



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

JOÃO PEREIRA LOUREIRO JUNIOR

**POÉTICA DO FRACASSO: UTOPIA, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO EM “OS
DETETIVES SELVAGENS” DE ROBERTO BOLAÑO**

Belém - Pará
2018



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

JOÃO PEREIRA LOUREIRO JUNIOR

**POÉTICA DO FRACASSO: UTOPIA, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO EM “OS
DETETIVES SELVAGENS” DE ROBERTO BOLAÑO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção de título de Mestre em Letras

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Memórias e Identidades

Orientador: Prof^o. Dr. Carlos Henrique Lopes de Almeida

Belém - Pará
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- L892p Loureiro Junior, João Pereira
Poética do Fracasso : Utopia, Memória e Esquecimento em "Os detetives selvagens" de Roberto Bolaño / João Pereira Loureiro Junior. — 2018
139 f.
- Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.
Orientação: Prof. Dr. Carlos Henrique Lopes de Almeida
1. Fracasso. 2. Memória. 3. Utopia. 4. Esquecimento. 5. Roberto Bolaño. I. Almeida, Carlos Henrique Lopes de , *orient.* II. Título
-

JOÃO PEREIRA LOUREIRO JUNIOR

**POÉTICA DO FRACASSO: UTOPIA, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO EM “OS
DETETIVES SELVAGENS” DE ROBERTO BOLAÑO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção de título de Mestre em Letras

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Memórias e Identidades

Orientador: Prof^o. Dr. Carlos Henrique Lopes de Almeida

DATA DA AVALIAÇÃO: 28/08/2018

CONCEITO: APROVADO

Banca Examinadora

Prof. Dr. Carlos Henrique Lopes de Almeida (orientador)
Universidade Federal do Pará

Prof. Dr. Carlos Augusto Sarmiento-Pantoja (Avaliador interno)
Universidade Federal do Pará

Prof. Dr. Marco Antonio Chandía Araya
Universidade Federal do Pará (Avaliador Externo)

Prof^a. Dra. Tânia Maria Pereira Sarmiento-Pantoja (Suplente)
Universidade Federal do Pará

Belém - Pará
2018

Aos meus pais por tornar todos os sonhos possíveis.

AGRADECIMENTOS

À Deus, representação do mais belo de todos os sentimentos humanos e que representa para mim a persistência e a luta diária na conquista cotidiana de uma sabedoria que ama e respeita o próximo.

Aos pilares que sustentam meus sonhos, representados por cada membro de minha família: Meu irmão Rodrigo e minhas irmãs Renata e Rosineide sempre com seus espíritos de irmandade necessários para minha formação. À minha mãe Valdilena que simboliza acima de tudo todas as faces do amor e ao meu Pai, guerreiro e lutador incansável que me ajuda todos os dias com sua força e carinho.

Aos docentes que passaram pela minha formação e contribuíram de maneira significativa para que eu pudesse entender o papel da literatura na minha formação enquanto profissional da área de Letras. Estes agradecimentos vão dedicados aos professores que fazem parte do programa de pós-graduação em Letras do PPGL, em especial aos inesquecíveis: Tânia Sarmiento, Augusto Sarmiento-Pantoja, Marco Chandía, assim como os colegas do Mestrado e Doutorado que também contribuíram para essa construção.

Agradeço em especial ao professor Carlos Henrique por seu apoio em todo o processo de minha formação e por me ajudar a ver a literatura cada vez mais essencial para nossas vidas. Agradeço também a minha colega de orientação Franceline Barreto, pois com ela compartilhamos muitas angústias e alegrias.

Agradeço também a todos os amigos em geral que me ajudaram a percorrer este caminho de sonhos, em especial: Gleici Silva, Paulo Corrêa, Miriam Rosário, Thais Lucena, Raimunda Monteiro, Patrick Pereira, Danielle Mendonça, Artur Corrêa, e ao meu amor Mauricio Silva, parceiro para todas as horas.

“Los inventores de fábulas que todo lo creemos, nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria. Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir”

(Gabriel García Márquez - La soledad de América Latina)

“Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando”

(Roberto Bolaño - Manifiestos Infrarrealistas)

RESUMO

O objeto de pesquisa da presente dissertação é o romance “Os detetives selvagens” (1998) do escritor chileno Roberto Bolaño que será investigado a partir de uma discussão teórica que compreende os aspectos conceituais sobre utopia e suas relações com o tema do fracasso enquanto representação estética para uma literatura que abrange o período pós-ditatorial, tendo como dimensão discursiva a própria concepção do romance em uma possível análise sobre uma *poética do fracasso*. Outro ponto relevante a ser discutido a partir da análise literária da obra de Roberto Bolaño será a dimensão histórica proposta pela narrativa a partir dos conceitos de memória e esquecimento como componentes necessários para compreensão da história latino-americana como marcas indeléveis no que diz respeito aos traumas promovidos pelo advento das ditaduras no continente e como, a partir de uma releitura do passado a derrota geracional passa a ser vista como uma alegoria para a compreensão da resistência enquanto utopia reinventada. Nesse sentido, se analisa a construção estrutural do romance e seus aspectos polifônicos, aplicando-os aos aportes teóricos sugeridos pela pesquisa no afã de estabelecer o sentido de inquietude dos personagens que se movem no tempo e espaço da narrativa procurando por uma utopia que se reinventa como busca permanente, enquanto tentam dar voz a um passado ausente reerguido pelos mecanismos da memória. É importante destacar que além dos referidos aspectos conceituais a respeito de utopia investigados por Fernando Ainsa em *A reconstrução da utopia* (2006), do tema Fracasso/derrota analisados por Spiller e Sánchez (2009), Sánchez e Basile (2004), Foucault (2003), Idelber Avelar (2003); e da teoria relacionada à Memória e Esquecimento a partir dos estudos de Rossi (2010), Ricouer (2007) e Jacques Le Goff (2003), serão agregados à pesquisa, investigações narratológicas propostas por Gérard Genette (1979), Tzvetan Todorov (2003) bem como outros estudos sobre a novelística de Bolaño propostos por Tena (2010), Sotomayor (2007), a partir do diálogo crítico/literário que evidencia a importância de alguns aspectos da obra analisada (narradores múltiplos, *narratórios-nômades*, estrutura polifônica dos testemunhos) a partir deste eterno desejo humano de caminhar por um labirinto selvagem, tal qual os personagens *bolañianos*, perdidos em suas utopias reinventadas.

PALABRAS-CHAVES: Utopia. Fracasso. Memória. Esquecimento. Roberto Bolaño.

RESUMEN

El objeto de investigación de la presente disertación es la novela "Los detectives salvajes" (1998) del escritor chileno Roberto Bolaño que será investigada a partir de una discusión teórica que comprende los aspectos conceptuales sobre utopía y sus relaciones con el tema del fracaso como representación estética para una literatura que abarca el período post-dictatorial, teniendo como dimensión discursiva la propia concepción de la novela en un posible análisis sobre la *poética del fracaso*. Otro punto relevante a ser discutido a partir del análisis literario de la obra de Roberto Bolaño será la dimensión histórica propuesta por la narrativa a partir de los conceptos de memoria y olvido como componentes necesarios para la comprensión de la historia latinoamericana como marcas indelebles en lo que concierne a los traumas promovidos por el advenimiento de las dictaduras en el continente y cómo, a partir de una relectura del pasado, la derrota generacional pasa a ser vista como una alegoría para la comprensión de la resistencia como utopía reinventada. En ese sentido, se analiza la construcción estructural de la novela y sus aspectos polifónicos, aplicándolos a los aportes teóricos sugeridos por la investigación en el afán de establecer el sentido de inquietud de los personajes que se mueven en el tiempo y espacio de la narrativa buscando una utopía que se reinventa como búsqueda permanente, mientras tratan de dar voz a un pasado ausente retomado por los mecanismos de la memoria. Es importante que además de los referidos aspectos conceptuales acerca de utopía investigados por Ainsa (2006), del tema Fracaso/derrota analizados por Spiller y Sánchez (2009), Sánchez y Basile (2004), Foucault (2003), Idelber Avelar (2003); y de la teoría relacionada a la Memoria y el olvido a partir de los estudios de Rossi (2010), Ricouer (2007) y Jacques Le Goff (2003), se agregarán a la investigación, estudios narratológicos propuestos por Gérard Genette (1979), Tzvetan Todorov (2003) así como otros estudios sobre la novelística de Bolaño propuestos por Tena (2010), Sotomayor (2007), a partir del diálogo crítico / literario que evidencia la importancia de algunos aspectos de la obra analizada (narradores múltiples, narrarios-nómadas, estructura polifónica de los testimonios a partir de este eterno deseo humano de caminar por un laberinto salvaje, tal cual los personajes bolañianos, perdidos en sus utopías reinventadas.

PALABRAS-CHAVES: Utopía. Fracaso. Memoria. Esquecimiento. Roberto Bolaño.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. FRACASSO E UTOPIA	19
1.1. O fracasso e os mecanismos do poder	29
1.2. América: uma utopia (re)inventada	36
1.3. Antiheróis (e) perdedores	43
1.4. A utopia latino-americana: derrota ou fracasso?	50
1.5. Resistência: narrar é preciso	57
2. OS DETETIVES SELVAGENS: UMA POÉTICA DO FRACASSO	64
2.1. Um quebra-cabeças defeituoso	66
2.2. Amadeo Salvatierra: a voz do jogo	72
2.3. Os buscadores de utopía	77
2.4. Os “narratários” nômades e o jogo da agonia.....	83
2.5. Um itinerário de fracassos	90
3. A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO: VELHO DILEMA HUMANO	94
3.1 Memória, oralidade e testemunho	104
3.2 Bolaño e os apagamentos necessários	109
3.3 Alegorias, Memória e a derrota pós-ditatorial.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERENCIAS	133

INTRODUÇÃO

Este estudo pretende discutir a presença de uma poética do fracasso na literatura latino-americana pós-ditatorial a partir do romance *Os detetives selvagens* do escritor chileno Roberto Bolaño, tendo como eixo norteador alguns elementos que fazem parte de uma literatura crítica em relação ao objeto literário escolhido. Dentre os pontos que discutimos ao longo deste trabalho, destacamos alguns a releitura do conceito de utopia no âmbito latino-americano e sua importância para o sentido de resistência que aqui será analisado sob a ótica do fracasso (ou derrota), dentro do marco histórico pós-ditatorial. Num outro seguimento discursivo para analisar os elementos supracitados, empreendemos uma investigação a respeito dos conceitos de memória e esquecimento como forma de evidenciar nossa proposição central que visa confrontar no romance investigado, a presença de uma possível *poética do fracasso* na literatura de Roberto Bolaño, bem como nas construções estéticas da escrita latino-americana.

Num primeiro momento (**seção 1**) intitulado “Fracasso e Utopia”, apresentamos um panorama geral sobre o estudo de modo a compreender o espaço da utopia enquanto elemento inerente do discurso sobre a invenção da América, evidenciando o papel que tem o fracasso dentro do contexto literário. Além de destacar os objetivos e recursos utilizados para nossa análise, bem como aspectos metodológicos e direcionamentos teóricos, desbravamos o sentido que evidencia a poética de Roberto Bolaño como um possível instrumento para a construção de uma arquitetura do e para o fracasso como forma de resistência no âmbito pós-ditatorial, reiterando neste sentido, o campo semântico do fracasso que se ergue enquanto signo de denúncia de um autoritarismo ainda vigente na construção de nossa identidade, através de mecanismos de poder que tentam silenciar nossa história, apagando as possibilidades de reinvenção utópica pelo viés da memória.

Destacamos ainda nessa seção as facetas da utopia – de discurso hegemônico como “utopia dos outros” a uma poética de resistência pelas projeções de nossa reconstrução - reiterando sua reinvenção sob o signo do fracasso como uma condição de resistência no espaço latino-americano, realçando ainda, como a literatura, nas suas representações alegóricas, pode reconstruir nossas percepções sobre América enquanto um provável *habitat* de heróis problemáticos, anti-heróis ou “perdedores éticos” que serão delineados a partir de uma proposição acerca dos

estudos sobre a derrota enquanto *condição irreduzível de nosso continente* dentro do contexto de discussão sobre o romance. Para reiterar a semântica exata a ser trabalhada ao longo do estudo, destacamos ainda a importância de entender a dimensão política do uso dos termos *Derrota e Fracasso* em suas confluências e contrapontos, bem como os espaços e discursos que sedimentam a poética de Roberto Bolaño como símbolo de resistência pelo viés da arte enquanto forma de expressão de nossas insatisfações. Neste sentido, a ideia é discutir a noção de resistência no romance a partir de sua disposição testemunhal, como uma possível leitura metafórica que nos leva a sugerir um olhar transformador a partir da utopia enquanto discurso do outro (ou dos outros, posto a polifonia do romance enquanto estrutura) para um levante, estético, ético, discursivo e resistente que faça da derrota, uma reinvenção utópica.

Na seção 2 intitulada **Os detetives selvagens: uma poética do fracasso**, a proposta é discutir em primeiro plano o romance, a partir dos elementos discutidos, propondo um diálogo entre as estruturas do romance enquanto um *quebra-cabeças* onde seja possível evidenciar marcas dessa poética que denominamos fracasso, pela própria constituição do romance enquanto forma e conteúdo. A partir da concepção do romance como forma estrutural, discutimos o estatuto de sua condição a partir da ideia de jogo, agonia e esquecimento, evidenciando a importância da memória como forma de analisar o caráter utópico que subjaz no discurso romanesco. As variações de uso do termo esquecimento e memória serão analisadas de acordo com o que discutimos a respeito do tom da narrativa em meio ao discurso de resistência proposto por uma utopia reinventada. Numa obra que flerta com outras formas de estrutura, evidenciaremos o estatuto do narrador, destacando suas relações com a figura do *narratário* para que possamos evidenciar o sentido de utopia através da concepção de busca e deriva dos personagens, em uma análise da narrativa enquanto um itinerário de fracassos e resistências, para que possamos entender o jogo ficcional de Bolaño e o esquecimento enquanto necessidade pungente do ato memorialístico. A ideia nesta seção é apresentar a concepção de um romance que aparentemente se inscreve como “fracasso enquanto narração”, mas que na verdade se ergue enquanto voz(es) resistente(s) de uma utopia que se rebela, contra o *status quo* de nossa condição imposta pelo discurso homogeneizante de habitantes massacrados ao longo da história, mas que ganha voz pelo viés de uma resistência plena de consciência.

Nesse sentido, destacamos na terceira seção a necessidade de uma reflexão em torno a alegoria, esquecimento, memória e silenciamento com a intenção de compreender desde as concepções teóricas a respeito do campo memorialístico até a percepção do papel da alegoria no contexto histórico a que nos dedicamos investigar a partir de nosso objeto literário. É se aventurando às entranhas ficcionais do romance *Os detetives selvagens* que a terceira seção denominada **A memória e o esquecimento: velho dilema humano** pretende apresentar algumas concepções teóricas necessárias sobre memória e esquecimento, destacando o papel da alegoria como forma de construção social de nossa condição a partir do estatuto da literatura latino-americana. A proposta inclui relacionar de maneira pontual os diálogos entre a narrativa de Bolaño e uma contextualização teórico-crítica sobre memória e esquecimento, traçando um painel humano presente na referida narrativa dentro da perspectiva do fracasso enquanto alegoria da derrota no contexto pós-ditatorial, tendo como foco de análise a reconstrução da memória a partir da *poética do fracasso* que se constitui a partir do referido romance.

A respeito da obra dentro deste contexto conceitual apresentado sobre alegoria, memória e esquecimento, analisaremos sua proposta narrativa enquanto jogo ideológico e linguístico no qual as vozes narrativas transformam os narradores de *Os detetives selvagens* em exímios contadores não de uma história latino-americana, mas de uma jornada que tem por objetivo desnudar os discursos hegemônicos que aprisionam o fracasso enquanto condição ontológica do ser latino-americano, quando na verdade, o que os narradores bolañianos querem nos relatar, são suas histórias, seus testemunhos e vivências no afã de denunciar sua condição subalterna, para narrar, enfim a sua própria história, a partir de seu ponto de vista. Nesse sentido, a análise da subversão do ato narrativo em Roberto Bolaño será de suma importância para pensarmos o estatuto da memória enquanto ferramenta incontestada na configuração das narrativas pós-ditatoriais pelo viés da oralidade e do testemunho que discutiremos como forma de alusão as formas de resistências que nascem no romance a partir de nossa análise a respeito dos personagens enquanto figuras do discurso literário que sedimentam o sentido de narrar enquanto instrumento de vivência e sobrevivência em meio a derrota.

