cervantes) à definição do ficcional como campo novo de possibilidades para a suspensão ou questionamento do chamado *controle*. No acumulado das duas obras de Costa Lima, dita distância é realçada com uma pequena, mas significativa diferença: na *Trilogia*, se evocam passagens exclusivas da I Parte do *Quixote*; em *O controle do imaginário e a afirmação do romance*, o crítico se detém na elaborada articulação de elementos formais e estruturantes com referências importantes à II Parte do livro de Cervantes⁸, incluindo também certa discussão crítica que incorpora os estudiosos já mencionados acima e leituras que passam por uma teoria da ficção ou pela poética do romance, tais como a voltadas à Ariosto ou à intérpretes modernos mesmo no terreno da crítica não estritamente acadêmica, a exemplo da notável passagem dedicada à leitura de Nabokov sobre o Manco de Lepanto em sua lição americana.

Ao realçar o consagrado perspectivismo cervantino, Costa Lima não está absolutamente por inovar na leitura de Cervantes, mas o seu jogo de ida e volta ao *Quixote* aponta para a imperiosa relevância na leitura deste da crítica contemporânea que formula problemas literários de fundo a partir de sua própria perspectiva, e trata de pensar o paradigma romanesco sem se imiscuir de olhar para o universo à sua volta, aquele que circunda a história literária em ampla perspectiva (em suas relações com a história social e com uma teoria dos discursos, por exemplo), ou ao terreno do contemporâneo pensado como espaço próprio de uma literatura em expansão. Ao tratar de reler o romance cervantino, este tipo de aproximação concebe como inviável deixar de frisar a forma como a mola cômico-humorística lançada por Cervantes na I Parte se desdobra de maneira problemática no espelhamento que incide na II Parte de sua obra, tal como recolhe o comentário de Costa Lima. Termina-se assim, pois, por evitar a redução do moderno clássico espanhol à sua versão autorizada, a que pesa a mão sobre as relações de Cervantes com o século XVII espanhol, o que levaria exatamente a distanciar o romance que abre as portas da modernidade do problemático e problematizável mundo do *controle*, cujo “veto à ficção” toma especial configuração no momento em que Cervantes publica a sua obra, e que termina por se projetar em termos de uma história do romance, mas não apenas nesse âmbito.

Últimas considerações

Um teorizar que se volta sobre si mesmo em retomadas e relançamentos de questões já iniciadas. Essa talvez seja a melhor percepção para caracterizar o esforço crítico e teórico de Luiz Costa Lima a partir dos anos 2000. Nesta perspectiva, sua linguagem crítica está ligada à

⁸ Da Primeira Parte do *Quixote*, nas análises de Costa Lima, são mencionados os capítulos 1-3, 9, 12-14, 17, 20, 22, 25, 30-32, 38, 40 e 46-50. Da Segunda Parte, aparecem em *O Controle do imaginário a afirmação do romance* os capítulos 5, 28, 30-57 (referidos como bloco), 43-44, 66 e 69-70. Apesar do peso dado à Primeira Parte, fica claro que o tratamento do texto cervantino (ao incorporar a II Parte à análise) torna-se mais complexo na segunda abordagem e não deixa em segundo plano uma questão bem conhecida dos críticos (e leitores) do *Quixote*, a mudança de perspectiva da escrita do autor na continuação do livro publicado em 1605. Perceber a dinâmica dessa mutação é fundamental, neste sentido, para ler o *Quixote* sem reduzi-lo a um monumento fechado e monolítico.

própria tradição do romance moderno, que abre as portas ao mundo da ficção no mundo contemporâneo, um mundo marcado pela virada epistemológica em relação à posição do sujeito, que passa a ser contemplado nas formulações do próprio pesquisador em suas relações com seu trabalho e espaço produtivo. Apontar para essa dimensão autorreferencial do discurso teórico, no entanto, não é o mesmo que dizer que Literatura e crítica (ou teoria) se equivalem, apesar de estar correto pensar que o fracasso do esforço teórico num ambiente hostil se assemelha, de alguma maneira, ao duelo de samurais em que o contendor sai a campo sabendo de antemão o resultado (negativo) da partida, o que indica algo da natureza tanto do romance moderno em formação como da ficção contemporânea já em pleno desenvolvimento.

Por isso, para além da assunção do risco de “perder-se” no labirinto da teoria, adentrar a obra de Luiz Costa Lima supõe o cuidado em evitar transmutar ou confundir as diversas peças do mosaico que o crítico vai lançando ao longo de sua longa produção. É certo que, ao se escolher as duas obras em questão neste artigo e o papel jogado nelas pelo *Quixote*, optou-se aqui por fazer um movimento que (ao menos em parte) é contrário à dinâmica geral do seu tratamento dos diversos repertórios com os quais vai montando e desenvolvendo o seu debate sobre a Literatura, que em sua aproximação ao romance avança no sentido de abarcar uma ampla teoria da ficção, que tampouco se restringe ao universo ambíguo do campo dos estudos literários entendido como um tipo de disciplina restrita. Apesar desse movimento até certo ponto contrário, nos parece que destacar o romance e o *Quixote* do conjunto das reflexões de Costa Lima facilita, paradoxalmente, o trabalho de ver melhor a “floresta” da sua discussão, ou pelo menos o ponto de virada (o lugar) em que o *controle* é levado em direção a uma teoria do ficcional que busca ultrapassá-lo.

Dita equação, relativa ao romance que leva à ficção, que por sua vez leva à Literatura (numa linha que não deixa de conformar outra metáfora epistemológica costalimiana), ainda que não esteja a todo tempo presente, é bastante clara para os leitores acostumados com os seus textos (especialmente a partir de *História. Ficção. Literatura*). Sublinhar o papel e a presença de Cervantes nesse arcabouço mais amplo serve apenas para chamar a atenção e valorizar o lugar que esse artefato específico (o da “ficção dentro da ficção” cervantina) ocupa e como, a partir dele, expande-se a trama argumentativa que sai da *Trilogia* e vai se diversificando e ampliando o percurso de *O Controle do imaginário e a afirmação do romance*, que por sua vez complementa e é complementado pelas demais abordagens do teórico a diversos tipos de textos romanescos.

Destaquem-se, neste caminho, as metáforas utilizadas por Costa Lima sobre o seu pérriplo e digressões teóricas (ao gosto de um Sterne, quem sabe) acima já mencionadas: Cervantes se enquadra, ao mesmo tempo, na *ponta* do triângulo relacionando *controle-mímisis-ficção* e como uma espécie de raio cortando as circunferências que unem o interesse do crítico pela Literatura Brasileira às modernidades europeias e ibero-americanas, e destas às poéticas renascentistas. Num teórico que posteriormente abraçará os desafios da não-conceitualidade, o trabalho com essas figuras (a da “ponta” e a do “círculo”) já apontava nos trabalhos aqui estudados para a busca de uma terminologia e de uma orientação em sua obra que indicam uma forma não-convencional de lidar com as relações entre práxis-teoria, ou leitura literária e teoria da literatura, vistas não como aspectos dicotômicos ou hierarquizáveis, mas sim como dimensões concomitantes e complementares de um processo mais complexo e que, não por acaso, se enraíza na experiência do espaço de onde se produz, correspondendo assim a uma compreensão do ficcional como um “[...] lugar privilegiado a partir do qual podemos

observar as fragilidades das verdades oferecidas pelas formações discursivas” (Pinto, 2022, p. 15, tradução nossa).⁹

O estímulo de saída para a redação deste artigo era aprofundar a leitura da obra de Costa Lima começada em Carvalho (2022) e relacioná-la ao pensamento desenvolvido em Carvalho (2021). Nesses trabalhos anteriores, havíamos apenas apontado para os elementos gerais que conformam alguns dos aspectos estruturantes do pensamento costalimiano. Já aqui, o estudo da obra do teórico maranhense se une à inquietação sobre a recepção do *Quixote* no Brasil, que norteia também a aproximação de especialistas na obra cervantina tais como Maria Augusta da Costa Vieira (2012), que no seu estudo sobre a recepção de Cervantes no Brasil chamava a atenção para o que definia como a ainda incipiente ou parca produção acadêmica brasileira especializada voltada ao romancista espanhol. Como afirma Vieira em seu reconhecido estudo:

Se fosse o caso de identificar os movimentos de recepção crítica que se deu no Brasil em relação ao *Quixote*, seria possível dizer que, a modo geral, oscilamos entre a leitura livre e interpretativa e a que se preocupa com aspectos estruturais do texto, destacando o envolvimento da obra com seu universo cultural. Esse perfil de recepção talvez se explique pelo fato de não dispormos de uma tradição de estudos hispânicos e, muito menos, de estudos cervantinos (Vieira, 2012, p. 44).

A situação apontada por Vieira há alguns anos atrás já parece que começa a ser superada pelos seus próprios estudos e por outros impulsionados a partir dele. Neste sentido, o que se pretendeu aqui ao examinar a aproximação de Costa Lima ao *Quixote* foi, justamente colaborar para superar a antes mencionada dicotomia entre a crítica de cunho historicista e aquelas leituras do texto cervantino chamadas de “acomodatícias” (na concepção de críticos como Close). Determinadas abordagens do texto cervantino (no século XX e, por que não dizer, também no XXI), mais que forjar um novo híbrido tal como sugere o já mencionado Close, realçam uma espécie de outro lugar por onde se exerce a crítica de Cervantes, lugar que trata de suplantar as correntes hegemônicas estabelecidas pelas leituras universalizantes do escritor espanhol.

A respeito de um novo programa de leitura do *Quixote* a partir de uma perspectiva brasileira, o próprio trabalho de Vieira pode ser apresentado como uma exceção à constatação de uma “apenas” incipiente produção nacional preocupada com o romance cervantino ou da falta de uma tradição dedicada ao mesmo, e à sua leitura se acrescentariam os estudos de Costa Lima, cujo interesse e diferencial radicam no fato de ser um dos poucos críticos brasileiros a abordar o *Quixote* desde a teoria “dura” e não através de uma leitura ensaística ou impressionista de Cervantes, ou mesmo uma leitura que pretendesse “restituir” a Cervantes o seu caráter fundacional desde uma leitura circunscrita ao seu contexto. É também a partir dessa chave, entendo, que é possível perceber de forma mais produtiva o passo que vai da ênfase na sepa-

⁹ “[...] lugar privilegiado desde el cual podemos mirar la fragilidad de las verdades ofrecidas por las formaciones discursivas”. É estimulante e desafiador notar a correlação que se estabelece entre o espaço compreendido pelo sistema de produção intelectual a partir do qual Costa Lima escreve e a sua própria compreensão da categoria do ficcional. Este tipo de paralelo, apenas aparentemente arbitrário, surge em leituras já realizadas da versão inicial de *O controle do imaginário* em comentaristas como Alcides (2000) e também em Hozven (1985). No seu artigo sobre o itinerário do problema do *controle*, o primeiro chama a atenção para a correlação entre o problema levantado por Costa Lima e o projeto e a estrutura a partir do qual está organizado o primeiro livro da trilogia. Já o segundo enfatizava a linguagem crítica do próprio teórico, cuja práxis não deixa de se articular como uma espécie de metateoria sobre a Literatura.

ração entre o “fictício” e o “ficcional” na sua primeira leitura cervantina em direção à formulação mais elaborada de uma segunda leitura sobre o *Quixote*, como tipo de discurso que não só cria as condições para o aparecimento do ficcional como categoria a ser examinada, mas que aponta para a tensão existente na crítica exercida por Cervantes em seu texto mais conhecido.

Portanto, este artigo visou uma leitura da obra de Costa Lima situando-a num programa mais vasto de crítica a respeito da recepção do *Quixote* no Brasil, e para isso é preciso antes uma aproximação à teoria da ficção do crítico maranhense que destaque, em linhas gerais, aquilo que ele denomina em *A ficção e o poema* (2012) de “terceira ponta”¹⁰ de sua teorização, ao tratar especificamente do *controle do imaginário* na obra citada, colocando esta noção ao lado das noções de *mímesis* (repensada numa larga trajetória em suas reconfigurações ao longo da modernidade) e do próprio conceito de *ficção*. Como obras que nos permitem acessar a teorização costalimiana neste campo e simultaneamente perceber as implicações de suas abordagens mais detidas da obra de Cervantes, foram aqui destacadas a *Trilogia do controle*, que incorpora o texto sobre Cervantes publicado no livro intitulado originalmente como *Sociedade e discurso ficcional*, e o subsequente *O controle do imaginário e a afirmação do romance*.

A aproximação a estas obras foi realizada desde dois movimentos específicos: i) retomando as linhas gerais de suas respectivas argumentações, assinalou-se por um lado a diferença existente entre ambas no relativo ao tratamento e enfoque dado ao problema central do *controle do imaginário*; ii) destacando cada aproximação costalimiana, nos respectivos livros, como exemplo da relação estabelecida em suas distintas abordagens de um mesmo problema geral, mas também, complementarmente, da forma como o crítico brasileiro lê determinado tipo de texto, fundamentalmente o romance que lhe serve de paradigma na configuração da própria ideia de modernidade literária (ao mesmo tempo que suas leituras do *Quixote* se complementam, elas também dialogam com leituras de outros romances e são complementadas por estas, num processo de leitura de repertório dinâmico e relacional).

Reitere-se, de maneira sintética, a importância de destacar o papel que a obra de Cervantes termina por ocupar no constructo teórico costalimiano, fruto de um longo trabalho de elaboração ao longo de décadas. Como momento paradigmático do romance, está na “ponta” da discussão de Costa Lima sobre uma teoria geral do *controle*, que possui diversas implicações não só para a espécie de antropologia literária desenvolvida pelo autor, mas para todos aqueles campos com os quais ela coincide. Para além desse aspecto, e para situar o lugar ocupado pelo *Quixote* na teoria costalimiana, é possível aqui nos valermos mais uma vez das duas mencionadas metáforas que o autor emprega quando se refere à sua construção intelectual (ligando *controle-mímesis-ficção*) para melhor visualizá-la: por um lado, Cervantes ocupa a ponta da discussão na chamada “terceira ponta” da sua teorização (centrada na questão do controle) e, por outro lado, trata-se de um romance que liga as partes da circunferência que vai do seu péríodo histórico (ou transhistórico) desde a Literatura Brasileira (em suas relações com o romance e a ficção contemporâneas) em direção à poetologia Renascentista, sem deixar de passar pela modernidade europeia e hispano-americana. Realizar este percurso sem cair em essencialismos culturais de nenhum tipo e sem abrir mão de pensar os textos literários em sua relação com certa ontologia do contemporâneo trata-se, sem dúvida, de um logro do esforço

¹⁰ Cf. Capítulo 1 da Primeira Parte (Costa Lima, 2012, p. 31-127) da obra mencionada, bem como o Capítulo 2 da Segunda Parte (Costa Lima, 2012, p. 184-209). À revisão empreendida do conceito de *mímesis*, se sobrepõe a articulação teórica das mencionadas três pontas incluindo *mímesis*, *controle do imaginário* e *ficção*.

costalimiano, que aponta simultaneamente para outro paradigma de história literária e cultural a ser escrita no Brasil, entre outras contribuições.

Por outro lado, para se pensar a contribuição da sua discussão especificamente para a reflexão sobre as questões ligadas à recepção do *Quixote* no Brasil, vale dizer que essa leitura transatlântica, transdisciplinar e transhistórica (na falta de um termo mais adequado) chama a atenção para as possibilidades de um tipo de abordagem que, por um lado, não fique presa aos padrões da crítica cervantina ocidental e, por outro lado, aceite o desafio de colocar o *Quixote* num diálogo que pode perfeitamente lhe ser pertinente (como qualquer diálogo coerente), ou seja, um diálogo epocal e objetal com a cultura brasileira e hispano-americana, para além da ontologia e da teoria da arte contemporâneas já mencionadas, uma vez que nos processos recepcionais destaca-se uma lição básica que não deve ser esquecida: o menor vislumbre sobre um dado “horizonte de expectativa” parte fundamentalmente das perguntas lançadas pelos leitores (incluídos aí os críticos acadêmicos) aos seus respectivos *corpus* de estudo. Nesta perspectiva, acrescento, para ver o *Quixote* “no” Brasil é preciso ver o *Quixote* “pelo” Brasil, se o que se quer é recusar qualquer tipo de realismo ingênuo ou a ideia positivista de uma ordem absoluta de “influência” concebida sempre de forma passiva e em sentido único. A proposta de Costa Lima, neste sentido, se apresenta como leitura instigante e provocadora (não só para a crítica literária brasileira), na medida em que não reduz o texto literário a esquemas consagrados e, ao mesmo tempo, lança um olhar para Cervantes desde o lugar periférico e contemporâneo em que o crítico se situa.

Referências

- ALCIDES, Sérgio. The itinerary of a problem: Luiz Costa Lima and the “Control of the Imaginary”. *Portuguese Literary and cultural studies*, n. 4/5, p. 595-605, 2000. Disponível em: https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS4_5_Alcides_page595. Data de acesso: 13 mai. 2024.
- ARAÚJO, Nabil. Luiz Costa Lima e a teoria do romance (Retorno à Poética). *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, vol. 29, n.4, p. 65-97, 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.29.4.65-97>.
- BARBIERI, Ivo. Luiz, leitor de romances. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich e CASTRO ROCHA, João Cezar (org.). *Máscaras da mimesis. A obra de Luis Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 155-169.
- BASTOS, Dau (org.). *Luiz Costa Lima. Uma obra em questão*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- BASTOS, Dau et al. (org.). *Luiz Costa Lima: um teórico nos trópicos*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.
- CARVALHO, Erivelto da Rocha. *Dom Quixote de la Mancha* em Brasília: recepção e intertextualidade no quadro das literaturas ibero-americanas. In: Alessandra Matias Querido et al (org.). *(Arte)fatos literários. Entre textos, mídias e artes*. Campinas: Pontes, 2021. p. 213-227.
- CARVALHO, Erivelto da Rocha. Mímesis y ficción em Luiz Costa Lima. In: José Sánchez Carbó et al (org.). *Transculturaciones de la crítica literaria en Latinoamérica I: Nociones, tradiciones y apropiaciones*. México: Nómada, 2022. p. 241-258.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. RICO, Francisco (ed.). 2. ed. Barcelona: Crítica, 1998.

- CLOSE, Anthony. Las interpretaciones del *Quijote*. In: CERVANTES, Miguel de. RICO, Francisco (ed.). 2. ed. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica, 1998. p. CXLII-CLXV.
- COSTA LIMA, Luiz. Capítulo II. Roteiro de um trajeto. In: *Frestas: a teorização em um país periférico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 97-171.
- COSTA LIMA, Luiz. De la *mímesis* y el control del imaginario. In: QUINTANA, Sérgio Ugalde e ETTE, Ottmar (org.). *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*. Berlim: Iberoamericana, 2016. p. 57-84.
- COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2014.
- COSTA LIMA, Luiz. Ramificações do controle. In: *O chão da mente: a pergunta pela ficção*. São Paulo: Unesp, 2021. p. 275-308.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*: Dom Quixote, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do Controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich e CASTRO ROCHA, João Cezar (org.). *Máscaras da mímesis. A obra de Luis Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- HOZVEN, Roberto. El discurso del ensayo. A propósito de *O controle do imaginário*. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, Universidad de Chile, n. 26, p. 55-78, 1985. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40356434>. Acesso em: 13 mai. 2024.
- LAMB, Mathew (org.). Introducing Costa Lima: Sailing Against the Wind. Special Issue on Luiz Costa Lima. *Crosroads*. Brisbane, University of Queensland, vol. 2, n. 2, 2008. Disponível em: <https://espace.library.uq.edu.au/view/UQ:730399>. Data de acesso: 20 mai. 2024.
- LAMB, Mathew (org.). Editorial. Special issue – Luiz Costa Lima rejoinder. *Crosroads*. Brisbane, University of Queensland, vol. 4, n. 2, 2010. Disponível em: <https://espace.library.uq.edu.au/view/UQ:729986>. Data de acesso: 20 mai. 2024.
- PINTO, Aline Magalhães. Ficción, ese subalterno. In: COSTA LIMA, Luiz. *Pensamiento e imaginación: el concepto de ficción*. Tradução de Ana Amador Castillo et al. Nair Anaya et al (ed.). México: UNAM, 2022. p. 14-18.
- PINTO, Aline Magalhães; SAID, Roberto do Carmo (org.). Luiz Costa Lima: legados. *O Eixo e a roda*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, vol. 29, n. 4, 2020. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/issue/view/754/showToc. Data de acesso: 13 mai. 2024.
- PINTO, Aline Magalhães; VASCONCELOS, Eduardo Henrique Barbosa de (org.). Dossiê Luiz Costa Lima. *Fato & Versões - Revista de História*, Campo Grande, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, vol. 19, n. 10, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/fatver/issue/view/482>. Acesso em: 13 mai. 2024.
- SOUZA, Eneida Maria de. Luiz Costa Lima (org.). Crítica em Palimpsesto. *Cadernos de Pesquisa*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 7, nov. 1992.
- VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes: estudos cervantinos e recepção do Quixote no Brasil*. São Paulo: EdUSP, 2012.

Angustiado e cruel: um retrato de Bentinho em *Dom Casmurro*

Anguished and Cruel: A Portrait of Bentinho in Dom Casmurro

Rafaela de Abreu Gomes

Universidade Federal do Ceará (UFC) | Fortaleza
| CE | BR
abreurafaela@live.com.pt
<https://orcid.org/0000-0002-2596-8056>

Resumo: Este trabalho compreende uma leitura do romance *Dom Casmurro*, com ênfase em dois aspectos, angústia e残酷, a propósito de Bentinho, o narrador-personagem. Consideramos um percurso no qual o leitor acompanhará, simultaneamente, a narração e a construção de uma imagem para Bentinho, que passará, de jovem apaixonado pela amiga de infância, a angustiado e cruel. Com base nas reflexões de Rosenfeld e de Cândido (2014) acerca da composição ficcional e de uma ausência figurativa que seria natural à ficção, se comparada a outras modalidades artísticas, verificamos que o romance machadiano aproxima narrador-personagem e leitores; isto permite que a imagem de Bentinho seja composta, ao mesmo tempo, por leitor e narrador – este, tendo oportunidade de interlocução sem julgamentos, rememora os anos vividos, refletindo sobre eles, ao passo em que o leitor comprehende como a残酷, autoinflicted e direcionada a outros, funcionou como reação para a angústia experimentada pelo narrador-personagem.

Palavras-chave: romance machadiano; narrador-personagem; Bentinho; análise interpretativa.

Abstract: This work comprises a reading of the novel *Dom Casmurro*, with emphasis on two aspects, anguish and cruelty, as from Bentinho, the narrator character. We consider a route which the reader will accompany simultaneously the narration and the construction a picture for Bentinho. He will stop begin the young man in love and will become anguished and cruel. Based in Rosenfeld and Cândido (2014) about the fictional composition and a figurative absence characteristic of fiction, compared to other artistic modalities, we verified that the machadiano novel approaches the narrator character and readers; this allows that the image be composed at the same time by reader and narrator – this, having opportunity of non judgmental interlocution, remembers the years lived and reflects on them, while the reader understands that cruelty, self-inflicted and directed at others, worked as reaction for the anguish experienced by the narrator character.

Keywords: Machadiano novel; Narrator character; Bentinho; Interpretative analysis.



Introdução: pontas atadas

No âmbito da literatura brasileira, a partir do século XIX, há uma espécie de intertextualidade implícita quando se trata da expressão “traiu ou não traiu”. Do ponto de vista linguístico, os possíveis sujeitos da ação (trair) permanecem ocultos, mas sem que haja, para possíveis leitores, prejuízos de coerência significativa. Pode haver, inclusive, menção apenas à dúvida, com distanciamento da obra a qual ela pertence, por exemplo. De modo que não é incomum observarmos situações em que a expressão é usada para recuperar o romance que, de fato, a realiza: *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Dessa breve observação sobre a popularidade do assunto, destaquemos a distância cronológica a nos separar da publicação original do livro, 1899 – pouco mais de 100 anos –, portanto. E, ainda assim, a pergunta a respeito de Capitu, personagem da narrativa, ter sido infiel a Bentinho, narrador e personagem, segue despertando interesses, desde o ponto de vista de leitores diversos.

Podemos pensar a respeito, em diálogo com Domício Proença Filho (2007, p. 8), tendo em vista que

O texto da literatura é um objeto de linguagem ao qual se associa uma representação de realidades físicas, sociais e emocionais mediatizadas pelas palavras da língua na configuração de um objeto estético. O texto repercute em nós na medida em que revele marcas profundas de psiquismo, coincidentes com as que em nós se abriguem como seres sociais. O artista da palavra, copartícipe da nossa humanidade, incorpora elementos dessa dimensão que nos são culturalmente comuns.

Potencialidades comportamentais fazem parte de nossa dimensão psíquica na medida em que integram nossa condição humana. Nessa perspectiva é que Proença Filho explica como a linguagem literária, elaborada através de um léxico específico, pode ser operada por leitores variados, a fim de efetivar a construção de sentido em coparticipação, isto é, de modo comum porque é possível à natureza humana.

O texto de ficção repercute em nós não porque nos projetemos nas personagens e em suas ações, mas porque suas paixões não nos são estranhas. No exemplo de Bentinho e Capitu, algumas dessas questões foram construídas textualmente por Machado de Assis e realizadas na dúvida angustiada acerca da infidelidade.

Todavia, apesar do ápice significativo alcançado pelo tópico, em relação à obra que o guarda, não podemos considerar que a narrativa traga apenas esse aspecto. Há um percurso formativo para a personagem Bentinho, até que ele se perceba como alguém a guardar inúmeros vazios, como lemos em sua explicação (direcionada aos leitores) sobre por que os vizinhos se refeririam a ele como “Casmurro” (Assis, 2019, p. 13): “Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo”.

Além disso, o caráter introspectivo de nosso narrador encontra fundamentos que ultrapassam o título do livro, observados na descrição que ele nos oferece logo no segundo capítulo, a respeito de onde e como vive, tendo, inclusive, construído nova casa com a lembrança de outra, na qual teria vivido os primeiros anos da juventude. Suas razões para iniciar a escrita de um livro envolvem “[...] o fim evidente [de] atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (Assis, 2019, p. 14). Ao mesmo tempo em que, num tom de conversa quase íntima,

o narrador “casmurro” elabora uma autoexplicação, enquanto se dirige ao leitor: “Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (Assis, 2019, p. 15).

Quando decide começar a escrever o livro, Bentinho constata que falta a si mesmo, embora tivesse alcançado uma altura de sua existência que o permitiria, segundo lemos, refletir e “atar as duas pontas da vida”. Essa falta que o narrador-personagem faz a si próprio (e identifica em si próprio) pode ser reflexionada desde aspectos diversos, se pensarmos no comentário de Proença Filho, já citado, uma vez que a ficção literária realiza “psiquismos” comuns a nossa percepção.

Ao mesmo tempo, há duas dimensões que, embora particulares, se unem (e até se confundem) ao longo da narrativa, elando, numa referência ao que disse o narrador, dois extremos de um círculo narrativo no qual Bentinho se mostra inserido. São estas: as dimensões de angústia e crueldade. A primeira, sentida nas hesitações, projeções e planos feitos; a segunda, direcionada aos outros, mas, sobretudo, a ele mesmo, até que a presença de sua ausência seja, intimamente, sentida. Na próxima seção, desenvolveremos as duas perspectivas, observando e analisando como se manifestam em conflito para a narrativa machadiana.

Constatação da angústia

“Não, Bentinho, seria esperar muito tempo; você não vai ser padre já amanhã, leva muitos anos... Olhe, prometo outra coisa; prometo que há de batizar o meu primeiro filho” (Assis, 2019, p. 78). Esta é a resposta de Capitu para o pedido de Bentinho que, uma vez padre, gostaria de fazer o casamento da amiga. A cena, localizada no capítulo “O primeiro filho”, é breve, mas guarda significados fortes para o conjunto da narrativa, tendo em vista a atenção de Bentinho ao detalhe do “primeiro filho”, uma confirmação para os planos que, possivelmente, Capitu já fazia.

Sem mais comentários de nosso narrador, somos conduzidos à próxima cena, no intervalo curto entre as espessuras dos dois parágrafos que formam o capítulo “Abane a cabeça, leitor”. A pouca extensão textual não é o bastante para diminuir a atmosfera angustiada, sugerida pelo narrador e fruto das projeções do, talvez, futuro padre Bento Santiago. Ao leremos a descrição de seus sentimentos, após a negativa de Capitu, notamos a construção de uma extensa linha temporal, projetada no âmbito de seus pensamentos. Ao passo em que Capitu, num lance prático, prometeria esperar por ele para batizar seu primeiro filho:

Foi assim mesmo que Capitu falou, com tais palavras e maneiras. Falou do primeiro filho, como se fosse a primeira boneca.

Quanto ao meu espanto, se também foi grande, veio de mistura com uma sensação esquisita. Percorreu-me um fluido. Aquela ameaça de um primeiro filho, o primeiro filho de Capitu, o casamento dela com outro, portanto, a separação absoluta, a perda, a aniquilação, tudo isso produzia um tal efeito, que não achei palavra nem gesto; fiquei estúpido. Capitu sorria; eu via o primeiro filho brincando no chão... (Assis, 2019, p. 79).

A naturalidade com que Bentinho rememora as ações de Capitu diverge da intensidade com que ele descreve suas próprias reações. Enquanto Capitu sorria, ele vislumbrava,

em curto espaço de tempo, um longo percurso futuro, ambientado unicamente no terreno de seus devaneios.

A esse respeito, lembremos a explicação de Anatol Rosenfeld (2014, p. 14), acerca de uma certa ausência de concretude figurativa no texto literário, se comparado a outros formatos, como filmes e pinturas. Haveria, no âmbito literário, a apresentação direta de “aspectos psíquicos, sem recurso à mediação física do corpo, da fisionomia ou da voz”, como seria natural ao cinema e às artes plásticas, por exemplo.

Ao mesmo tempo, a inconcretude imagética não impede que um retrato de Bentinho seja construído; na medida em que o narrador-personagem descreve a si mesmo, em que relata suas reações, sentimentos e projeções, o leitor reúne elementos para a composição de uma imagem de Bentinho, o qual, embora deseje “atar” as pontas de sua vida de acordo com as mudanças vividas, se mostra solidamente localizado num terreno de angústias.

De modo que, se o texto literário não prevê amparo em realizações sensíveis para que a construção de sentido seja efetivada, a aproximação entre o núcleo (ou núcleos) do texto e o leitor não encontra barreiras, os dois se distanciam e se aproximam de acordo com os movimentos de leitura realizados.

Assim, com a cena machadiana, o leitor é lançado para a constatação de aspectos psicológicos das personagens, sem isenções. De um ponto de vista técnico, diríamos que as configurações textuais e sonoras foram, no que se refere à leitura e compreensão de textos, aplicadas pelo leitor. Todavia, a complexidade humana que a cena desvela, sem que para isso outros recursos tenham sido aplicados, conduz a percepção leitora a um lugar fundamental: o desencontro de expectativas. Enquanto Capitu teria sinalizado que seguiria normalmente com os planos de sua vida, Bentinho sofria a angústia de imaginar um futuro longe dela.

A cena configura, nesse sentido, um mundo fictício que reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra ficcional e que, por isso, se torna representativo para algo além dele; além da realidade empírica, mas imanente à obra (Rosenfeld, 2014, p. 15). Isto é: no detalhe das reações das personagens reside uma possibilidade de desencontro possível a qualquer diálogo, uma vez que o “aspecto psíquico” ou psicológico não pode ser tratado como espécie de “marca” a ser açãoada igualmente pelas pessoas, de modo indistinto. Ainda que se trate de um desencontro em conversa ambientada no romance *Dom Casmurro* e, por isso, imanente ao contexto dessa obra, os aspectos realizados pelo autor sugerem espessuras experienciáveis de modo indistinto no âmbito da condição humana e, por isso, para além da obra.

Rosenfeld explica que um texto literário se realiza a partir de orações intencionais, diferentemente de textos históricos ou jornalísticos, por exemplo, cujas construções oracionais fazem referência ou alusão a situações empíricas. Ou seja: enquanto o primeiro caso está situado num campo de ações em possibilidade, o segundo trata de ações já realizadas e/ou consolidadas.

A esse respeito, podemos pensar nos níveis possíveis a partir da cena em análise. Temos um narrador rememorando os passos de sua vida, como alguém que olha a si mesmo e, distanciado pelo tempo, parece observar outra pessoa; os acontecimentos narrados, ainda quando relacionados a outras personagens, nos são contados pela voz do narrador, não temos acesso direto às circunstâncias descritas, apenas às memórias e percepções que Bentinho conserva sobre elas, inclusive quando dizem respeito a si próprio. Além do mais, a opinião do narrador sobre as demais personagens parece incerta e modificável, a depender da situação narrativa. Ele se mostra como um narrador no qual não podemos confiar totalmente, não porque seja

essa a sua intenção, mas porque os tormentos autoinfligidos o colocam em forte atmosfera de angústias e a compreensão dos acontecimentos é um desafio que ele compartilha com o leitor.

Outra cena, anterior às projeções de Bentinho sobre o futuro de Capitu longe dele, nos ajuda a pensar a questão. Trata-se, ainda no capítulo XVIII (“Um plano”), do que fora combinado entre os dois para que José Dias, amigo da família Santiago, ajudasse o jovem a não ir ao seminário. De acordo com o narrador Casmurro, a amiga o teria ajudado com os melhores meios para uma conversa com José Dias:

Prometi falar a José Dias nos termos propostos. Capitu repetiu-os, acentuando alguns, como principais; e inquiria-me depois sobre eles, a ver se entendera bem, se não trocara uns pelos outros. E insistia em que pedisse com boa cara, mas assim como quem pede um copo de água a pessoa que tem obrigação de o trazer. Conto estas minúcias para que melhor se entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde, e da manhã e da tarde se fará o primeiro dia, como no Gênesis, onde se fizeram sucessivamente sete (Assis, 2019, p. 40).

Observemos o relato, com ênfase em dois momentos: Bentinho deveria pedir ajuda a José Dias, quem poderia convencer sua mãe a desistir da promessa de enviá-lo ao seminário, mas deixando claro sua obrigação de fazê-lo, já que era um “agregado”. De Capitu, o narrador nos conta que ela teria ressaltado a importância de uma fala amistosa, com “boa cara”; de Bentinho, a interpretação do pedido feito pela amiga, com a inclusão da carga de obrigatoriedade.

Essas distâncias, aparentemente insignificantes, comprovam o círculo de angústia construído pelo narrador para reconstituição de sua própria vida. O distanciamento entre os fatos, as ações de Capitu e as reações de Bentinho são tênues e se confundem, já que o leitor não tem elementos para discernir, por exemplo, até que ponto o jovem se deixa manipular pela amiga ou em que medida ela realmente o faz. O que sabemos é: nesta cena reside a “manhã” da relação complexa que se construirá entre eles; a sequência envolverá “tardes” e “dias” inteiros, em sucessão. Ou seja: a relação entre os dois se firmará nos termos que, já nesta cena, são apresentados.

Os diálogos são simples, claros e diretos. Mas, ainda assim, o leitor passa a habitar um estado de incertezas, conduzido por um narrador-personagem capaz de rememorar o curso de sua vida, mas constantemente em risco, uma vez que apresentou a si mesmo como ausente, como alguém preenchido com vazios.

Podemos dizer, além disso, que a configuração da “manhã” para a relação de Bentinho e Capitu se estabelece no capítulo seguinte, “Sem falta”. Dele, destaquemos o treino do jovem rapaz que, tendo retornado à casa, escolhia as palavras para falar com José Dias:

Formulei o pedido de cabeça, escolhendo as palavras que diria e o tom delas, entre seco e benévolos. Na chácara, antes de entrar em casa, repeti-as comigo, depois em voz alta, para ver se eram adequadas e se obedeciam às recomendações de Capitu: “Preciso falar-lhe, sem falta, amanhã; escolha o lugar diga-me” (Assis, 2019, p. 41).

O rapaz seleciona as palavras que vai pronunciar, organiza-as mentalmente e pensa sobre o tom mais adequado; ao mesmo tempo, afirma fazê-lo de acordo com as recomendações da amiga. Ele age, mas de encontro ao que considera adequado, tendo em vista o que lhe fora recomendado. E finaliza o capítulo, colocando entre aspas uma fala sua, “E Capitu tem

razão, pensei, a casa é minha, ele é um simples agregado. Jeitoso é, pode muito bem trabalhar para mim, e desfazer o plano de mamãe” (Assis, 2019, p. 41).

É interessante notarmos, neste caso, que o uso de aspas, mas que inserir uma marca de discurso direto, sugere dois lugares de fala distintos, o do jovem Bentinho e o do narrador Bentinho, o Casmurro. Já não são os mesmos não só porque tenhamos sido informados, ao iniciarmos a leitura, de que nosso narrador pretenderia “unir” velhice e juventude, mas porque identificamos confluência de vozes que, como acontece neste caso, parecem sugerir um encontro discursivo: ora o narrador Casmurro se distancia e analisa os acontecimentos, na medida em que os narra; ora os pronuncia como teriam, de fato, acontecido; ora passa a palavra a Capitu, misturando ou não sua voz à dela.

Ainda nesta perspectiva, é importante passarmos a outra cena, quando Bentinho, já no seminário, recebe a visita de José Dias e, ao final da conversa com o agregado, pergunta como vai Capitu. Ao ouvir que ela andava alegre, vejamos como o narrador recupera e analisa suas memórias acerca da ocasião, sentindo, ainda que o tempo tenha corrido, o peso de suas próprias percepções:

Estou que empalideci; pelo menos, senti correr um frio pelo corpo todo. A notícia de que ela vivia alegre, quando eu chorava todas as noites, produziu-me aquele efeito, acompanhado de um bater de coração, tão violento, que ainda agora cuido ouvi-lo. Há alguma exageração nisto; mas o discurso humano é assim mesmo, um composto de partes excessivas e partes diminutas, que se compensam, ajustando-se. Por outro lado, se entendermos que a audiência aqui não é das orelhas, senão da memória, chegaremos à exata verdade. A minha memória ouve ainda agora as pancadas do coração naquele instante [...] Estive quase a perguntar a José Dias que me explicasse a alegria de Capitu, o que é que ela fazia, se vivia rindo, cantando ou pulando, mas retive-me a tempo, e depois outra ideia... (Assis, 2019, p. 100-101).

Percebemos que, se a “audiência não é das orelhas, senão da memória”, o retorno às lembranças se mostra como recurso perceptivo e analítico para os acontecimentos vividos. Em seu discurso, o narrador ata passado e presente num tempo discursivo fluido. Ele é o agente a nos contar sua história, por isso é que “está”, ou seja, age no momento em que se lança à ação; ao mesmo tempo, empalideceu, foi afetado ao lembrar e (re)visitar o momento relatado.

O leitor não tem certeza se o conjunto de sensações do narrador-personagem é exclusivo do momento em que ele executa a ação de narrar; se caracterizou apenas o momento vivido e, através da rememoração, passa ao centro da narração; ou, ainda, se os sentimentos se misturam e o passado retorna, reinventado, ao presente, uma vez que há consciência de que o “discurso humano” é passível de exageros. Neste caso, a “verdade” realizada pela ação de narrar vai de encontro ao que Bentinho sentira, “as pancadas no coração” por saber que Capitu andava alegre – e voltava a senti-las –, apenas por recordar a ocasião.

Ademais, é neste momento que o narrador admite, à primeira vez, ter sentido ciúmes de Capitu: “Outra ideia, não, – um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor das minhas entranhas. Tal foi o que me mordeu” (Assis, 2019, p. 101). O verbo “morder”, utilizado pelo narrador para detalhar o que sentiu ao saber da alegria de Capitu, bem como a adjetivação atribuída ao leitor (“das minhas entranhas”) são indícios para que o leitor considere a honestidade do narrador que, a partir desse ponto, talvez seja intensificada, sobretudo porque Bentinho admite que via a si mesmo como “senhor” de Capitu, a ponto de considerar que os olhares, quando os dois caminhavam na rua, eram para ele e não para ela.

Ser “mordido” por um sentimento é ser atacado por ele – e Bentinho faz essa confidênci a ao leitor –, acrescentando que isto significa segredar sensações íntimas. O que só é possível com o distanciamento temporal, uma vez que os pensamentos e sentimentos, no momento em que foram vividos pelo narrador, “Eram soltos, emendados e mal emendados, como o desenho truncado e torto, uma confusão, um turbilhão” (Assis, 2019, p. 101) e, apenas com o passar do tempo, ele foi capaz de organizá-los.

A esse respeito, consideremos uma explicação de Rosenfeld (2014), acerca da “verdade” ficcional. Ela se manifestaria na imagem construída pelo autor para uma situação e/ou personagem; isto seria possível com a organização textual em orações intencionais, pois, graças às intenções de uma personagem, por exemplo, bem como ao “[...] vigor dos detalhes, à ‘veracidade’ de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à casualidade dos eventos etc., tende a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário” (Rosenfeld, 2014, p. 21).

Lembremos o conceito de “verossimilhança”, desde a Poética aristotélica, no âmbito do que poderia existir, tendo em vista a força de convencimento. Então, ainda que uma situação ficcional seja considerada fantástica, se for convincente, também será possível, ou seja, verossímil. Ao mesmo tempo, para que o convencimento seja efetivado, há necessidade de um agente imprescindível, o leitor – “parceiro da empresa lúdica, entra no jogo e participa dos ‘quase-juízos’ e do ‘fazer de conta’” (Rosenfeld, 2014, p. 21).

Assim, a iniciativa do leitor, sua disposição para compreender as orações intencionais, construídas pelo autor do texto e, neste caso, manifestadas através da voz do narrador Casmurro, é o que legitima a “força de verdade”, segundo expressão de Rosenfeld (2014), dos acontecimentos ficcionais. Essa verdade está vinculada à imagem que construímos com as informações e situações colhidas no próprio texto. Poderíamos dizer que o caráter imagético, em *Dom Casmurro*, se concentra nos detalhes que reunimos para nossa visão de Bentinho que, já com anos vividos, se distancia de sua fase jovem na medida em que procura compreendê-la. Se não identificamos uma face única para sua composição, não há outro modo de acessá-la senão acompanhando o que ele mesmo nos oferece de suas memórias e considerações.

A identificação da “verdade” ficcional, ou seja, de situações que nos convencem e nos afetam, tendo em vista os aspectos da condição humana, realizados nas espessuras do texto, só é possível no âmbito de uma “grande obra de arte literária”, segundo Rosenfeld (2014, p. 45). Nela, as espessuras textuais revelam “[...] seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo)” (Rosenfeld, 2014, p. 45).

Nesse sentido, apesar de Bentinho não apresentar um discurso confiável, em razão de ser a sua a única voz a relatar os acontecimentos, com os quais ele lida sob conflito, podemos dizer que marcas exemplares compõem sua imagem, sobretudo no que diz respeito à angústia. Suas memórias são angustiadas, assim como é angustiado seu modo de lidar com elas. O leitor chega a considerar que os vazios a preencherem o narrador são fruto, também, da alta energia dispensada por ele, debatendo-se entre a rememoração e a compreensão do vivido.

Crueldade como reação

Na medida em que compusemos uma imagem de Bentinho como a de alguém atormentado por suas memórias, ao mesmo tempo em que procura se reconciliar com elas, notamos o peso da crueldade que, mais do que aplicar aos outros, o narrador-personagem impõe a si mesmo. Essa percepção só é possível porque a interlocução entre narrador e leitor é instaurada desde o início da narrativa, quando são rompidos os “muros” da cena, e Bentinho se volta diretamente para o leitor, pedindo-lhe para não consultar dicionários em busca do adjetivo “casmurro”. Os vínculos se formam neste momento e não se desfazem.

Não se trata, é preciso enfatizar, de o leitor julgar como verdadeiro ou falso o que o narrador compartilha, mas de estar ao lado dele nesse processo rememorativo, compreendendo como a ação de lembrar afeta, sobretudo, aquele que a realiza, ou seja, o narrador. Assim, não somos colocados à distância da narrativa, como contempladores; nós nos integramos às espessuras textuais, nos movimentando entre o vivido e o lembrado; nos mantemos atentos à voz do narrador Casmurro, procurando nos posicionar para uma compreensão justa do que passamos a conhecer. Estamos situados, segundo Rosenfeld (2014, p. 46), em “zona indeterminada”, na qual

[...] as personagens atingem a uma validade universal que em nada diminui a sua criação individual; e mercê desse fato liga-se, na experiência estética, à contemplação, à intensa participação emocional. Assim, o leitor *contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades (Rosenfeld, 2014, p. 46).

A nossa permanência em “zona indeterminada” nos permite um movimento contínuo entre passado, presente e futuro, no âmbito das experiências de Bentinho. Isto porque, ao falar diretamente, o narrador-personagem estabelece um pacto de confiança que o aproximará do leitor para dividir, com ele, suas angústias e dúvidas. Ao se sentir interpelado pelo narrador Casmurro, o leitor assumirá não apenas o lugar daquele que contempla uma obra ficcional, mas o de quem questiona e considera possibilidades existenciais a partir dela.

É neste sentido que, mais do que questionar o ponto de vista de Bentinho como pouco confiável por ser o único apresentado, o leitor tem a chance de viver conflitos e anseios próprios de Bentinho. Além disso, através dessa aproximação, a experiência individual do leitor, diante da existência, se expande, com a oportunidade de reflexões acerca de questões sobre as quais ele, talvez, não pensasse, senão em contato com o universo ficcional. Neste aspecto, inclusive, está uma conquista significativa, alcançável com a leitura literária: a percepção demorada do lugar ocupado pelo outro, essa figura disforme que assume identidades variadas, através de personagens como Bentinho.

No seminário, ao sonhar com Capitu, após ter recebido a visita de José Dias com a notícia de que a amiga andava alegre, por exemplo, Bentinho se dirige não ao leitor, mas à “dona leitora”, à figura feminina que, em seu ponto de vista, “Nunca dos nuncas poderá saber a energia e obstinação que [ele empregou] em fechar os olhos, apertá-los bem, esquecer tudo para dormir, mas não dormia” (Assis, 2019, p. 102), tamanha o incômodo sentido com a notícia a respeito da alegria que, segundo lhe fora dito, Capitu sentia.

A crueldade de Bentinho, nesta cena em específico, se dirige a quem possivelmente leria suas palavras, incapaz de entender seus sentimentos se fosse uma mulher, mas, sobretudo, a ele mesmo que, obstinado a recuperar o sono tranquilo, acabou por perdê-lo completamente, inclusive ao longo do tempo, bastando-lhe apenas “um sono quieto e apagado” (Assis, 2019, p. 103), ou seja, um sono frágil e sem sonhos.

Ainda no seminário, Bentinho é chamado à casa porque a mãe estava doente e, estando a caminho, embora não conhecesse a gravidade da situação, pensa consigo mesmo: “Mamãe defunta, acaba o seminário” (Assis, 2019, p. 108). O pensamento o assalta para, imediatamente, causar-lhe remorso. O que ele apazigua no capítulo seguinte, explicando: “Poucos teriam o ânimo de confessar aquele pensamento [...] Eu confessarei tudo o que importar à minha história [...] Ora, só há um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda” (Assis, 2019, p. 109).

Embora comprehenda a si mesmo como alguém com sentimentos nem sempre convergentes, Bentinho sofre ao perceber que está “pecando”, segundo variações da palavra “pecado”, identificadas nas ocasiões em que suas ações são condenáveis diante de seus valores individuais. Ele comprehende a si mesmo como falho, mas padece disso, procurando equilibrar suas ações, compensando as condenáveis com outras, que ele considera dignas.

Esse sentimento controverso, Bentinho o leva, também, para suas percepções a respeito do amigo Escobar, que o visita em casa à primeira vez quando Dona Glória adoece. Passados quarenta anos, quando o narrador rememora a ocasião para contá-la ao leitor, sua imagem do amigo ainda é a de alguém com olhos claros e “dulcíssimos” (Assis, 2019, p. 113).

Das cenas cotidianas até as lembranças retomadas, o conflito de percepções no qual Bentinho se instaurou excede profundidades de angústia. Ele passa a uma prática de残酷 pretensamente direcionada aos de seu convívio, mas ambientada e sentida, sobretudo, em seu íntimo. Ao perceber um rapaz a cavalo diante da janela de Capitu, ele direciona, de um instante a outro, uma raiva à menina, que se mostrava alegre e talvez soubesse da visita, bem como a José Dias, que lhe fizera o comentário sobre a alegria de Capitu – o que, talvez, pudesse distorcer sua visão da amiga: ela de fato andava alegre ou o agregado assim a via? Como Bentinho se posicionaria diante de tamanha incerteza?

Notemos que a ausência de elementos confirmadores o desestabiliza, mas ele não consegue reagir. Quando José Dias percebe algo de errado com o rapaz e pergunta o que há, o narrador Casmurro nos conta, com uma de suas lembranças: “Para não fitá-lo, deixei cair os olhos. Os olhos, caindo, viram que uma das presilhas da calça do agregado estava desabotoada, e, como ele insistisse em saber o que é que eu tinha, respondi apontando com o dedo: – Olhe a presilha, abotoe a presilha” (Assis, 2019, p. 116).

Mais uma vez, o distanciamento dos acontecimentos permite que o narrador visualize a cena vivida e, ao partilhá-la com o leitor, alcance uma compreensão mais clara sobre ela. Só o passar do tempo fornece a dimensão do que se perdera em Bentinho, pois o impacto de seus sentimentos, presos em seu âmago, foi mascarado pelo comentário sobre uma presilha desabotoada. De modo que, no presente das circunstâncias, Bentinho lidou com elas maltratando a si mesmo e sendo cruel consigo. Apenas distanciado temporalmente e em diálogo com seus leitores, o narrador dimensiona a proporção de suas ações e reações.

Rosenfeld (2014, p. 48) considera a ficção como “um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo”. Ao acompanharmos as memórias de Bentinho, verificamos exatamente isto: a personagem se mostra integralmente ao leitor,

o qual, por sua vez, encontra oportunidade de ocupar o lugar dela e dimensionar, desde sua ótica, a força da experiência narrativa.

Essa é uma configuração para o “imenso reino do possível”, segundo Rosenfeld (2014, p. 48), gerado, inclusive, pela liberdade que a leitura literária nos oferece. Praticando-a, temos ocasião de ultrapassar as “paredes” que nos ambientam em nossas circunstâncias para experimentarmos a existência através do olhar de Bentinho, vivendo as dores e os anseios que o consomem. Lembremos que a liberdade da ficção não é pressuposta de um universo maravilhoso, mas, isto sim, de figuração do outro, de construção possível para experiências distintas, se comparadas às já conhecidas.

É preciso considerar, ainda, um comentário de Rosenfeld (2014, p. 49) acerca de necessária entrega do leitor, diante da narrativa, como garantia para efetivação da liberdade descrita. “Somente quando o apreciador se entrega com certa inocência a todas as virtualidades da grande obra de arte, esta por sua vez lhe entregará toda a riqueza encerrada no seu contexto”. Interpretemos “inocência”, neste caso, como sinônimo de curiosidade, uma vez que nossa motivação curiosa nos aproximará de Bentinho, sem julgamentos prévios ou desconfianças, como as que atribuem algumas situações apenas ao âmbito da ficção, tratando-as como absurdas.

Essa perspectiva pode ser ilustrada com a cena reservada ao capítulo “O desespero”, quando Bentinho corre para o quarto, depois de ter mascarado sua raiva com a recomendação de que José Dias abotoasse a presilha. Vejamos a disposição dos acontecimentos a partir da distância temporal e do olhar do narrador, observando a si mesmo e só compreendendo os fatos porque os recordava: “Escapei ao agregado, escapei a minha mãe não indo ao quarto dela, mas não escapei a mim mesmo. Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abafava os soluços com a ponta do lençol” (Assis, 2019, p. 116).

A construção linguística nos permite afirmar que a atmosfera desesperada já estava em Bentinho, antes mesmo de ele partir para o seminário. Lembremos que, se o capítulo leva o título homônimo, isto se deve ao Casmurro que, com anos vivido, retorna aos fatos a fim de entendê-los. No presente do jovem Bentinho, o que há é o mais puro desespero. Fugir aos outros, mas não a si próprio, agir de si para si (falar, perseguir, atirar-se), mas sem qualquer distância, ainda que mínima, para perceber a natureza dos acontecimentos.

A visualização dessa cena é, então, realizada pelo narrador e pelo leitor, ao mesmo tempo. O leitor curioso, por isso inocente, passa à identificação dos detalhes, a visualizá-los sem necessidade de julgamentos, apenas porque está envolvido e comprometido com o diálogo que lhe fora proposto, desde a primeira página do romance machadiano.

Esse episódio desesperado marca um ponto de transição. A partir desse momento, um novo ritmo, mais acelerado, é instaurado ao longo da narrativa. As desconfianças e a renovação de amores, em relação a Capitu, não são relatadas com demora; o leitor pode considerar, inclusive, que a agilidade no relato seja consequência de uma postura mais habituada do jovem Bentinho, no que se refere a sentir ciúmes para, imediatamente, esquecê-los e planejar novos passos.

A esse respeito, lembremos uma reflexão de Antonio Cândido, acerca dos elementos constitutivos do gênero romance:

Geralmente, da leitura de um romance, fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem esses fatos. É uma impressão praticamente

indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino. O enredo existe através das personagens (Candido, 2014, p. 53).

O advérbio de modo empregado por Cândido sugere a cautela de seu comentário. Geralmente, o gênero é organizado desse modo, não sempre. Ao acompanharmos as memórias (e as reflexões sobre elas) do jovem Bentinho, do Dr. Santiago, organizadas depois por Dom Casmurro, e por ele participadas ao leitor, percebemos que a “série de fatos” natural ao romance encontra obstáculos.

Para além do caráter pouco confiável do narrador, há uma organização temporal que passa apenas pelo crivo de sua memória. O leitor precisa acompanhar o tom narrativo para notar mudanças de perspectiva, aumento de desconfianças ou mesmo intensificação de crueldades. Por isso, nesse romance machadiano, o enredo que podemos construir é necessariamente vinculado à figura de Bentinho, com suas variações entre as “duas pontas da vida”, ou seja, o enredo existe através dele, numa referência ao comentário de Cândido.

Assim, desde a encenação com a “presilha”, o narrador não mais se demora a expor sentimentos; a intensidade que dispensa a alguns deles parece ser a mesma que emprega para recalcá-los, como o faz com as dúvidas sobre os sentimentos de Capitu, seguidas à imediata adoração por ela. É quando somos informados que a narração deve ser encurtada, pois não haveria mais necessidade de “[...] levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já [uma] página vale por meses, outras valerão por anos” (Assis, 2019, p. 142).

É nesse ritmo que continuamos a leitura; desde o casamento com Capitu, o nascimento do filho Ezequiel, a proximidade com a família de Escobar, até a morte do amigo e a presença de sua ausência, constatada em cada gesto de Ezequiel e em “pontas” de memórias que Bento Santiago une, na medida em que as recupera, para colocar a si mesmo numa situação insustentável de dúvida, a ponto de evitar a companhia da esposa e de matricular o filho num colégio interno, levando-o para longe da rotina doméstica.

O homem desconfiado, incapaz de convencer a si próprio que não fora enganado, parece perseguir as reminiscências que comprovariam sua razão, não mais para Capitu e Ezequiel, que já estão mortos quando o narrador-personagem decide escrever sua história, mas para o leitor, seu interlocutor, numa última tentativa de compreender os fatos.

Nesse sentido, no meio dos acontecimentos,

[...] avulta a personagem, que apresenta a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor [...] A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos [...] Não espanta, portanto, que ela pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor (Cândido, 2014, p. 54).

A leitura de *Dom Casmurro* exige não que acreditemos nos fatos narrados, mas que compreendamos o quanto o narrador-personagem precisa retomá-los, pensar sobre eles e entendê-los. Se isto se efetiva, não temos certeza, mas há um elo cultivado pelo narrador, textualmente observado nos vocativos utilizados, chamamentos que o aproximam de seu leitor e/ou de sua leitora.

Ao observamos a sequência narrativa instaurada para relatar a vida de casado, as relações e situações compartilhadas, veremos que a crueldade, assim como a ausência de subjetividade mencionada pelo narrador ainda em sua apresentação, foram acentuadas ao passo em que, com o amigo Escobar morto, sua ausência se convertera no sofrimento de enxergar semelhanças entre ele e Ezequiel.

O capítulo “A xícara de café” é, talvez, o momento mais cruel do romance. Quando Bentinho planeja o suicídio e quase faz que o filho tome o café envenenado em seu lugar:

Ezequiel abriu a boca. Cheguei-lhe a xícara, tão trêmulo que quase a entorpei, mas disposto a fazê-la cair pela goela abaixou, caso o sabor lhe repugnasse, ou a temperatura, porque o café estava frio... Mas não sei que senti que me fez recuar. Pus a xícara em cima da mesa, e dei por mim a beijar doidamente a cabeça do menino.
— Papai! papai! exclamava Ezequiel.
— Não, não, eu não sou teu pai! (Assis, 2019, p. 187).

Não sabemos onde começa a crueldade e termina o desespero, ou o contrário. A confiança do menino, pronto a atender o pedido do pai; o ímpeto de, “doidamente”, beijar o filho para imediatamente negar-lhe a paternidade. Deste ponto em diante, é preciso que uma distância seja estabelecida.

Então, após esse episódio, Capitu e Ezequiel vão definitivamente viver na Europa e nem mesmo o retorno do filho ameniza, em Bentinho, a atmosfera cruel, então consolidada: “— A pessoa está aí? perguntei ao criado. — Sim, senhor; ficou esperando. Não fui logo, logo; fiquei esperar uns dez ou quinze minutos na sala. Só depois é que me lembrou que cumpria ter certo alvoroço e correr, abraçá-lo, falar-lhe na mãe” (Assis, 2019, p. 194).