Ainda nessa seção proporemos, a partir dos muitos elementos evidenciados anteriormente, um caminho convergente e divergente para uma possível *poética do fracasso* que rege – não apenas a narrativa em questão – mas as narrativas

bolañianas na pós-ditadura, explanando na mesma, o potencial criador do fracasso e suas alegorias enquanto elemento necessário para a construção não apenas utópica do homem e do espaço latino-americano, observando o jogo necessário que tem a alegoria, a memória e o esquecimento para a narrativa, destacando essa necessidade de lembrar, esquecer e perder como parte inerente da jornada de conhecimento pela qual (sobre)vivem os utópicos, subversivos e devastados *detetives selvagens* neste mundo de utopias que sobrevivem enquanto alegorias de um porvir.

E no que diz respeito ao mundo ficcional e real que exploraremos ao longo do estudo, faz-se necessário situá-los dentro da narrativa, porém, ir além dessa fronteira entre o real e o ficcional proposto pelo jogo narrativo, ou seja, para além dos espaços *diegéticos*, pois é necessário reconhecer a partir da leitura do romance, os espaços reais dessa geografia do marginalizado que é América Latina, seja trazendo para a análise o sentido histórico do *perdedor ético* que confrontaremos com a figura do *perdedor desencantado* a partir dos estudos de Basile e Sánchez com a análise da derrota enquanto alegoria da resistência proposta por Avelar, dentro do contexto de formação de nossa história pós-ditadura, no sentido de pensar personagens de Bolaño como habitantes reais de uma América à deriva, que teima em fugir do lugar subalterno que lhe foi imputado pelo discurso hegemônico. Esse mesmo continente situado em alguma região na cartografia da literatura latino-americana, que aqui evidenciaremos em nosso estudo não apenas como espaço das utopias alheias que nos foram impostas, mas como espaços de resistência aos fracassos dos personagens que também estão à deriva, por que de alguma maneira eles querem problematizar sua condição marginalizada, daí a necessidade de evidenciar estes espaços de resistência pelo viés da memória, esta ferramenta tão necessária para qualquer ato criativo de subversão que se preze.

A respeito da escolha do romance *Os detetives selvagens* (1998) de Roberto Bolaño para integrar esta reflexão em torno do tema do fracasso enquanto poética, se justifica por vários motivos, mas um em especial se faz mais evidente: a elaboração desta pesquisa se fez mais urgente, pela necessidade de discutir o estatuto do fracasso, tendo como ponto de partida, um questionamento crucial a respeito de nossa história e que se faz presente como mensagem subliminar no romance: afinal, o que veio depois da ditadura? Essa reflexão se reconstrói a partir de uma frase icônica que rege o próprio sentido ideológico do romance aqui analisado: *¿que hay detrás de la ventana?* (BOLAÑO, 2010). *Que tem além da janela?* Pergunta-se um dos narradores

retórica ou metaforicamente, ao fim do romance, como se nos questionasse provocativamente: E agora, com o fim das utopias, o que virá? A liberdade? A opressão? A resistência? os *detetives selvagens*? Ou tão somente uma história latino-americana narrada a partir de uma busca? Onde estariam esses detetives nos porões de nossa memória? Que história escutar em meio ao coro de vozes que se alternam ao longo do romance? Para tentar entender o sentido desses questionamentos, aproximemo-nos mais dessa poética que tem na voz dos personagens de Bolaño um renegado porta-voz.

“Perdidos” talvez no Deserto de Sonora em pleno Norte do México, tendo na incerteza do futuro, uma dúvida desenhada graficamente na última página do romance, e que ilustra significativamente aquilo que o próprio autor reflete a respeito d’Os *detetives selvagens* enquanto produto de uma representação social, histórica e cultural. E nesse caso, a reflexão do autor se revela aqui como um argumento que justificativa os caminhos dessa pesquisa, por apresentar os percursos que deram margem às reflexões e análises que apresentaremos em seguida.

Mas antes é necessário fazer uma breve apresentação do autor a que nos dedicaremos ao longo deste trabalho. Amante declarado da obra de Julio Cortázar e Jorge Luis Borges: “Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad.” (2011, p. 327) Roberto Bolaño Ávalos nasceu no Chile e viveu grande parte de sua vida entre México e Espanha. Em 1969 emigra com a família para o México e sua primeira volta ao Chile acontece em 1973 “para participar en el proceso ‘revolucionario’ que se estaba desarrollando (...)”(FLORES; LUCAS, 2006, p. 15) mas com o golpe militar e o incidente de sua prisão por oito dias, quando é salvo ao ser reconhecido por colegas do colégio, ele volta para o México. Ao lado do amigo Mario Santiago, funda o movimento de vanguarda chamado *Infrarrealismo*¹. Sua segunda volta ao Chile acontece em 1998. Ainda em 1977 vai para a Espanha, onde se casa com Carolina López e tem três filhos. Morre em julho de 2003 em decorrência de uma doença hepática.

A respeito de sua produção podemos destacar algumas obras importantíssimas para a narrativa latino-americana: *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996), *Llamadas telefónicas* (1997); *Amuleto* (1999),

¹ Movimento poético criado no Chile por Roberto Matta a partir do surrealismo. Em 1975 o movimento foi fundado no México por Mario Santiago Papatzi e Roberto Bolaño. N’Os *detetives selvagens* o movimento recebe o nome de Real visceralismo.

Nocturno de Chile (2000), *2666* (Premio Salambó 2004), *El tercer Reich* (2010), estas duas últimas lançadas postumamente. Nesta investigação, discutiremos sua obra mais célebre: *Os detetives selvagens* lançada no ano de 1998. A escolha desse romance de Roberto Bolaño parte da percepção de seu *sentido de derrota geracional* proposto pelo seu autor. Em outras palavras, a escolha do mesmo está relacionada à forma como conheci a obra, a partir de uma entrevista em que o escritor chileno evidencia essa perspectiva de derrota geracional como signo representativo do romance. E este sentido pode ser observado de maneira literal naquilo que ele comenta a respeito: “*Los detectives salvajes* intenta reflejar una cierta derrota generacional” (BOLAÑO, *Entre paréntesis*, p. 327).

Partimos da hipótese central de que o romance se constitui enquanto poética do fracasso por apresentar desde sua estrutura até seu conteúdo, uma convergência de elementos que nos fazem questionar o próprio estatuto da narrativa convencional no contexto pós-ditatorial latino-americano. Mas é importante ressaltar que esta *poética do fracasso* não evidencia o caráter pejorativo que caracteriza o termo fracasso, mas sim o reconstrói num contexto distinto, pois, os elementos da memória e do esquecimento, atrelados a percepção da utopia (outro elemento visto aqui de maneira distinta) enquanto elemento restaurador de uma resistência, fazem com que nos questionemos: de que modo a utopia, a memória e o esquecimento podem contribuir para a construção de uma poética do fracasso, enquanto forma de resistência, no contexto da literatura latino-americana após a derrota concebida pela conjuntura política dos anos 60/70?

A partir dessa hipótese principal, abordaremos ao longo deste trabalho, as relações que fazem com que o estatuto da memória e do esquecimento sejam elementos importantes para a constituição da narrativa, afinal, tanto a memória como o papel exercido pelo esquecimento têm sua função de entender o narrado em seu contexto. Assim como as discussões a respeito da utopia (em suas outras faces) serão analisadas sempre à luz do papel que joga a resistência como estratégia narrativa para contar uma outra América, a partir das inúmeras vozes “invisíveis” que ecoam em toda a narrativa.

Mas que narrativa é essa? O que é afinal esse romance? Por que ele revela em seu sentido, essa derrota geracional? E porque lê-lo à luz dessas reflexões em torno da memória, do esquecimento e da alegoria de uma derrota? Para entender esses questionamentos, é preciso apresentar a obra de maneira breve (num primeiro

momento), mas não menos simplista. Para isso, minha escolha na forma de apresentação, perpassa pelo caráter descritivo de um espaço real/ficcional que dá vida a narrativa: o *espaço de sobrevivência* que é, ao mesmo tempo, “vários lugares”, mas também é a representação dessa América que estamos constantemente nos referindo como espaço de nossas vivências e resistências.

Os detetives selvagens é, sobretudo, um romance sobre buscas. Uma espécie de *labirinto narrativo* que evoca uma saída no horizonte de uma utopia. Num primeiro segmento estrutural (distribuído na 1ª e 3ª parte) se narra, pela voz de um jovem narrador chamado Juan García Madero, as aventuras intelectuais de jovens poetas pelas ruas da Cidade do México e pelo Deserto de Sonora, no afã de entender o desaparecimento de uma escritora no deserto de Sonora no México na década de 30; num segundo plano narrativo (a 2ª parte do romance), o romance relata a(s) procura(s) por esses mesmos jovens poetas, mas agora sob outra perspectiva e a partir de um coro polifônico de relatos desencontrados, para que possamos entender o que aconteceu nessa primeira busca empreendida pelos *detetives selvagens* descrita na 1ª e 3ª parte; esse segundo plano narrativo – prenhe de intensidade testemunhal - nos apresenta um punhado de narradores que tentam nos ajudar nessa busca, nos convertendo também, dessa forma, em possíveis *detetives* a procura de respostas sobre o desaparecimento dos poetas que procuravam a poetisa Cezárea Tinajero. Esse caráter policialesco será também peça chave para entender este romance enquanto porta-voz dessas buscas: cheio de aventuras, assassinatos, mortes, desaparecimentos, enigmas, aparições, apagamentos, alegorias e a possível leitura de uma derrota que se anuncia no próprio ato de buscar. De maneira mais detalhada, podemos observar a seguir a divisão do romance em três atos que formam este labirinto narrativo:

Mexicanos perdidos no México é o capítulo que narra, na forma de um diário, a jornada de autodescobrimento do jovem Juan García Madero em suas andanças com os jovens poetas *realvisceralistas* Arturo Belano e Ulises Lima, bem como suas buscas por uma poetisa que representou na década de 30 um importante movimento de vanguarda na literatura mexicana. A narrativa destaca as vivências subversivas e quase adolescentes desses jovens em um ambiente regado a aventuras amorosas, drogas, sexo e violências em pleno período em que as ditaduras latino-americanas se espalhavam por todo o continente. A partir destes retratos de uma geração de jovens literalmente perdidos pelas ruas de México D.F., já podemos

dimensionar aí um óbvio sentido de busca vã que permeará as linhas desse momento narrativo, afinal, quase que como um diário de viagem, a narrativa aqui se caracteriza pela descrição da *cotidianeidade* desses jovens em suas desventuras (extra)ordinárias.

A segunda parte do romance intitulada **Os detetives selvagens**, é a parte mais densa do romance, pois se compõe de mais de 50 relatos que em sua maioria, tentam revelar o paradeiro dos dois jovens protagonistas Ulises Lima e Arturo Belano ao longo dos vinte anos (1976-1996) que se seguem à busca empreendida por eles da Cidade do México ao Deserto de Sonora, entre novembro de 1975 e fevereiro de 1976². Esse seguimento narrativo tem como foco, muitas vezes, os testemunhos, como é o caso de Amadeo Salvatierra (presente em 13 dos 53 testemunhos), que de alguma maneira como veremos mais adiante, pode ser lido nas entrelinhas do romance como um narrador que se sobrepõe aos outros deste segmento narrativo, até aparições efêmeras, com depoimentos curtos e sem um aparente sentido, como é o caso de Aurelio Baca, presente em um curto momento da narrativa, dando um depoimento que, sem qualquer relação com a busca pelos *detetives* faz com que, às vezes, nos “percamos” também nesse labirinto de buscas que é a segunda parte da narrativa, afinal, em meio a estes mais de 50 depoimentos, alguns nem sequer mencionam ou fazem referência ao paradeiro dos dois “detetives”.

Outro ponto relevante desta segunda parte do romance, é que o tempo inteiro, esses testemunhos são direcionados a alguém que não sabemos quem é, e que nos faz inclusive questionar o estatuto do narratário/interlocutor e até do leitor do romance, afinal entramos no jogo ficcional de Bolaño cumprindo o papel de leitores, mas “saímos” dele com a possibilidade “real” de nos convertermos em detetives e interlocutores destes narradores bêbados, drogados e loucos.

Na terceira parte do romance, chamada de **“Os desertos de Sonora”** retornamos a forma narrativa do primeiro momento (o diário) e acompanhamos agora o “desfecho” da busca dos poetas pela poetisa desaparecida no Deserto de Sonora na década de 30. Esse segmento se caracteriza não apenas pela sua construção enquanto epílogo (ou não) da narrativa e seus possíveis desenlaces individuais, mas sim pelo teor tragicômico que o mesmo apresenta, pois somos testemunhas de momentos que vão da ação violenta ao riso nervoso, sem que notemos explicitamente

² 1ª parte do romance (Mexicanos perdidos en Mexico - 1975); 3ª Parte do romance (Los desiertos de Sonora – 1976)

o forte teor de crítica presente na jornada desses detetives, que mais que desbravar o Deserto de Sonora, querem desbravar uma América reconstruída pelo viés de uma utopia que flerta com este fracasso enquanto alegoria, tendo a memória e esquecimento como fatores de reconstrução.

Ao final da jornada (nossa, dos narradores e dos *detetives selvagens*), nos questionamos sobre como a narrativa, se configura como a representação dessa poética que se faz questionadora, afinal, seja pela reconstrução de sua estrutura, seja pela derrota enquanto fator de resistência, “saímos” do romance com um olhar mais contestatório, mais incomodados, porque este é o sentido da arte e é isso que se propõe Bolaño em sua poética. Assim sendo, é preciso refletir sobre o papel da memória/esquecimento como os pontos de referências para refletir sobre o fracasso. A experiência do viver/contar de Walter Benjamin, ganha em Roberto Bolaño, os contornos múltiplos das vozes que ajudam na confecção narrativa tão retalhada quanto a vida dos que sobreviveram a ela como homens, agora personagens/narradores.

E nessa sucessão de vozes, o romance afirma-se como estrutura narrativa e, transforma - à sua maneira - seus narradores em figuras incontestes do narrar, que darão aos dramas revisitados pela memória a veracidade dolorosa do recordar. São eles que vão manter vivo o próprio tempo presente, pois a ideia de Todorov sobre o *Narrar é equivalente a viver*, também se faz presente nos três segmentos narrativos do romance, já que todos os seus narradores necessariamente narram para manter vivo aquilo que os sustenta no tempo cronológico atual, um tempo de perdas e frustrações tão evidentes ao fim dos romances quando os narradores “nos abandonam”, justo quando estamos suspensos num drama do tempo presente que ganhará espaço na memória de um futuro incerto, mas que resiste às marcas e dores do tempo. Nesse sentido, a narrativa ganha os contornos da derrota enquanto alegoria de resistência utópica que não se concretiza pela incerteza do porvir, tão bem delineado pelo “*que hay detrás de la ventana*” mas sugerida pelo limite entre o “fim” da narrativa enquanto estrutura e o “começo” da incerteza que mais do que nunca reafirma a resistência dos personagens bolañianos que dão vida a essa *poética do fracasso*.

1. FRACASSO E UTOPIA

“Lo intentaste.
Fracasaste.
Prueba otra vez.
Fracasa otra vez.
Fracasa mejor”
Samuel Beckett³

A história da literatura está cheia de representações sobre o fracasso. Das narrativas clássicas que nos legaram figuras históricas e literárias em suas inesquecíveis epopeias, aos frágeis e intensos heróis problemáticos e suas jornadas decadentes, o fazer literário sempre esteve atrelado a uma das matérias essenciais que dá vida a muitas narrativas: o fracasso. De acordo com Sánchez e Spiller em um estudo sobre a literatura e o tema do fracasso: “la literatura y el fracaso mantienen una íntima relación altamente productiva y creadora; el éxito se mira como algo poco poético. (2009, p. 07), podemos acentuar a força da relação fracasso/êxito e sua inerência ao constructo poético assim como observar como essa poeticidade do fracasso se aproxima de um outro conceito que aqui será analisado à luz de nossas proposições: a utopia.