Vejamos que, no retorno do filho, o narrador não foge à sinceridade devotada ao leitor; ele deixa que o rapaz espere propositalmente e, porque recorda um comportamento esperado, passa então a efetivá-lo. Fala em Capitu porque ela estava morta e seria adequado fazê-lo.

Do ponto em que o ritmo fica mais acelerado, até a finalização da narrativa, com a morte de Capitu, o retorno de Ezequiel, que logo partiria em viagem e morreria de febre tifoide, nos leva a uma composição do narrador-personagem exatamente como a que ele mesmo apresentou, no momento em que iniciou sua história: alguém que carrega consigo a ausência de si.

Os amigos de Ezequiel preparam um túmulo em Jerusalém, onde o jovem faleceu, com a inscrição: “Tu eras perfeito em teus caminhos” (Assis, 2019, p. 196). Ao que o pai, depois de pagar as despesas e de assumir que “pagaria o triplo para não tornar a vê-lo” (Assis, 2019, p. 196), busca o complemento para a transcrição escolhida: “Tu eras perfeito em teus caminhos, desde o dia da tua criação”. E quando teria sido esse dia, pensa o narrador.

Portanto, se houve, entre as “duas pontas da vida”, a amalgama de angústia e crueldade, o que o narrador mostra, ao final da segunda ponta, é a ausência de alguém que, tendo-se perdido entre dúvidas, perdeu a si mesmo.

Considerações finais

“E bem, e o resto?” É o que pergunta o narrador na finalização de sua história. Ele mesmo nos responde, sugerindo que, embora tenha sido fiel à memória dos acontecimentos, “O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da Matacavalos, ou se foi

mudada naquela por efeito de algum caso incidente" (Assis, 2019, p. 198). Ou seja: se o objetivo inicial era “atar as duas pontas da vida”, chegamos ao encerramento do romance com a percepção viva de que o narrador-personagem buscava ter certeza da traição sofrida, o que ele não alcança.

Suas palavras para as últimas linhas do texto, certo de ter sido traído pelo melhor amigo e pela esposa, seguidas ao desejo de “Que a terra lhes [fosse] leve!” (Assis, 2019, p. 198) poderiam, talvez, sugerir traços de uma personalidade amargurada, não fosse o último chamado ao leitor: “Vamos à História dos Subúrbios” (Assis, 2019, p. 198). Isto é: busquemos assuntos menos complexos, sem questões centrais a nos atormentar.

Do começo ao fim, a proximidade do narrador com o leitor é fundamental para que o elo de confidência que mantém a curiosidade leitora viva não se perca e a confiança não seja quebrada. Nem mesmo diante das confissões cruéis do narrador-personagem acerca do que se passara em seus pensamentos, o leitor pode julgá-lo categoricamente. Isto porque a proximidade entre os dois não se estabeleceu em termos de julgamento, mas de interlocução.

Embora todo o percurso de sinceridade tenha levado à constatação, pelo leitor e sobre tudo pelo narrador, de que os meios estiveram a serviço da dúvida sobre a traição, isto é, se o narrador assumiu seus inúmeros “pecados”, segundo expressão recorrente ao longo do texto, nem por isso ele foi capaz de encontrar uma resposta satisfatória para a questão que o atormentava e que, a partir dela, a ausência o teria preenchido.

Bentinho é a personagem “exemplar”, segundo lemos de Rosenfeld (2014, p. 45). E com um acréscimo: ele não guarda um ou outro aspecto, isoladamente, mas reúne um complexo de traços demoníacos, trágicos, sublimes e luminosos. Escolhemos angústia e crueldade para elaboração de nosso percurso, mas, ao analisarmos as cenas do romance, vemos que a personagem realiza, em si, uma explosão de paixões humanas.

Referências

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019. 2. ed. Série Prazer de Ler. E-book.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 53-80.

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007. Série Princípios.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 11-47.

Madgermanes: migração, trauma, memória no Moçambique pós-colonial

Madgermanes: Migration, Trauma, Memory in Postcolonial Mozambique

Ada Milani

Università degli Studi di Firenze |
Florencia | IT
ada.milani@unifi.it
<https://orcid.org/0000-0001-5311-4595>

Resumo: Entre 1979 e 1989 cerca de 20 mil moçambicanos foram enviados para trabalhar nas fábricas da Alemanha Oriental, sob a égide de acordos de cooperação entre a FRELIMO e a RDA. Madgermanes: é assim que são designados esses homens e mulheres cuja migração revelou inevitáveis semelhanças com o antigo êxodo dos trabalhadores escravizados, na época colonial, nas minas da África do Sul. Depois de uma primeira parte de contextualização, o artigo propõe uma leitura da banda desenhada *Madgermanes* de Birgit Weyhe, que contribuiu a dar ressonância internacional a esta história por longo tempo esquecida. A parte final é dedicada a uma breve incursão no romance *Museu da revolução* de João Paulo Borges Coelho: longe do intuito de apresentar uma comparação detalhada entre as duas obras e circunscrevendo o olhar ao personagem de Jei-Jei (ex-trabalhador na RDA), aborda-se o romance enquanto raro exemplo de reflexão sobre a “memória estarrécida” dos Madgermanes no panorama literário contemporâneo em língua portuguesa.

Palavras-chave: Madgermanes; FRELIMO; Alemanha Oriental; Birgit Weyhe; João Paulo Borges Coelho.

Abstract: Between 1979 and 1989, around 20,000 Mozambicans were sent to work in factories in East Germany, under the aegis of cooperation agreements between FRELIMO and the GDR. Madgermanes is how these men and women are called whose migration revealed inevitable similarities with the ancient exodus of enslaved workers, in colonial times, in the mines of South Africa. After a first part of contextualization, the article proposes a reading of the graphic novel *Madgermanes* by Birgit Weyhe, which contributed to giving international resonance to this long-forgotten story. The concluding part is dedicated to a brief foray into the novel *Museu da revolução* by João Paulo Borges Coelho: far from the intention of presenting a detailed comparison between the two works and limiting the look to the character of Jei-Jei (former worker in the GDR), the novel is approached as a rare example of reflection on the “stunned memory” of the Madgermanes in the contemporary literary panorama in Portuguese.

Keywords: Madgermanes; FRELIMO; East Germany; Birgit Weyhe; João Paulo Borges Coelho.



“Magermanes”, “madgermanes”, “madjermanes”, “madgermans” são algumas das variantes¹ utilizadas para se referir aos moçambicanos que, entre 1979 e 1989, foram enviados como trabalhadores nas fábricas da República Democrática Alemã (RDA). No âmbito de acordos de cooperação bilateral entre a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) – partido líder da recém-nascida República Popular de Moçambique – e a RDA, foram deslocadas mais de 20 mil pessoas, principalmente jovens entre 18 e 25 anos, na maioria homens solteiros, embora tenha havido também uma pequena percentagem de mulheres (Oppenheimer, 2004, p. 88).

Esta migração mergulha as suas raízes históricas e, sobretudo, econômicas no processo de transição de Moçambique para a independência, conquistada em 1975:² a partir de então, a RDA torna-se um parceiro cada vez mais importante para o país africano,³ à medida que Moçambique se beneficia do estatuto de país prioritário (*Schwerpunktland*) das atividades externas da RDA, no conjunto dos países do então chamado Terceiro Mundo (Oppenheimer, 2004, p. 85). Em 1977, Moçambique autoproclama-se República socialista marxista-leninista e, em plena Guerra Fria, agrava-se a relação com a vizinha África do Sul, que vai travar progressivamente o fluxo de trabalhadores moçambicanos destinados às minas do Transvaal.⁴ Neste novo cenário, a FRELIMO, por um lado, tem de preencher um vazio relativo ao emprego de mão de obra e à entrada de dinheiro nos cofres do governo; pelo outro, o partido deve lidar com a dívida acumulada em relação à RDA num quadro de relações marcadas por profundos desequilíbrios: “No final dos anos setenta, a dívida externa de Moçambique para com a RDA tinha atingido uma dimensão substancial. Só o défice comercial de Moçambique acumulado entre 1978 e 1979 cifrou-se em 200 milhões de DM” (Oppenheimer, 2004, p. 86). A consequência é que, ao longo da década de 1980, os jovens trabalhadores moçambicanos foram utilizados pelo seu governo como “moeda de troca” para compensar a dívida que se tornara insustentável. Por sua parte, a Alemanha precisava desta força trabalho para incrementar o seu processo produtivo:

¹ Como salienta Shenck (2022, p. 28), *Madjermanes* é provavelmente a designação mais comum em português, contudo não existe uma ortografia padronizada.

² “Esgotadas as vias diplomáticas, em 1964 a FRELIMO recorreu à luta armada como forma de libertar o território moçambicano da colonização portuguesa. Nos dez anos seguintes, o regime português desenvolveu uma guerra colonial contra a FRELIMO e o povo moçambicano, contando com o apoio logístico e militar da OTAN e de seus aliados naturais: Inglaterra, França e EUA. Portugal também contava com o apoio de seus aliados africanos: África do Sul do *apartheid*, Rodésia de Ian Smith e Malaui de Kamuzu Banda. A diplomacia da FRELIMO angariou apoio africano entre as nações vizinhas já independentes: Zâmbia, Tanzânia e Argélia. Também conseguiu apoios da URSS, da Alemanha Oriental e da China” (Langa, 2021, p. 14). Os laços estabelecidos com a RDA reforçaram-se depois da independência e concentraram-se em dois eixos: “o militar, para a proteção do processo revolucionário, alvo de ataques subversivos; e o de cooperação econômica, técnica e científica, com o objetivo de dissociar-se paulatinamente do sistema capitalista” (Hernández, 2011, p. 30).

³ Nos setores mineiro e têxtil, nos serviços de segurança, na formação de professores e no comércio externo, entre outros (Oppenheimer, 2004, p. 85).

⁴ De certa forma, Moçambique foi historicamente um satélite da África do Sul: desde o século XIX, a migração laboral entre o sul de Moçambique e as minas sul-africanas foi um dos aspectos mais significativos da relação econômica e social dos dois países. Durante o domínio colonial português, quase um terço da população masculina no sul de Moçambique foi contratada para trabalhar nas minas por períodos entre 12 e 18 meses consecutivos (Rantzsch, 2021, p. 143-144). Esta situação muda consideravelmente por volta da metade dos anos 70, altura em que os acordos deixam de ser renovados: em 1977, o recrutamento de trabalhadores para as minas do Transvaal, que em 1975 tinha sido de 128.000, será reduzido a 42.000, deixando um excedente de mão de obra de cerca 86.000 trabalhadores (Hernández, 2011, p. 28; Oppenheimer, 2004, p. 87).

Era aí que se encontravam os interesses respectivos: Moçambique procurava uma alternativa para o emprego já não disponível dos migrantes temporários [mineiros] na África do Sul, esperava ajuda em termos de formação, assim como o reforço ou a criação da classe operária. A RDA pretendia reduzir o seu défice interno de mão-de-obra e o superavit comercial, assim como criar um estoque de trabalhadores especializados para as grandes empresas moçambicanas do futuro (Döring, 1999, p. 233-234, *apud* Oppenheimer, 2004, p. 86-87).

Sob a máscara da solidariedade socialista, e por detrás do propósito de construir o “Homem Novo”⁵ moçambicano e a classe proletária do futuro, começa então esta exportação de trabalhadores que entra em recessão por volta da metade dos anos 80, concluindo-se definitivamente com a queda do muro de Berlim em 1989. Na sequência da viragem (*die Wende*) que ocorre com o processo de unificação da Alemanha, os acordos de colaboração são renegociados e os trabalhadores são mais ou menos forçadamente repatriados. Como afirma Schenck (2022, p. 11-12),

Muitos(as) trabalhadores(as) foram enviados(as) de volta para casa prematuramente, às vezes sem receber informações sobre como ficar ou receber benefícios de indenização. [...] Dos(as) 15.100 trabalhadores(as)-aprendizes moçambicanos(as) que foram registrados em 1989, apenas 2.800 moçambicanos(as) foram deixados na Alemanha Oriental no final de 1990. Este foi um retorno em massa desordenado e imprevisto de trabalhadores(as) que sobrecarregou as capacidades tanto dos Estados da Alemanha Oriental quanto de Moçambique. [...] Os principais objetivos da delegação da Alemanha Oriental que viajou a Moçambique para negociar o fim do regime socialista de migração trabalhista foram que as empresas da Alemanha Oriental ganhassem o direito de rescindir contratos individuais, que nenhum novo trabalhador migrante fosse aceito e que os direitos daqueles atualmente na Alemanha Oriental fossem redefinidos. [...] Além disso, algumas empresas tomaram a lei em suas próprias mãos, fretaram aviões e mandaram os(as) trabalhadores(as) de volta. Por exemplo, o jornal moçambicano *Tempo* noticiou que, em 17 de setembro de 1990, um avião cheio de trabalhadores(as)-aprendizes que eram retornados(as) aterrissou sem que as autoridades aeroportuárias ou qualquer outra agência moçambicana tivessem sido informadas.

É justamente neste período caótico que nasce e se populariza a designação de Madjerman, originalmente referida a objetos de fabricação alemã – “fogões elétricos, geleiras, máquinas de lavar, aparelhos sonoras, motorizadas” – que os regressados da RDA vendiam como forma de autossustentação no mercado da Estrela Vermelha em Maputo, “uma espécie de mercado de luxo onde se encontrava tudo a preços competitivos” (Sengo, 2010, p. 89). Com o passar do tempo, a palavra acabou por assumir uma conotação identitária que encerra em si

⁵ “Segundo o *Dictionary of Political Thought*, elaborado por Roger Scruton, a expressão ‘homem novo’, ‘novo homem comunista’ ou ‘novo homem socialista’ foi usado desde a década de 1920 tanto por seguidores como por críticos do comunismo soviético, com o intuito de descrever certa transformação não só na ordem econômica, mas também no nível da personalidade individual. Essa transformação ocorreria, ou deveria ocorrer, tanto sob o socialismo como sob a ‘plenitude do comunismo’ para aonde o socialismo supostamente caminharia. [...] Em Moçambique, a genealogia da noção de homem novo remonta ao período da luta armada [...]. [...] Segundo Sérgio Vieira, a primeira vez que Samora Machel abordou de forma central e sistemática a idéia de homem novo foi em 1970, em um discurso pronunciado na II Conferência do DEC (Departamento de Educação e Cultura) em Tunduru. Nessa ocasião, afirmava a necessidade de ‘Educar o homem para vencer a guerra, criar uma sociedade nova e desenvolver a pátria’ [...]” (Macagno, 2009, p. 20-21).

um forte matiz de contestação política em relação seja à Alemanha, seja ao governo moçambicano, ambos acusados de nunca terem transferido de volta o dinheiro retido durante anos.⁶

A atitude de protesto do grupo de trabalhadores é bem patente nas manifestações que, desde o início da década de 90, os Madgermanes organizam semanalmente pelas ruas de Maputo, partindo do Jardim 28 de maio e marchando em direção ao Ministério do Trabalho. As manifestações das quartas-feiras, que juntam centenas de pessoas, são ritmadas com cânticos em língua changana e *slogans* em português; os manifestantes avançam ao som de tambores, apitos e instrumentos de percussão e levam consigo objetos que não só servem a chamar a atenção (acessórios e vestimentas nas cores preto-vermelho-dourado), mas sobre tudo têm um forte valor simbólico e “de desafio”, nomeadamente as bandeiras: as da antiga RDA e da República Federal Alemã reunificada agitam-se ao lado da bandeira dos Estados Unidos,⁷ enquanto no passado aparecera, às vezes, até a da RENAMO. A atitude provocatória – poderíamos dizer “de loucura” – é muito frequentemente enfatizada pela imprensa internacional, servindo de explicação para a mesma designação de Madgermanes, interpretada, não por acaso, como uma espécie de trocadilho (*Made in Germany/Mad Germans*). Contudo, é importante salientar que em língua changana, tal como em outras línguas do sul de Moçambique, o prefixo “ma-” é a marca do plural, significando, portanto, “os que estiveram na Alemanha” ou “os da Alemanha”, mas evocando linguisticamente “um conceito coletivo como ‘germanidade’ ou ‘fazendo coisas alemãs’” (Schenck, 2023, p. 41, tradução própria).⁸

Embora se trate de protestos, na maioria dos casos, pacíficos, não raramente desembocaram em momentos de tensão e episódios de agressividade em relação ao poder político. Justamente a suposta inclinação à violência é o elemento que a FRELIMO explorou com frequência para marginalizar socialmente os membros do grupo – rotulados como sujeitos rebeldes, criminosos, inimigos da nação –, justificando de tal maneira a sistemática indiferença em relação às suas reivindicações.

A este respeito, é útil lembrar que, a partir da assinatura dos Acordos de Paz de Roma de 1992, as eleições nacionais moçambicanas foram realizadas regularmente de 5 em 5 anos (1994, 1999, 2004, 2009, 2014 e 2019) e, em cada ocasião, levaram à vitória de candidatos da FRELIMO, que está à frente do país desde a independência. Como observa Newitt (2017, p. 179-181, tradução própria), “[seis] eleições, que decorreram de forma relativamente pacífica, podem parecer

⁶ Como explica Schenck (s.d., p. 4 e 8): “A Alemanha Oriental nunca transferiu dinheiro para Moçambique pelos salários diferidos dos trabalhadores(as), simplesmente deduziu do déficit comercial moçambicano com a RDA. Ambas as nações faziam permutas e os débitos e créditos existiam apenas no papel, em um sistema de compensação”; “[os(as) trabalhadores(as)] foram obrigados a transferir uma parte de seus salários para seus países de origem, variando ao longo do tempo entre 25% e 60%. As dificuldades para obter esse dinheiro mais tarde se tornaram o ponto crucial da amargura [...].”

⁷ O uso da bandeira dos Estados Unidos está associado com as guerras do Afeganistão e Iraque. A este respeito, Hernández (2011, p. 91) refere a seguinte explicação dada por um manifestante: “Os Estados Unidos invadem países para impor a democracia, então nós queremos que invada Moçambique para impor a democracia aqui, pois é melhor viveres colonizado por estrangeiros que seres explorado e tratado como escravos pelos próprios irmãos”. Em relação à bandeira da RENAMO, o mesmo autor esclarece que: “o uso da bandeira deste partido foi pensado da mesma forma que a bandeira dos Estados Unidos, pois a RENAMO se pensava como a única fração política capaz de fazer frente ao poder da FRELIMO. À diferença da bandeira dos Estados Unidos, a da RENAMO não é usada na atualidade. Seu uso foi, na verdade, relativamente breve, pois gerou apenas desconforto entre a população de Maputo, mas também no interior da organização, pois apesar de não apoarem ao partido FRELIMO, muitos dos seus integrantes também não se sentiam representados pela RENAMO”.

⁸ “a collective concept like ‘Germanhood’ or doing the ‘German Thing’.”

indicar que a democracia liberal de estilo ocidental criou raízes. Contudo, a [...] democratização não é apenas um resultado final, mas é um processo contínuo e [...] as razões pelas quais a democracia liberal está em perigo são muitas".⁹

As irregularidades registradas no ato eleitoral, o controle das mídias, que culminaram inclusive no assassinato de jornalistas que haviam se tornado demasiado independentes do governo, juntamente com outros fatores, concorreram ao gradual declínio, a partir de 2010, do Índice de Democracia e à classificação do país como um regime híbrido, entre o autoritarismo e uma democracia imperfeita (*flawed democracy*) (Cowling, 2024).¹⁰

Num contexto caracterizado por frequentes violações da liberdade de expressão, os Madgermanes não só representam o resíduo de um passado incômodo, que se tentou apagar, mas também constituem raras vozes de dissidência, além de ser um dos exemplos mais interessantes de formação de uma memória alternativa à memória oficial da FRELIMO. Significativamente, segundo João Paulo Borges Coelho, eles deram vida a um movimento de certa forma assimilável ao das Mães da Praça de maio e por isso encarnam o desafio ao esquecimento, que em Moçambique foi e continua a ser a estratégia prevalecente do partido dominante: "A Frelimo não quer que as pessoas lembrem a luta de libertação, quer que as pessoas lembrem a sua versão da luta de libertação. É uma estratégia de poder, não é uma lembrança do passado" (Wieser, 2016, p. 130).

Através das lentes da banda desenhada: *Madgermanes* de Birgit Weyhe

Se bem que o caso dos Madgermanes tenha despertado um certo interesse já a partir do final dos anos 80, inspirando vários estudos de caráter histórico, político, econômico e antropológico, as declinações no âmbito literário e artístico não são muito numerosas.¹¹ Entre as obras que foram publicadas, a que talvez tenha contribuído de maneira mais expressiva (e especialmente em um contexto internacional) a iluminar esta parte da história por longo tempo esquecida, é a novela gráfica *Madgermanes* (2016) de Birgit Weyhe, premiada com os prestigiosos Berthold Leibinger Foundation Comicbuchpreis e Max-und Moritz-Preis.

A estrutura narrativa desenvolve-se em três capítulos que focalizam as trajetórias de outras tantas personagens e apresentam diferentes perspetivas em torno das experiências vividas na RDA. O leitor é introduzido nas histórias por meio de um prólogo onde a autora conta as suas experiências de movimento e deslocação transcultural (Schmid, 2019) enquanto criança emigrada, primeiro em Uganda e depois no Quénia. Longe de simplesmente oferecer uma perspectiva branca sobre África, a novela gráfica apoia-se assim numa conexão biográfica que, de certa forma, certifica a posição da autora como parte da experiência migratória. No

⁹ "[six] elections, passing off relatively peacefully, may seem to indicate that western-style liberal democracy has taken root. However, [...] [d]emocratisation is not just an end result but is an on-going process and [...] [t]he reasons why liberal democracy is in danger are many".

¹⁰ Veja-se também <https://freedomhouse.org/country/mozambique/freedom-world/2023>.

¹¹ Como constata Schenck (2023, p. 38), a história dos madjermans [infundiu-se] na cultura popular em Moçambique e na Alemanha [através de] música, documentários e vídeos do YouTube, exposições, *coffee table books*, memórias. Contudo, existe escasso material em língua portuguesa. Exceções notáveis são, por exemplo, o documentário *Adeus RDA* de Lícinio Azevedo (Maputo Ébano Multimédia, 1992), a exposição/peça de teatro *Identidade um Romance Danado* de Jens Vilela Neumann e o romance *Museu da revolução* de João Paulo Borges Coelho, que será abordado na última parte do artigo.

prólogo, esclarecem-se as circunstâncias que levaram ao nascimento do livro: 40 anos depois daquele primeiro voo para o Uganda, Weyhe chega a Moçambique e, de maneira incidental, entra em contato com alguns Madgermanes, descobrindo uma parte da história deliberadamente posta de lado depois da reunificação da Alemanha. Deste encontro fortuito surgirá um trabalho de pesquisa e recolha de testemunhas orais que atesta a veracidade do material apresentado, mas também o próprio capital (trans)cultural e a autoridade de Weyhe (Schmid, 2019). No fecho do prólogo, Weyhe (2016, p. 17) agradece a todas as pessoas entrevistadas pela paciência e colaboração; a parte superior da página é ocupada por um grupo de figuras cujos balões contêm excertos de conversações sobre experiências que assumirão um lugar central ao longo da narração: o trabalho nas fábricas da RDA, as regras especiais de trabalho a que estavam submetidas as mulheres, o racismo e a violência com que os trabalhadores e as trabalhadoras tiveram que lidar, a guerra civil que martirizou o seu país de origem desde 1977 a 1992. Em forma de grandes gotas, os balões “caem” em direção a uma segunda imagem, mostrando, através da metáfora gráfica da condensação, como as diferentes memórias confluíram nos três personagens fictícios de José, Basilio e Anabella (Kraenzle, 2020, p. 223; Schmid, 2019, p. 109). Cruzando ficção, testemunha e escrita autobiográfica, Weyhe escreve a história dos Madgermanes enriquecendo-a por meio de um ponto de vista relacional (Jager-Hobuß, 2017, p. 9) e, em contraste com a tendência a retratá-los como sujeitos passivos ou vítimas da história, coloca no centro as suas opiniões, esperanças, decepções e torna-os definitivamente protagonistas.¹²

A novela gráfica pretende, portanto, preencher um vazio na memória coletiva: a memória é, aliás, o tema-chave de toda a obra, assunto central no prólogo e nos três capítulos onde as personagens contam as suas lembranças da migração. Da mesma maneira, é de fundamental importância a questão das múltiplas maneiras de lembrar (ou de não lembrar). Cada um dos três capítulos abre-se com a resposta a uma interrogação em torno do ato de lembrar. A pergunta permanece implícita, mas é subentendida na contra-pergunta de José, o primeiro personagem que encontramos: “O que eu lembro?”.¹³ José, evitando aparentemente dar uma resposta, coloca logo o leitor diante da complexa relação com a memória; pelo contrário, Basilio, protagonista do segundo capítulo, responde sem hesitações: “Se eu lembro?! Claro! Uma cabeça grande é um fardo pesado... ela guarda tudo”.¹⁴ Na abertura da última parte, a resposta de Anabella soa peremptória: “Não me lembro”,¹⁵ contudo, logo na página seguinte,

¹² Esta abordagem, de certo modo, pode ser comparada e relacionada com o propósito, na base do trabalho de Schenck (2016), de rever a categoria histórica de *labor migration*: “Quando os trabalhadores estrangeiros são mencionados na literatura académica, trata-se frequentemente de objetos passivos sobre os quais se escreve através de fontes de arquivos alemães ou de reminiscências de sujeitos alemães. Em contrapartida, as vozes dos trabalhadores-estagiários são centrais [...]. [...] uma abordagem holística baseada em entrevistas de história de vida permite a consideração de emoções, sonhos e opiniões, enriquecendo a análise por meio da abertura à vida interior das migrações laborais socialistas” (p. 205, tradução própria) (“When foreign workers are mentioned in the academic literature, they are often passive objects written about through German archival sources or the reminiscences of German actors. In contrast, the voices of worker-trainees are central [...]. [...] a holistic approach relying on life history interviews allows for the consideration of emotions, dreams, and opinions, enriching the analysis by opening up the inner lives of socialist labor migrations”).

¹³ “Woran ich mich erinnere...?” (Weyhe, 2016, p. 19). Todas as traduções de textos de autoria de Birgit Weyhe são nossas.

¹⁴ “Ob ich mich erinnern kann?! Aber natürlich! Ein großer Kopf ist eine schwere Last... er behält alles” (Weyhe, 2016, p. 97-99).

¹⁵ “Ich erinnere mich nicht” (Weyhe, 2016, p. 163).

é atenuada através de uma alusão ao esquecimento voluntário: “Ou pelo menos não gosto. Algumas memórias são melhores deixadas trancadas. Então elas podem desaparecer em paz. E parar de nos picar”.¹⁶ A pergunta impulsiona então o desenrolar dos relatos e as respostas das personagens ilustram os seus modos de entender e enfrentar a memória. A estas três posições correspondem três diferentes representações gráficas: a memória é entendida por Basilio como “um lago claro”¹⁷ que deixa o olhar ir até ao fundo. Para Anabella, as lembranças são como ouriços-do-mar: podem ferir e provocar dor, “mas os seus esqueletos são maravilhosos”.¹⁸ José, por seu lado, concebe a memória como “uma cadela no cio”¹⁹, que é sempre esquiva e vagueia seguindo rastos confundidos num emaranhado. Como afirmam Jager e Hobuß (2017, p. 8, tradução própria), “o cachorro vadio se comporta como as lembranças das experiências traumáticas. Aparece inesperadamente em alguns lugares, não é confiável e não pode ser controlado deliberadamente ou por meios racionais”.²⁰ Com efeito, embora as três respostas pareçam ir em diferentes direções, a dor e a perda são elementos constantes. Nas ilustrações de Weyhe, frequente é o uso de um traço preto marcado, a sugerir o sofrimento em que afundam as vidas das personagens ou até o apagamento da mesma existência. Inúmeras são as metáforas gráficas que evocam medo, violência nos corpos, tal como fraturas identitárias; a dor expressa-se em representações onde o uso do branco e preto, às vezes exaltados pelo dourado, acentuam a残酷: rostos riscados pelas lágrimas, rostos transfigurados em manchas de tinta dissolvida pelo pranto, imagens de corpos esqueléticos.

Das três histórias, talvez a que mais esmagadoramente coloque em cena a questão do trauma seja a de Anabella. Como aludimos na abertura do artigo, uma reduzida percentagem de mulheres fez parte do contingente de trabalhadores enviados para a Alemanha do Leste: estas foram submetidas a uma dupla forma de violência, racial e de gênero; em particular, o governo da RDA estipulou unilateralmente que, em caso de gravidez, as trabalhadoras que tivessem recusado abortar teriam de ser enviadas de volta para Moçambique, quer quisessem ou não. Na novela gráfica, a experiência traumática que sofre Anabella ultrapassa a escolha imposta de interrupção da gravidez (com o consequente fim da história de amor com José) e abrange o trauma coletivo da guerra civil: a família de Anabella fora exterminada, pelo que, vendo diante de si somente um futuro de morte e devastação, ela decidirá abortar e ficar na Alemanha. O personagem de Anabella é, se calhar, o mais complexo dos três e, através da sua história, Weyhe consegue alcançar um maior grau de profundidade em termos de problematização histórica, desvendando as sombras do partido dominante. Por um lado, o namorado José mostra-se perfeitamente em linha com os ditames da FRELIMO e é guiado, não por acaso, pelo sonho de se tornar um professor – profissão que tinha um papel chave da criação do Homem Novo, sendo nas palavras do presidente Samora Machel “a lâmpada que nos tira das trevas, do obscurantismo, dos preconceitos e dos complexos de origem social” (Newitt, 2017, p. 157-158, tradução própria).²¹ Pelo outro, Anabella provém de uma família que não apoia a visão marxista-leninista: o pai, acusado de ser um espião da RENAMO, será detido e morto; o inteiro

¹⁶ “Jedenfalls nicht gerne. Bei manchen Erinnerungen ist es besser, wenn sie weggeschlossen bleiben. Dann können sie in Ruhe verblasen. Und stechen uns nicht mehr” (Weyhe, 2016, p. 165).

¹⁷ “Ein klaren See” (Weyhe, 2016, p. 99).

¹⁸ “aber die ausgetrickneten Skelette sind wunderschön” (Weyhe, 2016, p. 165-166).

¹⁹ “eine läufige Hündin” (p. 21).

²⁰ “the straying dog behaves like the memories of the traumatic experiences. It appears unexpectedly at places, it is unreliable, and it cannot be controlled deliberately or by rational means”.

²¹ “the lamp that leads us out of the darkness, obscurantism, prejudices and complexes of social origin”.

núcleo familiar cairá vítima da deriva autoritária da FRELIMO, que já nos primeiros anos de independência mostrará os sintomas de uma crescente paranoia política (Newitt, 2017), e que, dentro de pouco tempo, levará à total supressão da dissidência e à prática de deportação nos chamados “campos de reeducação”.²²

Outro assunto central da obra, conectado com o vaguear da memória, é a experiência da migração. De maneira circular, no começo e no final da história, Weyhe escolhe a metáfora do pólen para representar o deslocamento de um país para outro. “Do que se alimenta a memória?”²³ é a pergunta que abre o livro, enquanto as últimas duas páginas são ocupadas por uma grande ilustração de pólen que voa de uma planta, acompanhada pela frase seguinte: “Como todos os emigrantes, que construíram uma nova vida viajando, eu não pertenço nem a um, nem ao outro País. Todos nós somos sem vínculos, sem âncoras, suspensos entre culturas. Partir ou ficar, é o mesmo”.²⁴ Migração, memória e identidade aparecem conceptualizadas e entrelaçadas na específica metáfora do pólen; como sugere Schmid (2019, p. 114, tradução própria), “eles [todos] são frutíferos e produtivos, mas incertos e em fluxo. Uma semente pode cair em terreno fértil ou não”.²⁵ É preciso destacar que a frase conclusiva, embora seja reconduzível ao discurso de Anabella, pode ser interpretada como uma consideração mais ampla, que une a vivência dos três personagens à da mesma autora: a passagem da primeira pessoa singular à primeira pessoa plural convida a ultrapassar fronteiras, culturas, barreiras raciais e traz-nos de volta à mencionada perspectiva relacional, característica da moderna escrita autobiográfica, que, retomando John Paul Eakin, marca “a mudança da autobiografia da celebração do sujeito autônomo (branco, masculino) engenhoso para um reconhecimento do entrelaçamento de nossas vidas com as dos outros” (*apud* Jager and Hobuß, 2017, p. 9, tradução própria).²⁶

Texto e ilustrações abundam em referências que proporcionam a compreensão das complexas relações culturais que plasmaram as vidas dos Madgermanes, tal como o problemático estatuto de pertencimento a um povo ou a um país; não é por acaso que no prólogo encontramos a seguinte pergunta: “Was ist Heimat?” (Weyhe, 2016, p. 13), ou seja, “O que é casa?”. A imagem do grande felino, símbolo da África, que aperta entre os dentes um bretzel, sintetiza a densidade do substantivo alemão *Heimat*, palavra “inapreensível” (cf. Kasper, 2009), que pode ser parcialmente traduzida como “pátria” ou “terra natal”, mas vai para além destas. A *Heimat* oscila entre o público e o privado, entre o pertencimento a uma comunidade social-política e o pertencimento a uma esfera mais íntima, interiorizada, a casa, o lar, como a mesma raiz *Heim* indica. Além disso, como observa Kasper (2009, p. 18), a *Heimat*

²² “Houve de fato uma tentativa de limpeza da sociedade moçambicana nos primeiros anos da independência. Os sujeitos eram capturados e encaminhados para campos de concentração nos quais deveriam passar por um processo de reeducação, ou melhor, de subjetivação que os transformasse no novo homem moçambicano através da experiência coletiva do trabalho rural e da internalização ideológica de perspectivas anticoloniais e ‘marxistas-leninistas’ (Lima, 2015, p. 3).

²³ “Woraus speist sich Erinnerung?” (Weyhe, 2016, p. 7).

²⁴ “Wie alle anderen Emigranten, die sich auf den Weg in ein neues Leben gemacht haben, gehöre ich weder zu dem einen noch dem anderen Land. Wir sind alle ohne Bindung, ohne Anker; schwebend zwischen den Kulturen. Egal, ob wir zurückkehren oder bleiben” (Weyhe, 2016, p. 236).

²⁵ “they [all] are fruitful and productive, but uncertain and in flux. A seed might land on fertile ground, or might not”.

²⁶ “the turn of the autobiography away from the celebration of the autonomous (white, male) ingenious subject to an acknowledgment of the interweaving of our lives with those of others”.

surge como *algo desde sempre perdido*. [...] ela revela-se um conceito essencialmente nostálgico: o seu destino é o de faltar e sobreviver unicamente na memória dos que, pelas mais diversas razões, a perderam. Sob esta perspectiva, a palavra parece manifestar e desenvolver o seu verdadeiro significado justamente no momento em que não só os indivíduos, como também inteiros grupos, são forçados a abandonar a sua pátria e a emigrar.²⁷

Contudo, parafraseando a autora, podemos dizer que a experiência de regresso dos Madgermanes representa o ponto no qual a nostalgia – no seu significado originário de *Heimweh* (dor de estar longe de casa e anseio de lá voltar) – torna-se trauma, ou seja, uma ferida tanto irreparável quanto inominável, uma dor que não passa e condiciona o presente continuamente. Quando os trabalhadores regressam a Moçambique, o sonho socialista já está desvanecido;²⁸ tudo o que eles aprenderam na Alemanha resulta inútil; o país que eles desejaram já não existe e o presente continua lacerado pela guerra civil. Daqui origina-se uma fratura: “O que está perdido é precisamente a possibilidade de instaurar uma relação objetiva, ou seja, uma identificação com um lugar que possa ser definido de maneira exclusiva, como a própria *Heimat*”.²⁹

Neste sentido é interessante observar que, para além da citada metáfora gráfica do pólen, é recorrente a das aves migratórias também: no prólogo, por exemplo, as imagens de aves são significativamente acompanhadas pela representação de um rosto que se sobrepõe a uma máscara africana e pelo texto “Quando tiveram de regressar em 1990, após anos de ausência, eram estranhos no seu próprio país. Eles foram confrontados com a questão fundamental do pertencimento e da *Heimat*”.³⁰ Tudo isso sugere uma sensação de *Unheimlichkeit*, ou seja, um “inquietante estranhamento”, uma perturbação que decorre do desencontro assustador com a própria pátria, que cessou de ser familiar.

Ao mesmo tempo, neste desencontro, toma forma a que Schenk chamou de *Eastalgia*, marcando deliberadamente uma diferença com a mais conhecida palavra alemã *Ostalgie*, isto é, “uma contra-memória num contexto interno alemão de reivindicações concorrentes ao passado, que não mapeia as realidades políticas e históricas angolanas e moçambicanas”³¹ (Schenck, 2018, p. 355, tradução própria). Na perspectiva de Shenck, a *Eastalgia* é definida

²⁷ “[...] la Heimat appare come qualcosa che è già da sempre perduto. [...] essa si rivela essere un concetto essenzialmente nostalgico: il suo destino è di mancare e di sopravvivere unicamente nella memoria di coloro che, per le più diverse ragioni, l'hanno perduta. Da questa prospettiva, la parola sembra che manifesti e sviluppi il suo vero significato solo dal momento in cui non solo le singole persone ma anche interi gruppi sociali sono costretti ad abbandonare la loro patria e a emigrare”. Todas as traduções de autoria de Kasper são nossas.

²⁸ “A Frelimo também começou a mudar. No quarto congresso do partido, em 1983, iniciou o processo de desmantelamento do Estado Marxista-Leninista de partido único e da economia centralizada. Este processo foi concluído no congresso seguinte do partido, em 1989, quando a Frelimo derrotou a Renamo ao adoptar os princípios do mercado livre e uma constituição multipartidária. As mudanças constitucionais foram promulgadas em 1990” (“Frelimo also began to change. At the fourth party congress in 1983 it had begun the process of dismantling the one-party Marxist-Leninist State and the command economy. This process was completed at the next party congress in 1989 when Frelimo trumped Renamo by adopting the principles of the free market and a multi-party constitution. The constitutional changes were enacted in 1990”) (Newitt, 2017, p. 166).

²⁹ “A essere perduta è la possibilità stessa di instaurare un rapporto soggettivo ossia un'identificazione singolare con un luogo che possa essere definito in via esclusiva come propria Heimat” (Kasper, 2009, p. 21-22).

³⁰ “Als sie nach jahrelanger Abwesenheit 1990 in die Heimat zurückkehren mussten, waren sie Fremde im eigenen Land. Ihnen stellte sich die Frage nach Zugehörigkeit und nach Heimat ganz elementar” (Weyhe, 2016, p. 15).

³¹ “a counter-memory in an inner German landscape of competing claims to the past, which does not map onto Angolan and Mozambican political and historic realities”.

como “a nostalgia dos repatriados por aspectos de suas experiências vividas na Alemanha Oriental”³² (Schenck, 2018, p. 366, tradução própria), “[uma] forma de escapismo, pois permite aos ex-migrantes momentos de trégua das frustrações diárias dos que estão nas margens de Moçambique”³³. Esta – é importante destacá-lo – não tem de ser interpretada como olhar ingênuo sobre o passado, mas sim como motor para uma crítica do presente e, sobretudo, como crítica ao fracasso do projeto moçambicano de modernização. A *Eastalgia* é também visível na obra de Weyhe, especialmente no personagem de Basilio que considera a restituição do dinheiro por parte do governo como condição necessária para tirar a carta de motorista e encontrar trabalho. Entretanto, continua a manifestar em favor dos seus direitos.

Através das lentes da literatura: o personagem de Jei-Jei em *Museu da revolução* de João Paulo Borges Coelho

O passado é uma terra sem tenentes.

[...] sempre que os caminhos para chegar à substância do passado estão fechados,
surge inevitavelmente um novo e precioso instrumento
chamado imaginação

(Coelho, 2015, p. 164).

Publicado em 2021, *Museu da revolução* é o livro mais recente de João Paulo Borges Coelho, “o escritor moçambicano de maior envergadura da atualidade” (Sousa; Khan, 2022, p. 2), que conta hoje com treze livros e inúmeros prémios literários. O romance configura-se como um labirinto (Duarte, 2022) onde “o passado, a memória e a pós-memória emergem como elementos entrelaçados e centrais” (Sousa; Khan, 2022, p. 2). A estrutura do livro, como o próprio autor declarou numa entrevista a Isabel Lucas, é a viagem, mas “há vários temas que vão sendo explorados como se fossem metidos dentro da mala de viagem” (Café com letras [...], 2023): o contraste entre a cidade e o campo; o confronto entre a grande história e a história das pessoas; a falta de memória; a violência; o cosmopolitismo do povo moçambicano, só para citar alguns. O enredo funda-se na interação entre duas personagens: o narrador, que tem vários pontos em comum com o autor (a profissão de histórico, nomeadamente) (Miranda, 2022, p. 7), e Jei-Jei, ex-trabalhador na Alemanha do Leste. Como aponta José dos Remédios, “não obstante a importância de Jei-Jei, *Museu da revolução* é uma história abrangente, na qual o protagonismo das personagens é continuamente partilhado” (Remédios, 2021); de maneira análoga, nesse intrincado puzzle que é o romance, a história dos Madgermanes representa só uma peça, portanto, não cabendo, nos limites deste artigo, abordagem mais detida na obra, oferecem-se aqui apenas algumas pistas (parciais) de reflexão em diálogo com obra de Weyhe e com as questões anteriormente desenvolvidas.

³² “the returnees’ nostalgia for aspects of their lived experiences in East Germany”.

³³ “[a] form of escapism, as it allows former migrants moments of respite from the daily frustrations of those on the Mozambican margins” (Schenck, 2018, p. 359, tradução própria).

O Museu da Revolução ao qual alude o título foi inaugurado em 1978 em Maputo, por iniciativa da FRELIMO, com o intuito de exaltar a grandeza da luta revolucionária: nos seus quartos, distribuídos em cinco andares, desenrola-se o caminho de construção da nação moçambicana (da luta de libertação nacional à independência política). Porém, já a partir dos primeiros anos 90, a memória do heroísmo nacional foi contestada pela presença “provocatória” do Jardim 28 de maio, que fica quase à mesma altura, no outro lado da rua. Esta posição quase especular foi um dos fatores que fizeram despoletar o romance, assim como referiu João Paulo Borges Coelho: a extraordinária coincidência de o Museu da Revolução e o Jardim dos Madgermanes serem em frente um do outro convoca dois aspectos que o autor queria explorar, ou seja, “o facto de o Museu significar o fim da história e a revolta dos imigrantes, dos operários significar a continuidade da história” (Café com letras [...], 2023). Outra “raiz” para a elaboração da narrativa foi o caso, muito singular, do Museu encerrar:

O Museu da Revolução, que conta a história da libertação e que dá o sentido à existência atual – do Estado, do regime, do povo, de toda a gente –, fechou as portas [...] há mais de dez anos. E embora não seja bem oficial, o fechar das portas [...] está meio desmontado e eu acho que não vai abrir mais. É um lugar, curiosamente, como a casca de um fruto porque é muito importante para legitimar as coisas que o poder atual tenha herdado, mas o conteúdo não: o conteúdo neste momento é subversivo porque é um conteúdo de igualdade, de combate à riqueza, é um conteúdo socialista, no fundo. Portanto, é como a necessidade de preservar a casca, mas esquecer o conteúdo: esse é o segredo para mim do encerramento do Museu (Café com letras [...], 2023).

Nas primeiras páginas do romance, assistimos ao encontro fortuito entre o narrador e Jei-Jei no interior do Museu da Revolução: o primeiro segue as pistas do poeta sul-africano P. R. Anderson, autor de um breve texto dedicado ao museu, enquanto o segundo se refugia no interior do edifício para escapar à carga policial durante uma manifestação dos Madgermanes. O encontro abrirá um “dédalo de ramais alternativos” (Coelho, 2022, p. 11) e, de maneira semelhante, os diálogos entre os dois oferecem a ocasião para explorar várias problemáticas que caracterizaram a migração dos trabalhadores moçambicanos. Nos excertos que retomam a experiência de Jei-Jei na Alemanha do Leste emergem vários pontos de contato com os assuntos problematizados por Weyhe; entre os mais relevantes, podemos destacar o contexto de saída de Moçambique, condicionada pelo pesadelo da guerra civil e por um poder cada vez mais intrusivo depois da morte do presidente Samora Machel:

Jei-Jei partiu para aquele país quando tinha dezoito anos de idade, numa altura em que faltava menos de um ano para a queda do Muro de Berlim que precipitaria, além de muitas outras coisas, a interrupção abrupta do fluxo migratório que para ali levara muitos africanos (fez parte, portanto, de uma das últimas *remessas*). Movia-o a vontade de se libertar do contexto sombrio do país, assolado pela guerra. [...] os tiros ritmavam o enunciado agressivo das palavras de ordem de uma autoridade cada vez mais perplexa com a desobediência das coisas. O mundo não era afinal como se dizia. A guerra rondava a cidade e os poderes públicos eram austeros e destituídos de humor, propensos à irascibilidade, e as pessoas comuns se sentiam órfãs da sombra protetora de um presidente que acabava de desaparecer dentro de um avião de rumo perdido (Coelho, 2022, p. 96).

É útil sublinhar que Jei-Jei (similarmente a Anabella, Basilio, José e à própria Birgit Weyhe, como já vimos) é sem vínculos, sem âncoras, suspenso entre culturas, carregando den-

tro de si a experiência da deslocação e o cosmopolitismo do povo moçambicano: o seu nome, de facto, é não só inspirado no trombonista norte-americano J. J. Johnson, mas surge também do desenvolvimento do termo *jika-jika*, que em língua changana significa “aquele que não para quieto no mesmo lugar, que está sempre a andar” (Café com letras [...], 2023). Para além disto, vários outros tópicos abordados na obra dialogam proficuamente com a novela gráfica *Madgermanes*, nomeadamente a exclusão e a violência xenófoba³⁴, o trabalho em condições de semiescravidão e alienação.³⁵ Tal como no caso de Weyhe, os episódios que gravitam em torno do passado na RDA são fruto da recolha de depoimentos orais; neste sentido, o trabalho de João Paulo Borges Coelho revela o confronto entre a grande história e a história das pessoas, desvendando-o com força por meio do tema da memória da violência:

Cada guerra que terminou deu origem a outra guerra: vivemos com curtos períodos de paz, numa guerra quase permanente, e a ideia que a grande história tem desta sucessão de violências é que elas estão arrumadas no tempo. [...] Mas na memória das pessoas essas guerras interpenetram-se nas lembranças, nos traumas, na forma concreta como elas influenciaram o destino das pessoas etc. (Café com letras [...], 2023)

Dentro do romance, o permanecer e entrelaçar-se de memórias traumáticas surgem com uma especial conexão, particularmente simbólica, com a história sul-africana, que não se limita ao paralelo entre as condições dos trabalhadores na Alemanha do Leste e as dos mineiros enviados, na época colonial, como força trabalho no Transvaal. O vínculo transnacional com a África do Sul toca a ferida ainda aberta da memória dos horrores do passado e, de maneira significativa, *Museu da revolução* abre-se com os seguintes versos da poeta sul-africana Ingrid de Kok: “Can the forgotten / be born again / into a land of names?”.³⁶ A citação é extraída de “A room full of questions”, segunda secção da antologia *Terrestrial Things* (2002), que, como explica Spearey (2008, p. 2 e 5, tradução própria),

consiste em uma sequência de doze poemas que respondem diretamente às audiências de Violações de Direitos Humanos e Anistia da Comissão de Verdade e Reconciliação [TRC]. A criação de uma comissão mandatada para investigar injustiças passadas e conceder amnistia “em relação a actos, omissões e crimes associados a objectivos políticos e cometidos no decurso dos conflitos do passado” foi, naturalmente, estipulada em 1990 como um dos as condições do Partido Nacional para negociar um acordo e redigir uma constituição provisória com as organizações de libertação recentemente desbanidas.

³⁴ “Com a transição política e a reunificação alemã em 1989/1990, a vida dos(as) trabalhadores(as)-aprendizes mudou imensamente. O que é conhecido na Alemanha como uma revolução pacífica não foi vivido como um tempo de paz pelos(as) trabalhadores(as) contratados(as). Paralelamente [à] reestruturação econômica, o aumento das manifestações de racismo tornou a vida muito difícil, pois representava uma ameaça para sua segurança” (Schenck, s.d., p. 11).

³⁵ “Frequentavam bares e discotecas, traziam mulheres alemãs para o quarto [...]. Por vezes discutiam entre si, na rua, fazendo acender a luz de prédios de onde vinham protestos e ameaças de chamarem a polícia. [...] Certa vez, regressavam de uma dessas sessões, eram sete ou oito, quando foram interpelados por um grupo de jovens alemães. *Mozis! Ausländer!* Schwarze!, gritavam eles, acompanhando as imprecações racistas e xenófobas com gestos largos e ameaçadores (Coelho, 2022, p. 105).

³⁶ “Podem os esquecidos / renascer / numa terra de nomes?” (*apud* COELHO, 2022, p. 5, tradução própria).

[Em *A room full of questions*] mesmo quando fragmentos de depoimentos são citados diretamente, essas citações não expõem nada de quintessencial sobre os oradores ou suas histórias, mas, pelo contrário, expõem momentos de ruptura em que a linguagem, os procedimentos e os princípios fundacionais da Comissão esbarram nos seus próprios limites.³⁷

Estes “momentos de ruptura” são retomados na narração, onde se faz referência aos “depoimentos de vítimas [...], depoimentos magros, avaros e arrancados, [...] reduzidos a soluções e suspiros que [...] os escrivões do tribunal não sabiam como grafar” (Coelho, 2022, p. 195) e volta-se a citar Ingrid de Kok:

But how to transcribe silence from tape?
Is weeping a pause or a word?
What written sign for a strangled throat?³⁸

Do ponto de vista temporal, o mandato da TRC interessava um intervalo de tempo compreendido entre o 1º de março de 1960 (massacre de Sharpeville) e o 10 de maio de 1994 (primeiras eleições democráticas). Paralelamente, no romance, outro massacre ocupa a seção do museu onde Jei-Jei se detém por mais tempo a pensar: “[...] há algum tempo que visitava o Museu para aprender mais sobre a gesta da revolução. Em particular, interessava-lhe *compreender* o Massacre de Mueda, que se dizia ser a causa de tudo o que veio depois” (Coelho, 2022, p. 69). Nas páginas finais, o narrador, andando à procura de Jei-Jei dentro do museu, tem quase a certeza de que o encontrará justamente naquela sala, contudo se depara com um cenário de desolação:

[...] o expositor estava vazio, salvo, esquecidas em cima do tampo de vidro, a fotografia amarela de uma plantação de algodão e uma velha palmatória de madeira, aquelas com que os sipaios costumavam castigar os camponeses [...]. Objetos que, retirados ao calor da sequência em que eram expostos ao público, ao fio condutor de que faziam parte, ficavam desnudados e vulneráveis [...] (Coelho, 2022, p. 655).

Se os objetos ligados a este trágico episódio do passado moçambicano parecem agora “pequenas coisas inúteis” (Coelho, 2022, p. 655), o presente e o futuro não gozam de um estatuto menos espinhoso:

Enquanto avançava, ia-me perguntando que soluções teriam achado os museólogos para retratar o nosso tempo caso o Museu tivesse permanecido de portas abertas. [...]

³⁷ “consists of a sequence of twelve poems that respond directly to the Human Rights Violations and Amnesty hearings of the Truth and Reconciliation Commission [TRC]. The establishment of a commission mandated to investigate past injustices and to grant amnesty ‘in respect of acts, omissions and offences associated with political objectives and committed in the course of the conflicts of the past’ was, of course, stipulated in 1990 as one of the National Party’s conditions for negotiating a settlement and drafting an interim constitution with the recently unbanned liberation organizations”. “[In *A room full of questions*] Even where fragments of testimony are cited directly, these citations do not expose anything quintessential about the speakers or their histories, but on the contrary, expose moments of rupture in which the language, procedures and foundational principles of the Commission come up against their own limits”.

³⁸ “Mas como transcrever o silêncio da fita? O choro é uma pausa ou uma palavra? Que sinal escrito para uma garganta estrangulada?” (*apud* Coelho, 2022, p. 193, tradução própria).

Mas, como representar a alegria do fim da guerra, os tempos da abertura e aqueles de fechamento, em que a autoridade regressou irascível para bater com o punho na mesa e impor aos cidadãos um regresso à ordem e à obediência? (Coelho, 2022, p. 657).

No ápice deste “delírio silencioso” o narrador encontra, por fim, o amigo. De maneira incisiva, a imagem de Jei-Jei, “sentado num caixote, no terceiro andar, como um naufrago agarrado a uma tábua do barco desfeito” (Coelho, 2022, p. 659) amplifica os interrogativos e, voltando a uma das perguntas colocadas em abertura do artigo, parece contribuir a evidenciar a importante função dos Madgermanes na construção de uma memória alternativa.

Jei-Jei [...] extravasa a dimensão de personagem comum. Jei-Jei é a fonte, a ligação entre as outras personagens [...] e o próprio enunciador do discurso; é a ponte entre espaços geográficos, entre figuras e momentos históricos. É ele o pretexto para a alusão aos percalços dos *madgermanes*, regressados da Alemanha, ou às excentricidades do *Apartheid*, na África do Sul (Remédios, 2021).

Se é verdade que, na África do Sul, a TRC “deixou de fora os horrores do dia a dia, concentrando-se nas grandes violações dos direitos humanos” (Triana, 2020, p. 222) e a narração oficial do *apartheid* invisibilizou e silenciou muitas práticas cotidianas de violação e segregação, “que voltam como assombrações no presente” (Triana, 2020, p. 222), não é menos evidente que em Moçambique a FRELIMO utilizou a estratégia do “esquecimento organizado” (Pitcher, 2006) para operar a transição do socialismo ao neoliberalismo e, em geral, como instrumento para a manutenção do poder, da independência à atualidade.³⁹ E é justamente este esquecimento que Jei-Jei (como todos Madgermanes que continuam lutando) tenta combater, desvendando as dobras de uma história que permaneceu excluída da narração oficial.

Conclusões

O artigo, estimulado principalmente pela leitura da novela gráfica de Birgit Weyhe, nasceu do propósito de chamar a atenção sobre o caso dos Madgermanes, a partir do enquadramento das circunstâncias que conduziram a essa vaga migratória até chegar a dois exemplos das recentes declinações artísticas que se debruçam nesse passado desafiando-o e contribuindo a problematizar o presente.

³⁹ “[...] a articulação e a projecção do ‘esquecimento organizado’ por parte do partido no poder é um elemento importante na sua manutenção” (Pitcher, 2006, p. 94, tradução própria). “Em Moçambique, os documentos oficiais do governo, bem como a publicidade [...] distorceram ou ignoraram o período socialista, a fim de obscurecer o passado e construir uma nova identidade nacional em torno das principais construções do neoliberalismo. Defendo que o ‘esquecimento organizado’ constituiu uma componente chave de uma estratégia discursiva e institucional adotada pelo partido no poder, FRELIMO, para navegar na transição do socialismo para o neoliberalismo” (Pitcher, 2006, p. 88, tradução própria). “[...] the articulation and projection of ‘organized forgetting’ by the ruling party is an important element in its retention of power”. In Mozambique, official government documents as well as corporate advertisements [...] have distorted or ignored the socialist period in order to obscure the past and build a new national identity around the main constructs of neo-liberalism. I argue that ‘organized forgetting’ has comprised a key component of a discursive and institutional strategy adopted by the ruling Frelimo party to navigate the transition from socialism to neo-liberalism”).

O êxodo de trabalhadores para a Alemanha do Leste representa uma história complexa, que afetou milhares de pessoas (não só naturais de Moçambique)⁴⁰ e que foi durante muito tempo silenciada. A partir da década de 80 foram publicados os primeiros estudos de caráter histórico, político, econômico e antropológico, enquanto só nos últimos anos é que as histórias dos Madgermanes penetraram no âmbito artístico e literário. A obra que contribuiu mormente a despertar interesse no panorama internacional é *Madgermanes* de Birgit Weyhe: publicada em 2016 pela editora alemã Avant-verlag, foi traduzida para inglês e francês, mas ainda é inédita em língua portuguesa. Esta ausência é sintoma, talvez, de uma dificuldade em fazer as contas com um passado ainda incomodo, confirmada pela geral escassez de publicações em português sobre o assunto. Esta lacuna foi de certa forma compensada pelo mais recente romance de João Paulo Borges Coelho, em relação ao qual se ofereceram, na última parte do artigo, algumas pistas (não exaustivas) de leitura. João Paulo Borges Coelho, historiador e atento observador da realidade moçambicana, mostrara-se interessado às problemáticas ligadas aos ex-trabalhadores na RDA já antes da publicação de *Museu da revolução*, por exemplo, na citada entrevista a Doris Wieser. No romance, embora sendo só uma das muitas peças que compõem o intrincado *puzzle*, os Madgermanes detêm uma especial importância do momento que o personagem de Jei-Jei faz parte do grupo.