Assim sendo, a citação de Samuel Beckett que utilizamos na introdução desta seção, se insere em nossas primeiras reflexões no afã de compreender que a matéria que dá tom de fracasso às narrativas literárias não pode ser ignorada, posto seu caráter “redentor” de ser uma constante busca por um *fracasso melhor*, uma nova tentativa a partir do ato de perder, uma renovada investida no afã de conquistar algo ou, ser simplesmente, um retumbante fracasso que se aproxima de um êxito, não como representação da vitória em si, mas sobretudo como constante busca, afinal há uma relação implícita e necessária no pressuposto de que em cada vitória, subjaz uma reafirmação da derrota alheia: o fracasso do outro.

Mas afinal, como se caracteriza o fracasso no fazer literário latino-americano? Em especial no que concerne a produção literária da segunda metade do século XX, tendo em vista o contexto das ditaduras vivenciado no âmbito das artes e os ecos produzidos pela estética literária que aqui marcaremos temporalmente como pós-

³ https://verne.elpais.com/verne/2016/10/17/articulo/1476696931_625160.html

ditadura. Afinal, é dentro deste marco temporal que nos interessa recortar nossa análise a respeito do tema fracasso e a escrita de Roberto Bolaño em seu icônico *Os detetives selvagens*. Entretanto, para responder a este questionamento, é necessário observar as proposições questionadoras de caráter universal de Yvette Sánchez e Roland Spiller a respeito do fracasso, pois elas evidenciam o quanto a referida questão faz parte da construção estética universal:

Lo malogrado siempre encontrará un cauce en las letras universales para constituirse en motivo (con un sinfín de trágicos personajes perdedores), en el nivel del discurso (¿según qué procedimientos se poetiza el fracaso?) y por sus implicaciones autobiográficas. [...] ¿Cómo se escribe sobre el fracaso? ¿Qué influencia tiene el fracaso en el estilo y en el discurso literarios? ¿Cómo influye en la dramaturgia y peripecias de las ficciones la interacción contingente del éxito y del fracaso? (SÁNCHEZ; SPILLER, 2009, p. 07-08)

Não por acaso, o tema do fracasso permeou grande parte daquilo que se considera a matéria prima para entender o humano (e suas utópicas aventuras rumo ao fracasso) nas obras e personagens mais célebres de nossa literatura e de nossa história também: *Raskolnikov*, *Lazarillo de Tormes*, *Os Buendía*, *Policarpo Quaresma*, *Quicas Borba (o personagem em Dom Casmurro)*, *Cabeça de vaca* e um sem fim de personagens e figuras históricas e ficcionais que sedimentaram o sentido do fracasso em suas jornadas através de diferentes perspectivas.

Para não nos atermos a listas cansativas - até porque não é este o propósito de nossa investigação - cito como exemplo singular e definitivo para as pretensões discursivas a respeito do tema, a incrível e triste figura de Dom Quixote de La Mancha, um dos personagens mais exuberantes de toda a literatura ocidental e como sua jornada foi construída sob a égide de um constante e retumbante fracasso que refletiu não apenas as estruturas do romance moderno, como nos fez repensar a literatura e o estatuto do herói romanesco a partir da releitura dos clássicos que antecedem a obra-prima de Miguel de Cervantes como podemos ratificar a partir do estudo de Georg Lukács quando este propõe um olhar sobre a figura de Dom Quixote no seu “A teoria do romance”, no qual nos é revelado a força do romance de Cervantes e como este ajudou a reconstruir a própria categoria *Romance*, sedimentando novos caminhos para o protagonismo de um herói moderno que se consolida como reflexo de um mundo que tal e qual o personagem cervantino está fadado ao fracasso.

Não por acaso, a construção linguística “buscas quixotescas” se tornou uma espécie de símbolo de nossa condição humana frente ao fracasso. Mas, observem

que essa marca linguística evidencia não um fracasso enquanto perspectiva pessimista, mas sim uma derrota anunciada pelas possibilidades de um sonhar com matizes otimistas: talvez uma das formas definitivas para um sonhar utópico. E na literatura essa representação se faz mais evidente, considerando suas possibilidades para além de um marco racional. Fernando Ainsa afirma a esse respeito que:

O componente imaginário do artístico literário torna-se fundamental numa leitura utópica de muitos textos literários. A ilusão artística pode dar uma prefiguração da realidade, que parece significada numa projeção que vai muito além do dado, inclusive por meio da fabulação e da exageração. Pela ficção pode-se entrever a liberdade futura em obras que apenas na aparência estão terminadas. (AINSA, 2006, p. 39)

Ainda sob a perspectiva de refletir a importância de *Dom Quixote* para o que pretendemos evidenciar a respeito do fracasso enquanto matéria prima essencial na literatura, observemos o que pondera Cotrim a respeito de Lukács, sua teoria do romance *Dom Quixote* e a figura do herói. Aqui, a terminologia “herói” como uma representação necessária para pensar o jogo duplo fracasso/sucesso:

A psicologia do herói romanesco como herói problemático é demoníaca: é o indivíduo que não deseja simplesmente viver subordinado ao vazio das estruturas do mundo, mas cuja interioridade insurge contra “a vida que apodrece em silêncio”. Por sua forma biográfica, o desenvolvimento de um homem “é o fio a que o mundo inteiro se prende e a partir do qual se desenrola”, de modo que totalidade extensiva da vida se configura a partir da interioridade vivenciadora do herói. Para o Lukács, o romance representa a luta do indivíduo contra o vazio e a nulidade da vida social. (COTRIM, 2011)

E este vazio existencial revela a atemporalidade de um herói que – ainda que marcado pela contingência coletiva do social em outros momentos da história da literatura – como é o caso da honradez ilibada de *Mio Cid* ou o heroísmo sobre-humano dos deuses das epopeias gregas – sempre esteve atrelado a buscas quixotescas por um mundo ideal, utópico, de gigantes e não moinhos de ventos, mesmo que a crueldade da realidade fosse tão evidente quanto o olhar realístico da emblemática figura de Sancho Pança na famosa narrativa de Cervantes. E a referida obra do autor espanhol serve não apenas como ponto de referência para a consolidação do romance moderno, da reconfiguração do herói e seus fracassos - inclusive da própria concepção de anti-herói que se sedimenta também a partir da problematização de Lukács - mas reafirma a utopia como elemento inerente que deve ser pensado como símbolo de uma busca eterna.

Se o eterno retorno nietzschiano⁴ é um dos elementos metafóricos mais bem representados na cultura literária, talvez seja hora de refletir sobre um “eterno fracasso” e tentar discutir essa noção a partir de outra ilustração filosófica clássica da cultura ocidental que é o *Mito de Sísifo*⁵ como uma metáfora para esse fracasso que se repete infinitamente, mas que persiste como símbolo representativo de todas as utopias humanas e sua presença no fazer literário, pois, é a partir desse desejado espaço de anelo que a sociedade ainda tenta mudar o mundo à luz da frase atribuída⁶ a Cervantes no clássico *Dom Quixote*: *mudar o mundo meu amigo Sancho, não é loucura, não é utopia, é justiça*.

E essa busca por justiça não poderia soar mais coerente no que estamos discutindo, afinal será dentro dessa perspectiva de reflexão sobre justiça e utopia que pretendemos fazer uma análise sobre nossos fracassos e nossas utopias como representações da resistência. E digo nosso, localizando-nos espacialmente no continente americano e toda a trajetória de utopias, fracassos e resistências que lhe é inerente, tendo em vista que o mesmo é (e sempre foi) por excelência um espaço geográfico propício em reinventar-se, seja pelo olhar do outro, o “estrangeiro” que “inventou” nossa condição utópica, afinal “América aparece no imaginário ocidental como parte desse outro espaço e esse tempo diacrônico que brinda a ilusão de um passado ‘dourado’ ou paradisíaco que se pode recuperar projetado no futuro” (AINSA, 2006, p.156). Seja pelo nosso olhar que vive a remodelar essa mesma condição, no afã de resistir sempre, afinal resistência sempre foi condição primeira de nossa existência enquanto continente.

A respeito desse “olhar do outro” retomemos as reflexões em torno da “derrota alheia” que propomos ao começo desta seção, como forma de esclarecer que essa alteridade não pode ser manifestada tão-somente a partir de reducionismos maniqueístas entre dominador/dominado. Na verdade, quando asseveramos sobre a derrota do outro, estamos nos integrando a construção discursiva dessa derrota, pois

⁴ O *Eterno Retorno* é um conceito desenvolvido pelo filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900), segundo o qual tudo o que fazemos se repete um número infinito de vezes ao longo de nossa vida.

⁵ Os deuses tinham condenado Sísifo a rolar um rochedo incessantemente até o cimo de uma montanha, de onde a pedra caía de novo por seu próprio peso. Eles tinham pensado, com as suas razões, que não existe punição mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança.

⁶ A famosa expressão não se encontra originalmente em *Dom Quixote*, mas poderia sido dele excluída, ou inventada por um autor anônimo, recurso habitual na Idade Média. A respeito dessa questão, é o que nos propõe Jorge E. Douglas Price em artigo que investiga a origem apócrifa da frase. PRICE, Jorge E. Douglas. “Mudar o mundo”: justiça ou utopia? ANAMORPHOSIS – Revista Internacional de Direito e Literatura v. 3, n. 1, janeiro-junho 2017

fazemos parte da constituição dessa narrativa que tem vencedores e vencidos, pois a questão do outro vai além do olhar sobre o alheio a mim. Tzvetan Todorov em *A Conquista da América* flerta com essa discussão nos fazendo a seguinte proposição de matiz filosófica, mas que se encaixa devidamente nas reflexões a respeito da América e seu processo de descoberta do outro:

Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um eu também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão lá e eu estou só aqui, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a mim. Ou então como um grupo social concreto ao qual nós não pertencemos. (TODOROV, 2003, p.04)

Desse modo, nossas proposições a respeito do tema do fracasso e suas relações com os tópicos da memória, do esquecimento e da utopia no âmbito da América Latina, refletem sobre esse jogo dúbio entre o eu e o outro, numa perspectiva próxima da relação colonizador/colonizado, mas evidenciando que a “derrota do outro” aqui pode ser mensurada como parte integrante da narrativa de vencedores e vencidos. Assim, a “derrota do outro” na verdade, se transforma num contraponto ao discurso do vencedor. Porque o outro sempre foi a fala do “vencido”, para nos restringirmos a uma nomenclatura usual e equivocada no campo do discurso dominante, e a história oficial, nada mais é do que uma narrativa a partir do ponto de vista dos vencedores.

Nesse sentido, nossa alteridade ganha os contornos do outro como representação da resistência ante o discurso oficial que sempre se negou a dar voz a nossa narrativa e assim, ao construirmos nossa história, o outro que todos éramos, se converte em nós, enquanto que os que antes eram a primeira pessoa do discurso passam a figurar como os outros com relação a nós.

Como uma de nossas pretensões é discutir a “história oficial”, em especial dentro de uma configuração histórica que vai do ocaso das ditaduras latino-americanas do final do século XX e se estende dentro desse período que aqui compreendemos como *pós-ditatorial*, no sentido de pensar e questionar a posição real de nosso legado enquanto os “vencidos”, nos restringiremos, nesse primeiro momento em sintetizar as proposições metodológicas e teóricas no contexto de construção literária do romance *Os detetives selvagens* (1998) do escritor chileno Roberto Bolaño.

Analisando o referido romance a partir de apontamentos teóricos que discutem a relação fracasso/utopia, salientando seu caráter questionador no que diz respeito a identidade da América Latina pelo viés de uma utopia enquanto reinvenção proposto por Fernando Ainsa (2006); discutiremos também sobre a presença do fracasso na literatura a partir de Spiller e Sánchez (2009), evidenciado o papel dos fracassados no contexto de nossa sociedade, partindo de um âmbito geral a partir das relações de poder impostas pelos mecanismos que alimentam a exclusão social, numa leitura de Michel Foucault (2003) para alcançar um espaço de discussão mais restrito – e não menos importante - a partir das proposições que reiteram o papel exercido pela derrota enquanto alegoria, proposições estas pontuadas por Idelber Avelar em *Alegorias da Derrota* (2003), num contexto de construção da figura do “perdedor ético” em contraposição ao “perdedor desencantado”, propostas pelos estudos de Ana María Amar Sánchez e Teresa Basile (2014). Essa contraposição entre perdedor ético e desencantado será fundamental para entender as narrativas pós-ditatoriais que sucedem a derrocada de um sistema político-social que acreditou nas utopias socialistas e viu ruir suas esperanças enquanto a América era tomada de assalto pelo horror das ditaduras. Porque entender a derrota e seu sentido de continuidade, é condição primeira para compreender América Latina em tempos pós-modernos.

A proposta de refletir sobre essas questões a partir do tema do fracasso e da utopia no contexto pós-ditatorial, se fundamenta pela urgência em denunciar o discurso oficial e a manipulação da memória, em prol de uma história que já não disfarça seus mecanismos de dominação. *Nem como farsa, nem como tragédia*. Tampouco como repetição. Nossa história deverá ser contada enquanto uma narrativa que deve revelar, pela natureza de sua resistência, a denúncia de que nossa formação histórica foi vilipendiada pelo discurso que tentou subjugar nossa memória aos porões do esquecimento junto com os rastros de sangue apagados pelos mecanismos de manipulação da história.

Nossas reflexões em torno, tanto do romance a ser analisado, quanto da literatura que trazemos para discutir o estatuto do fracasso, problematizam a América a partir de suas entranhas históricas, bem como de suas derrotas, aqui mensuradas a partir do contexto histórico pós-ditatorial. A respeito do uso que faremos dessa terminologia, esclarecemos desde já que aqui esse corte histórico que demarca um antes e um depois, das ditaduras na América, não tem a função de delimitação de

uma literatura que compartia os mesmos mecanismos de construção estética, mas sim de localizar nossa reflexão nessa *topologia da derrota* a que se refere Idelber Avelar quando se refere a este recorte temporal:

[...] por pós-ditadura aqui não designamos somente a posteridade destes textos em relação aos regimes militares [...] mas também e fundamentalmente sua incorporação reflexiva dessa derrota em seu sistema de determinações. Assim, de um modo semelhante à definição do pós-moderno como o momento crítico e desnaturalizador do moderno, a pós-ditadura vem a significar [...] não tanto a época posterior à derrota (a derrota ainda circunscreve nosso horizonte, não há posteridade em relação a ela) mas o momento em que se aceita a derrota como determinação irreduzível da escrita literária do subcontinente. (AVELAR, 2003, p. 27)

A aceitação como uma forma de resistência. E esse aparente paradoxo linguístico na verdade se explica a partir da concepção de aceitar enquanto signo de conscientização. A resistência vem de dentro da derrota, e esta, se converte em alegoria, porque suscita um sentido de reconstrução a partir das cinzas e sangue deixados pelas ditaduras, afinal, o trabalho do luto e a reflexão sobre a memória são imperativos pós-ditatoriais (AVELAR, 2003)

Deste modo, será importante ponderar sobre a derrota, enquanto componente necessário para entender os conceitos de memória e o esquecimento a partir dos trabalhos de Paolo Rossi (2008) e Paul Ricoeur (2010), assim como as reflexões de Jacques Le Goff (2003; 2013) e Walter Benjamin (1994) a respeito da concepção de História na tentativa de compreender seu papel e o da literatura na (re)construção dos heróis “vencidos” que dão voz a nossa história, tendo como fundamento, reconstruir nossa identidade para além dos discursos oficiais e suas facetas subalternizantes.

Para discutir o fracasso como componente da escrita literária pós-ditatorial, é importante refletir a partir do estatuto de nossa identidade enquanto latino-americano. Fragmentado pela sensação de deslocamento permanente que nos foi imposto, buscamos, desde a tomada de consciência de nossa condição, desvendar quem éramos e assim ajudar a construir as bases culturais de nosso mundo. Não mais aquele *novo mundo* erguido pelo olhar estrangeiro, enquanto concepção utópica pensada pelo europeu, muito menos a manutenção daquele olhar condescendente da América exótica *inventada e descoberta* pela “civilização”. Uma ideia, como bem reflete Leopoldo Zea (*apud* AINSA, 2006, p.152) ao afirmar que “a América não era outra coisa que o ideal da Europa. No novo mundo apenas se queria ver o que se havia desejado que fosse a Europa”.

Dessa forma, a literatura como um elemento primordial na construção identitária de um povo, não ficou imune a essa busca. Moldando sua escrita literária aos fragmentos da história, o homem latino-americano passou a narrar das mais diversas formas a construção de sua identidade, ainda que permeada pelo processo colonizador que a forjou, como o que aconteceu recentemente com um dos mais importantes movimentos literários latino-americano: o boom⁷ literário que teve seu ápice nos anos 60 e 70 do século XX, e representou concomitantemente um marco espetacular nas letras americanas, mas também significou a construção de um discurso onde o “presente tomava invariavelmente a forma de um triunfo sobre o passado fracassado” (AVELAR, 2003, p. 38), dando ao movimento a *vocação compensatória* a qual se refere Avelar em *Alegorias da derrota*.

Ao situar o movimento como expressão de um discurso que não busca unicamente a tomada de consciência por parte do povo, mas sim, busca justificar sua consolidação enquanto projeto literário modernizador, construindo um discurso que tinha como destinatário o seu criador, “o pai europeu” nas palavras de Avelar, e não as criaturas, o próprio ser latino-americano. Daí o sentido compensatório que subjaz em alguns apontamentos críticos dos próprios autores e que são citados por Avelar. A este respeito, observemos suas proposições:

Não é acidental, então, a eleição do boom como pano de fundo histórico para a interpretação da ficção pós-ditatorial: a operação compensatória própria ao bom se esvazia no momento em que as ditaduras fazem da modernização o horizonte inelutável da América Latina, esvaziando-o ao ideal de modernização que subjazia ao boom, de toda ilusão libertadora ou progressista. (AVELAR, 2003, p. 22)

O compensatório aqui está no fato de que o boom queria encontrar nessa dimensão estético-literária, uma forma de substituição das mazelas sociais, como se o atraso do continente pudesse ser compensado pelo literário como “resolução imaginária do atraso de outras esferas” (AVELAR, 2003, p. 22).

Para ilustrar essa dimensão compensatória e a própria concepção de uma literatura de *face adâmica*⁸ – para utilizar a expressão usada por Avelar – o teórico

⁷ Notável conjunção de grandes romances latino-americanos criados a partir da segunda metade do século XX que se distinguem por ter uma série de inovações técnicas na narrativa, como o realismo mágico.

⁸ No sentido dicionarizado vem do “que é primitivo”. No texto de Avelar o adjetivo é utilizado para reforçar o boom como um movimento que se apresenta de “tom inaugural” quando comparado aos movimentos literários que o antecedem, inclusive no que diz respeito ao próprio *pai europeu* (o impulso edípico). E para reforçar sua tese a respeito dessa reflexão crítica, Avelar utiliza como exemplo o

usa o discurso crítico de alguns dos autores que fazem parte do boom a respeito do projeto literário, para simbolizar essa condição ainda subalternizada da criatura ante seu criador. No fragmento que segue, Avelar menciona Vargas Llosa afirmando que ele:

Expressa o impulso edípico do bom, complementar ao gesto adâmico ao qual me referi antes, matamos o pai europeu ao vencê-los sob suas próprias regras; assinalamos seu corpo moribundo enquanto ele reconhece que a coroa tem um novo dono. A vitoriosa narrativa edípica conta a história de um pai morto lendo os livros escritos pelo filho. (AVELAR, 2003, p. 41)

O projeto modernizador do boom descrito por outros autores como Carlos Fuentes e Julio Cortázar parece querer justificar sua autonomia não pelo sentido de liberdade, mas sim como impulso de impor-se enquanto projeto estético avançado ante o europeu e até mesmo os seus pares, como fica claro nesta outra consideração a respeito dessa relação entre uma literatura “avançada”, “adiantada” em relação ao atraso social e econômico do continente: “a estratégia discursiva fundamental de Fuentes é a construção de uma genealogia em que o presente toma invariavelmente a forma de um triunfo sobre o passado fracassado” (AVELAR, 2003, p. 38)

Dessa forma, a literatura latino-americana sofreu (e ainda sofre) no seu processo de construção, essa marca de desagregação cultural que faz da América um mundo tentando se reconstruir continuamente, muitas vezes alimentando esse discurso de projetos modernizadores, que em lugar de serem marcas de uma nova construção identitária, reafirmando seu papel de o “outro que resiste”, passam a figurar como discursos para uma aceitação alheia, a “aceitação da aceitação” europeu, como o filho querendo a todo custo orgulhar o pai. Ou para ser categórico como Avelar, o Édipo que mata o pai europeu porque é seu destino. É claro que essa reivindicação não é exclusividade do boom, e nem é nossa intenção dessacralizar a importância do mesmo para a cultura latino-americana, mas tem ali as marcas ambíguas de um movimento que consegue se desvencilhar de algumas amarras, mas se prende novamente à algumas armadilhas de um discurso que sempre necessita da aprovação do outro.

Toda essa contextualização se faz necessária, porque veremos tanto na narrativa de Roberto Bolaño este tom crítico direcionado ao próprio movimento do

posicionamento crítico de autores em obras de cunho investigativo e literário que fazem parte do boom como Carlos Fuentes, Emir Rodríguez Monegal, Julio Cortázar, Octávio Paz, Alejo Carpentier.

boom, como porque a partir do contexto de consolidação e caída do boom, e ascensão das ditaduras na América Latina, uma nova marca histórica se ergue para narrar essa América pós-ditadura. Mas essa narração se caracteriza tanto pelo seu teor testemunhal que dá lugar às vozes dos vencidos, como pela sua capacidade de se reerguer em meio aos destroços da derrota. E isso não é pouco, se consideramos que, após o baque da derrocada, não há no horizonte um limiar otimista. O cenário é de terra devastada, pelos traumas e horrores vivenciados na ditadura por uma geração que se via na condição de herdeira desse fracasso, mas ao mesmo tempo voz solitária que testemunhou os horrores. A memória terá aí um papel subliminar para que possamos entender essa derrota e seu sentido político.

O sentido geracional a que Bolaño se refere, ao sugerir nas entrelinhas de seu discurso, *Os detetives selvagens* como porta-vozes do que vem depois, simboliza de maneira pontual as angustias pós-ditatoriais. Mas, entre a derrocada das utopias socialistas, o arrefecer do boom enquanto projeto estético e a ascensão dos regimes totalitários, como definir de maneira pontual esse período pós-ditatorial, concebido como marco simbólico para pensarmos a história e a cultura latino-americanas? Gustavo Silveira Ribeiro propõe uma leitura a respeito dessa definição temporal a que se refere a pós-ditadura (ou o contemporâneo como ele também se refere) afirmando o seguinte:

Caracterizar o presente a partir do corte pós-ditatorial, significa reconhecer que a temporalidade complexa que define o presente entre nós está carregado ainda das tensões e traumas do período autoritário vivido pelos países latinos, e todos os campos que definem a vida desses países (economia, política, direitos, vida institucional, projetos de segurança, afetos públicos) estão marcados inescapavelmente pelo evento disruptivo das ditaduras e dos regimes de exceção das décadas de 1960 e 1970. (RIBEIRO, 2016, p. 45)

Esse corte temporal – como já mencionamos anteriormente - não visa homogeneizar tanto o que ficou antes, quanto o que veio em seguida. Não é este o propósito que pretendemos aqui ao levantar essa questão. Nosso objetivo com essa delimitação visa localizar-nos historicamente, para que possamos entender a poética de Roberto Bolaño como porta-voz desse fracasso que se converte em utopia e tem no jogo memorialístico-testemunhal uma forma de resistência. A soma desses elementos, atrelada aos componentes narrativos metafóricos tão cheio de alegorias em Bolaño, nos leva a considerar a constituição político-social de nossa formação, dentro desse marco histórico-temporal chamado pós-ditadura, a partir desta

identidade que se fragmenta, porque sobrevive, vagando nesse terceiro espaço, neste entre-lugar do qual fala Silviano Santiago e que representa uma das condições do ser latino-americano, esse estar à deriva, que será também uma condição de impermanência vinculada às ações dos *detetives selvagens* e suas buscas utópicas.

1.1. O FRACASSO E OS MECANISMOS DO PODER

O fracasso nasce num primeiro momento como construção ideológica dominante justamente para afirmar seu oposto evidenciando como o tema pode ser usado pelos mecanismos de poder para manipulação da memória e, por conseguinte, da história. E esse jogo extremado e até maniqueísta se revela de maneira precisa em nossa sociedade em todas as épocas: da disseminação do conceito numa perspectiva bíblica onde o vencedor é aquele que alcança a *graça divina*, passando pela figura do perdedor e o jogo repetitivo da esperança a partir de mitos como o de *Sísifo*, e alcançando um patamar moderno a partir da disseminação da literatura de autoajuda⁹ que deu uma reinventada ao conceito do vencedor, até alcançar a pós-modernidade e todo seu arcabouço filosófico pessimista, o que de alguma maneira contribuiu para tornar o conceito de vencedor mais premente de urgência no que diz respeito ao seu contraponto, levando-o a uma massificação que o caracterizou nas suas formas atuais de busca incessante e doentia pelo sucesso nos mais diversos campos da sociedade.

O fracasso não se admite (ou se admite em alguns casos pela espetacularização do que seja este fracasso) mas, via de regra, o fracasso não vira matéria prima para massificação do discurso alienante e homogeneizante, pois o culto ao sucesso se faz ouvir e ver em todas as esferas da sociedade: indo das redes sociais até o próprio campo do estético. E esse culto revela a importância dada ao ter enquanto fenômeno que deve se converter em espetacularização, pois já não basta

⁹Gênero que comporta uma impressionante variedade de temas, que apresentam como característica comum o objetivo de aconselhar/guiar o leitor em suas práticas diárias e em suas relações consigo mesmo e com os outros. Isto é, são livros que fornecem dicas, manuais, reflexões que pretendem auxiliar os indivíduos a tomarem decisões e a pautarem seu comportamento, com o propósito de garantir um aprimoramento emocional, profissional, espiritual, intelectual, financeiro, normalmente a partir da opinião abalizada de autoproclamados especialistas. A menção a esta literatura de caráter popular, se faz necessária na presente pesquisa apenas para ilustrar a diversidade de leituras a respeito do tema, mas não tem a função de ser usada para análise aprofundada das discussões literárias a respeito do objeto de pesquisa aqui estudado.

ser o “vencedor” – ter ou obter a vitória – mas é necessário parecer o “vencedor, isto é, “parecer” aos olhos da sociedade que venceu, mesmo que essa vitória mascare a dura realidade que se esconde nas publicações que versam sobre a felicidade. Sobre isso Debord afirma:

A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do ter para o parecer, do qual todo “ter” efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última. Ao mesmo tempo, toda realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social, moldada por ela [...] (DEBORD, 1997, p. 18)

A literatura não estaria imune a essa espetacularização do sucesso, pois a própria concepção de vencedor/fracassado se faz presente no fazer literário, obviamente guardadas as devidas diferenças entre o “trato” literário dado ao tema pelas mãos de obras que apresentam os mecanismos do fracasso como forma de denunciar a condição humana, como é o caso de obras da envergadura de Shakespeare, Dostoievski, Tolstoi, Beckett ou Machado de Assis e a massificação idiotizante por outro lado, como a que vemos nos romances de autoajuda, na literatura pedagógica e em romances de cunho aventureiro.

Tendo em vista uma contextualização histórica, toda essa obsessão em torno ao tema do fracasso na sociedade e os mecanismos de poder que o evidenciam, ganhou contornos polissêmicos a partir do século XIX - como nos propõe Mayka Castellano em uma tese¹⁰ que discute o tema do fracassado - quando “o fracasso deixou de significar apenas a falência nos negócios e passou a designar o resultado de toda uma vida. Mais do que um problema financeiro, transformou-se em uma falha de caráter” (2015, p. 169). Assim sendo, este sentido de fracasso muitas vezes se dissemina equivocadamente porque faz parte da narrativa de controle social e dos discursos moralizantes como mecanismos de dominação pelo poder, isto é, tem sua essência naquele que controla o poder e dissemina *verdades* a seu bel-prazer. Numa livre paráfrase a respeito do que Foucault já denuncia em seus estudos a respeito dos mecanismos de poder, poderíamos afirmar que não é importante o perdedor, mas a sua exclusão para que a máquina do poder se consolide (1984), e o discurso sobre o

¹⁰ CASTELLANO, Mayka. “Só é fracassado quem quer”: a subjetividade loser na literatura de autoajuda. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 29, p. 167-179, jun. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015120233>

fracasso que ganha a semântica do dominador não é confiável, porque intenciona algo.

Antes de aprofundar mais esta análise a respeito dos mecanismos do poder e do fracasso e sua relação entre o fracassado e a realidade para além do texto literário de Roberto Bolaño, esclarecemos aqui sobre a necessidade de discuti-lo a partir de uma perspectiva mais sociológica – num primeiro momento - não para amarrá-lo a um julgamento de valor dos personagens que compõe o romance que aqui analisamos, mas sim, para tentar entender como a sociedade contemporânea dimensiona essa discussão num âmbito da condição humana e as relações de poder, e como essa dedução nos leva a perceber na literatura, os reflexos dessa visão muitas vezes reducionista e maniqueísta da figura do anti-herói.

Assim, literatura – em seu sentido mais amplo – e a realidade, conjugam através do olhar do senso comum, uma visão muitas vezes estereotipada da relação sucesso/fracasso, o que muitas vezes reproduz o discurso que tenta encaixar todos dentro destes moldes equivocados e espetacularizados, como acontece quando pensamos na definição de “falha de caráter” dada por Mayka enquanto representação unívoca do fracassado, como se o simplório da afirmação superficial fosse suficiente para definir a relação vencedores e vencidos numa sociedade em constante processo de manutenção do *status quo* da classe dominante.

Além disso, essa relação dicotômica entre fracassados e vencedores ganha outros tons, quando a analisamos sob outra ótica, mas dentro do campo de uma análise que tem a História como ponto de observação de nosso olhar. Vejamos por exemplo a célebre frase atribuída a George Orwell na qual ele afirma que “a história é escrita pelos vencedores”. Numa reelaboração contestatória dessa “verdade” disseminada em prol de um discurso dominante, poderíamos lê-la de acordo com proposição de Mayka: a história dos vencidos é que é escrita (2015, p. 167).

E essa antinomia fracasso/sucesso como os dois lados de uma mesma moeda se configura de maneira pontual quando direcionamos nossa interpretação para a conduta da literatura enquanto produtora ou reprodutora deste discurso de extremos, afinal, mais que narrar apenas a saga dos vitoriosos, a literatura nos permite muitas vezes reconhecer a vida desses personagens “desgraçados” como matéria essencial para pensar a sociedade e suas contradições: “o mundo está repleto de fracassados [...] que também tem uma história pra contar (MAYKA, 2015, p. 168), e foram estas histórias que Michel Foucault estudou e quis dar voz quando nos

apresentou em “A vida dos homens infames”¹¹ uma espécie de tratado enciclopédico sobre a *ordinariedade* de homens comuns condenados pela sociedade ao anonimato, pelo simples fato de não serem matéria prima suficiente para figurar em romances grandiosos ou poemas épicos.

O trabalho – visto por um ângulo mais superficial, versava sobre os fracassados “da vida real”, mas no fundo, pelas lentes de Foucault, o *infame* ganha a conotação da sujeição imposta pela relação entre indivíduo e estado, já que, esse mesmo “desgraçado”, posto em evidência pelo filósofo como forma de denunciar o poder estatal, é o mesmo sujeito que integra “os mecanismos de exclusão” impostos por esse mesmo poder que emana do discurso dominante, afinal essa exclusão faz parte de “toda essa micromecânica do poder” e seu discurso excludente. Foucault reafirma essa concepção a respeito das relações de poder e a construção de discursos de exclusão em vários de seus trabalhos, retomando sempre o viés do discurso que alimenta esses mecanismos nas suas formas mais capilares.