Tendo em consideração a complexidade da obra de João Paulo Borges Coelho⁴¹ e os restritos limites deste breve ensaio, não coube no nosso propósito chegar a uma comparação detalhada entre *Museu da revolução* e a novela gráfica de Weyhe. Porém, para finalizar, podemos asserir que, a despeito das diferenças, um ponto importante que as duas obras têm em comum é o foco na circulação de pessoas, suas trajetórias e experiências (cf. Brugioni; Gallo; Zanfelice; 2022, p. 298), como também na contaminação que surge desses deslocamentos repercutindo-se na forma em que o passado é contado e lembrado. O terceiro capítulo de *Museu da revolução*, onde significativamente Jei-Jei aparece pela primeira vez, abre-se com a epígrafe seguinte: “O passado e o futuro, disse alguém, são ambos feixes de possibilidades. Ambos se vergam à maneira como os quisermos contar” (Coelho, 2022, p. 60). De maneira semelhante, Birgit Weyhe – seja no prólogo seja nas perguntas que desencadeiam as narrações de José, Basilio e Anabella – depara-se na relação, nem sempre pacífica, com a memória. Esta problematização é claramente ligada à questão do “esquecimento organizado” que, como se disse anteriormente, foi (e continua sendo) a estratégia dominante da FRELIMO. A este propósito, como aponta Bruna Triana,

É interessante, assim, refletir como e por que é sempre da história da libertação pela FRELIMO que se fala, e quase que exclusivamente dela; de como e por que é apenas a

⁴⁰ Como aponta Schenck, em maio de 1985, também o governo angolano assinou um acordo que regulava o trabalho e o treinamento temporário na RDA. Até ao cancelamento prematuro dos acordos, foram assinados cerca de 21 mil contratos com moçambicanos e até 2500 com angolanos. Além disso, os homens e mulheres angolanos e moçambicanos que foram trabalhar para a RDA também se encontraram em boa companhia quando lá chegaram: pessoas de outros países socialistas como Argélia, China, Cuba, Hungria, Mongólia, Polónia e Vietname também migraram para a Alemanha Oriental em busca de trabalho e formação prática. A RDA não foi o único país da Europa Central e Oriental a empregar trabalhadores de fora da Europa: os trabalhadores vietnamitas não só constituíram o maior número de trabalhadores estrangeiros na Alemanha Oriental, como também eram empregados na Checoslováquia, na Bulgária e na Hungria, e os trabalhadores cubanos também trabalhou na Checoslováquia e na Hungria (Cf. Schenck, 2023, p. 11 e 16).

⁴¹ “O livro contém 485 páginas, é estruturado em 20 capítulos e, como é possível imaginar, aponta para uma vasta e diversificada multiplicidade de leituras” (Brugioni; Gallo; Zanfelice, 2022, p. 297).

luta de guerrilha que tem seu museu, com sua história também contada por diversos combatentes em suas autobiografias e memórias pessoais. Que contradições e memórias não aparecem aí? [...] O que fazemos, ou onde deixamos, o que não é heroico, importante, ou seja, o que não é épico [...] o suficiente para entrar nos livros oficiais de história e nos monumentos da cidade? (Triana, 2020, p. 222-223).

Subvertendo a tendência à manipulação da história, Jei-Jei, Anabella, Basilio e José parecem responder a estes questionamentos: eles são arautos de memórias vindas do baixo que contrastam o esquecimento imposto pelos de cima (Pitcher, 2006). Os seus “pequenos sofrimentos”, multifacetados através das lentes da banda desenhada e da ficção, podem “ser tornados públicos, ser divulgados, partilhados e valorados por todos” (Coelho 2021a, p. 467 *apud* Miranda, 2022, p. 20), contribuindo em definitiva a preencher algumas falhas da historiografia.⁴² As suas histórias, e as memórias que partilham, acrescentam vozes “cacofónicas” à história pós-independência de Moçambique (bem como à história da Alemanha do Leste), ilustrando a ambiguidade das experiências de atores históricos “anônimos”,⁴³ que não formam parte da elite (cf. Schenck, 2023, p. 29).

Referências

BRUGIONI, Elena; GALLO, Fernanda; ZANFELICE, Gabriela B. *Museu da revolução: um monumento aos anônimos*. In: BRUGIONI, Elena; GALLO, Fernanda; ZANFELICE, Gabriela B. (org.). *A obra literária de João Paulo Borges Coelho*. Campinas: Editora Unicamp, 2022. p. 289-314.

CAFÉ com Letras: João Paulo Borges Coelho – 09.05.2023. Convidado João Paulo Borges Coelho. Moderação Isabel Lucas. [S. l.:s. n.]. Publicado pelo canal Bibliotecas Municipais de Oeiras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jLGkpo2vUng>. Acesso em: 03 mar. 2024.

COELHO, João Paulo Borges. Abrir a fábula: questões da política do passado em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, [s. l.], 106, p. 153-166, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/5926>. Acesso em: 29 maio 2024.

COELHO, João Paulo Borges. *Museu da revolução*. São Paulo: Kapulana, 2022. (ePub).

COWLING, Natalie. Democracy index in Mozambique 2010-2020. *Statista*, [s. l.], 30 jan. 2024. Disponível em: <https://www.statista.com/statistics/1239388/democracy-index-in-mozambique>. Acesso em: 28 nov. 2023.

⁴² Como observa Coelho (2015, p. 163), “o presente é demasiado largo, demasiado complexo e demasiado precioso para permanecer refém de uma interpretação fechada e rígida do passado. E o novo paradigma é, já não como assegurar a unidade, mas como gerir a pluralidade de perspectivas. Desta maneira a narrativa ficará aberta a uma multidão de outras maneiras sociais de lidar com o passado, incluindo a historiografia (que tem de reinventar a autonomia do seu campo) e, claro, a arte”.

⁴³ Iluminantes, neste sentido, são as palavras de Brugioni, Gallo e Zanfelice (2022, 311): “[...] os meandros e os processos históricos – como a exclusão ou a manutenção do passado e de certos eventos – [...] continuam desafiando o presente e as políticas da memória, afinal, como interroga a derradeira epígrafe do romance, ‘As pedras não falam, o passado não diz nada. Limita-se a fazer eco de todas as indagações e a devolver-nos, olhos nos olhos, as nossas perguntas’. E nos parece ser exatamente isso que o Museu da Revolução faz, devolvendo-nos as mesmas perguntas que o romance tensiona e procura responder: qual o passado que queremos e ousamos interrogar? Um passado dedicado aos grandes nomes, fixados em monumentos, ou aquele que também contempla a história dos muitos anônimos que não cabem num museu?”.

DUARTE, Luís Ricardo. João Paulo Borges Coelho: Unir os fios do passado. *Jornal de Letras*, [s. l.], 05 maio 2022. Disponível em: <https://visao.pt/jornaldeletras/2022-05-05-joao-paulo-borges-coelho-unir-os-fios-do-passado/>. Acesso em: 28 nov 2023.

HERNÁNDEZ, Héctor Rolando Guerra. *Ma(d)jermanes*: passado colonial e presente diasporizado. Reconstrução etnográfica de um dos últimos vestígios do Socialismo colonial europeu. Orientador: Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz, 2011. 282 f. Tese (Doutorado em antropologia social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=496128&tipoMidia=o>. Acesso em: 29 maio 2024.

JAGER, Benedikt; HOBUß, Steffi; Black and White Dogs – Conceptual Encounters. In: JAGER, B.; HOBUß, S. (ed.) (*Post)Colonial Histories*: Trauma, Memory and Reconciliation in the Context of the Angolan Civil War. Bielefeld: Transcript Verlag, 2017. p. 7-22.

KASPER, Judith. *Trauma e nostalgia*: per una lettura del concetto di Heimat. Torino: Marietti, 2009.

KRAENZLE, Christina. Risking Representation: Abstraction, Affect, and the Documentary Mode in Birgit Weyhe's Madgermanes. *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, v. 56, Numbers 3-4, p. 212-234, 2020.

LANGA, Ercilio Neves Brandão. Diplomacia e política externa em Moçambique: o primeiro governo pós-independência – Samora Machel (1975-1986). *Revista Brasileira de Estudos Africanos*, Porto Alegre, v. 6, n. 11, p. 11-32, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/rbea/article/view/104413>. Acesso em: 28 nov. 2023.

LIMA, Rainério dos Santos. Os indesejáveis da nação: os campos de reeducação em *Entre as memórias silenciadas*, de Ungulani Ba Ka Khosa. *ABRALIC XIV Congresso Internacional* [...], 2015. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456107323.pdf. Acesso em: 28 nov. 2023.

MACAGNO, Lorenzo. Fragmentos de uma imaginação nacional. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 24, n. 70, jun. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbc soc/a/X8X68Zc6vm4G7STJgNnKYkR/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 28 nov. 2023.

MIRANDA, Rui Gonçalves. World(s) apart – Borges Coelho's Museu da Revolução and Writing in (and of) a Changing World. *Gragoatá*, Niterói, v. 27, n. 59, set.-dez. 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gragoata/a/Lr6pK9xc5M9pD39PRpbf4Mk/#>. Acesso em: 29 maio 2024.

NEWITT, Malyn. *A Short History of Mozambique*. New York: Oxford University Press, 2017.

OPPENHEIMER, Jochen. Magermanes. Os trabalhadores moçambicanos na antiga República Democrática Alemã. *Lusotopie*, n. 11, p. 85-105, 2004. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/luso_1257-0273_2004_num_11_1_1591. Acesso em: 29 maio 2024.

PITCHER, Anne M. Forgetting from Above and Memory from Below: Strategies of Legitimation and Struggle in Postsocialist Mozambique. *Africa: Journal of the International African Institute*, v.76, n. 1, p. 88-112, 2006. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/africa/article/abs/forgetting-from-above-and-memory-from-below-strategies-of-legitimation-and-struggle-in-postsocialist-mozambique/E612EA42D11F5706D16095FE534DDFFo>. Acesso em: 29 maio 2024.

RANTZSCH, Franziska. The Negotiations of the Contract Labor Accord between the GDR and Mozambique. In: SCHENCK, Marcia et al. (ed.). *Navigating Socialist Encounters: Moorings and (Dis) Entanglements Between Africa and East Germany During the Cold War*. Berlin/Boston: De Gruyter GmbH, 2021.

REMÉDIOS, José dos. O status de Jei-Jei em Museu da Revolução. *O País*, [s. l.], 27 nov. 2021. Disponível em: <https://opais.co.mz/o-status-de-jei-jei-em-museu-da-revolucao/>. Acesso em: 03 mar. 2024.

SCHENCK, Marcia. A chronology of nostalgia: memories of former Angolan and Mozambican worker trainees to East Germany. *Labor History*, v. 59, 3. ed, p. 352-374, 2018. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0023656X.2018.1429187>. Acesso em: 29 maio 2024.

SCHENCK, Marcia. From Luanda and Maputo to Berlin. Uncovering Angolan and Mozambican Migrants' Motives to Move to the German Democratic Republic (1979–1990). *African Economic History*, v. 44, p. 202-234, 2016. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44329660>. Acesso em: 29 maio 2024.

SCHENCK, Marcia. *Remembering African Labor Migration to the Second World Socialist Mobilities between Angola, Mozambique, and East Germany*. Cham: Palgrave Macmillan, 2023.

SCHENCK, Marcia. Uma breve história dos(as) madjermanes moçambicanos(as), 2022. Disponível em: https://vertragsarbeit-mosambik-ddr.de/wp-content/uploads/2022/12/Uma-Breve-Historia-Madjermanes_EN_PT.pdf. Acesso em: 28 nov. 2023.

SCHMID, Johannes C. P. Framing and Translation in Birgit Weyhe's Madgermanes. In: OTT, Michaela; WEBER, Thomas (eds.), *Situated in translations: Cultural Communities and Media Practices*. Bielefeld: Transcript Publishing, 2019.

SENGO, Alice G. S. *Processos de enriquecimento do léxico do português de Moçambique*. 2010, 116 f. Tese (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Maputo/Porto, 2010. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/55314>. Acesso em: 29 maio 2024.

SOUZA, Sandra; KAHN, Sheila. As Estórias dentro da História: mapeando a nação no Museu da Revolução de João Paulo Borges Coelho. *Gragoatá*, Niterói, v.27, n. 59, e53261, set.-dez. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v27i59.53261>. Acesso em: 03 mar. 2024.

SPEAREY, Susan. "May the Unfixable Broken Bone/ [...] Give us New Bearings": Ethics, Affect and Irresolution in Ingrid de Kok's "A Room Full of Questions". *Postcolonial Text*, v. 4, n. 1, 2008. Disponível em: <https://www.postcolonial.org/index.php/pct/article/view/719>. Acesso em: 29 maio 2024.

TRIANA, Bruna. *Ensaios em preto e branco: arquivo, memória e cidade nas fotografias de Ricardo Rangel*. Orientadora: Sylvia Caiuby Novaes. 251 f. Tese (Doutorado em antropologia social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-07052020-225703/publico/2020_BrunaTriana_VCorr_V1.pdf. Acesso em: 29 maio 2024.

WEYHE, Birgit. *Madgermanes*. Berlin: Avant-verlag. 2016.

WIESER, Doris. A língua é a própria carne do pensamento. Entrevista a João Paulo Borges Coelho. *Cadernos de Estudos Africanos*, [s. l.], v. 32, p. 116-137, 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cea/2141#:~:text=%E2%80%9CA%20%C3%ADngua%20%C3%A9%20a%20pr%C3%B3pria,a%20Jo%C3%A3o%20Paulo%20Borges%20Coelho>. Acesso em: 29 maio 2024.

Conexão Irlanda/Nova York: identidade e migração em Maeve Brennan e Frank McCourt

Connection Ireland/New York: Identity and Migration in Maeve Brennan and Frank McCourt

Rosani Úrsula Ketzer Umbach
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
| Santa Maria | RS | BR
CNPq | CAPES
rosani.umbach@uol.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-8221-1869>

Sabrina Siqueira
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
| Santa Maria | RS | BR
CNPq | CAPES
sabrinasiqueir@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0003-3026-4739>

Resumo: Reflexão sobre a inserção das obras dos escritores Maeve Brennan e Frank McCourt no escopo dos estudos da Literatura de Migração, tanto porque emigraram da Irlanda para os Estados Unidos, quanto porque construíram personagens migrantes inspirados em suas vivências em Nova York, cidade destino de muitos irlandeses na primeira metade do século XX. O artigo analisa também a influência da história irlandesa em aspectos autobiográficos nas obras desses autores, sendo que em Brennan ressoa a liberação irlandesa em relação ao Reino Unido, e em McCourt, a Grande Fome e a diáspora migratória que a seguiu. Além de escritora, Brennan foi jornalista e produziu 42 contos e uma novela com enfoque na solidão feminina. McCourt conciliou a escrita com a profissão de professor e dedicou-se à produção de autobiografias em que narrativas com humor evidenciam a tragédia da pobreza irlandesa explorada tanto pelo Reino Unido quanto pela Igreja Católica.

Palavras-chave: autobiografia; literatura de migração; literatura irlandesa.

Abstract: It is a reflection on the insertion of the works of the writers Maeve Brennan and Frank McCourt in the scope of Literature of Migration studies. Their work can be studied within this field both due to their emigration from Ireland to the United States and because they constructed migrant characters inspired by their living in New York, to where many Irish people went in the first half of the 20th century. The article also analyzes the influence of Irish history in autobiographical aspects in the works of both authors. Brennan resonates the Irish liberation from the United Kingdom, and McCourt the Great Famine and the migratory diaspora who followed it. In addition to being a writer, Brennan was a journalist, and produced 42 short stories and a novel focusing on female loneliness. McCourt worked as teacher and wrote autobiographies in which humorous narratives highlight the tragedy of Irish poverty exploited by both the United Kingdom and the Catholic Church.

Keywords: autobiography; literature of migration; Irish literature.



Meados de 1950, Nova York. Com pouco mais de 20 anos, Frank trabalha como estivador em um cais de Manhattan. Ele está cansado, porém feliz por ter retornado à América, à cidade onde nasceu e onde acredita estarem as oportunidades de felicidade. Ao longe, avista uma mulher em um táxi. Ela usa cabelo cuidadosamente preso e óculos de sol muito grandes para seu rosto de menos de 40 anos. É Maeve Brennan, escritora e colunista da badalada revista *The New Yorker*, indo garimpar peças de moda e de decoração que serão apontadas por ela como tendência na próxima estação. Maeve parece alheia ao trabalho braçal e exaustivo de seus compatriotas irlandeses nos EUA, mas não é.

A cena é hipotética, mas os escritores Maeve Brennan e Frank McCourt poderiam ter cruzado o caminho um do outro, eventualmente, em Nova York. Maeve Brennan nasceu em Dublin, em 1917, e emigrou com a família aos 17 anos, tendo se estabelecido como jornalista em Nova York depois de graduada em Inglês. Como escritora, produziu 42 contos e uma novela, além de crônicas para sua coluna sobre moda, tendências e a vida cotidiana na grande cidade americana. Seus contos inicialmente publicados nas revistas *Harper's Bazaar* e *The New Yorker* foram compilados postumamente em dois volumes pelo editor Christopher Carduff: *The Rose Garden*, cuja maioria das histórias acontece nos EUA, e *The Springs of Affection*, com histórias em Dublin e, mais especificamente, no endereço em que Maeve morou com a família, sendo que sete das histórias podem ser consideradas autobiográficas. Sobre ela, a também escritora irlandesa Anne Enright escreveu: “No início dos anos 1950, as descrições de suas características irlandesas tinham caído de visionária a feroz. Sua língua ‘poderia cortar uma cerca viva’ e ela tinha uma boca de estivador. Ela dizia ‘foda-se’ acompanhada e bebia...”¹ (Enright, 2016).²

Frank McCourt nasceu em Nova York, em 1930, filho de irlandeses residentes há pouco tempo nos EUA. Quando ele tinha quatro anos, a família McCourt fez o caminho inverso de centenas de migrantes irlandeses e voltou a morar na Irlanda, na cidade de Limerick. Ele retornaria ao país norte-americano somente 15 anos depois. McCourt consolidou o sonho de publicar aos 65 anos, mas atingiu sucesso de crítica e de público com a autobiografia *Angela's Ashes*, premiada com o Pulitzer em 1997. Lançou a sequência *'Tis: a memoir*, e depois *Teacher Man*, sobre a carreira de professor.

Os dois autores cresceram na Irlanda e fizeram carreira em Nova York, ela como jornalista e ele como professor. Outros pontos em comum são parte da produção literária deles ter a Irlanda como espaço dramatizado e o gosto de ambos pelo gênero autobiográfico, ainda que em Brennan sejam nuances e em McCourt a adoção da autobiografia seja o cerne de sua produção.

Movimentos migratórios foram fatores constantes na cultura irlandesa, desde a antiguidade. Contribuíram para isso o fato de o território ser uma ilha pequena, onde, se por um lado, o movimento de saída para os países vizinhos ao oeste era facilitado porque a Irlanda fazia parte do Reino Unido desde o século XII, por outro lado sempre houve a pressão da não disponibilidade de empregos a todos no pequeno território, justamente em função da exploração britânica.

Segundo Ellen McWilliams (2013b), em “Women, Forms of Exile and Diasporic Identities”, entre 1801 e 1921, oito milhões de pessoas deixaram a Irlanda, sendo que, 75 anos após a independência irlandesa em relação ao Reino Unido, a emigração era considerada o grande feito do Estado Livre, e as famílias assistirem aos filhos emigrarem era parte da vida irlandesa, tão provável quanto vê-los concluir os estudos ou se casar. Em alguns momentos

¹ By the early 1950s the descriptions of her Irishness had tipped from fey to fierce. Her tongue ‘could clip a hedge’ she had a ‘longshoreman’s mouth’, she said “fuck” in company and drank...”.

² Essa e as demais traduções sem referências na bibliografia foram feitas pelas autoras do artigo.

históricos, os movimentos de emigração dos irlandeses se intensificaram a ponto de serem considerados diásporas, como durante o período da Grande Fome, entre 1845 e 1849, e logo depois da tão almejada separação do Reino Unido, em 1922, o que provocou uma política de cotas de ingresso de irlandeses nos Estados Unidos, em 1930. Esse período de restrição para a entrada de irlandeses no país norte-americano conecta as histórias pessoais dos autores Maeve Brennan e Frank McCourt, porque foi a época em que os pais de Frank emigraram e que ele nasceu, e porque a quantidade de mulheres imigrantes nesse período influenciou a literatura de Brennan. A vivência dos autores entre Irlanda e Nova York repercutiu em suas obras, tanto nas escolhas temáticas quanto na construção de personagens.

Segundo a autora irlandesa Anne Enright, em artigo para o jornal britânico *The Guardian*, Maeve Brennan nasceu nove meses depois do evento histórico Easter Rising (Levante de Páscoa), de 1916, uma tentativa de revolucionários irlandeses mobilizarem a opinião pública do país contra a permanência da Irlanda no Reino Unido. O vínculo se estendia desde 1175, quando Henrique II se tornou o primeiro rei da Irlanda, pelo acordo de Windsor, pelo qual a Irlanda passou a ser regida por leis inglesas. É a partir dessa época que a Inglaterra passa a explorar o país oficialmente como uma colônia. Desde então aconteceram diversas rebeliões, na tentativa de que os irlandeses pudessem reassumir a liderança de seu território. Esse processo rumo à independência dialoga diretamente com a história e com a narrativa de Maeve Brennan.

Da mesma forma, outros fatores da história irlandesa dialogam com a história e com a literatura de Frank McCourt. A segunda autobiografia dele, *'Tis: a Memoir* (1999), é uma alusão aos movimentos migratórios em direção aos Estados Unidos, sendo muitos dos imigrantes irlandeses como os pais do autor. Nessa obra, McCourt refere-se à angústia dos irlandeses que foram impedidos de ingressar em território americano por conta da política restritiva para irlandeses entrarem nos EUA, imposta em 1930, exatamente na época em que seus pais se conheceram e que ele nasceu. McCourt pondera sobre a casualidade de que os dois tenham conseguido se estabelecer no país americano para tentar a sorte pouco antes dessa política de cotas e, dessa forma, que ele tenha nascido em território estadunidense. Também em *'Tis*, McCourt alude ao cosmopolitismo em Nova York, fruto de movimentos migratórios. Aponta diferentes grupos étnicos e culturais vivendo na metrópole americana, sendo que, no primeiro emprego, percebeu a diferença de tratamento dos funcionários do hotel para com ele, irlandês com cidadania americana, e para com porto-riquenhos, que ficavam restritos à cozinha, ou seja, distantes dos olhos da elite frequentadora do hotel, e recebiam o apelido depreciativo de *spics*.

Em relação à escrita de caráter autobiográfico à qual Brennan recorre em alguns contos e que McCourt utiliza prioritariamente, podemos considerar como parte da herança literária irlandesa. A autobiografia na Irlanda é uma prática antiga, sendo que a história e a cultura local contribuíram para a criação de um estilo autobiográfico distinto. Se resíduos do colonialismo implicaram na evolução da autobiografia irlandesa como forma de preservação cultural e estabelecimento identitário, como explica Claire Lynch em *Irish Autobiography* (2009), por outro lado, séculos de catolicismo exercitaram os irlandeses na prática da elaboração discursiva em primeira pessoa. Mas o fato é que a tradição autobiográfica irlandesa remonta a um tempo bem anterior ao da religião confessional na ilha. Na literatura irlandesa, a prevalência do relato autobiográfico pode ser rastreada na tradição oral, na cultura pré-impressa, na mitologia e nas lendas. Lynch (2009) explica que

durante o ressurgimento cultural e político do início do século XX, o *Irish Literary Revival*, a autobiografia atuou como uma prancheta de desenho na qual escritores irlan-

deses improvisaram novos conceitos do ‘ser irlandês’. Lynch aponta ainda que a autobiografia irlandesa não se restringe a características do gênero autobiográfico, mas mescla a metodologia de textos memorialistas, que têm como particularidades o interesse pelo público, ao externo e não somente aos eventos de cunho pessoal (Siqueira, 2020, p. 40).

Essa visada sobre um passado irlandês de migração que transborda do pessoal para o nacional está presente na literatura dos dois autores, Brennan e McCourt.

Do outro lado do Atlântico

Maeve Brennan nasceu durante o movimento de libertação da Irlanda em relação ao Reino Unido, cuja oficialização de independência completou um século em 2022. Os pais de Brennan eram profundamente envolvidos com questões políticas e culturais do início do século XX. Eram republicanos e participaram do Levante de Páscoa de 1916. Em função dessa participação, a mãe dela, Una, foi presa por alguns dias. Mas o pai, Robert, estava preso quando Maeve nasceu, em 1917, e passou parte da infância da escritora escondido por razões políticas.

Entre 1921 e 1926, aconteceu na Irlanda o acordo de separação com o Reino Unido, pelo qual os condados do Norte, da província do Ulster, permaneceriam vinculados ao antigo explorador, e os demais 26 condados formaram o Estado Livre Irlandês. O vínculo desses condados do Norte com o Reino Unido mantém-se até hoje, com a formação do país Irlanda do Norte, cuja capital é a cidade de Belfast. Mas a nomenclatura Estado Livre Irlandês foi de caráter provisório e deu lugar a sonhada República da Irlanda. Muitos revolucionários irlandeses se opuseram ao estabelecimento do acordo, desejosos de que o rompimento com os ingleses fosse imediato, em 1921. Um deles foi Robert Brennan, que por conta de sua discordância explícita precisou viver um tempo escondido dos oficiais do Estado Livre Irlandês e distante da família, para evitar novos encarceramentos. As memórias das buscas dos oficiais pelo pai em casa estão no conto “The Day We Got Our Own Back”, com teor autobiográfico, tal qual no fragmento:

Naquela época, em 1922, ela havia passado por muitos anos de transtornos e ansiedade. Todos os primeiros anos do seu casamento foram dominados pelos preparativos para o Levante da Páscoa, em 1916, e ela viu o meu pai ser capturado e condenado primeiro à morte e depois à servidão penal perpétua [...] Os homens aglomeraram-se como antes, com seus revólveres, mas agora eles procuraram detalhadamente. Desmontaram todas as camas, procurando papéis e cartas, e atiraram todos os livros do meu pai [...] (Brennan, 2023, p. 26).³

Esse conto é revelador do clima de terror em que vivia a mãe de Maeve com as filhas, das visitas rápidas e clandestinas aos esconderijos do pai, da violência das buscas no endereço 48 Cherryfield Avenue, Ranelagh, em Dublin, quando todos os pertences da família ficavam revirados. A protagonista do conto, de cinco anos, viu a mãe ser ameaçada com um revól-

³ At that time, in 1922, she had been through a good many years of trouble and anxiety. All the first years of her marriage were dominated by the preparations for the Rebellion of Easter, in 1916, and she had seen my father captured and condemned first to death and then to penal servitude for life [...] The men crowded in as before, with their revolvers, but this time they searched in earnest. They pulled all the beds apart, looking for papers and letters, and they took all my father's books out [...].

ver pelos soldados. Assim como a protagonista, a escritora teve a infância fragmentada entre períodos em que o pai estava presente e os que ficava preso. Anos mais tarde, Robert Brennan foi nomeado representante oficial da recém-formada República da Irlanda, quando mudou com a família para os EUA.

Já a história de Frank McCourt, entre outras questões históricas, replica a Grande Fome na Irlanda, que aconteceu devido a uma praga nas plantações de batatas, entre 1845 e 1849. Durante essa crise, quase um milhão de pessoas morreram e mais de um milhão emigraram, principalmente para a América do Norte. A emigração continuou forte, empurrada também pela pobreza extrema que seguiu a independência da Irlanda. Nas autobiografias de McCourt, a fome faz parte da rotina tão logo o protagonista termina o período de lactação. Ainda muito jovem, a falta de alimentos em casa é a realidade e o principal tema da infância, narrada em *Angela's Ashes*.

Como resultado da escassez alimentar, McCourt desenvolve uma atitude de quase veneração para com a comida, e diferentes tipos de alimentos marcam as fases de mudanças identitárias pelas quais ele passa até a vida adulta. Mesmo no início da segunda autobiografia, que narra a vida dele de volta aos EUA, a iminência da fome é constante. Há referência à falta de comida na Irlanda ser fato sabido e comentado entre imigrantes de outros países, com caráter depreciativo, como faz a locatária polonesa em Nova York, ao explicar que não deve levar alimentos para o apartamento, para não atrair baratas: “É claro que você nunca viu uma barata na Irlanda. Não há comida lá. Tudo que vocês fazem é beber. As baratas iriam morrer de fome ou virar alcoólatras” (McCourt, 1999, p. 23).⁴

McCourt publicou *Angela's Ashes* em 1996, década em que a Irlanda estava finalmente colhendo os louros do ingresso na Zona do Euro e da atração de capital externo. Esses fatores elevaram a qualidade de vida dos irlandeses e fizeram com que o país passasse a ser chamado de Tigre Celta, em comparação ao rápido desenvolvimento econômico/financeiro de países asiáticos, a partir dos anos 1960. De acordo com Margaret Eaton (2017), ter escrito sobre a miséria das décadas de 1930 e 1940 justamente quando o país se orgulhava de estar figurando entre as potências europeias explica a má recepção da autobiografia de McCourt na ilha. Com sua narrativa premiada com o Pulitzer, em 1997, ele expôs constrangimentos que os moradores de Limerick e de todos os becos da Irlanda gostariam de apagar da memória. Além disso, ao iniciar a narrativa afirmando que os pais nunca deviam ter retornado à Irlanda, McCourt, que escreve estando há anos ambientado em território americano, reforça o mito do “Sonho Americano”. Esse mito guarda a ideia de que todos deveriam querer se fixar nos EUA, terra de realização de sonhos, onde tudo seria possível e a riqueza estaria acessível àqueles dispostos a trabalhar.