Em *Microfísica do Poder*, ele reafirma que:

Em uma sociedade como a nossa, mas no fundo em qualquer sociedade, existem **relações de poder múltiplas** que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social e que estas relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso. (FOUCAULT, 1984, p. 179)

O discurso a que se refere Foucault é aquele imposto pelo estado como justificativa para a exclusão do sujeito, para a consolidação do discurso excludente que determina um vencedor como contraponto ao excluído, ao derrotado, ao marginalizado e “infame”, que, tal e qual o processo de “apagamento” dos loucos dos espaços sociais, sofre um processo de marginalização que objetiva fazê-los mais invisíveis e, por conseguinte mais silenciados, pois não é importante essa rebelião do sujeito, mas sua total marginalização dos espaços sociais onde o poder pretende se consolidar.

E justamente na contramão do discurso que ovaciona o vencedor, Foucault deu voz a esses “excluídos”, aos derrotados e desgraçados da vida cotidiana. Assim o declara logo ao começo de sua jornada investigativa:

¹¹ As proposições de Mayka em sua grande maioria são feitas a partir da leitura de Foucault, em especial no diz respeito a “vida dos homens infames” que a partir deste momento o utilizamos como fonte primária para nossas reflexões.

Este não é um livro de história. [...] é uma antologia de existências. Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desventuras e aventuras sem nome, juntadas em um punhado de palavras. Vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos, mas – diferentemente do que os eruditos recolham no decorrer de suas leituras – são exemplos que trazem menos lições para meditar do que breves efeitos cuja força se extingue quase instantaneamente. (FOUCAULT, 2003, p. 01)

Ir por essas “vidas infames” é o “convite” de Foucault:

Essas vidas, por que não ir escutá-las lá onde, por elas próprias, elas falam? Mas, em primeiro lugar, do que elas foram em sua violência ou em sua desgraça singular, nos restaria qualquer coisa se elas não tivessem, em um dado momento, cruzado com o poder e provocado suas forças? Afinal, não é um dos traços fundamentais de nossa sociedade o fato de que nela o destino tome a força da relação com o poder, da luta com ou contra ele? (FOUCAULT, 2003, p. 05)

Relações de poder que a partir de um olhar mais detido a essas outras realidades do mundo nos levam a questionar o que aí se impõe como verdade absoluta, como discurso que exclui os desesperançados e conclama a “grandeza” da figura do vencedor, fazendo com que cada jornada de resistência a essas imposições cotidianas, por mais insignificantes e simplórias que possam parecer, se transformem em jornadas de descobertas.

E, partindo da perspectiva que aqui propomos a partir dos mecanismos do fracasso enquanto consciência do resistir, direcionemos o olhar sobre a derrota para uma visão de sentido mais coletivo, para além da percepção individual que extrapola os limites da condição humana. Pois, quando lidamos com as facetas do autoritarismo e das imposições do “vencedor”, estamos na verdade lidando com uma genuína luta de classes e de poder que subjaz em cada derrota ou na voz de cada vencido, pois a partir da narração em que o vencido conta sua jornada e vivência através de seu próprio discurso, podemos repensar o *status quo* dessa sociedade que se acomoda na disseminação equivocada da palavra sucesso como objetivo primordial.

Isso nos faz retomar a essência do fracasso enquanto representação de uma resistência implícita na forma de uma “esperança sempre decepcionada, porém tenaz” como afirma Fernando Ainsa em *A reconstrução da utopia* (2006), pois esta esperança se traveste, por vezes, na forma de uma utopia a ser alcançada e que é uma das palavras-chaves para entender as presentes reflexões desta pesquisa. De acordo com o que nos propomos ao discutir sobre utopia e fracasso, é necessário que aprendamos a perceber a realidade do fracasso como reafirmação de uma nova utopia, já que este

lugar que não existe não deve(ria) ser alcançado, pois nesse sentido perde(ria) sua essência enquanto signo linguístico. A este respeito pontua Eduardo Galeano:

la utopía está en el horizonte (...) Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar.” (GALEANO, 2001, p. 230)

A utopia se converte então, num elemento esclarecedor para entender e refletir sobre o olhar e a voz do sujeito dominante, em torno das relações entre o fracasso e seu contraponto no contexto da América pós-ditatorial, já que a utopia enquanto signo linguístico se caracteriza pela certeza de um não-lugar, de uma busca inglória, o que nos leva então a repensar os mecanismos do fracasso a partir da seguinte obviedade que usamos aqui para dimensionar o sentido de utopia: a utopia é por excelência uma forma de fracasso, pois se trata de um caminhar que tem na certeza de um fim, a evidência de não alcançar esse lugar, seja ele uma metáfora para o período pós-ditatorial representado aqui pelas reflexões em torno de *Os detetives selvagens*, ou o espaço físico como construção do imaginário europeu criado para alimentar a visão reducionista sobre uma América eternamente idealizada e subalternizada.

Independentemente da consolidação deste lugar enquanto metáfora de cunho histórico e social ou idealização europeia para manutenção do discurso dominante, é importante reafirmar nossa proposição de que da relação entre utopia e fracasso que queremos destacar, o importante está não na chegada, tampouco na partida, mas sim no *processo de caminhar* que de acordo com Juan Villoro (ao comentar a narrativa de Bolaño), está nas “cosas que va a suceder en el camino [que] van a ser las aventuras (...) lo que venga después ya no lo cuenta. Es como el viaje a Ítaca y cuando llegues a Ítaca ya no lo .cuenta” (VILLORO, *Roberto Bolaño, el último maldito*¹²).

E esse caminhar se converte em signo de buscas. Buscar como reflexo de sonhar, mas não com o intuito de encontrar a glória do final, mas sobretudo como uma nova oportunidade, levando em consideração que no caminho, o fracasso será uma forma de representação constante da realidade que vivemos enquanto signo da resistência. Confirmando nossa conjectura de que fracassar é uma forma de utopia, é

¹² As referências para as falas de Juan Villoro fazem parte do documentário *Roberto Bolaño: el último maldito*, disponível em <http://www.rtve.es/television/20170103/roberto-bolano-ultimo-maldito/363488.shtml>

possível repensar o estatuto do fracasso, não apenas como matéria prima para o fazer poético da narrativa que aqui está sendo representada pel' *Os detetives selvagens*, mas como símbolo de resistência de toda uma vertente que se sedimentou na história da literatura, e encontrou na América Latina um lugar especial, “um habitat de anti-heróis” nas palavras de Aciolly. Entretanto, reiteramos que não se trata de uma concepção clássica do anti-herói, tampouco uma visão estereotipada, mas sim, uma reconstrução dessa figura mítica que aqui ganha os contornos subversivos de uma figura heroicizada, na esteira do “herói problemático” de Lukács.

Retomando então a ideia que simboliza o questionamento no romance de Roberto Bolaño, a perspectiva angustiante do que vem depois (da ditadura ou de outros traumas cotidianos) e que se marca como alegoria de uma nova forma de pensar a narrativa latino-americana pós-ditadura, nos remete à singular pergunta que norteia o sentido existencial dos personagens bolañianos em *Os detetives selvagens*: afinal, *o que tem depois da janela?* seria o equivalente ao: “*o que tem depois da Ditadura? O que vem depois dos sonhos e das utopias socialistas que fracassaram? O que vem depois das incertezas?* Perguntas que nos remetem a uma história de fracassos, mas não como celebração autoindulgente deste malogro como nos dirá Idelber Avelar, mas sim como discussão e resistência de nossa reconstrução histórica e social.

A partir dessa linha de reflexão entre a utopia vista não mais como construção europeia e a derrota geracional representada pela resistência, discutiremos o papel que exerce o fracasso não apenas sobre a condição política do ser latino-americano, mas sobre a estrutura da narrativa como uma forma de evidenciar uma contraposição aos moldes narrativos exercidos pelo discurso dominante, bem como partiremos desse princípio para refletir sobre a identidade que se forja nessa literatura, para narrar o fracasso de uma jornada e não da totalidade de sua história, considerando a necessidade de revelar outras nuances da arte de escrever sobre a narrativa latino-americana contemporânea, sem o tom pretensamente conciliador, paternalista e equivocado da narrativa revelada pelo discurso crítico dos vencedores, e até dos “vencidos”. Daí a importância em discutir o estatuto da narrativa enquanto produto estético, bem como essa estética nos ajuda a entender as discussões que o romance suscita no cenário de nossas letras e o papel que exerce o conceito de fracasso como elemento que tentam impor como parte inerente e exclusiva de nossa jornada histórica e literária.

1.2. AMÉRICA: UMA UTOPIA (RE)INVENTADA

Ao longo da história, a literatura mapeou mundos de dimensões imaginárias que fez o homem “viajar” pelos lugares mais fantásticos situados em paragens desconhecidas do *mapa-múndi*. São territórios que alimentam nossa sede de aventura e imaginação: *Terra do Nunca*, *Pasárgada*, *El Dorado*, *Shangri-la*, *Macondo*, a ilha *Utopia*, enfim, lugares fantásticos, inexistentes no mundo real, mas que foram imortalizados pela literatura. Estes territórios representam - cada um à sua maneira – a eterna busca por um lugar ideal, espaço imaginário factível, onde o mundo possa ser, não apenas a representação do futuro, mas a personificação palpável de um presente, visível e possível. Em outras palavras, um mapa onde seja possível visualizar a utopia nossa de cada dia e a reconstrução de nosso imaginário acerca de buscas vãs que persistem como signo de nossos fracassos.

Na obra *Dicionário de lugares imaginários* de Alberto Manguel e Gianni Guadalupi, vários lugares como estes foram catalogados na forma de um guia “turístico” para “viajantes”, e destes “mundos criados para satisfazer um desejo urgente de perfeição” (MANGUEL, 2003, p.8), se destaca uma ilha “situada a pouco menos de 25 quilômetros da costa da América Latina” (Idem, 2003, p. 445) que representa, ainda hoje, não apenas um dos mais conhecidos lugares imaginários da literatura, mas a simbologia de uma das mais tenazes esperanças inventadas pela humanidade no afã de justificar seu constante desejo de “sonhar acordado” com um mundo ideal mesmo que este sonhar se transforme em um inventário de pesadelos, como afirma Fernando Ainsa (2006) quando discute o papel da utopia no contexto de construção simbólica da América.

Mas antes que nos aprofundemos no que diz respeito ao uso da palavra Utopia, é importante destacar seu caráter polissêmico¹³ de ser: um lugar idealizado (ou a idealização de um lugar), uma ideia mobilizadora, a descrição de um sistema social perfeito, uma quimera ou uma ilha imaginária como a que foi descrita na introdução deste capítulo, ou tudo ao mesmo tempo. Entender a polissemia da palavra, já nos ajuda a dimensionar suas possibilidades no contexto pós-ditatorial que

¹³ Para que não haja ambiguidade quanto ao sentido empregado pelo vocábulo *Utopia*, alertamos para o seu uso nesta pesquisa, ora enquanto uma representação simbólica de um horizonte mobilizador de anelo social e político dentro do contexto da América Latina, a partir de *A reconstrução da utopia* de Fernando Ainsa, ora como menção histórica a *Utopia* descrita pelo escritor Thomas Morus.

delimitamos. Mas para entender essa representação ao tempo presente, se faz necessário uma leitura do conceito à luz da história.

A *Utopia* criada pelo autor inglês Thomas Morus representava uma sociedade perfeita, idealizada e com absoluta comunidade de bens e do solo, construída em um contexto histórico-social que a partir de sua concepção no ano de 1516, representaria um espaço de idealização, que mais tarde (ou na própria essência de sua concepção) teria na América um lugar de representação idealizado pelo imaginário europeu num processo de invenção que cunharia – para o bem e para o mal- a América como uma *personificação* deste espaço ambicionado. Esclarecemos então que essa construção se consolida a partir do olhar colonizador, que na ânsia de dar vida às suas concepções idealizadoras, direciona sua visão para um espaço onde seja possível a realização de tal utopia.

A América, que havia sido até então o cenário propício para a utopia dos outros, começa a projetar utopias para si. Já não se trata de construir uma cidade ideal que seja uma mera “contra-imagem” da Europa, mas de projetar a utopia concebida desde uma perspectiva americana. (AINSA, 2006, p. 187)

A respeito dessa idealização que precede a projeção de “nossas utopias” e sua conseqüente transfiguração ao espaço americano, Octávio Paz reflete o seguinte:

El nombre engendró la realidad. El continente americano aún no había sido enteramente descubierto (sic) y ya había sido bautizado. El nombre que nos dieron nos condenó a ser un mundo nuevo. Tierra de elección del futuro: antes de ser, América ya sabía cómo iba a ser. (PAZ, 1989, p. 17)

E nessa conjunção de elementos fictícios e reais, América se configurou pelo olhar estrangeiro, “condenada” *ad infinitum* a ser esta utopia que sempre está se realizando. Ainda que sua origem esteja relacionada a este “lugar que não existe”¹⁴, a etimologia da palavra utopia teria, de acordo com Misseri em artigo que discute *Identidad y alteridad no imaginário utópico americano* “un doble origen: ‘*outopia*’ y ‘*eutopia*’. Estas dos palabras griegas latinizadas significarían respectivamente no-lugar y buen lugar” (2009, p. 131) bem como para outros autores a acepção da palavra ganharia os aspectos polissêmicos que apenas reafirmariam o caráter atemporal do termo em sua construção e reconstrução semântica, assim sintetizada por Misseri:

Entre los primeros en adjetivarlo estuvieron los franceses que, siguiendo a Rabelais, emplearon el término “*utopique*” extendiéndolo a cualquier proyecto

¹⁴ De acordo com Fernando Ainsa: Utopia, palavra que significa “lugar que não existe”, lugar situado em “nenhuma parte”, caiu em desuso. (AINSA, 2006)

imaginario de una sociedad. Posteriormente, los alemanes emplearon un término sinónimo al de utopía, tal como en latín ya se había usado el de *Optima Respublica*, el de *Staatsroman* o novela de Estado. En el siglo XIX el sustantivo y el adjetivo, a partir de la crítica a los socialistas franceses e ingleses hecha por Marx y Engels, los dos términos serán asociados a fantasías inútiles y a quienes creen en quimeras. (2009, p.p 131-132)

No entanto, para discutir o corpo teórico que reinventou o vocábulo ao longo dos tempos e delimitá-lo para a discussão que aqui nos propomos a partir das reflexões de Fernando Ainsa, é necessário em um primeiro momento sublinhar as diferenças entre as palavras *Utopia* e *Utopismo*, já que, ainda que se assemelhem como significantes, representam significados diferentes no contexto de estudo da utopia e as concepções para pensá-la enquanto construção da ideia de fracasso a que nos propomos neste trabalho.

O estudioso Fernando Ainsa em seu livro *A reconstrução da utopia* propôs algumas reflexões no que diz respeito a estas diferenças afirmando que *utopismo* representaria uma forma do espírito que estaria presente nos mais diversificados contextos de discussão, ou seja, desde os ensaios filosóficos até as obras de cunho ficcional, como se “tivesse tomado o lugar da utopia para demonstrar que é mais importante a intenção ou o modo, do que a obra literária ou o gênero” (AINSA, 2006, p. 26) enquanto que o termo *utopia* significaria *stricto sensu* sua herança enquanto gênero literário (romance, conto, novela...) influenciado pela célebre obra de Thomas Morus e que englobaria suas características estruturais como *insularidade*, *autarquia*, *acronia*, *planificação urbanista*¹⁵, enfim, peculiaridades que estão presentes em obras similares a *Utopia* como: *A cidade do sol* (1602) de Campanella, a *Nova Atlântida* (1627) de Francis Bacon.