Meu pai e minha mãe deveriam ter ficado em Nova York, onde se conheceram e se casaram e onde nasci. Em vez disso, voltaram à Irlanda quando eu tinha quatro anos, meu irmão, Malachy, três, os gêmeos, Oliver e Eugene, um pouco mais de um ano, e minha irmã, Margaret, já morta (McCourt, 1997, p. 9).

Esse mesmo conceito havia sido desmontado pela também estabelecida em solo nova-iorquino Maeve Brennan, com seus contos escritos durante as décadas de 1950 até 1970, sobre a superficialidade das vidas de quem ascendeu ao tal almejado “Sonho Americano”: os empregadores das “Bridgets” no condomínio Herbert’s Retreat, como veremos a seguir. Em contra-

⁴ “Of course you never saw a cockroach in Ireland. There's no food there. All you people do is drink. Cockroaches would starve to death or turn into drunks”.

partida, não há referência na narrativa de Brennan sobre divisão de grupos por nacionalidades em Nova York e, ainda assim, ela focaliza sua lente de criticidade sobre a vida das imigrantes irlandesas, espontaneamente. Já para McCourt, conforme sua segunda autobiografia, havia pressão dos imigrantes irlandeses nos EUA para que as identidades nacionais permanecessem unidas, de forma a não se corromperem com hábitos estrangeiros, o que é expresso em frases como “nós Católicos devemos sempre ficar juntos” e “você tem que colar nos seus”,⁵ em *'Tis* (McCourt, 1999, p. 205).

A questão das Bridgets

Apesar de Maeve Brennan ser uma irlandesa em posição privilegiada nos EUA, pelo cargo político do pai, a escritora esteve atenta aos outros imigrantes ali, especialmente em Nova York. Brennan prestou atenção às mulheres jovens que mudavam sozinhas para o país americano em busca de trabalho e tinham na imigração uma forma de ajudar os parentes que continuavam na Irlanda. A maioria dessas irlandesas trabalhava como empregada doméstica.

Abigail Palko menciona, no artigo “Out of home in the kitchen: Maeve Brennan’s Herbert’s Retreat Stories” (2007), que mulheres irlandesas constituíam a maior porcentagem de trabalhadoras domésticas, nos EUA, no início do século XX. Muitas dessas empregadas eram chamadas pelos empregadores americanos de Bridget, ou pelas variações desse nome, como Bridie, Biddie, Brigit... em parte porque era um nome comum, em função da ampla devoção em Santa Brígida, na Irlanda; e em parte porque alguns nomes irlandeses de origem Gaélica são de difícil pronúncia. Muitas dessas jovens viajavam sozinhas. Eram vários dias de apreensão em navios lotados de irlandeses expulsos pela falta de oportunidades de trabalho e pela precariedade no país de origem. Ao alterar o nome próprio dessas mulheres que já estavam em uma situação de maior vulnerabilidade por estar em um país com cultura e regras diferentes, os americanos podem ter colaborado para uma fratura na composição identitária dessas jovens, enfraquecendo seus laços com o lar e até com a própria cultura.

No imaginário irlandês, o nome Bridget era associado a uma jovem mulher que assume o papel de cuidadora da casa e da família, tendo em vista os panfletos com imagens de santos que circulavam pelo país católico, em que Santa Brígida era costumeiramente retratada como uma moça ocupada em tarefas domésticas. O imagético de uma jovem solteira como alguém que toma para si a responsabilidade com os parentes, como os irmãos menores, também tem precedentes na literatura irlandesa desde a tradição oral. Por exemplo, na lenda *O destino das crianças de Lir*, em que a protagonista Fionnuala e seus três irmãos são transformados em cisnes pela madrasta. Sob a proteção da irmã, são condenados a vagar pela Irlanda por séculos, enquanto mantêm a consciência humana. Murphy (1998) explica a construção do imaginário do nome Brigit entre os irlandeses:

No folclore irlandês, Santa Brígida é frequentemente descrita como uma serva ou como cumpridora de deveres de garota. O próprio nome está tão associado a criadas que o *Oxford English Dictionary* define Biddy como ‘... a abreviatura familiar de Bridget, usada principalmente nos Estados Unidos para designar uma empregada ou empregada irlandesa’. [...] As criadas irlandesas lembram que muitas vezes eram chamadas

⁵ “us Catholics should always stick together” e “You have to stick with your own”.

não pelo seu próprio nome, mas como Biddy ou Bridget [...] É uma conexão apropriada, mas é o exemplo de Santa Brígida, talvez tanto quanto qualquer outra coisa, que reforça a imagem da altruísta criada irlandesa não apenas como aparecia na ficção irlandesa-americana, mas, o que é mais importante, como aparecia para ela mesma... (Murphy, 1998, p. 146).⁶

O nome “Bridget” aparece, por exemplo, em *Long Day’s Journey into Night* (1956), de Eugene O’Neill, uma peça importante do cânone da Literatura Irlandesa/Americana, na qual ela é a empregada irlandesa da família Tyrone, de acordo com Murphy (1998). Empregadas irlandesas em casas americanas estão na narrativa de Maeve Brennan, principalmente no conjunto de contos de *The Rose Garden* que tem como cenário o Herbert’s Retreat, local possivelmente inspirado no condomínio de luxo Sneden’s Landing, nas imediações de Nova York e com vista privilegiada para o Rio Hudson e onde Brennan morou. Ali, as Bridgets aparecem ora objetificadas pelos patrões, como nos excertos “Bridie pertence a casa”⁷ (Brennan, 2000, p. 5), do conto “The View from the Kitchen” (1953) e “Delia, a ossuda empregada irlandesa, está servindo-os tão discretamente que cada movimento que faz era uma inserção”⁸ (Brennan, 2000, p. 61), do conto “The Joker” (1952); ora como astutas e unidas em um grupo moralmente superior aos americanos, em rivalidade velada contra os empregadores, como no conto “The Divine Fireplece” (1956). Nessa história, o grupo liderado por uma Bridget agrega as características culturalmente associadas aos irlandeses do senso de humor apurado e de talento para a contação de histórias. No artigo “Avenging Bridget”, McWilliams (2013a) aponta que, ao ser uma irlandesa estilosa, que ditava tendências em uma importante revista de moda e escolheu como suas protagonistas irlandesas pobres, enquanto era lida pelas mesmas americanas que despersonalizavam suas criadas irlandesas ao trocar o nome delas, Maeve Brennan construiu um tipo de feminismo revisionista:

A releitura da Bridget irlandesa por Brennan pode ser abordada como uma forma de feminismo revisionista. Brennan oferece uma história alternativa das Bridgets, na qual o empoderamento da figura da empregada doméstica pode ser entendido em termos do papel que Brennan modelou para si mesma ao se mostrar como um modelo alternativo e empoderado de feminilidade irlandesa (McWilliams, 2013a, p. 101).⁹

Os contos de Brennan com cenário no Herbert’s Retreat tratam de incidentes aparentemente triviais, sob cuja superfície espreitam a rotina de aparências e vidas esvaziadas da elite nova-iorquina, na década de 1950. Esse grupo de contos iniciais do livro *The Rose Garden*

⁶ “In Irish folklore, Saint Brigit is often described as a servant girl or as performing servant girl’s duties. The name itself is associated with servant girls so much so that the Oxford English Dictionary defines Biddy as ‘... the familiar abbreviation for Bridget used chiefly in the United States for an Irish maid or servant’. [...] Irish servant girls recall they were often addressed not by their own name but as Biddy or Bridget [...] It is an appropriate connection but it is the example of St. Bridget, perhaps as much as anything, that reinforces the image of the selfless Irish servant girl not only as she appeared in Irish-American fiction but, what is more important, as she appeared to herself”.

⁷ “Bridie belonged to the house”.

⁸ “Delia, the bony Irish maid, was serving them so discreetly that every movement she made was an insertion”.

⁹ “Brennan’s reimagining of the Irish Bridget can be approached as a form of feminism revisionism. Brennan offers an alternative story of the Bridgets, in which the empowerment of the figure of the domestic servant can be understood in terms of the role in the model Brennan modelled for herself by fashioning herself as an alternative and empowered model of Irish womanhood.”

configura uma crítica ao “Sonho Americano” das famílias perfeitas, desfrutando o privilégio de serem herdeiras das melhores áreas, na cidade que era considerada o centro do mundo, e com todos os desejos imediatos atendidos ao alcance da sineta que aciona a empregada, no quarto dos fundos. Essas histórias compartilham da atmosfera de crítica social presente no clássico *O grande Gatsby* (publicado em 1925),¹⁰ do americano F. Scott Fitzgerald, a respeito da decadência do materialismo exagerado na sociedade americana da década de 1920. O romance, aliás, foi republicado em 1953, ano de lançamento de muitos dos contos de Brennan na *The New Yorker*. A autora irlandesa, no entanto, diferentemente de Fitzgerald, confere às narrativas o ponto de vista dos serviços desse grupo social.

Quando casada com St. Clair McKelway, Maeve morou no local que possivelmente inspirou o Herbert's Retreat, Sneden's Landing. Lá ela pode ter tido a inspiração para escrever sobre mulheres jovens que emigravam da Irlanda sozinhas (na maioria das vezes) para tentar a vida nos EUA. Algumas delas, como a personagem Margaret Casey, do conto “The Bride” (1953), chegavam a uma espécie de encruzilhada na vida fora do país quando eram pedidas em casamento, geralmente por algum rapaz também imigrante. A possibilidade de casar no país estrangeiro com alguém não irlandês podia significar o rompimento do sonho de retornar em definitivo à Irlanda depois de juntar algum dinheiro, o que possivelmente era o plano de muitas dessas garotas. Esse dilema pode ter assombrado muitas irlandesas e repete-se em outras obras literárias, como no romance *Brooklyn* (2009), do autor irlandês Colm Tóibín.¹¹

Maureen Murphy, no artigo “The Irish Servant Girl in Literature”, atenta para o fato de que, no final do século XIX, “o padrão de emigração irlandesa para os Estados Unidos é uma característica única da migração da Europa ocidental para a América”¹² (Murphy, 1998, p. 133) porque havia prevalência de mulheres solteiras emigrando. Apesar de dados oficiais mostrarem isso, a literatura e as artes em geral do período representavam os homens como principais emigrantes irlandeses. Além disso, havia uma diferença de enfoque para personagens homens e mulheres irlandesas emigrantes: os homens eram geralmente mostrados como heróis, aventureiros e recompensados com somas de dinheiro, enquanto às personagens femininas migrantes, o final das narrativas reservava retorno ao lar ainda empobrecidas, numa sugestão moralizante de que mulheres não devem se aventurar sozinhas; ou casamento com um “salvador”, o que daria então rumo positivo as suas histórias.

Frank McCourt também fez referência às empregadas irlandesas comumente chamadas “Bridget” em *'Tis*, quando rememorou uma missa de Natal, em Nova York: “Eles compartilham os livros de orações e cantam hinos juntos e sorriem uns aos outros porque sabem que a empregada Brigid está lá na cozinha da Park Avenida cuidando do peru”¹³ (McCourt, 1999, p. 59). O fragmento contém a crítica de como os americanos moradores das partes mais caras da cidade podiam ser amistosos e fraternos em uma celebração religiosa quando, em casa, em um feriado importante para os católicos irlandeses, um servicial dessa nacionalidade (à qual eles não se referem pelo nome próprio, mas por Bridget) está providenciando a refeição e, dessa forma, impossibilitada

¹⁰ Cf. FITZGERALD, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Tradução: Vanessa Barbara. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

¹¹ TÓIBÍN, Colm. *Brooklyn*. Enniscorthy: Viking Press, 2009.

¹² the pattern of the Irish emigration to the United States is a unique feature of western European migration to America”.

¹³ “They share prayer books and sing hymns together and smile at each other because they know Brigid the maid is back there in the Park Avenue kitchen keeping an eye on the turkey”.

de estar na igreja, comungando sua fé. Essa parte da autobiografia também é indicativa de como o narrador se sente deslocado, mesmo no ambiente da igreja, quando nos EUA.

Paralelamente ao interesse pela migração feminina e pela adaptação das mulheres solitárias em terras distantes, Brennan desenvolveu a temática do estado de *homesickness*, que pode ser aproximado do nosso conceito de saudade, mas alude especificamente à saudade de um lugar. E é uma falta que pode ser desencadeada pela não completa adaptação ao novo lugar ou pelo desajuste ao mundo que cerca as personagens. Em alguns contos da autora, a sensação de não pertencimento aparece em personagens que não deixaram o país, como a mãe do conto “The Begginning of a Long Story”, mas mudou de uma localidade rural no Condado de Wexford (como os pais de Maeve) e não se sentiu inclusa no ambiente urbano de Dublin. Essa personagem do livro *The Rose Garden* reverbera na mãe dos contos sobre a família Derdon, do livro *The Springs of Affection* (inclusive no conto que dá título à compilação).

Homesickness acontece também com a personagem Mary, do conto “The Rose Garden”, que nunca mudou de país, nem sequer de cidade ou de casa durante toda a vida, mas experimenta o não pertencimento e a estranheza, inclusive em relação ao próprio corpo. Em quase todos os contos de Brennan, a casa cumpre um papel fundamental. Em “The Begginning of a Long Story” e em todos os contos do livro *The Springs of Affection*, o cenário é a mesma casa, que tem inspiração em um endereço no qual Maeve morou durante a infância: o número 48 da Avenida Cherryfield, Bairro Ranelagh, em Dublin, local que o leitor de Maeve Brennan é convidado a conhecer em detalhes.

A palavra *homesick* aparece no pequeno conto “Daydream”, publicado pela primeira vez na coluna da escritora na *The New Yorker* e usado como prefácio na compilação *The Rose Garden*. A narrativa tem teor autobiográfico pela referência a uma casa de praia semelhante a uma em que Maeve morou e pela presença dos animais de estimação como os dela, os gatos e a cachorra labrador preta, Bluebell. Em “Daydream”, a narradora diz que o devaneio de uma tarde quente é apenas um ataque brando de *homesickness*. E a razão para que seja um ataque brando ao invés de um violento é porque existem muitos lugares pelos quais ela é saudosa.

Mary, do conto “The Rose Garden”, é representativa de uma série de escolhas temáticas de Brennan, que se repetem em outros contos. Como muitas protagonistas da escritora, ela é uma mulher na faixa dos quarenta anos, feia, solitária, torta porque manca de uma perna, em um casamento esvaziado de afeto. Apesar de morar no mesmo lugar a vida toda, o que prevalece para Mary é o sentimento de não pertencimento, isolada na Dublin que, apesar de católica, não é acolhedora. Sobre os temas preferidos pela escritora, a pesquisadora Ellen McWilliams escreveu: Brennan “expressa preocupação especial pelas almas perdidas, pobres ou abandonadas, e pelos excluídos, novos na cidade e tentando se encontrar”¹⁴ (McWilliams, 2014, p. 103), sendo que a falta de um lar também é uma constante nos contos de *The Rose Garden*.

As mostras de que o isolamento de Mary não encontra ressonância entre os representantes da fé católica estão no egoísmo das freiras em abrir o jardim uma única vez ao ano – o único ponto de beleza na vida da personagem – e no ruído de comunicação com o padre na extrema unção do marido, que a julga egoísta por questionar o que será de sua vida de agora em diante:

Conforme ele foi descendo as escadas precariamente, não pôde evitar de ouvir de novo uma pergunta que sabia que ele nunca faria porque não iria soar caridoso. A questão era que

¹⁴ “expresses a particular concern for lost, poor, or abandoned souls, and for outsiders, new to the city and finding their way”.

tipo de mulher é essa que conseguiria sentar ao lado do corpo do marido, com suas pobres crianças no quarto ao lado, e pensar somente em si mesma?¹⁵ (Brennan, 2000, p. 203).

Hipocritamente, o religioso se mostra mais consternado com o morto do que com a mulher desolada, como se à mulher não pudesse ser conferido o direito de sofrer. Ela deveria se manter ocupada, cumprindo protocolos de esposa enlutada e mãe zelosa. O comportamento do padre dá mostras do quanto as demandas dos corpos femininos são relegadas a segundo plano na sociedade dramatizada nas narrativas de Brennan. Quanto ao modo como Mary se desloca, o caminhar instável replica a falta de estabilidade, que pode ser associado à carência de um lar, no sentido de uma morada em que haja tranquilidade, que é a tônica da produção literária de Brennan.

A ausência de uma morada com características acolhedoras de lar pode ser depreendida na rotina das imigrantes irlandesas nos contos do Herbert's Retreat, e aparece em narrativas sobre as mudanças urbanas em Nova York, em que as personagens ou estão prestes a perder o lugar porque o prédio será demolido, como em "I see you, Bianca", ou moram em hotéis, como a própria Maeve morou por anos. O imagético de casa/lar está na fantasmagoria da casinha na praia, dos contos finais de *The Rose Garden*, e no protagonismo dedicado pela autora à casa com inspiração em um endereço real, em todos os contos de *The Springs of Affection*. De certa forma, a instabilidade no lar pode ser um sentimento que acompanhou Brennan desde as buscas dos oficiais pelo pai, revirando a estrutura familiar e refletindo-se no seu fazer literário.

Imigrantes como outsiders

Frank McCourt dedicou atenção especial às identidades que ele chamou de hifenizadas, como ele próprio: meio americano, meio irlandês. Nascido em um país, mas criado em outro. E escreveu sobre o quanto essa experiência pode ser destituidora de um aspecto importante na formação identitária, que é a certeza de um local de origem, de uma cultura para considerar como sua. O que o autor sugere é que aquelas personagens que são vidas hifenizadas, ou seja, que carregam duas culturas ou dois locais como componentes de sua formação, podem acabar por não ter local nenhum no mundo.

Para exemplificar o drama contido nessa existência ambivalente quanto à duplicidade de origem, o autor americano/irlandês recorre às confusões advindas dos sotaques diferentes nos EUA e na Irlanda, um trauma que ele vivencia duas vezes: a primeira, quando é criança e emigra do bairro do Brooklyn, em Nova York, para a Irlanda. A percepção da diferença de pronúncia e uso de vocábulos entre o Inglês americano da cidade grande e o da Irlanda acontece em duas etapas: primeiramente com relação ao sotaque do interior rural da Irlanda do Norte, já que a primeira parada da família McCourt é no condado de Antrim, no norte; mais tarde, com relação ao Inglês falado no espaço urbano de Limerick, no interior da República da Irlanda, onde Frank cresceu e passou por diferentes etapas de formação identitária. Exemplo dessa etapa é a chegada de Frank e do irmão à Escola Leamy, onde estudaram por anos: "Pergunta se somos bons meninos e quando respondemos que sim, ele diz Deus do céu, o que

¹⁵ "As he felt his precarious way downstairs, he couldn't help rehearsing a question that he knew he would never ask, because it would seem uncharitable. The question was what sort of a woman is it could sit beside her husband's body, with her unfortunate children in the next room, and think only about herself?".

é isso? São ianques ou o quê? [...] Os meninos na Escola Leamy querem saber por que falamos daquele jeito” (McCourt, 1997, p. 78).

A segunda vez em que falar denuncia uma origem diferente para McCourt é quando retorna aos EUA e sente-se intimidado cada vez em que o sotaque delata o passado nas vielas pobres do interior irlandês. Ele passa a querer aprender a comunicar-se como um americano típico: “Tenho certeza que dentro em breve serei um Yank padrão, fazendo tudo certo. Vou pedir meu próprio hambúrguer, aprender a chamar batata de batata frita [...] Algum dia vou dizer guerra e carro com “r” no fim, mas não se eu voltar a Limerick”¹⁶ (McCourt, 1999, p. 21). Quando consegue acessar o Ensino Superior, o sotaque irlandês adquirido na infância e juventude em Limerick atua como fator de exclusão na comunicação, porque ainda que fale de forma compreensível, o conteúdo da fala fica diluído na sonoridade do discurso, que os colegas escutam com potencial de comicidade, como no fragmento:

Alguns estudantes levantam a mão e fazem perguntas, mas eu nunca poderia fazer isso. A turma inteira iria me encarar e se perguntar quem é esse com esse sotaque. Eu poderia tentar um sotaque americano, mas isso nunca funciona. Quando eu tento isso as pessoas sempre sorriem e dizem Eu estou percebendo um sotaque irlandês?¹⁷ (McCourt, 1999, p. 148).

O desafio dessa etapa da vida do narrador/protagonista não é, portanto, o que falar, mas como falar para que seja aceito no círculo acadêmico. Esse constante (re)aprender a ser como os locais e adaptar-se para não mais chamar atenção pejorativamente guia o narrador/protagonista em direção a diferentes momentos identitários ao longo das autobiografias.

Os episódios sobre a participação de McCourt no exército americano e na Guerra da Coreia (1950-1953) são especialmente demonstrativos da circulação de povos de culturas diferentes coabitando sob a organização social americana. O conflito força outros imigrantes, pessoas de nacionalidades e *backgrounds* diversos, a lutar juntos sob a bandeira americana. O escritor demonstra como, algumas vezes, isso significava ofuscamento das origens dos imigrantes ou descaso por parte dos EUA com situações dramáticas vividas por outros grupos culturais. Por exemplo, o fragmento em que ele e os colegas de pelotão estão na Alemanha e recebem a ordem de usar uma lavanderia localizada onde outrora foi o campo de concentração de Dachau, sendo que um dos imigrantes nessa missão é judeu:

Sargentos não deveriam dizer para ir lavar a roupa em um lugar desses sem terem dito que lugar é esse. Eles não deviam dizer especialmente ao Rappaport, porque ele é judeu e eles não deviam esperar até que ele olhe do caminhão e grite. Oh, Cristo, quando ele vê o nome desse lugar no portão, Dachau. [...] Quando descarregamos os caminhões eu me pergunto sobre os alemães que estão nos ajudando. Eles estavam nesse lugar nos dias ruins e o que eles sabem? (McCourt, 1999, p. 93).¹⁸

¹⁶ “I’m sure in no time I’ll be a regular Yank doing everything right. I’ll order my own hamburger, learn to call chips french fries [...] Some day I’ll say war and car with no “r” at the end but not if I ever go back to Limerick”.

¹⁷ “Some students raise their hands to ask questions but I could never do that. The whole class would stare at me and wonder who’s the one with the accent. I could try an American accent but that never works. When I try it people always smile and say, Do I detect an Irish brogue?”.

¹⁸ “Sergeants shouldn’t tell you take the laundry to a place like this without telling you what the place is. They shouldn’t tell Rappaport, especially, because he’s Jewish, and they shouldn’t wait till he looks up from the truck and screams. Oh, Christ, when he sees the name of this place on the gate, Dachau. [...] While we unload the

Para o narrador/protagonista Frank McCourt, a dificuldade de entendimento entre sotaques foi determinante desde o registro de seu nome. Como primogênito, ficou decidido que teria o nome do pai, Malachy. Mas Malachy pai chegou ao cartório do Brooklyn para registrar o filho em um tal estado de embriaguez, somado à inflexão do Inglês falado no extremo norte da Irlanda, que o atendente achou que registrar apenas o gênero da criança seria o mais prudente, conforme excerto de *As cinzas de Angela*:

No dia de São José, um dia de frio em março, quatro meses depois do tremor de joelhos, Malachy casou-se com Ângela, e em agosto a criança nasceu. Em novembro, Malachy ficou de porre e decidiu que era hora de registrar o nascimento da criança. Queriam chamá-lo de Malachy, como o pai, mas seu sotaque da Irlanda do Norte e o estado de embriaguez confundiram tanto o funcionário que ele simplesmente assentou Masculino na certidão de nascimento. Só no final de dezembro eles levaram Masculino para a Igreja de São Paulo para ser batizado e o chamaram de Francis (McCourt, 1997, p. 16).

Passado algum tempo, a ideia de nomear o primeiro filho como o pai havia mudado. Quem termina por ser chamado Malachy é o segundo filho do casal, e Frank parece intuir que, com isso, uma série de outros infortúnios estavam relacionados a sua identidade, deixando ao irmão todo tipo de sorte ou boa-venturança que a existência pudesse conceder. A cena é narrada no humor típico irlandês, um convite à comicidade que é carregado de informações dramáticas, como o alcoolismo do patriarca dos McCourt.

Essa experiência da troca do nome devido à embriaguez do pai, memorizada por Frank por escutar a história repetidas vezes ao longo da infância, quando, segundo Jacques Lacan (2002), a linguagem colabora para o constructo do inconsciente e inaugura dimensões da personalidade, é a primeira constatação desse protagonista em relação ao seu deslocamento em relação ao mundo exterior. Deslocamento que viria a ser redefinido pela condição de imigrante (duas vezes), de falante inapto do próprio idioma (quando novato nos espaços para onde se desloca), e de vida hifenizada, como ele explica.

Assim, o narrador/protagonista McCourt passa por diferentes etapas de formação identitária, principalmente mostradas na primeira autobiografia. Depois do entendimento de quem é por oposição ao que vê de diferente no irmão, que nasceu bonito como a mãe e recebeu o nome do pai, ele entra em uma fase de vinculação da sua personalidade à história mitológica sobre Cuchulain, que Malachy contava. Essa lenda remonta ao seu lugar de origem, o Norte da Irlanda, mas antiquíssima e muito anterior à divisão política do espaço em dois países. O assumir da identidade inspirada em Cuchulain, que a criança entendia como a história que o pai passou para ele como um presente, acontece por identificação com Malachy, com quem a mãe e as vizinhas diziam que ele era parecido. Mas também porque Cuchulain representa o cão que guarda o território, que protege seu povo, e Frank ainda criança assume o papel de cuidador da mãe e dos irmãos, porque o pai está sempre ausente (o que remete à lenda *O destino das crianças de Lir*, como a questão das mudanças de nomes das Bridgets). Essa é uma fase em que a personalidade de McCourt se alinha à cultura irlandesa, portanto.

Já na etapa seguinte de sua personalidade, mas ainda na primeira autobiografia, McCourt rejeita a cultura irlandesa em prol de uma identidade que se apropria do imagético importado para a Irlanda pelo cinema Hollywoodiano. A rejeição ao que é local é representada pela má vontade da criança em participar das aulas de dança irlandesa. Ele passa a usar o

trucks I wonder about the Germans who are helping us. Were they in this place in the bad days and what do they know?".

dinheiro dessas aulas para frequentar o cinema e lá é apresentado a três perfis que figuram nos filmes da década de 1940: o *cowboy*, que aparece nos faroestes, com John Wayne, o *gângster*, nas atuações de James Cagney, e o dançarino, protagonizado por Fred Astaire, principalmente. Dentre essas personagens, McCourt afiniza-se muito mais com o modelo de *cowboy* solitário, “cavalgando em direção ao pôr do sol, para longe da pressão da vida em sociedade”¹⁹ (Potts, 1999, p. 289), considerando que precisou furtar pão e limonada para alimentar a família e sentiu a opressão social de viver em uma viela pobre, da qual nem mesmo os religiosos aceitavam os garotos para a vida eclesiástica. McCourt chegou a ponderar seguir a carreira eclesiástica movido pela fome, porque sabia que para os padres sempre havia ao menos uma refeição por dia, conforme o fragmento: “Gostaria de ser um jesuíta algum dia, mas não há esperanças para quem cresce num beco. Os jesuítas são muito rigorosos na escolha. Não gostam de gente pobre” (McCourt, 1997, p. 247).

A entrada de McCourt na adolescência é marcada, portanto, pela perda do vínculo com a Irlanda ao substituir o mito Cuchulain pelas identidades americanas dos heróis fora da lei e livres dançarinos da sua cidade natal, Nova York. Nesse ponto da narrativa, a cidade grande americana aparece como atrativa e promissora de que todos os sonhos poderiam se concretizar, em oposição à miserável e úmida Limerick.

A segunda autobiografia de McCourt, *'Tis*, é mais voltada para as questões de migração, porque é quando o narrador/protagonista está em Nova York, cidade cosmopolita, que abriga migrantes de várias partes do mundo. O autor conta sobre a experiência desses atores sociais que ajudaram a “fazer” os EUA, principalmente nos primeiros capítulos, quando era recém-chegado à cidade grande. Como no fragmento em que constata a divisão hierárquica para diferentes grupos de imigrantes ocuparem empregos diversos em Nova York:

Estou logo acima dos lavadores de pratos porto-riquenhos aos olhos do mundo. Até os carregadores têm um toque de ouro em seus uniformes e mesmo os porteiros se parecem almirantes de frota. Eddie Gillian, o camareiro sindicalista, diz que é uma coisa boa que eu seja irlandês ou eu estaria lá embaixo na cozinha com os *spics*. Essa é uma palavra nova, *spics*, e eu sei pelo jeito que a pronuncia que não gosta de porto-riquenhos (McCourt, 1999, p. 38).²⁰

A sugestão de que imigrantes foram importantes na construção dos Estados Unidos acontece também nos contos de Brennan enfocando imigração, em especial “The Bride”, em que a protagonista casa com outro imigrante, de origem alemã. A ideia do casamento entre imigrantes colaborando para o crescimento do país norte-americano é sugerida, ainda, no final do romance *Brooklyn*, de Tóibín, quando a irlandesa está decidida a casar com o namorado imigrante, dessa vez italiano, e ele mostra a ela um terreno que acredita será valorizado com o tempo, e que podemos entender como sendo um espaço em Manhattan, que veio de fato a se tornar um local dos mais valorizados do planeta. A ideia de imigrantes amparando uma nação a partir de trabalho braçal contrasta e concorda com o conceito do “Sonho Americano”, ao mesmo tempo. Contrastaria porque a estabilidade dessas personagens não se dá com glamour,

¹⁹ “riding off into the sunset, away from the pressures of community living”.

²⁰ “I’m just above the Puerto Rican dishwashers in the eyes of the world. Even the porters have a touch of gold on their uniforms and the doormen themselves look like admirals of the fleet. Eddie Gilligan, the union shop steward, says it’s a good thing I’m Irish or it’s down in the kitchen I’d be with the spics. That’s a new word, spics, and I know from the way he says it that he doesn’t like Puerto Ricans”.

mas com trabalho árduo. E concorda porque foi de fato ali que puderam trabalhar e fazer uma vida nova, coisa que em seus países de origem não era possível ou estava momentaneamente dificultado em função de guerras e crises.

Considerações finais

Maeve Brennan e Frank McCourt foram escritores que cresceram na Irlanda e escolheram desenvolver carreira na cidade americana de Nova York, para onde mudaram jovens, ela em 1934 e ele em 1949. Os dois, no entanto, imprimiram referências da cultura irlandesa em suas narrativas, além de terem dado atenção à questão dos imigrantes em solo estadunidense, motivos que os tornam relevantes para os estudos tanto de Literatura Irlandesa quanto de Literatura de Migração.

Brennan confere a alguns de seus contos um teor autobiográfico, enquanto McCourt faz desse gênero a sua especialidade, sendo que ambos refletem algo da história irlandesa em suas obras: ela, em relação ao período do Estado Livre Irlandês e o envolvimento do pai com a libertação da ilha em relação ao Reino Unido; ele sobre a Grande Fome e a questão da falta de nutrientes entre as camadas pobres da sociedade irlandesa, mesmo depois da implantação da República.

Os dois autores escreveram sobre a Irlanda estando há anos residindo em Nova York e fazem uma leitura diferenciada do “Sonho Americano”, pelo qual os EUA seriam a terra das oportunidades para todos. Enquanto Brennan denuncia superficialidade e exploração de imigrantes nas camadas sociais mais elevadas da Big Apple, McCourt reforça a ideia de que a família teria sido feliz e teria podido acessar uma vida abastada caso os pais não tivessem retornado à Irlanda quando ele tinha apenas quatro anos.

Assim como McCourt, Maeve Brennan também não teve sua produção literária bem recebida na Irlanda. Nem a compilação de contos que publicou em vida, com o título *In and out of Never-Never Land*, nem os contos editados e publicados em dois volumes póstumos, ou a novela que também chegou ao conhecimento do público postumamente, foram publicados na ilha. Como pontuou Anne Enright sobre a publicação de Brennan em vida, “O livro dela foi bem-sucedido, mas não logrou atravessar o Atlântico” (Enright, 2016).²¹ Diferente de McCourt, no entanto, que gozava de certo prestígio pela premiação de sua primeira autobiografia e foi ao menos comentado na Irlanda (ainda que a maioria dos comentários tenha sido de desagrado para o emigrante que ressuscitou as mazelas do passado miserável irlandês), Brennan havia caído no esquecimento ainda nas últimas décadas de vida. De acordo com Enright, em artigo para o jornal *The Guardian*, competiram para o esquecimento da escritora o fato de ser mulher e de ter adoecido com uma espécie de demência nos seus últimos anos, o que a condenou a uma velhice mendicante. Ela então retornava automaticamente ao prédio da *The New Yorker*, como se lapsos de memória a fizessem voltar ao lugar onde trabalhou por anos e onde fez fama de jornalista glamurosa, mas então era encontrada dormindo no banheiro, na condição de mendiga.²² Enright comenta ainda que nenhum jornal irlandês sequer publicou um obituário quando Maeve faleceu, em uma casa de repouso onde ninguém sabia sua história, nem ela mesma.

As pesquisas com as obras de Maeve Brennan e Frank McCourt mencionadas neste artigo colaboram para a ampliação do conhecimento desses autores irlandeses no Brasil.

²¹ “her book was well received but did not make it across the Atlantic”.

²² “Bag lady”.

Referências

- BRENNAN, Maeve. *The Rose Garden*: short stories. Washington, D.C.: Counterpoint, 2000.
- BRENNAN, Maeve. *The Springs of Affection*. London: Peninsula Press, 2023.
- EATON, Margaret. *Frank Confessions*: Performance in the life-writings of Frank McCourt. Oxford: Peter Lang, 2017.
- ENRIGHT, Anne. In search of the real Maeve Brennan. *The Guardian*, 21 de maio de 2016. Não paginado. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2016/may/21/anne-enright-real-maeve-brennan-new-yorker>> Acesso em: 7 nov. 2022.
- LACAN, Jacques. *Os complexos familiares na formação do indivíduo*: ensaios de análise de uma função em psicologia. Tradução Marco Antonio Coutinho Jorge e Potiguara Mendes da Silveira Júnior. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- LYNCH, Claire. *Irish Autobiography*: Stories of Self in the Narrative of a Nation. Bern: Peter Lang AG, 2009.
- McCOURT, Frank. *'Tis: A Memoir*. New York: Scribner, 1999.
- McCOURT, Frank. *As cinzas de Ângela*: Memórias. Tradução Lídia Cavalcante-Luther. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- MCWILLIAMS, Ellen. “No Place is Home – It is as it should be”: Exile in the writing of Maeve Brennan. *Éire-Ireland*, v. 49, p. 95-111, Fall/Winter 2014. DOI: <https://doi.org/10.1353/eir.2014.0015>. Acesso em: 12 ago. 2022.
- MCWILLIAMS, Ellen. Avenging ‘Bridget’: Irish domestic servants and middleclass America in the short stories of Maeve Brennan, *Irish Studies Review*, v. 21, n. 1, 2013a. p. 99-113, DOI: [10.1080/09670882.2012.758950](https://doi.org/10.1080/09670882.2012.758950). Acesso em: 3 set. 2022.
- MCWILLIAMS, Ellen. Women, Forms of Exile and Diasporic Identities. In: MCWILLIAMS, Ellen. *Women and Exile in Contemporary Irish Fiction*. London: Palgrave Mcmillan, 2013b. p. 19-54.
- MURPHY, Maureen. The Irish Servant Girl in Literature. *Writing Ulster*: A Cultural Correspondence, n. 5, p. 133-147, 1998. Acesso em: <https://www.jstor.org/stable/30057698>. Acesso em: 3 ago. 2022.
- PALKO, Abigail L. Out of home in the kitchen: Maeve Brennan’s Herbert’s Retreat Stories. *New Hibernia Review*. v. 11, n. 4, p. 73-91, Winter, 2007. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i20558198>. Acesso em: jan. 2020.
- POTTS, Donna. Sacralizing the Secular in Frank McCourt’s “Angela’s Ashes”. *An Irish Quarterly Review*, v. 88, n. 351, p. 284-294, Autumn, 1999. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/30096077>. Acesso em: 24 jun. 2019.
- SIQUEIRA, Sabrina. *Com a bexiga perto dos olhos*: A forma humorada de narrar o triste nas autobiografias de Frank McCourt. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/22100>.

O estatuto ontológico da ficção – da teoria literária às ciências sociais: apontamentos filosóficos

The Ontological Status of Fiction – From Literary Theory to the Social Sciences: Philosophical Notes

Genauto Carvalho de França Filho

Universidade Federal da Bahia (UFBA) | Salvador
| BA | BR
francafilhogenauto2@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9767-7664>

Leonardo Augusto Nascimento dos Santos

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA) | Salvador | BA | BR
Universidade Federal da Bahia (UFBA) | Salvador
| BA | BR
leonardoans@ufba.br
<https://orcid.org/0009-0003-4261-8386>

Resumo: Este texto investiga como a ficção redefine-se a partir das questões prementes forjadoras da realidade social, afetando sua constituição no campo literário e seu impacto nas ciências sociais, especialmente após a virada linguística dos anos 1970. Para operar tal intento, apresenta-se concisa revisão de seu estatuto ontológico a partir da modernidade, buscando posteriormente posicioná-la no escopo das ciências sociais, bem como suas novas perspectivas ante o conceito de antropoceno e a virada ontológica não-humana perpetrada pela antropologia contemporânea, que questiona os postulados fundamentais da razão filosófica ocidental, catalisando certa retomada de narrativas de antecipação. Destacam-se como aportes teóricos a teoria estética da recepção da leitura de Wolfgang Iser e a hermenêutica de Paul Ricœur. A partir da dialética entre texto e leitor, esboçada na obra destes autores, a ficção transmuta-se de figura retórica de obras literárias para potência inovadora de criação e desvelamento de (novas) realidades sociais.

Palavras-chave: Ficção; Imaginação; Wolfgang Iser; Paul Ricœur; Antropoceno.

Abstract: This text investigates how fiction redefines itself based on the pressing issues that forge social reality, affecting its constitution in the literary field and its impact on the social sciences, especially after the linguistic turn of the 1970s. In order to do this, we present a concise review of its ontological status from modernity onwards, seeking to position it within the scope of the social sciences, as well as its new perspectives in the face of the concept of the anthropocene and the non-human ontological turn perpetrated by contemporary anthropology, which questions the fundamental postulates of Western philosophical reason, catalyzing a certain revival of anticipatory narratives. Wolfgang Iser's aesthetic theory of the reception of reading and Paul Ricœur's hermeneutics stand out as theoretical contributions. From the dialectic between text and reader, outlined in the work of these authors, fiction is transmuted from a rhetorical figure in literary works to an innovative power for creating and unveiling (new) social realities.

Keywords: Fiction; Imagination; Wolfgang Iser; Paul Ricœur; Anthropocene.



Introdução

O primado da razão que consubstanciou a modernidade obliterou as estruturas imaginárias constitutivas da existência. No que tange às ciências e a filosofia, o predomínio de certo modelo de conhecimento, pautado no empirismo, no racionalismo e no positivismo, cuja busca por regras gerais que demonstrem o absoluto controle que o ser humano exerce sobre a natureza nortearam esse processo destacadamente ocidental, simbolizado na asserção cartesiana *cogito ergo sum*.

O processo constitutivo do conhecimento formulou-se a partir da divisão entre as categorias do sujeito cognoscente, cuja perspectiva racional e experimental forja o conhecimento possível, e o objeto, elemento a ser investigado, passivo, desprovido de capacidade cognitiva – o *fenômeno* kantiano. Para a consecução de tal empresa, ocorre a especialização do conhecimento, dividido entre as ciências da natureza e as ciências do espírito, sendo que estas últimas se espraiaram entre ciências humanas, sociais, históricas e literárias.

Tal perspectiva levou a *ficção* a ser determinada como antônimo de realidade, de verdade, sinônimo da mentira. Os critérios de definição conceitual de real, verdade, remontam ao nascimento da filosofia, com a contenda entre Platão e a retórica sofística (Lima, 2006; Gagnebin, 2014).

A indefinição acerca do estatuto ontológico da ficção marca a historicamente tensa relação entre filosofia e literatura (Gagnebin, 2014), mas na contemporaneidade tal liame ganha novos contornos, a partir do questionamento dos pressupostos modernos da consecução do conhecimento (primado da razão, crítica das categorias como sujeito x objeto, natureza x cultura, predomínio de narrativas absolutistas, etc.), dentro do que foi concebido como paradigma pós-moderno, com ênfase na *linguistic turn*, “a reviravolta no estudo das humanidades, que deixaram de ter como guia a referência na realidade para privilegiar a maneira como ela é verbalmente trabalhada” (Lima, 2006, p.27).

Esse contexto, marcado pelo fim de verdades absolutas e o reposicionamento de antigas querelas articuladas com os problemas mundiais contemporâneos (crise climática e ambiental, esgotamento do capitalismo, adoecimento e saúde mental, eurocentrismo do conhecimento), resumidas no conceito geopolítico de *Antropoceno* (Crutzen; Stoermer, 2000), impactou o campo da teoria literária, ensejando àquilo que Simoni (2020) definiu como *narrativas do esgotamento*, performance marcada pela resistência política na escrita ante tal cenário.

Essas questões têm aventado a possibilidade, especialmente por um prisma interdisciplinar, de novo entendimento acerca do conceito de ficção. É neste ínterim que o presente texto se insere, almejando investigar o estatuto ontológico da ficção, entremeado no debate entre teoria literária, filosofia e ciências sociais. Pressupõe-se que, considerando a imaginação como *leitmotiv* da ficção (Iser, 1993; Ricoeur, 2002), “a ficção não é exclusividade da literatura” (Lima, 2006, p.279).

O texto se estrutura em cinco partes; além desta introdução, na segunda parte revisa-se o desenvolvimento histórico conceitual da ficção, especialmente na modernidade, quando esteve sob a tutela da filosofia. Discute-se a relação da ficção com a imaginação, a partir das teorias do crítico literário alemão Wolfgang Iser e do filósofo francês Paul Ricœur. Ambos destacam a importância das dimensões fictícia e imaginária na existência humana.

Em seguida desloca-se a discussão para o campo das ciências sociais, que pautaram o conhecimento acerca da ficção e da imaginação no fim do século XIX e ao longo do século XX.

Argumenta-se da importância de Max Weber nesse processo, mas as obras de Iser e Ricœur fomentam o debate.

A quarta parte mostra como a ficção assume outro status, especialmente com a virada ontológica não-humana no contexto Antropocênico contemporâneo, evidenciando certa tendência em discutir os limites do fim do[s] mundo[s]. Nas considerações finais tem-se um epítope do texto.

Ficção – (Im)possibilidade conceitual, périplo histórico e fundamento imaginativo

As diversas matizes pelas quais se desdobra um possível entendimento da ficção atestam sua dificuldade conceitual. Mesmo autores que apresentam uma definição sucinta o fazem após longevo périplo reflexivo e ressalvam a necessidade de um aprofundamento *a posteriori* (Saer, 2012). Nesse sentido, apresenta-se aqui historicização do conceito.

Stierle (2006) traz que há certa confusão na etimologia da palavra, cujas origens remontam a tradição greco-latina que se confluí com os primórdios da filosofia. O termo latino *fictio* se assemelha e, concomitantemente, se distingue do léxico grego *poiesis*, pois, na concepção aristotélica, esta se “esteticiza” somente quando se coloca a serviço do processo mimético. As tarefas poética e retórica são imitação, contudo, compreendidos como atividades originais.

É sabido que o termo ficção correspondente ao grego *plasma*. O que, em grego, se separa como *poiesis* e *mimesis*, se reúne no conceito latino de *fingere* e *fictio*. Mas *fictio* não é bem uma síntese de *poiesis* e *mimesis*, mas antes uma designação que tanto pode corresponder, em sentido amplo, a *poiesis* como, em sentido restrito, a *mimesis*, sendo, por fim, uma superposição de ambos os sentidos, de modo que, a cada momento, um deles pode-se atualizar no horizonte do outro (Stierle, 2006, p. 12).

Entende-se que *fictio* e *mimesis* não se superpõem. A *fictio* possui, ontologicamente, o propósito de dissimular sem enganar, um entretenimento que não se encerra em um jogo, sem que se ofereça a uma referência ancorada ética e historicamente em uma dada sociedade (Lima, 2006).

A assunção do cristianismo outorgou à ficção uma mudança paradigmática. A exigência de uma verdade teleológica fundamenta a narrativa cristã e coloca o ficcional em perspectiva, equiparando-a à mentira, atribuindo-lhe um juízo de valor equivocado (Lima, 2006), encontrando seu espaço através da função retórica do discurso histórico. Em seu lugar emerge a alegoria, reveladora da verdade do texto ficcional, articulando-se ao conceito hermenêutico de figura, instrumento do processo de ocultamento-desvendamento da estrutura temporal dos textos bíblicos (Stierle, 2006).

A modernidade colocaria a ficção sob o jugo da filosofia. Stierle (2006) destaca três momentos desse processo:

– o seminal trabalho de Descartes, que coloca a autoconsciência (*res cogitans*) como fundamento de toda a verdade, colocando toda a realidade circundante como “ficções do espírito”, representadas na figura do *gênio maligno*, um deus enganador, que deveria ser refutado em prol de uma sobriedade epistemológica;

– a obra de Leibniz, que tentou lidar com a herança cartesiana, especialmente no tocante a assimetria entre a *res extensa* e a *res cogitans*, atribuindo certa capacidade consciencial à matéria, que nas unidades concretas, atualizaria o pressentimento de todo o infinito (noção de divino). A arte funciona como uma “silhueta do infinito”, permitindo acessar a estrutura da totalidade, em si infinitamente escalonada e refletida, de que a consciência humana pode ter uma imagem ficcional;

– o Século XVIII em que, sob a tutela do iluminismo, a ficção se desdobra em três acepções: como forma criadora de mundos; como engano, que oculta sua potência produtiva; e a ficção que se afirma em seu direito próprio, para além da dicotomia entre verdadeiro e falso.

Iser (1993) aponta quatro filósofos fundamentais para a discussão do ficcional nos cerca de trezentos anos que cobrem a modernidade. Apresenta os respectivos conceitos a partir de metáforas que identifica na obra dos pensadores, ressaltando que o incremento na discussão do estatuto ontológico do ficcional na filosofia indica uma mudança de entendimento acerca da ficção, que deixa de ser considerada um engano e passa a ser tratada como elemento fundamental do processo humano de cognição:

– o primeiro pensador é Francis Bacon (1561-1626), filósofo inglês de tradição ceticista -empirista. Bacon entendia e explicava a ficção a partir da metáfora dos ídolos, “signos de uma distinção inadequada entre mente e natureza” (Iser, 1993, p.97). Os ídolos acabam por embasar o processo cognitivo entre mente e natureza, e Bacon os enumera em quatro tipos: da tribo, que significam as ficções da tradição (mitos, lendas etc); da caverna, que evoca a metáfora da caverna de Platão (a cegueira do senso comum); do mercado representam as armadilhas da linguagem (problemas de comunicação, distorções interpretativas), e do teatro, sendo que este é o lugar em que a filosofia se coloca ao evitar o primado da experiência no processo de conhecimento. Assim, no jogo do conhecimento

os ídolos como formas são ficções na medida em que organizam o discurso da representação. Esta é a projeção de uma mente que acredita ter tornado a natureza totalmente disponível através das formas de seu próprio intelecto. Mas as mesmas formas são leis quando liberadas do discurso da representação – abrem a natureza pelo parcelamento nos axiomas descobertos; em vez de representarem a natureza, anatomizam sua estrutura (Iser, 1993, p.106).

– Em seguida, Iser destaca o trabalho de Jeremy Bentham (1748-1832), filósofo inglês que causou certa mudança paradigmática no entendimento da ficção. Mesmo pertencendo a tradição positivista-empirista, Bentham promoveu uma guinada na tradição ficcional, ao deslocar o foco do “objeto” do conhecimento para o processo de conhecer (Lima, 2006). Bentham procura superar as dificuldades de Bacon, no que tange as relações entre mente e natureza, a partir do entendimento de que a ficção é fundamental na operação da cognição humana, é o que a diferencia da natureza.

Isso foi possível pelo fato de Bentham ser um jurista e entender que a ciência jurídica opera por ficções. A metáfora de Iser emerge deste processo, o qual ele denomina modalidade, justamente pela distinção que Bentham opera entre a ficção fabulosa e a ficção necessária, elaboradas a partir da ideia de entidade, conceitos que fundamentam o direito, tais como *contrato* e *propriedade*, “designação em consequência da qual é compreendido tudo o que a gramática chama de substantivo” (Lima, 2006, p.263). Para Bentham

a ficção deixa agora de ser o oposto da realidade; em vez disso, é um modo de construção de pontes, embora nunca esqueça o abismo que está sendo transposto, razão pela qual o modo como um “ser imaginário” deve permanecer reconhecível. Ao lado da realidade, a ficção parece ser falsa, mas esse mesmo rebaixamento de seu status é o que Bentham vê como um meio de produção (Iser, 1993, p. 123).

– o terceiro filósofo destacado por Iser é o alemão Hans Vaihinger (1852-1933), e sua filosofia do *como se* (*als ob*), que influenciado por Kant, coloca ficção como status do pensamento, “postulados transparentes”, para citar a metáfora que Iser emprega. O processo transformacional da ideia faz com que ela não se resuma a uma hipótese, tampouco se encarcere no dogma.

A ficção aqui tem cariz dual: seu aspecto enganador, outrora negligenciado, é entendido como fundamento evocador do conhecimento que se projeta, em que “a crítica historicamente internalizada da ficção tal como praticada pela epistemologia torna a ficção crítica de todas as ideias e pressupostos que se dizem fundantes” (Iser, 1993, p.141). Assim, postulado e ficção se assemelham quanto se diferenciam, implicando-se mutuamente sem nunca se equiparar:

Se o postulado e a ficção são assim iguais em estrutura e função ao ponto de se confundirem, a questão da diferença entre eles surge, pois o postulado produz seu objeto assim como a ficção o faz [...] um postulado busca explicar a ordem que cria, enquanto a ficção procura produzir alguma coisa através dos cálculos que inicia. Os postulados ganham validade através de aceitação; as ficções ganham o seu através do sucesso (Iser, 1993, p. 141-142).

– Por fim, Iser apresenta o trabalho do filósofo norte-americano Nelson Goodman (1906-1998). Em Goodman, o fictício sai do status dicotômico em relação ao real e coaduna-se ao possível, a concepção de novos mundos, já que a própria relação do que é considerado real com o possível enseja em si mesma a capacidade normativa do juízo de um novo mundo.

Para Goodman, a ficção não se resume a um conceito, nem se define como entidade, tampouco se encerra em uma estrutura, mas são modos, caminhos de criação de mundos a partir de outros mundos. Tal processo conduz ao que Goodman nomeia “fato da ficção”, expressão que evidencia o desvencilhamento entre o produto e o processo, o fato e a ficção, sendo que “é essa distinção que leva ao colapso final de outra distinção, aquela entre ficção e realidade”. Por enquanto, não pode mais haver realidade sem ficção, que como uma reestruturação das versões do mundo torna-se pré-condição integral de toda a factualidade” (Iser, 1993, p.157).

Wolfgang Iser se torna um ponto de inflexão na discussão do ficcional na teoria literária contemporânea pois, dialogando com a tradição moderna elencada anteriormente, abre nova vertente na teoria da ficção, ao romper definitivamente com a dicotomia ficção x realidade e insere a ficção no interregno do imaginário com o real:

Enquanto no entendimento tradicional o fictício era tomado como conceito contrário ao real e a ficção como contrária a realidade, Iser vê o fictício como parceiro do imaginário, e a ambos comprehende como momento de transgressão do real. Em Iser, a tríade realidade – fictício – imaginário enuncia que o fictício se torna um conceito de relação entre a realidade e o imaginário. O fictício é uma instância da transformação que dá ao imaginário sua determinação e, ao mesmo tempo conduz ao real (Sierle, 2006, p.9).

Essa ruptura operada por Iser cria um elo com as ciências sociais, no tocante a relação entre texto e leitor, como se verá adiante. Mas antes faz-se uma apresentação do conceito de imaginação, dado o grau de inextricabilidade que Iser determina entre o fictício e o imaginário.

Como a ficção, a imaginação possui longevidade inquirição na história da filosofia. “A imaginação, como se sabe, não é um potencial autoativável. Não a chamaria de faculdade, porque o termo já subordina a imaginação a um tipo específico de discurso que determinou o que ela é, de Aristóteles a Kant” (Iser, 1999, p. 70). Apresenta-se aqui o conceito de imaginação no âmbito dos dois filósofos citados por Iser:

Em geral, a possibilidade de evocar ou produzir imagens, independentemente da presença do objeto a que se referem. Aristóteles definiu a imaginação nesses termos, distinguindo-a da sensação e da opinião. A imaginação não é sensação porque uma imagem pode existir mesmo quando não há sensação [...] a imaginação não é opinião porque a opinião exige que se acredite naquilo que se opina, enquanto isso não acontece com a imaginação, que, portanto, também pode pertencer aos animais.

Já Kant define imaginação como “a faculdade das intuições, mesmo sem a presença do objeto”, dividindo-a em *produtiva*, que é “o poder de representação originária do objeto (*exhibitio originaria*) e precede a experiência”, e *reprodutiva* (*exhibitio derivativa*), que “traz de volta ao espírito uma intuição empírica anterior”. Só as intuições puras de espaço e de tempo são produtos da I. produtiva. A I. reprodutiva, mesmo quando é denominada *poética* nunca é criadora, porque não pode criar uma representação sensível que não tenha sido nunca antes dada à sensibilidade, mas dela sempre extraí seu material (Abbagnano, 2007, p. 537-539).

Ainda que argumente pela impossibilidade conceitual tanto do fictício quanto do imaginário, ao colocá-las como disposições antropológicas, Iser se aproxima tanto do conceito de ficção de Juan José Saer (2012, p. 6) que a define como “*Antropologia especulativa*”, quanto do conceito de imaginação de Paul Ricoeur (2002, p. 202), para quem “a imaginação é a apercepção, a visão súbita de uma nova pertinência predicativa, a saber, uma maneira de interpretar a pertinência na falta de pertinência [...] imaginar é, em primeiro lugar, reestruturar campos semânticos”.

Ricoeur se torna um pensador importante nessa discussão, tanto pelo diálogo e proximidade com a obra de Iser, quanto pelo papel central que atribui a ficção em sua obra – ainda que, por vezes, a ficção apresente exagerada profusão conceitual (Amalric, 2016).

Essa renovação semântica acaba por ser um dos pilares conceituais da obra ricoeuriana, o de *inovação semântica*, definida como resultado da interferência ficcional na imaginação¹. Inovação, pois, cria infinitas possibilidades ao não se comprometer referencialmente com o mundo da percepção ou da ação (Ricoeur, 2002).

Ricoeur (2002) argumenta que a inovação semântica operada pela imaginação poética da ficção atua para além do discurso ordinário dos objetos e coisas comuns. A imaginação é um existencial do ser que atua no mundo da vida em interação com o ser de outros entes mun-

¹ Nesse sentido, percebe-se o quanto Ricoeur segue as vias abertas pela obra de Kant: “Parece-me, com efeito, que se pode caracterizar o intenso trabalho de pensamento de Ricoeur sobre a questão da imaginação como um esforço contínuo para desvelar de maneira sempre mais precisa e sempre mais rigorosa o funcionamento do *esquematismo da imaginação produtora*, pela qual ocorre uma criatividade linguageira” (Amalric, 2016, p. 136).

danos no plano mais profundo do originário deste mesmo mundo. Esta tarefa imaginativa se sucede em um segundo grau – ontológico – criando seu próprio plexo referencial, que se opõe ao primeiro grau, ôntico e conectado ao superficial mundo entitário. Assim, a imaginação atua como instrumento de crítica ao real.

Esse processo impacta diretamente a ficção. Esboçando-a entre a dialética sentido-referência, Ricœur (2002, p. 204) afirma que

a ficção tem, por assim dizer, uma dupla valência em relação a referência: se dirige a outra parte, inclusive a nenhuma parte; porém, posto que designa o não lugar em relação com toda a realidade, pode dirigir-se indiretamente a esta realidade, segundo o que gostaria de chamar um novo *efeito de referência* (como alguns falam efeito de sentido). Este novo efeito de referência não é outra coisa que o poder da ficção de *redescrever* a realidade.

Ciências sociais como ficção (literária): Weber, Iser & Ricœur

A assunção das ciências sociais no fim do século XIX e início do século XX deslocou a questão da ficção e da imaginação para a consecução dos pressupostos fundantes de tais campos do conhecimento. Há certo embate entre visões disíspares. Por um lado, o sucesso do racionalismo e das leis que regem a natureza e o universo, como os princípios de Isaac Newton, direcionam o positivismo de Auguste Comte e o funcionalismo de Émile Durkheim – precursores da sociologia como ciência, uma física social por assim dizer: “Tal como foi possível descobrir as leis da natureza, seria igualmente possível descobrir as leis da sociedade” (Santos, 2008, p. 32).