Como forma de esclarecer essa perspectiva dicotômica entre Utopismo/Utopia, Fernando Ainsa deu o novo significado ao adjetivo utópico como o ponto de interseção entre ambos os termos, como podemos observar a partir de suas reflexões:

Graças ao adjetivo Utópico, a utopia **[de maneira geral]** passou a ser um estado de espírito, sinônimo de atitude mental rebelde, de oposição ou resistência à ordem existente pela proposição de uma ordem que fosse radicalmente diferente. Esta visão alternativa da realidade não necessita acontecer em uma obra coerente e sistemática facilmente catalogável dentro do gênero utópico. Para estar diante de um pensamento utópico basta rastrear o questionamento ou a simples esperança de um mundo melhor. Pode-se afirmar que um escritor pode ser utopista sem ter escrito nenhuma

¹⁵ O estudo destes aspectos sobre o gênero literário utópico transbordaria o propósito deste trabalho.

utopia. Basta que o utopismo, a intenção utópica esteja subjacente no texto. (AINSA, 2009, p. 26. Grifo nosso)

E essa interseção dá um sentido “coerente” à palavra utopia, de acordo com aquilo que se propõe o presente estudo a partir do romance *Os detetives selvagens* de Roberto Bolaño e a conjuntura política da pós-ditadura. A obra foi analisada a partir da concepção dos estudos literários que versam sobre os componentes essenciais de uma narrativa, na direção do que Compagnon discute a respeito da “ideia de intenção subjacente no texto” (2003, p. 154) afinal, seja na *Utopia* de Morus no século XVI em seus aspectos de construção simbólica do outro, seja no contexto de “ausencia de certidumbres de la posmodernidad” (2010, p.6) como menciona Mireia Companys Tena em investigação que trata da novelística de Bolaño - e que aqui será utilizada como base para compreender as convenções literárias do escritor chileno - a utopia de hoje (e de sempre), como afirma María Ramirez Ribes¹⁶ “deve surgir antes de tudo, do desacordo com a situação presente, ser uma rebelião inalienável” (*Apud* MAYOR, 2006, p. 15) dentro de um espaço eternamente reincidente na busca por algo, que é, por excelência, uma das forças-motrizes estruturais e narrativa da produção literária de Bolaño.

E a acepção de busca que está sendo discutida na análise do romance em questão, destaca a construção desse imaginário cartográfico de pensar a América em um contexto paradoxal: num primeiro momento, enquanto um espaço físico palpável, mas também como um *lugar que não existe*, ou que existe tão-somente enquanto ideia forjada pelo imaginário europeu. Assim, o sentido de busca pelo reconhecimento de nossa identidade latino-americana, se reconfigura no período pós-ditatorial, reiterando a presença do teor utópico presente nas entrelinhas da obra e seus respectivos tons de buscas fracassadas, para que possamos entender o sentido de derrota que subjaz nos discursos sobre as narrativas literárias latino-americanas assim como sua configuração de resistência aos silenciamentos da história.

Mas esse discurso que reinventa a dimensão da derrota não é consequência do fracasso em si, mas sim uma alegoria que reitera a dor como dimensão política da resistência ou nas palavras de Idelber Avelar: “a derrota como determinação irreduzível da escrita literária no sub-continente” (AVELAR, 2003, p. 27), reforçando

¹⁶ Querer o impossível – Federico Mayor. Introdução ao livro “A reconstrução da Utopia de Fernando Aínsa.

em seguida que essa “aceitação da derrota¹⁷, o abraço ao fracasso não tem nada a ver com qualquer celebração autoindulgente ou masoquista” mas sim que (...) a aceitação da herança da derrota abre a possibilidade de ler em cada documento de cultura a barbárie que o tornou possível” (AVELAR, 2003, p. 177), nos levando a crer que, mais que expor as feridas de uma América em seu processo de reinvenção, devemos repensar este espaço, mais do que nunca, reinventado na literatura a partir da derrota enquanto alegoria, mas não a alegoria que se esconde “sob condições de medo e censura” ou em “formas indiretas” como acontecem em tempos ditatoriais, de acordo com Avelar, mas uma alegoria como manifestação de um porvir com os olhos presos ao passado, de um horizonte que se mobiliza em meio as cinzas da derrota em si.

A poética de Roberto Bolaño se inscreve justamente nesse porvir alegórico pós-ditatorial e por isso se alia as proposições de Avelar, porque sua poética não nega o passado ou tenta exercer a função salvadora enquanto estética literária. Para Avelar essa era uma retórica muito presente na já mencionada concepção crítica do boom enquanto movimento literário. Para o boom: “descartar o passado era necessidade chave para o resolutivo movimento de ‘colocar-se em dia com a história” (AVELAR, 2003, p. 21), enquanto que, para o período subsequente à marcha imperiosa que nos levou ao fatídico 11 de setembro¹⁸ e todas seu simbolismo como marco temporal que separa as ditaduras e o que virá pela frente, a literatura não se impõe tão *messianicamente*. Para a poética de Bolaño, a admissão do fracasso já se caracteriza como um discurso que deve restabelecer a condição de narradores de uma utopia reinventada.

Em vista disso, outro diálogo importante erigido sob essa ótica que relaciona fracasso e utopia, é proposto por Octávio Paz quando este se refere à construção simbólica da América Latina na literatura com relação ao pensamento utópico ocidental: “Nuestra literatura es la respuesta de la realidad real de los americanos a la

¹⁷ Sobre o uso alternado dos termos Derrota (usado por Avelar em seu estudo) e Fracasso, proporemos mais adiante uma leitura reflexiva a respeito de suas acepções. Mas ao longo do trabalho esse uso alternado não deverá ser impedimento para compreender que ambas as palavras estão sendo empregadas aqui dentro de suas características sinonímicas.

¹⁸ Avelar localiza no dia 11 de setembro de 1973 um momento crucial na história política e cultural da América Latina. O golpe de estado que bombardeou o palácio de La Moneda encerrou, de maneira abrupta e sangrenta, dois movimentos emancipatórios que visavam, cada um a seu modo, pôr fim à nossa centenária dependência. Por um lado, o político, se encerrava o breve sonho do projeto popular alternativo de Salvador Allende; por outro, se esgotava uma concepção de literatura muito própria, conhecida como *boom*, que, pela primeira vez, inverteu o sinal da influência cultural em relação à Europa. (CERQUEIRA, P. 03)

realidad utópica de América (...) No se nos puede entender si se olvida que somos un capítulo de la historia de las utopías europeas.” (PAZ, 1989, p. 16). E ainda a este respeito, são pontuais outras reflexões de Paz no que concerne ao sentido de invenção de nosso continente e como a concepção de utopia pode haver contribuído para entendermos as angústias de sermos, antes de mais nada, “uma ideia” como reitera o escritor mexicano ao dizer que: “En Europa, la realidad precedio al nombre, America em cambio, empezó por ser una idea” (PAZ, 1989, p. 17).

Essa angústia entre a essência do ser idealizado e sua realização, atrelada às perspectivas utópicas de nossa condição marginalizada enquanto continente, alimenta nossas esperanças desde os primórdios coloniais, perpassando diversos momentos históricos de invenção e reinvenção, alcançando enfim o século XX, onde as utopias pereceram em um contexto entre guerras e ditaduras sanguinárias. E no sentido de nos localizarmos em um contexto histórico onde seja possível vislumbrar uma poética do fracasso enquanto matéria prima para nossa resistência, é essencial entender o marco histórico que demarcou o antes e o depois de nossa condição de indivíduo latino-americano.

A respeito dessa linha temporal que nos define a partir do ocaso das utopias políticas postas em marcha durante o século XX, Rolland Spiller afirma:

En la época que interesa aquí [...] una fecha clave fue el 11 de septiembre de 1973. Este día el mundo se hizo testigo de la victoria de las fuerzas militares sobre el gobierno democráticamente elegido de Salvador Allende; victoria posibilitada por el apoyo de los Estados Unidos. La muerte de Allende, punto culminante del bombardeo de La Moneda, marcó un trauma dentro de la historia del fracaso de las utopías en Latinoamérica, en el siglo XX [...] La realidad histórica, representada por el lanzamiento de las bombas, y el fracaso de las utopías forman un movimiento forzado de derribamiento y caída destacadamente caracterizado dentro de la historia latinoamericana, en la segunda parte del siglo XX. (SPILLER, 2009, p. 145.)

E esse acontecimento histórico tem um valor simbólico para nosso continente, pois deflagra uma nova forma de ver as utopias até então constituídas e derrotadas, já que elas se esvaem não apenas com a caída da esperança pelo acontecimento político em si, mas porque configura a representação do nosso “*e o sonho acabou...*” declamado rotundamente como parte integrante deste século XX. A respeito da definição e das referências aos fatos históricos que tomamos como ilustrações para nossa reflexão, Sanchez e Basile (2014) afirmam que:

Ciertas fechas y acontecimientos de la historia resultan emblemáticas en esta trama signada por el derrumbe de la izquierda armada, y algunos mojones suelen tener valor como hecho histórico y a la vez como símbolo, aunque las temporalidades en varias ocasiones se cruzan, se corren y desajustan. Muchos han señalado como día clave de la “derrota” el 11 de septiembre de 1973, día del golpe de Estado contra el gobierno de Salvador Allende, cuya caída y muerte constituyeron “un trauma dentro de la historia del fracaso de las utopías en Latinoamérica, en el siglo XX” (Spiller 145). (SANCHEZ; BASILE; 2014, p. 327)

Ressaltamos aqui as ditaduras latino-americanas (em especial a chilena e toda sua importância simbólica para o romance de Bolaño¹⁹) e as “quedas” dos ideários políticos e sociais, como o foco histórico que se pretende como limítrofe entre a literatura construída para falar dos fracassos utópicos, bem como para refletir sobre a escritura de Roberto Bolaño que resiste porque é necessário narrar o também inenarrável horror e os traumas de nossa memória que se estende para além das fronteiras históricas e que devem ser reconstruídos, para o bem ou para o mal.

Para evidenciar desde logo a importância de Roberto Bolaño no contexto literário latino-americano, bem como sua localização discursiva no contexto de reflexão que traçamos aqui, reiteramos o que afirma Spiller a respeito de sua escritura: “su posición dentro de la historia literaria está marcada por diferentes niveles del fracaso: el de pertenecer a una generación perdida de autores”. Tendo em vista isso, é interessante observar como sua poética em torno ao fracasso ganha essa conotação de dedicatória, mas que pelo tom desencantado mais parece o epitáfio de toda uma geração. A mesma geração derrotada que ele quis homenagear com seus *Detetives selvagens* como nos sugere Cerqueira:

Não é de se estranhar, portanto, que Roberto Bolaño (*in* MANZONI, 2006, p. 212) tenha se proposto a fazer da sua obra uma declaração de amor à sua geração, “a dos que nascemos na década de cinquenta”, em certa medida herdeiros e continuadores de uma mesma derrota, a qual ainda cabe especificar. (CERQUEIRA, p. 02)

E o signo de *continuidade de uma mesma derrota*, dá a exata dimensão do que é ser herdeiro de uma geração condenada que teve que reinventar-se em meio a uma nova invenção idealizada que foi a dos que se fizeram porta-vozes da América em pleno processo de luta social: os representantes do boom literário latino-

¹⁹ Ainda que situe grande parte de suas narrativas em espaços fora de seu país natal, o Chile. É pontual considerar a importância da ditadura de Pinochet e a queda de Allende como representações essenciais para entender a dimensão política desde os romances onde este espaço está mais presente como é o caso de *Noturno de Chile* ou até onde este espaço se singulariza a partir de fragmentos como o que acontece com um a passagem de *Os detetives selvagens*.

americano. Mas não se trata de uma voz como representação em meio a derrota, mas sim uma voz que pairava sobre o continente por outro viés: o da geração que teve êxito tanto estético como mercadológico. O boom literário ganhou pelo olhar de Bolaño, um tom pejorativo (e isso se evidencia na própria construção narrativa como veremos mais adiante), não pela sua representatividade enquanto movimento literário da nova narrativa latino-americana, mas sim pela falsa representação de unidade que ele se deixava antever.

Ainda que José Donoso contrarie essa concepção em seu *Historia personal del boom*, é possível observar que o próprio discurso do boom se omitia quanto a essa posição. Como bem afirma Avelar, a respeito do referido movimento:

Se o objetivo é interrogar o lugar literário na esteira das ditaduras, haveria que se começar por uma reavaliação do legado estético, cultural e político do boom, hegemônico no campo hispano-americano durante os anos sessenta e parte dos setenta. (AVELAR, 2003, p. 37)

Nesse sentido, a narrativa que reconta a pós-ditadura, passa a evidenciar a derrota como contraponto não apenas ao exitoso movimento que consolidou a narrativa latino-americana, mas sim como contraponto ao discurso hegemônico que via no fracasso do que vem depois da derrocada ditatorial, uma forma de manutenção de nossa condição, quando na verdade, o que este fracasso representava era o próprio sentido de reinvenção de nossa utopia, afinal, como contar a História quando a esperança fracassa? Questiona o romance de Roberto Bolaño em sua jornada de construção utópica.

1.3. ANTI-HERÓIS (E) PERDEDORES

Ao discutir o fracasso como condição poética onipresente em muitas narrativas literárias, é necessário pensar no estatuto daquele que representa, vivencia e personifica este fracasso: o perdedor. Quem é? Quem ele representa com sua voz? Quem dá voz a eles? Onde eles estão na realidade? Onde eles habitam na literatura? Como delimitá-lo num contexto tão vasto quanto a literatura latino-americana? Para que possamos entender a “triste figura” do perdedor não apenas no contexto de construção quixotesca já mencionado anteriormente, é necessário pensar para além das fronteiras do mundo literário, ou seja, é preciso tentar discutir a figuração desse fracassado no espaço que nos revele a essência do caráter utópico do mesmo, bem

como as particularidades para sua construção na América. A mesma que já serviu de espaço cênico para os mais diversos personagens “perdedores” - que vão de pícaros (repaginados da cultura ibérica) aos heróis problemáticos contemporâneos, e que figuram aqui nesta subseção a partir de uma reflexão sobre um possível painel de perdedores no âmbito da narrativa latino-americana como forma de explicitar nossa condição humana, social e política ao longo de nossa história, em especial a que se estende para além do período ditatorial.

Entretanto, antes de entender a figura deste perdedor na esfera literária latino-americana, se faz necessário tecer uma possível aproximação semântica entre alguns termos como a necessária concepção de *herói problemático*, para que entendamos o sentido contextualizado de *anti-herói* e assim possamos compreender que não se trata aqui apenas de fazer ouvir a voz dos personagens diversos que compõem o painel de figuras quixotescas latino-americanas, mas refletir sobre sua condição como seres humanos em sua *ordinariedade*. Assim, tecendo essas reflexões em torno da semântica sobre herói problemático e anti-herói, nossa perspectiva é chegar a um entendimento sobre a condição dos personagens perdedores que povoam a poética de Roberto Bolaño e que são componentes chaves para entender a utopia e o fracasso como essenciais para a história de nosso continente nos tempos atuais.

Para discutir essa relação entre anti-herói e heróis problemático, sob a ótica do perdedor, retomemos Lukács e seu estudo sobre o gênero romance para sublinhar a concepção desses personagens à luz do romance moderno. Diferentemente do herói encarnado na epopeia e seu sentido de coletividade, o herói da narrativa moderna (o romance), se configura como uma espécie de combatente dessa coletividade, apresentando sua individualidade como condição primeira para forjar sua necessidade de ser distinto. Lukács firma que o herói moderno se configura dentro dessa perspectiva que o direciona para uma individualidade do homem com seu meio:

[...] Os homens modernos, ao contrário dos homens do mundo antigo, separam-se, com suas finalidades e relações “pessoais” das finalidades da totalidade; aquilo que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz só para si e é por isso que ele responde apenas pelo seu próprio agir e não pelos atos da totalidade substancial a qual pertence. (LUKÁCS, 1999, p. 90)

E essa individualidade – enquanto característica inerente do homem moderno, se evidencia nas ações que sedimentam o caráter de herói problemático²⁰ que se aproxima do estatuto do anti-herói, já que ambos, mantêm essa relação de semelhança semântica. É o que podemos sugerir a partir da confrontação entre o que nos afirma Lukács e aquilo que define o anti-herói nas palavras de Mario Gonzalez ao definir a jornada desta figura com base na clássica representação do Pícaro no *Romance Picaresco*²¹.

A respeito então dessa definição e seu sentido de individualidade, o estudioso nos afirma que:

O que temos não é pois a história de um herói – personagem cujas ações se desenvolvem no sentido do bem comum – mas da sua antítese que protagoniza uma série de aventuras em que aprende a procurar, antes de mais nada, seu próprio proveito e apenas isso.” (GONZÁLEZ, 1988, p. 12)

Mas, justamente para não nos restringirmos apenas a um conceito aparentemente delimitado a respeito do herói e suas extensões linguísticas e temáticas ao longo da história, é interessante observar essa caracterização a partir de outras perspectivas, como a que nos propõe Arantes em seu estudo sobre a figura do anti-herói:

O herói da epopeia é substituído pelo “herói problemático”, personagem cuja existência e valores o situam perante questões emergentes das quais ele não é capaz de expressar consciência clara e rigorosa. Assim, pode-se perceber que a inclusão desse herói “problemático” na literatura vem aproximá-lo do real, o que permitiu a sua associação com o cotidiano e, finalmente, seu afastamento da perfeição das figuras míticas. Ele vem, dessa forma, ser fiel à dimensão do humano, mas isso não significa que seja um personagem totalmente imperfeito, para Brombert (2004, p. 19), “esses personagens não são totalmente “fracassos”, nem estão desprovidos de coragem; simplesmente chamam a atenção por suas características ajudarem a subverter, esvaziar e contestar a imagem de ideal.” (ARANTES, 2008, p. 25)

Assim, tanto herói problemático, como a figura do anti-herói erguida como contraponto, se assemelham enquanto seres que buscam o proveito individual, através da subversão do modelo idealizado de vencedor, fazendo com que seus

²⁰ A construção conceitual de *Herói moderno* equivale ao uso de *Herói problemático* na maioria dos trabalhos que versam sobre o tema. Para este trabalho, optamos por unificar essa menção, utilizando o segundo termo.

²¹ Para discutir o conceito de anti-herói como forma de dimensionar nossa reflexão a respeito do tema, utilizamos a proposição feita por Mario González em seu estudo sobre a novela picaresca, o que não evidencia de maneira alguma, qualquer forma definitiva de configurar o conceito de anti-herói de maneira taxativa, relacionando-o tão somente à *Novela Picaresca*. Este tema extrapola as intenções de González em seu estudo.

fracassos se tornem mais substanciais a medida em que “se corrompem” no afã de escapar da dura realidade de suas vivências, mesmo que seus caminhos os mantenham ali, sempre presos à essa realidade tão renegada pelas suas ações passíveis de um “olhar moral”.

É claro que essa intersecção entre a figura do anti-herói e o tema do fracasso personificado pela figura do perdedor, não estão aqui para que relacionemos as possíveis “falhas de caráter” do primeiro, como consequências para a consolidação do segundo, isto é, aqui não pretendemos traçar generalizações simplistas que relacionem caráter como um meio que justifique os fins (ou o fim na forma da derrota e a consequente construção do perdedor), mas sim, evidenciar que o fracasso nas jornadas de formação desses anti-heróis os convertem em figuras inerentes ao constructo poético de uma narrativa que tematize o fracasso, afinal, sem as perdas constantes nesse caminhar permanente, o desencanto não seria elemento tão desbravador das epopeias intimistas que figuram na literatura latino-americana, em especial no que concerne a poética bolañiana de *Os detetives selvagens* como sinaliza Mariana Di Salvio:

O romance encena os sonhos de uma geração de artistas que assim como Bolaño nasceram na década de 1950, perceberam na arte uma possibilidade de transformar a realidade mediante a criação de ‘un movimiento a escala latinoamericana (BOLAÑO, 1998, p. 36) e, por isso entregaram a própria experiência para dar voz ‘a los derrotados’ e a ‘los que ya nada tenían’ (BOLAÑO, 2006, p. 213), mas que viram seus sonhos despedaçados nos pesadelo das ditaduras militares que se alastraram pelo continente, frequentemente referenciadas em seus romances. (DI SALVIO, 2016, p. 158)

Sonhos que têm como resultado a confrontação a esses traumas históricos evidenciados nas mais diversas formas de construções narrativas que ambicionam desvelar esses personagens perdidos, desaparecidos, violentos ou violentados, como forma de revelar em sua poética a conjunção dessas figuras que vão do herói problemático ao anti-herói, como se essa forma de conceber um personagem fosse o mais próximo da humanidade que nos resta em meio ao horror que foi o século XX em suas variadas formas de representação da violência na América Latina.

Como observado por Rolland Spiller, “Bolaño tematiza en muchos de sus textos la experiencia histórica de una generación latinoamericana marcada por la experiencia de una historia violenta, dentro de la cual se destacan eventos traumáticos” (SPILLER, 2009, p. 146), e essa violência em Bolaño, além de ser

também uma forma de caracterização de narrativas de cunho mais subversivo e repleta dessa tipificação de heróis problemáticos, representa a consolidação do que o teórico chamou sobre a escritura de Bolaño de uma “genealogía literária de los horrores del siglo XX” (SPILLER, 2009, p. 146). Assim, mais que narrar os efeitos das ditaduras em episódios traumáticos *novelizados* pelo autor chileno na forma de contos, poemas e romances como *Os detetives selvagens*, o autor se consolidou como o narrador de outros traumas que tem na violência sua configuração mais exata.

[...] Bolaño creó una genealogía literaria de los horrores del siglo XX. Un punto de referencia central es el nazismo que aparece en *La literatura Nazi en América* (1996), *Estrella Distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000). La violencia como fenómeno histórico aparece también en sus manifestaciones contemporáneas como los asesinatos y las violaciones de las mujeres de la Ciudad Juárez en *2666* (2004). Visto en conjunto, su obra relaciona los traumas que se convirtieron en *topoi* determinantes de la memoria colectiva del siglo XX. Tanto en la estética como en la acción novelesca, Bolaño enfoca movimientos de fuga y personajes que desaparecen. (SPILLER, 2009, p. 1546)

E essas fugas, desaparecimentos e os traumas nascidos das mais diversas formas de violências, representam uma espécie de confirmação das incertezas que apontam os anti-heróis bolañianos como grandes representantes deste habitat de figuras marginalizadas que dão o tom de subversão a uma narrativa do fracasso no espaço da América Latina. Por conseguinte, estes serão os perdedores por excelência que em suas fugas, desaparecimentos ou na personificação da violência, se consolidarão enquanto anti-heróis que resistem para contar suas versões sobre o que a história oficial tentou silenciar. No limiar desse silenciamento quase compulsório que é imposto pela História Oficial através das várias representações do estado, o perdedor vai passando da figura patética do herói acomodado que se cala, para o papel de um *perdedor ético*²² que nasce dessa “derrota” e por isso sabe lidar com as vicissitudes da luta e da resistência.

A partir dessa reflexão, é possível retomar a discussão a respeito da configuração entre herói moderno e anti-herói em torno ao perdedor e suas representações na literatura latino-americana, para além da poética bolañiana, posto que não há como negar a presença deles em outros espaços da cartografia literária latino-americana.

²²Será a partir da compreensão dos conceitos de “perdedor ético” e “perdedor desencantado” que vamos delimitar outras considerações para efeito de reflexão em nosso trabalho sobre o estatuto do fracasso.

Presentes desde as crônicas do descobrimento, passando pelos variados contextos de formação da literatura latino-americana, até alcançar o contexto de criação na pós-modernidade, nossa literatura sempre se construiu como um espaço recheado de anti-heróis. A medida que heróis foram engendrados pela história oficial e anunciados como genuínos representantes de nossa identidade, a necessidade de nos aproximarmos da marginalidade dos vencidos, se acentuou, pois estes, vilipendiados de sua condição de protagonistas ao longo da formação histórica da América, passaram a narrar sua própria trajetória, em outras palavras, a outra história latino-americana. Essa inversão sobre o ponto de vista narrativo de nossa história se dá em momentos pontuais, como o período que sucede o “descobrimento”, quando Bellini em sua *Nueva historia de la literatura hispanoamericana* nos afirma que:

También los nativos escribieron acerca de su mundo, siguiendo la línea de las crónicas iniciada por los descubridores y conquistadores españoles. Criollos, mestizos e indios ofrecen informaciones, con frecuencia de primerísima mano, sobre las civilizaciones aborígenes, que estaban en mejores condiciones de comprender que los demás, y acerca de las vicisitudes históricas, vistas desde un ángulo diferente del que las veían los conquistadores; es decir, desde el punto de vista de los vencidos. (BELLINI, 1997, p. 79)

Esse sentido de busca por uma autonomia no campo literário se apresentará em outros momentos, mas ganha um tom mais universalizado no boom que revela essa necessidade de narrar a própria história, afinal as obras que compõe este panorama, de acordo com Bella Josef, são:

Entendidas como criação, compromissada com o homem americano em sua realidade concreta de seres caracterizados por peculiaridades de ordem histórica, social, psicológica e linguística, internam-se nos estudos do mitos e profecias do mundo em que vivemos, englobando a vida total do continente, longe do telurismo e da homologação imtemporal dos personagens sobre a natureza. (JOSEF, 1993, p. 12)

Avelar retomará essa proposição a respeito do boom para discutir a pós-ditadura como uma espécie de nova forma de revelar os narradores de nossa história. Pois para ele:

O boom, mais que o momento em que a literatura latino-americana “alcançou sua madureza” ou “encontrou sua identidade” (...) pode ser definido o momento em que a literatura latino-americana, ao incorporar-se a cânone ocidental, formula uma compensação imaginária por uma identidade perdida. (AVELAR, 2003, p. 47)

Essa identidade perdida que se ergue sob os escombros de nossa história secular, desaba de maneira “abrupta”, não pela forma com que se deu o processo de consolidação das ditaduras em nosso continente a partir da década de 1960, mas sim, pela inesperada ruptura com que as utopias socialistas nos legaram o sentido de fracasso enquanto parte de nossa própria tentativa em sermos “a voz de nossa história”. Se antes as derrotas se justificavam unicamente pelo viés do invasor europeu, agora, as ditaduras e seus reflexos traumáticos pós-ditatoriais nos revelaram uma narrativa onde nossa voz deveria contar a partir e sobre a derrota.

Neste sentido é que Roberto Bolaño se inscreve como um importante porta-voz dessa geração que se viu obrigada a narrar, uma vez mais, mas agora do lugar exato em que se deu essa derrota. As ruínas então, dão ao sentido narrativo, as cores mais sombrias, entretanto as possibilidades de resistência e autonomia parecem apresentar mais possibilidades. Longe então dos lugares comuns da história oficial em que Bolaño faz questão de afastar-se tanto pelo viés da narrativa em sua estrutura, como pelo viés da dimensão política de seu romance, não pretendemos idolatrar mais “os heróis” oficializados que narram ou protagonizam os feitos e façanhas que se converterão em matéria prima para o discurso oficial, mas sim, evocamos os anti-heróis, os perdedores latino-americanos para narrar nossa própria jornada, não mais de “descobrimento”, mas sim “reinvenção”.

Tendo em vista essas considerações a respeito do narrar enquanto símbolo de reconstrução da história pelo olhar dos “vencidos” e todas as reflexões em torno da figura do anti-herói enquanto perdedor, América Latina pode ser vista então como uma espécie de habitat de anti-heróis, pois de acordo com Accioly:

Não temos heróis, possuímos anti-heróis, heróis pelo avesso. Não se trata do herói brechtiano, mas do herói decaído e destroçado. O nosso herói está sempre na oposição, do outro lado, na outra margem. [...] Na América Latina, o anti-herói luta contra o “herói” instituído. [...] não há heróis sobreviventes, mas anti-heróis exterminados. Existem dois que exemplificam o caso dos anti-heróis: “Não ficou ninguém para semente” e “Não ficou ninguém para contar história”. Assim é queimada a semente e apagada a história (ACCIOLY, 2001, p.28).

E essa mirada histórica sobre nossa concepção de anti-herói em contraposição a figura instituída do herói oficial, nos ajuda a refletir criticamente nossa condição de latino-americanos e de nossa literatura a luz das concepções de utopia, afinal, para uma utopia que se converte em fracasso através da impossibilidade de se

alcançar um lugar que não existe, nada mais ilustrativo que um “herói problemático, num mundo degradado” (LUKÁCS, 2000).

Em outras palavras, o mundo degradado é uma condição de existência de anti-heróis que se acumulam na nossa escrita literária forjando assim um painel de figuras quixotescas que vão de alguns personagens malogrados de Onneti e outras figuras tristes como alguns clássicos de Machado de Assis, passando pela desconstrução histórica de ditadores e heróis revolucionários em Vargas Llosa e Gabriel García Márquez (a partir do novo romance histórico) para alcançar enfim o desencanto rebelde de anti-heróis pós-modernos que se fazem presentes no mundo romanesco de *Os detetives selvagens* a partir da fala desencantada sobre utopia e fracasso ditas por um dos depoentes ao “interlocutor nômade” que busca informações sobre os detetives na segunda parte do romance de Roberto Bolaño: “(...) les dije, que veía los esfuerzos y los sueños, todos confundidos en un mismo fracaso, y que ese fracaso se llamaba alegría.” (BOLAÑO, 2010, p. 378)

A partir desse enfoque desencantado que dá o tom à narrativa de Roberto Bolaño, e para que possamos entender o percurso histórico e conceitual entre herói moderno/problemático, anti-herói e o papel do perdedor na narrativa investigada, se faz necessário compreender as jornadas individuais e de descobrimento dos *detetives selvagens* em suas buscas poéticas pelo deserto de Sonora, como uma forma de compreender suas derrotas individuais e/ou seus fracassos coletivos. O que tentaremos entender justamente a partir de uma melhor delimitação semântica e narrativa dos conceitos de derrota e fracasso dentro daquilo que nos propomos a discutir nesta investigação.

1.4. A UTOPIA LATINO-AMERICANA: DERROTA OU FRACASSO?

“Ao vencedor, as batatas”
Machado de Assis

Em uma das narrativas mais exemplares de sua vasta produção literária, Machado de Assis eternizou não apenas Quincas Borba como uma das mais significativas figuras de seu célebre painel de homens e mulheres imersos em suas condições miseravelmente humanas, mas deu voz e significado a uma das mais conhecidas frases literárias que se converteu ao longo do tempo em signo de discussões e tratados sobre o homem e a sociedade. A citação que se apresenta

como epígrafe a esta subseção não ilustra apenas o sentido do que pretendemos propor aqui sobre o tema da utopia como signo de uma perda para o contexto latino-americano, mas de alguma maneira serve de mote para pensar o estatuto do fracasso como símbolo para compreender a verdadeira dimensão política do uso das palavras “derrota” e “fracasso” que foram utilizadas como sinônimas (e que algumas vezes voltarão a ser usadas como tal), mas que para o contexto de nossa discussão serão pensadas de acordo com o significado que elas ganham quando pensamos o fracasso ou a derrota no contexto histórico social da América.

A expressão *machadiana* cunhada e eternizada nas páginas do romance *Quincas Borba* (1891) nasce como uma metáfora para entender o próprio sentido das páginas da obra de Machado de Assis que narram as desventuras do personagem Rubião, um modesto habitante do interior de Minas Gerais, que recebe uma fortuna deixada por seu amigo Quincas Borba tendo como condição ter que cuidar do cachorro também chamado Quincas Borba. Rubião decide ir viver no Rio de Janeiro, mas sua ingenuidade e inexperiência o leva ao fracasso, condenando-o – tal e qual o personagem título da obra – a ser a representação do perdedor que a narrativa tenta evidenciar e que tem como ponto de maior representatividade a própria concepção filosófica criada por Quincas Borba de que a vida é um verdadeiro espaço de batalha e só os mais fortes sobreviverão. Débeis e frágeis como o Rubião fracassarão sempre.