Por outro âmbito, emerge um conhecimento sociológico pautado na reflexividade, ancorado na compreensão hermenêutica – cujo nome de maior destaque é Max Weber, que concebe uma sociologia como compreensão (*verstehen*), na conformidade da obra de Wilhelm Dilthey, filósofo alemão hermeneuta que lhe influenciou (Jahnke, 2013).

Na trajetória de um conhecimento elaborado como compreensão, é que se concebe uma *imaginação sociológica*,

uma qualidade de espíritos² que lhes ajude (os agentes humanos) a usar a informação e a desenvolver a razão, a fim de perceber, com lucidez, o que está ocorrendo no mundo e o que pode estar acontecendo dentro deles mesmos. [...] A imaginação sociológica nos permite compreender a história e a biografia e as relações entre ambas, dentro da sociedade. Essa é a sua tarefa e a sua promessa (Mills, 1982, p.11-12).

A compreensão, enquanto metodologia do conhecimento nas ciências sociais, permite a passagem e conexão dos mundos (im)possíveis das ficções literárias – análogas narrativamente à história e a biografia referendadas por Mills (1982) – para as inúmeras realidades da vida social. E isso somente ocorre

² Conceitua-se espírito como “Alma racional ou *intelecto* (v.) em geral; esse é o significado predominante na filosofia moderna e contemporânea, bem como na linguagem comum (Abbagnano, 2007, p.354, grifos do autor).

porque a vida produz formas, exterioriza-se em configurações estáveis, que o conhecimento de outrem torna-se possível: sentimento, avaliação, regras de vontade tendem a depositar-se numa aquisição estruturada, oferecida à decifração de outrem. Os sistemas organizados que a cultura produz sob forma de literatura constituem uma camada de segundo nível construída sobre esse fenômeno primário da estrutura teleológica das produções da vida (Ricœur, 2013, p. 32).

A literalidade própria à existência humana se traduz no mínimo de coerência que garante alguma inteligibilidade, a partir da produção de sedimentações semânticas oriundas de processos sociais gerativos. Essas formas concretas da vida social são transmitidas dentro de uma historicidade, cuja possibilidade recai nas formas da linguagem. Tal processo comunicativo é permeado de ruídos, e para florescer necessita de um registro comum.

É a partir da concepção de imaginação sociológica como fundamento da atividade especulativa e formulação conceitual dos esquematismos, em que se provê a elaboração conceitual pautada no ajuizamento da realidade, que Max Weber irá lidar com o mesmo problema com seu conceito de tipos ideais (Jahnke, 2013; Ricœur, 2013).

A concepção sociológica de Max Weber emerge como herdeira da imaginação como fundamento ontológico da ficção. Se Èmile Durkheim procurava transformar a sociologia em uma física social pautada em leis invariantes, e Karl Marx se detinha nas relações sociais de produção, em que estruturas oprimiam o sujeito histórico alienado pelas (falsas) ideologias, Weber pensa a sociologia como herdeira do idealismo kantiano, tentando uma mediação entre a razão e a experiência, já aprimoradas a partir da fenomenologia de Husserl e a hermenêutica de Dilthey, entrecruzando a intencionalidade do primeiro e a crítica da razão histórico-lingüística do segundo (Jahnke, 2013).

O tipo ideal é uma representação conceitual que torna compreensível de maneira pragmática a natureza particular das relações e acontecimentos da vida histórica-sociocultural (Weber, 2000; 2003). O vazio conteudista do conceito, relativo ao seu abstracionismo, ante a uma realidade historicamente concreta (Weber, 2003), é na verdade o fundamento imaginativo do pensamento, constituindo-se justamente em ficção, em que, no processo de afastamento da realidade, aproxima-se dela por outras itinerâncias (Ricœur, 2013).

Obtém-se um tipo ideal mediante a *acentuação* unilateral de *um* ou vários pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenômenos *isoladamente* dados, difusos e discretos, que se podem dar em maior ou menor número ou mesmo faltar por completo, e que se ordenam segundo os pontos de vista unilateralmente acentuados, a fim de se formar um quadro homogêneo de *pensamento* (Weber, 2003, p. 106).

A presença da peça ficcional tanto em sentido ontológico quanto epistemológico transformou as antes tensas relações entre filosofia e literatura, refletindo-se nas ciências sociais, em que a mixórdia de gêneros textuais, como a crítica literária, o relato historiográfico e as etnografias, em (quase) nada se diferenciam de (auto)biografias, roteiros de peças, romances etc. (Geertz, 2009).

Isso decorre da aceitação de que a imaginação, enquanto atividade especulativa, atua tanto como fundamento originário da ficção quanto da atividade científica. Há maior anuência de que concreto, real e realidade não se diferenciam tanto assim, conquanto tais instâncias são fundamentadas na imaginação como produção da existência:

O fictício e o imaginário [...] existem como experiências cotidianas [...], seja quando se expressam na mentira e na ilusão que nos conduzem além dos limites da situação em que nos achamos ou além dos limites do que somos, seja quando vivemos uma vida imaginária em sonhos, devaneios ou alucinações (Iser, 1999, p.66).

Ao assentar a ficção e a imaginação na facticidade da existência, Iser operou uma guinada dos estudos literários em direção às ciências sociais, promovendo uma inflexão dentro da teoria literária. Em sua era moderna, a teoria literária se ateve a ênfase no autor (romantismo e século XIX), ou preocupou-se exclusivamente com o texto (o *new criticism* do início do século XX) (Eagleton, 2006). Iser (1996) realça que o truísmo do sentido dos textos depender da leitura é um falso axioma, pois discute-se tal questão muito pouco. A interpretação de qualquer texto é sempre precedida do ato de sua leitura, devendo esta ser considerada em seus devidos termos.

Iser estabeleceu assim os parâmetros de uma teoria literária que era, mais do que nunca, *sociológica*. O modo como o leitor interpretaria o texto seria um confronto entre o seu mundo e o mundo do texto. Dessa forma, a relação entre texto e leitor emula de alguma maneira o processo de pesquisa social. O cientista social busca o entendimento da realidade social que inquire, da mesma forma que o leitor procura compreender o mundo do texto que se lhe apresenta uma obra literária.

O impacto da obra de Iser foi tamanho que transcendeu os limites do campo literário, colocando-se em diálogo com a filosofia, fato evidenciado no longo subcapítulo que Ricoeur (2010b) dedica a *estética da recepção* – denominação da teoria abarcada por Iser e por Hans Jauss – no tomo III de sua obra magna *Tempo & Narrativa*. Ao recorrer a fenomenologia da leitura iseriana para equacionar a dialética entre o mundo do texto e o mundo do leitor, o filósofo francês atribui a *leitura* a função mediadora que totaliza em significado o mundo das ficções e obras literárias.

O diálogo com a obra de Iser foi mais uma etapa no processo da obra ricoeuriana em estabelecer arbítrios entre as conflitivas interpretações que se digladiam no campo fenomenológico-hermenêutico. Ricœur (1999; 2002) já havia estabelecido a conexão entre a literatura e as ciências sociais no instante em que colocou o *texto* como paradigma objetal das ciências sociais, a partir de sua equiparação a ação significativa. Isso se sucede da seguinte forma:

– A ação significativa é objeto científico somente sob a condição de uma forma de objetivação equivalente a fixação do discurso pela escrita. Da mesma maneira que esta fixação só é possível pela dialética de exteriorização intencional, inerente ao próprio ato discursivo, uma dialética semelhante permite que o sentido da ação se desprenda de seu acontecimento;

– Da mesma forma que um texto se liberta do autor, uma ação se desprende de seu agente, e desenvolve suas próprias consequências. Esta autonomização da ação estabelece sua extensão social. Uma ação é um fenômeno social, não só porque é perpetrada por diversos agentes, de tal maneira que não se pode distinguir a incumbência de cada um da atribuição do outro, senão também porque nossos atos nos fogem e tem consequências imprevisíveis e incontroláveis. O tipo de distância que existe entre a intenção do falante e o significado verbal do texto também se enseja entre o agente e sua ação;

– A ação humana, como o texto, é aberta, alcança incontáveis leitores, e cujo significado está suspenso. Pelo poder de abrir novas referências e assim receber novas significações, as ações humanas ficam à espera de novos entendimentos que definam seu significado. Assim, os acontecimentos e fatos significativos escancaram-se a este tipo de interpretação prática.

Fins do mundo e mundos do fim: o impacto antropocênico na ficção

O que nem Iser tampouco Ricœur fizeram foi superar o paradigma moderno kantiano-cartesiano da dicotomia categorial sujeito-objeto, em que o processo do conhecimento está sempre centrado no sujeito cognoscente, sendo este *sempre* o ser humano. A virada ontológica não-humana não só critica essa (e outras) dicotomia(s), como intenta superá-la(s).

No âmbito científico/filosófico, essa virada ontológica ou “reversa” vem sendo perpetrada pelo trabalho de antropólogo(a)s como Roy Wagner, Bruno Latour, Eduardo Viveiros de Castro e Marilyn Strathern, dentre outro(a)s. Viveiros de Castro (2015, p.28-29, aspas do autor) sintetiza tal movimento da seguinte forma:

Referimo-nos aqui ao antropólogo norte-americano Roy Wagner, a quem devemos a noção de “antropologia reversa” e a elaboração da vertiginosa semiótica da “invenção” e da “convenção”, ou ainda o esboço visionário de um verdadeiro conceito etnológico de conceito; à antropóloga britânica Marilyn Strathern, a quem devemos, naquele que é provavelmente o estudo antropológico mais influente do último quarto de século, a desestruturação-potenciação cruzada do feminismo e da antropologia, bem como as ideias-força de uma “estética indígena”, e de uma “análise indígena” que formam como que as duas partes de uma crítica melanésia da razão ocidental, [...]; e ao filósofo francês Bruno Latour, a quem devemos conceitos, transontológicos de “coletivo” e de “ator-rede”, o movimento paradoxal de um “já-mais-ter-sido” (moderno)”.

O intento de tais autores foi questionar os postulados/dicotomias clássico(a)s da metafísica ocidental (sujeito x objeto; natureza x cultura/sociedade; corpo x alma/espírito; universal x particular; imanência x transcendência; animalidade x humanidade etc.). Viveiros de Castro (2015, p. 43-45, aspas do autor), partindo da definição levi-straussiana de que a antropologia é a ciência social *do observado*, e estabelecendo a metafísica ocidental como fonte e origem de todo colonialismo, vai cunhar o conceito de *perspectivismo ameríndio*, pautado em suas pesquisas etnológicas juntos aos povos indígenas da Amazônia:

A etnografia da América indígena contém um tesouro de referências a uma teoria cosmopolítica que imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, humanos como não-humanos – os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos e os artefatos –, todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas, ou, em poucas palavras, de uma “alma” semelhante. Essa semelhança inclui um mesmo modo, que poderíamos chamar performativo, de apercepção: os animais e outros não-humanos dotados de alma “se veem como” pessoas, e, portanto, em condições ou contextos determinados, “são” pessoas, isto é, são entidades complexas, com uma estrutura ontológica de dupla face [...], existindo sobre os modos pronominais do reflexivo e do recíproco e os modos relacionais do intencional e do coletivo. [...] A semelhança das Almas não implica a homogeneidade ou identidade do que essas almas exprimem ou percebem. O modo como os humanos veem, os animais, os espíritos e outros personagens cósmicos é profundamente diferente do modo como esses seres os veem e se veem. Os animais, predadores e os espíritos, por seu lado, veem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa veem os humanos como espíritos ou como animais predadores. [...] Vendo-nos como não-humanos, é a si mesmos – a seus respectivos congêneres – que os animais e espíritos veem como humanos: eles se percebem como (ou se tornam) entes, antropomorfos quando estão em suas próprias

casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características sob uma aparência cultural.

A negação do pensamento tradicional eurocêntrico fomentou uma nova concepção da existência, em que a centralidade na razão e no poder do homem sob a natureza é desvelada em prol de uma compreensão horizontalmente *rizomática* que equipara, em termos de capacidade de agenciamento, todos os seres e entes existentes.

Coccia (2018, p. 53) propõe uma *metafísica da mistura*,³ em que, a partir da crítica de que a tradição filosófica ignorou por completo as plantas de seu inquérito, adotando como verdade a máxima do filósofo grego Protágoras, “o homem é a medida de todas as coisas”, defende-se um certo holismo que congregaria todos os elementos do cosmos, porém preservando a unidade de cada um, em que “uma substância é unificada porque é inteiramente atravessada por certo sopro por meio do qual o todo é mantido junto, permanece junto e pode estar em simpatia consigo mesmo. Misturar-se sem se fundir significa partilhar o mesmo sopro”.

Se tal *horizontalização ontológica* que deu voz as comunidades tradicionais indígenas e suas sabedorias mitológicas milenares trouxe certo frescor à ciência e filosofia dos dias atuais, pode-se dizer que a ficção literária pratica tal empresa há algum tempo.

Em 1974, a escritora norte-americana Ursula Le Guin publicou “A autora das sementes de acácia e outras passagens da Revista da Associação de Therolinguística”, uma ficção de antecipação, narrativa ambientada em um futuro não tão distante. O texto vai além de mero teor prosopopeico, enunciando os primeiros resultados da therolinguística, “ramo da linguística voltado ao estudo e à tradução das produções escritas por animais (e posteriormente pelas plantas), seja sob a forma literária do romance, da poesia, da epopeia, do panfleto ou ainda dos arquivos” (Despret, 2021, p. 10).

Mensagens intituladas como se fossem salmos encontradas em um formigueiro tentam ser interpretadas, enquanto um pesquisador relata suas agruras ao tentar *ler* o voo aquático dos pinguins. Por fim, no editorial da revista, questiona-se o conceito de arte a partir do paradigma vegetal: teriam as plantas um *anima*? Sua arte, além de não comunicativa, seria também não cinética?

Le Guin prospecta assim um mundo em que humanos e não-humanos estabelecem comunicação horizontal, em que o ser humano não observa pinguins e doninhas, os lê; não arranca plantas do solo para observá-las em laboratório, mas as mantém em seu habitat pra auscultá-las; desenvolve-se assim todo um novo campo científico, que obviamente acompanhada do seu respectivo léxico discursivo, opera um *novo mundo* em que “o Tempo, o elemento essencial, a matriz e a medida de toda arte animal conhecida, não entre de forma alguma na arte vegetal. As plantas talvez usem a grandeza da eternidade. Nós não sabemos.” (Le Guin, 2021, s.p.)

Essa guinada não-humana e não-eurocêntrica, que se articula com outras vertentes da cosmopolítica atual ([de]colonialidade do saber, interseccionalidade, cosmologias ameríndias,

³ Coccia (2018, p. 31) define a mistura como “essa relação de troca topológica. É ela que define o estado de fluido. Um fluido não é um espaço ou um corpo definido pela ausência de resistência. Não tem nada a ver com os estados de agregação da matéria: os sólidos também podem ser fluidos, sem precisar passar ao estado gasoso ou líquido. Fluida é a estrutura da circulação universal, o lugar onde tudo vem ao contato de tudo, e se mistura sem perder sua forma e sua substância própria”.

estudos de raça e gênero), desemboca e potencializa a temática premente transversal das ciências e da filosofia contemporânea que é o *antropoceno*.

Conceito cunhado por dois cientistas europeus (!), Paul Crutzen e Eugene Stoermer, o termo apareceu pela primeira vez em 2000, no boletim do programa internacional de geosfera-biosfera (IGBP): um estudo de mudança global do conselho internacional de ciência (ISC):

Considerando esses e muitos outros impactos importantes e ainda crescentes das atividades humanas na Terra e na atmosfera, e em todas as escalas, inclusive globais, parece-nos mais do que apropriado enfatizar o papel central da humanidade na geologia e na ecologia, propondo o uso do termo “antropoceno” para a atual época geológica. Os impactos das atividades humanas atuais continuarão por longos períodos (Crutzen; Stoermer, 2000, p. 17)

Ainda que o termo não seja um consenso (Viveiros de Castro; Danowski, 2014; Soares; Machado, 2021), ele catalisa um novo espectro de discussões, articuladas com a virada aos agenciamentos não-humanos na filosofia, ciências sociais e literatura. Centrado na falta de preservação dos recursos naturais, depredados em prol do ciclo danoso do capitalismo contemporâneo, em que o impacto da ação antrópica afeta pejorativamente o funcionamento do Planeta, faz-se imperativo deslocar o ato de narrar para as cosmo(logias)gonias fictícias e imaginárias para os seres que estão do outro lado do *jogo* – a pertença “a certos mundos e não a outros, de estar disponível para alguns mundos e não para outros; trata-se, portanto, de um comprometimento materialista em muitos sentidos” (Weigel; Haraway, 2021, p. 31).

É nesse sentido que Simoni (2020, p. 138-139) argumenta as *narrativas do esgotamento* como alternativa vinculada ao rompimento com a concepção de natureza como fonte inesgotável de recursos, articulado a potencialidades geradoras de resistência ao cenário hegemônico descrito.

A dimensão semântica do esgotamento convive com sua dimensão performativa de produzir resistência. [...] narrativas do esgotamento contemporâneas vinculam-se a projetos historiográficos afirmativos de resistência, que são impulsionados exatamente pela constatação da escassez e da necessidade de ação. A contração da preposição “de” com o artigo definido masculino “o”, em vez de funcionar como partícula apassivadora de esgotamento, opera como indicadora do lugar. Isso significa que as narrativas, muito mais do que narrar o esgotamento, performativamente o subvertem por meio da inscrição histórica de perspectivas encarnadas a partir de baixo.

Há assim consonância entre a virada dos não-humanos e o posicionamento político das ficções contemporâneas como textos de resistência ante ao sistema que enseja o Antropoceno. Mais do que um marco geológico, ele se torna registro histórico dos traumas que o humano causa ao planeta. Esse processo não é pacífico, sendo marcado pela guerra ideológica de narrativas. Assiste-se diariamente ao trovão de *Fake News* proliferarem especialmente na e a partir da internet, em que se produzem narrativas ao sabor da catequese política momentânea.

Araújo (2023, s.p.), pondera como o Antropoceno mobiliza essa disputa (de) narrativa(s), pois

o fato científico precisa de um contexto, uma história, para que se sustente. E essa história, essas histórias, tem a capacidade de fracionar a dimensão genérica própria da ciência em direção a compreensões mais localizadas e precisas acerca não apenas do

início do Antropoceno, mas também das políticas possíveis capazes de dar conta de sua existência.

Diante desse prisma político, a ficção tem, enquanto narrativa do esgotamento, a função ética de mobilizar as querelas que emergem do contexto antropocênico, o que implica fomentar questões que fujam do padrão. Se já se sabe que o humano interfere no natural, agora é preciso indagar contrariamente,

compreender aquilo que sempre tomamos como próprio do mundo da cultura (a política, a sociedade, a subjetividade) também em sua dimensão natural. Há toda uma “natureza” na forma pela qual nos organizamos coletivamente, que decidimos ignorar por tempo demais, achando que estávamos ejetados desse mundo, que éramos seres especiais eminentemente culturalizados. A intrusão das mudanças climáticas no planeta é uma espécie de aviso de emergência de que toda a política humana é também ambiental (Araújo, 2023, s.p.).

Considerações Finais

Pensar o fim do mundo é uma prática especulativa integrada às culturas históricas humanas, que vem vivificando dramaticidade com a iminência de uma destruição do planeta no curto prazo, algo que o Antropoceno anuncia. Todavia, é preciso pensar que outros mundos (o dos povos tradicionais indígenas ameríndios dizimados no processo colonial, ou de plantas e animais em extinção ou já extintos), findaram-se há muito.

Aqui a ficção é fundamental como *ensejadora de mundos (im)possíveis*. E chegou a vez dos excluídos e oprimidos das instituições do poder ocuparem seu devido espaço na consecução de novas realidades, pouco importando se são ficções ou realidades – como se argumentou aqui, tais fronteiras já não fazem nenhum sentido (se é que, algum dia, fizeram).

Como argumentam Viveiros de Castro e Danowski (2014), pensar sobre o fim dos tempos será uma prática recorrente até que, de fato, aconteça. E, especialmente a partir da pandemia da COVID-19, em que a existência humana na Terra foi posta em dúvida – a partir do agenciamento de um ser não vivo (?) e invisível – aventou-se a possibilidade do olhar diferenciado em relação ao passado, estendendo a discussão decorrente do pós-modernismo e da virada linguística, que borrou as fronteiras entre a escrita e o social, a linguagem e a práxis, revisitados a partir de seus próprios pressupostos, à narrativa ficcional.

Como a temporalidade do Ser não é linear, e sim circular, em que um olhar ao passado sempre implica um vislumbrar de futuro, essa retrospecção apontou uma prospecção de novos mundos, considerando a iminência do fim desse mundo. Pensar novas realidades está imbricado ao fim dessa e de outras.

A perspectiva de que todo fim implica em um (re)começo, pois fim e final nunca se encontram, leva a assunção de uma espécie de virada “*thanatológica*” (não em seu sentido mortuário, mas em sentido teleológico, o mesmo sentido da virada dos “não-humanos”) – os fins de mundo são também a reconstrução desses fins, em que as temporalidades se justapõem; não se sabe mais quando se é presente, passado ou futuro, pois na passagem da metafísica à

mitofísica (Viveiros de Castro; Danowski, 2014), a literatura destrói o mundo, a partir da (re) criação de vários outros mundos (Ricœur, 1999; 2002).

A ficção literária permite um outro tipo de verdade ontológica, em que se rechaça o discurso racional da filosofia e tem-se o retorno ao mito, agora tido como verdade “thanatológica” antropocênica e pós-pandêmica como marcos temporais narrativos. Nesse cenário, percebe-se a relação da realidade histórica e da ficção não como opostos, mas como polos de um mesmo continuum, o que fica evidenciado na estética da recepção iseriana que correlaciona mundo do texto e mundo do leitor (Ricœur, 2010b; 2013).

As obras de Iser e Ricœur se aproximam pela similitude de fundamento, pois ambas concebem a ficção e a imaginação como *modos-de-ser*, a partir da indissociabilidade entre existência e linguagem. Isso evidencia-se quando Ricœur sustenta a sinonímia entre texto e ação, e se apropria da estética da recepção de Iser para desenvolver suas dialéticas entre mundo do texto e mundo do leitor. Iser, por sua vez, opera uma “revolução copernicana” na teoria literária ao deslocar da intencionalidade do autor para a relação fenomenológico-hermenêutica entre texto e leitor, ou seja, ao *ato de leitura*, como *leitmotiv* do processo literário.

O novo formato ficcional caracteriza-se ainda, por acentuada autorreflexão em relação à posição do narrador e aos procedimentos utilizados na construção da obra ficcional, o que se reflete, especialmente, na problematização de possíveis pontos de vista e nos desdobramentos de processos alternativos de focalização para a análise das relações entre presente e passado (Olinto, 2004). De tal forma que o compromisso da ficção é com uma ordenação específica do sensível, o qual pode acessar opacidades e ambivalências que o discurso científico não é capaz de articular (Tomm; Sperb, 2021).

A imaginação emerge como fundamento subjacente a toda prática especulativa, seja ela filosófica ou literária. É nesse sentido que o trabalho ficcional opera nas *ciências* com uma finalidade epistêmica, operando também na própria *reflexão filosófica* e nos dispositivos metodológicos que utiliza. Além do poético e do teórico, restaria por último pensar a multiplicidade das mediações ficcionais que operam no – quer seja no domínio ético, jurídico ou político – pois é efetivamente no agir humano que reside o horizonte último da filosofia da imaginação (Amalric, 2016).

Procurou-se argumentar que as escritas literárias nunca foram tão sociológicas quanto o são agora, concomitantemente ao fato de que a filosofia e as ciências sociais também nunca foram tão literárias como nos dias atuais – e desde sempre, se desanuvia a percepção racional eurocêntrica que reinou durante a era moderna. Pois a tarefa de *especular*, que caracteriza tanto a ficção quanto a imaginação, inere-se a todas essas práticas.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. Revisão da tradução e tradução de novos textos de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.

AMALRIC, Jean-Luc. Símbolo, metáfora e narrativa: o estatuto do ficcional em Ricœur. In: WU, R.; NASCIMENTO, C. R. do (orgs.). *Pensar Ricœur: vida e narração*. Porto Alegre: Editora Clarinete, 2016. p. 131-167.

ARAÚJO, André. Quando o familiar se tornou um alienígena? Sobre antropoceno e ficção. *Suplemento Pernambuco*. Jornal literário da companhia editora de Pernambuco. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/capa/3074-quando-o-familiar-se-tornou-um-alien%C3%ADgena.html>. Acesso em: 12 jun. 2022.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas*. Uma metafísica da mistura. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

CRUTZEN, Paul J.; STOERMER, Eugene F. The “Anthropocene”. Global change newsletter. The International Geosphere–Biosphere Programme (IGBP): A Study of Global Change of the International Council for Science (ICSU), No. 41, 2000. Disponível em: www.igbp.net/download/18.3_16f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf. Acesso em: 12 jun. 2022.

DESPRET, Vinciane. *Autobiografia de um polvo e outras narrativas de antecipação*. Tradução de Milena P. Duchiade. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed., São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Da dignidade ontológica da literatura. *Rapsódia*. São Paulo, Brasil, v. 1, n. 8, p. 51-67, 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-9772.i8p51-67>.

GEERTZ, Clifford. Mistura de gêneros: a reconfiguração do pensamento social. In: *O saber local*: novos ensaios de antropologia interpretativa. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Editora Vozes, 2009. p. 33-56.

ISER, Wolfgang. *The fictive and the imaginary*: Charting Anthropology Literary. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura*: uma teoria do efeito estético. Vol. 1. Tradução de Johannes Kretschammer. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ISER, W.; ROCHA, J. C. C. *Teoria da ficção*: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 65-77. Disponível em: iedamagri.files.wordpress.com/2018/09/iser-wolfgang-o-ficticc81cio-e-o-imaginacc81rio.pdf. Acesso em: 12 jun. 2022.

JAHNKE, Hans-Richard. *O conceito da compreensão na sociologia de Max Weber*. Portugal: Ed. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

LE GUIN, Ursula K. *A autora das sementes de acácia e outras passagens da Revista da Associação de Therolinguística*. Tradução de Gabriel Cevallos. 2021. Disponível em: <https://kinobeat.com/wp-content/uploads/Traducao-oficial-A-autora-das-sementes-de-acacia-.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2023.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MILLS, Charles Wright. *A imaginação sociológica*. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1982.

OLINTO, Heidrun Krieger. Novas sensibilidades na historiografia (literária). *Itinerários*. n. 22, 2004.

RICŒUR, Paul. ¿Que es um texto? In: *Historia y Narratividad*: 1. Tradução (Castelhano) de Gabriel Aranzueque Sahuquillo. Barcelona: Edicionés Paídós Ibérica, 1999. p. 59-83.

RICŒUR, Paul. *Del texto a la Acción*: ensayos de hermeneutica II. Tradução (espanhol) de Pablo Corona. Fondo de cultura econômica, 2002.

RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I – A intriga e a narrativa histórica. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Editora Martins Fontes. 2010a.

RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III – O Tempo Narrado. Tradução de Claudia Berliner. Editora Martins Fontes. São Paulo. SP. 2010b. [1983].

RICŒUR, Paul. *Hermenêutica e ideologias*. Tradução de Hilton Japiassu. 3. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2013.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. Tradução de Luís Eduardo Wexell Machado. *Revista FronteiraZ*. São Paulo, n. 8, 2012. Disponível em: <https://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/TraducaoSaer-versaofinal.pdf>. Acesso em: 27 mai. 2024.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Um discurso sobre as ciências*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SIMONI, Mariana. Narrativas do esgotamento e historiografia (literária) brasileira no antropoceno. *Revista Odisseia*. v. 5, n. Especial, p. 127-143, 2020. DOI: <https://doi.org/10.21680/1983-2435.2020v5nEspecialID23554>.

SOARES, Ricardo; MACHADO, Wilson. O programa científico do Antropoceno. *Estudos Avançados*. n. 35, v. 101. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-4014.2021.35101.018>.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Coleção Novos Cadernos de Mestrado, v. 1. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

TOMM, Davi Alexandre; SPERB, Maria Petrucci. Para além da narrativa épica da Ciência: reativando o animismo com Isabelle Stengers. *Cadernos do IL*, n. 62, p 110-137, 2021. DOI: <https://doi.org/10.22456/2236-6385.127997>.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; DANOWSKI, Déborah. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie/Instituto Socioambiental, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WEBER, Max. A “objetividade” do conhecimento nas Ciências Sociais. In: COHN, G. (Org.). *Sociologia*. Tradução de Gabriel Cohn. São Paulo: Editora Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais – 13, 2003, p. 13-107.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade*: fundamentos da sociologia compreensiva. Volume 1. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. Brasília: Editora da UnB, 2000.

WEIGEL, Moira; HARAWAY, Donna. Uma enorme e pretensiosa ninhada: Donna Haraway sobre verdade, tecnologia e resistência à extinção. *Garrafa*, v. 20, n. 57, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrrj.br/index.php/garrafa/article/view/55723>. Acesso em: 27 mai. 2024.