Essa representação da vida enquanto metáfora de uma constante luta diária entre fortes e fracos, é ilustrada de maneira sublime pela explicação dada por Quincas ao próprio Rubião, no sexto capítulo do romance machadiano:

Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos. Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais feitos das ações bélicas. Se a guerra não fosse isso, tais demonstrações não chegariam a dar-se, pelo motivo real de que o homem só comemora e ama o que lhe é aprazível ou vantajoso, e pelo motivo racional de que nenhuma pessoa canoniza uma ação que virtualmente a destrói. Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas”. (ASSIS, 2004, p.19)

Ódio, compaixão ou batatas. O caso é que essa concepção machadiana se alinha a própria concepção histórica da derrota/fracasso como signos do fazer poético na literatura, onde o vencido muitas vezes figura como representação do fracasso

para a sociedade, como aquele que não alcança o sucesso e que está inevitavelmente condenado a ser reflexo de uma derrota que se poetiza por esse viés literário, mas que condena os homens a uma realidade que vai além da própria concepção dos limites da arte enquanto representação da realidade. E refletindo muito além dessa necessidade de se discutir o estatuto do fracasso como elemento inerente à literatura, mas a própria construção do homem na sociedade, retomemos as proposições de Mayka Castellano ao comentar sobre o já citado estudo de Foucault sobre a necessidade de “dar voz” a estes vencidos da vida real:

O mundo, no entanto, está repleto de fracassados, que também têm uma história para contar. Motivado por essa invisibilidade das existências sem brilho, Foucault escreveu “A vida dos homens infames” (2003). Nesse texto, o autor se dedica a comentar a existência de pequenos relatos encontrados em documentos oficiais (sobretudo ordens de prisão ou internamento) dos séculos XVII e XVIII, recortes de vidas “dotadas de nenhuma dessas grandezas estabelecidas e reconhecidas – as do nascimento, da fortuna, da santidade, do heroísmo ou do gênio” (MAYKA, 2015, p. 168)

São vidas “infames” como a do Quincas Borba de *Dom Casmurro*²³, Rubião, os *detetives selvagens* Arturo Belano e Ulises Lima e outras figuras prosaicas do romance de Bolaño como Juan García Madero, Piel Divina, Amadeo Salvatierra... todos advindos da realidade social de nosso dia a dia, que nos fazem pensar sobre o lugar obscuro que deve ter este homem ordinário em nossas realidades. Mais que as batatas como prêmio para os que não alcançam a urgente necessidade das vitórias, o estatuto da perda deve ser repensado como um signo de insatisfação, e nesse sentido, se faz necessário pensar aquilo que já havíamos vislumbrado como possível discussão para um esclarecimento necessário em nossa pesquisa: afinal, derrota e fracasso são substantivos sinônimos ou devem ser pensados como significantes que apresentam significados distintos? À pergunta que serve de mote para esta discussão, direcionemos novamente nossa perspectiva para o espaço da América latina e aquilo que vislumbramos nas reflexões anteriores sobre fracassos e/ou derrotas como símbolos de uma utopia.

²³ Novamente essa menção específica ao personagem Quincas Borba (presente tanto no livro homônimo como em *Dom Casmurro*) mas que aqui é mencionado em especial no que diz respeito a sua aparição no segundo romance, no qual concordamos que esse caráter infame que utilizamos se faz mais patente.

Entretanto salientamos que o sentido de utopia aqui proposto desconstrói a visão eurocêntrica sobre nossa construção enquanto ideia de espaço social a partir do processo de colonização, para alcançar um sentido mais dinâmico e livre de qualquer influência do discurso dominante, se erguendo como signo de luta, tendo a partir da derrota/fracasso a representação do lugar de discurso da resistência utópica que se reinventa pelo viés do incômodo tal e qual a proposição de Roberto Bolaño nos famosos *Manifiestos Infrarrealistas*²⁴ quando ele define de maneira pontual o sentido urgente dessa utopia que se ergue não mais a partir do ponto de vista alheio, mas sim como resistência idiossincrática do ser latino-americano. Assim nos afirma a célebre frase: “soñabamos con utopia y nos despertamos gritando” (BOLAÑO, 2013, p. 62). E será esta incômoda máxima bolañiana que nos levará a refletir sobre o atual contexto da literatura latino-americana e suas utopias nascidas sob o signo de uma derrota de dimensão inevitavelmente política.

Nosso objetivo com esta delimitação dos termos *derrota* e *fracasso* não têm a intenção de alterar seu sentido semântico-linguístico, mas sim, explicitar sua dimensão política para o contexto das narrativas pós-ditatoriais que são analisadas a partir de um trabalho pontual e significativo sobre os tópicos da *derrota, melancolia e o desarme na literatura latino-americana das últimas décadas* de Ana María Amar Sánchez e Teresa Basile. Nele as pesquisadoras discutem o uso dos termos derrota e fracasso, afirmando que:

Mientras la *derrota* tiene una dimensión política y un anclaje histórico, el *fracaso* carece de esa estrecha y definitiva conexión política con el contexto. Los agentes de ambos suelen ser diferentes: si el perdedor político puede convertir su derrota en un triunfo ético; el fracasado muestra señas de degradación, humillación o abyección. En esta línea, la derrota no se percibe como un fracaso, sino como una batalla perdida y allí es donde parece situarse la mirada de Amar Sánchez cuando privilegia la figura del “perdedor ético” quien no ha renunciado a sus ideales y se mantiene expectante a la espera de una coyuntura histórica más favorable. (SÁNCHEZ; BASILE, 2014, p. 329)

²⁴ El grupo infrarrealista estuvo dirigido en México por Roberto Bolaño y Mario Santiago. La historia de ese momento fue retratada en *Los detectives salvajes* (el infrarrealismo es mencionado como realismo visceral). Los manifiestos infrarrealistas fueron escritos por Bolaño, Santiago Papasquiaro y José Vicente Anaya. El origen del término es francés y se le atribuye a Roberto Matta, *el último de los surrealistas*. El infrarrealismo tomó como consigna la frase de Matta: volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial. En el infrarrealismo hay más poesía que manifiesto, es cierto, pero los textos son relevantes para entender un intento de parricidio en un tiempo donde la figura de Octavio Paz dominaba la cultura en México. Adaptado de Roberto Wong. Disponível em: <https://el-anaquel.com/2013/03/21/manifiestos-infrarrealistas-roberto-bolano/>

De um lado, a *dimensão política* do vocábulo *derrota* contextualizado aqui como uma forma de resistência, nos direciona para uma reflexão mais aprofundada das questões políticas que envolvem o ato de resistir, afinal, falar em derrota, nessa concepção, é falar de resistência, pois aquele que perde, resiste através da dimensão utópica de seguir a luta. Em contrapartida, o uso da palavra fracasso, de acordo com as autoras, se conjuga dentro de um contexto mais ontológico tendo sua dimensão política mais restrita ou até inexistente, posto que o fracassado não alcança o nível de consciência política do *perdedor ético*, este por sua vez, faz da derrota um triunfo ético, que seria uma forma de dar dimensão política ao ato de resistir mesmo após a derrota.

A respeito do “perdedor ético” e do “desencantado”, fundamentais para compreender as acepções de *derrota e fracasso*, as autoras traçam assim suas diferenças de teor predominantemente político:

El “perdedor ético” – un antihéroe de estos tiempos crepusculares– se destaca en la escena de la derrota política y desempeña una de las opciones más fuertes: se retira de la participación política dominada por los vencedores y hace de este repliegue un puntal de resistencia, en esta línea se acerca a la figura del intelectual que para Edward Said es siempre un exiliado, o a la defensa que hace Hannah Arendt de la vida contemplativa del pensamiento, del retiro en soledad y de la negativa a participar, o a la predilección por la distancia y la prescindencia como políticas alternativas al poder estatal en Theodor Adorno. El antihéroe reconvierte la pérdida en un triunfo ético, y se aleja de la resignación o la nostalgia. Esta distancia, repliegue o retirada no es desinterés ni pasividad sino una voluntad por articular una apuesta política desde otro lugar no ligado a la centralidad del Estado, ni a los modos tradicionales de ejercer la política. (SÁNCHEZ; BASILE, 2014, p. 330)

Já o perdedor desencantado se define assim de acordo com suas reflexões:

Además del “perdedor ético”, las ficciones ofrecen otras opciones del perdedor: aquellos que se adaptan y acomodan para sobrevivir, quienes traicionan las banderas y abjuran de sus ideales, y los escépticos o desencantados. Finalmente los “vencedores” suelen exhibir una identidad incierta, lábil y borrosa, o muestran las señas del burócrata de la banalidad del mal que Hannah Arendt describió, o presentan su perfil “infame” y “criminal”. (SÁNCHEZ; BASILE, 2014, p. 330)

A partir dessa proposição teórica que utilizamos para definir os espaços representativos de uso de derrota e fracasso, bem como a delimitação em torno dessa figura do perdedor e suas dimensões éticas e políticas, podemos destacar dois elementos essenciais para reflexão: em um primeiro momento, atentar sobre o direcionamento das proposições de Sánchez e Basile para o contexto latino-americano e tudo que foi discutido sobre a utopia enquanto elemento esclarecedor para entender a realidade social latino-americana. Em outras palavras, tomemos a

derrota e sua dimensão semântica para mensurar o romance de Roberto Bolaño e seu caráter ético-político, pois o romance nos leva a pensar a derrota enquanto signo de resistência, o que veremos detidamente a partir da análise pormenorizada do romance.

O segundo elemento essencial que podemos destacar dessa definição proposta pelas pesquisadoras sobre derrota/fracasso é a figura do “perdedor ético” (atentando para seu contraponto representado pelo “perdedor desencantado”) e que para a narrativa em discussão é essencial pois revela uma vez mais esse caráter utópico presente nas jornadas que os personagens d’*Os detetives selvagens* empreendem, como forma de resistência, afinal, como veremos, eles se aproximam mais deste “perdedor ético”, pois seguem lutando. Essa perseverança em busca da poesia e sua essência na figura enigmática da poetisa desaparecida em meio a um cenário paradoxalmente utópico chega a se converter em “distópico”, posto o sentido visual que ganha o Deserto de Sonora em determinado momento da narrativa. Observemos as considerações de Becerra a respeito desse espaço como condição utópica para a construção dos perdedores éticos representados pelos detetives:

Poco a poco, la utopía se convierte en distopía. Esto ocurre debido al enfrentamiento de la imagen utópica construida por Juan García Madero y la realidad del desierto de Sonora. En la primera parte de *Los detectives*, la utopía se configura como debe ser según Paul Ricoeur: con una orientación al futuro. En el momento en el cual el presente alcanza al futuro; es decir, los jóvenes llegan al desierto, la utopía comienza a desvanecerse: la utopía del desierto, su espejismo, es tragada por el desierto. (BECERRA, p. 13)

É interessante observar como esse aparente paradoxo, ajuda a entender os meandros da derrota que leva os *detetives* em busca de outras jornadas, afinal é sintomático o viés de contestação aparentemente sem causa sobre o *status quo* da literatura e da própria poesia latino-americana feito pelos *Detetives selvagens* de Bolaño, pois ao longo da jornada que abrange as três partes do romance, personagens se convertem em “perdedores éticos”, independente do lugar de enunciação, pois evidenciam o sentido de resistência.

Assim, os perdedores que configuram *Os detetives selvagens*, podem ser pensados a partir do sentido de resistência pois reconstroem o sentido de utopia naquilo que anteriormente já mencionamos como a busca enquanto elemento de constante subversão do estabelecido pela sociedade. E a subversão ganha os contornos de uma possibilidade distópica.

Nessa vertente de tom filosófico, Becerra reitera a inerência entre os elementos da distopia e da utopia como urgentes no romance de Bolaño:

lo distópico es inherente a lo utópico, pues la utopía proviene siempre de una inconformidad con la sociedad o el estado de las cosas; es decir, de un deseo negativo de remover o extirpar la raíz de todos los males. Esta condición [...] hace erróneo el acercarse o enfocar cualquier utopía con expectativas positivas. Señala también que la perspectiva anti-utópica considera que cuando la utopía es puesta en práctica, el resultado siempre es la violencia y el totalitarismo. (BECERRA, p. 15)

E essa urgência denota o sentido de resistência que, pelo viés do distópico, estará presente no romance com o mesmo sentido de crítica ao establishment, agora o literário, quando o narrador do diário (1ª e 3ª parte) García Madero revela a situação da poesia latino-americana em meio aos grandes nomes que integram o boom literário:

A eso de las nueve de la noche apareció Felipe Müller, que tiene dieciocho años y que por lo tanto, hasta mi irrupción, era el más joven del grupo. Luego salimos todos a cenar a un café chino y estuvimos hasta las tres de la mañana caminando y hablando de literatura. Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared. (BOLAÑO, 2010, p. 29-30)

Essa crítica mordaz ao modelo vigente de literatura no continente se apresenta em outros momentos como este em que o mesmo narrador discorre sobre a fala de um personagem ao categorizar a literatura com um viés sexual, contextualizando assim o estado “atual” da poesia latino-americana:

Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas. Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho la reina y el paradigma de las locas.
—En nuestra lengua, claro está —aclaró—; en el mundo ancho y ajeno el paradigma sigue siendo Verlaine el Generoso. (BOLAÑO, 2010, p. 83)

Essa visão sobre o estatuto do literário em nosso continente, tomada pelo viés de uma subversão e crítica ao sistema de poder que subjaz tanto a nível social durante os de chumbo da ditadura, como pela crítica aos poetas canônicos que deram ressignificação a literatura do *boom*, ganham contornos de resistência porque revelam a visão deste *perdedor ético* sobre o mundo que se negou e se nega em contar suas

histórias, deixando-as marginalizadas, esquecidas ou apagadas. O fundamento então da literatura pós-ditatorial, vai ser negar esta condição fatalista e retornar à luta depois de refletir sobre a derrota.

Nesse contexto de discussão, a reflexão de Cerqueira a cerca d’ *Os detetives selvagens*, ao definir a tarefa dessa narrativa, deve primar pelo ponto de vista desse “perdedor ético” que resiste:

Que se possa escrever, com apreço e cuidado, desde o ponto de vista dos vencidos é tarefa de que não se duvida. Boa parte da historiografia benjaminiana está assentada nessa vontade – necessidade até. Para Walter Benjamin (2000, p. 431), contudo, a tarefa visava impedir que a memória dos mortos fosse dessacrada e, assim, pudesse manter vivos os princípios que os mobilizaram e pelos quais lutaram. (CERQUEIRA, p. 02)

E esses princípios revelam o sentido final dessas jornadas empreendidas por nossos anti-heróis: “la defensa de una ética insumisa al poder, rebelde y disidente, [que] cifra la paradójica dimensión épica de este antihéroe perdedor que defiende la razón de los vencidos”. (SÁNCHEZ; BASILE, 2014, p. 330) e o faz tendo como uma das armas de combate a voz subversiva de seus narradores que mantém viva a essência de uma reinventada utopia latino-americana, e nos faz repensar para além da frase célebre de Machado de Assis que abriu esta seção, afinal por detrás de cada “ao vencedor, as batatas”, existe um perdedor que não mais se singulariza pela acomodação, mas se ergue enquanto voz de outros derrotados.

1.5. RESISTÊNCIA: NARRAR É PRECISO

O sentido de derrota que permeia a novelística de Bolaño pode ser analisada a partir de uma perspectiva onde a resistência nasce como resposta a esta “inevitabilidade” do fracasso. Em uma entrevista concedida ao escritor Javier Campos, quando perguntado sobre *Os detetives selvagens* ser lido como “uma novela del fracaso total de um aprendizaje político y poético de toda una generación”, Roberto Bolaño afirma que na verdade, “toda generación, por el simple hecho de existir, está abocada al fracaso”, (SPILLER, 2009, p. 152) ou seja, o escritor chileno não nega que sua obra deva ser lida dentro dessa perspectiva do fracasso enquanto sintoma de uma derrota política, mas reitera que cada geração está destinada a desaparecer em seus fracassos, e isso não é diferente com a dele, afinal Bolaño escreve a partir do *desaparecimento de sua geração*.

Neste sentido, Spiller complementa sua análise sobre a fala de Bolaño afirmando que “el fracaso como estigma de todas las generaciones remite a uma dimensión antropológica del arte. El remedio es enfrentarse a este *fatum* ‘com valor” (SPILLER, 2009, p. 153). Dito de outra forma, o valor aqui personifica a tradução literal de *coragem*. Assim, o “perdedor ético” toma o lugar de enunciação na narrativa de Bolaño para evidenciar a derrota enquanto símbolo da resistência, afinal essa é a derrota de um coletivo, sobretudo, a derrota de personagens que na condição de seres humanos, estão condenados a derrocada, mas resistem, de acordo com o que reafirma o próprio Bolaño em outra entrevista:

Yo soy de los que creen que el ser humano está condenado de antemano a la derrota, a la derrota sin apelaciones, pero que hay que salir y dar la pelea y darla además, de la mejor forma posible, de cara y limpiamente, sin pedir cuartel [...] e intentar caer como un valiente, y que eso es nuestra victoria. (BOLAÑO, 1998 apud SPILLER, 2009)²⁵

Mas além de reiterar a fala do escritor Roberto Bolaño sobre o tema da derrota em seu sentido de resistência, é possível identificar em sua escrita literária sinais dessa poética pela figura dos narradores, em especial no mais emblemático deles que é Amadeo Salvatierra. Como uma ponte entre o passado pela sua convivência com a desaparecida Cesárea Tinajero e seu contato com os detetives numa noite de 1976, esse personagem ganha no romance uma carga poética pouco observada pela crítica a respeito de *Os detetives selvagens*. Isso porque de fato este personagem apresenta algumas peculiaridades que o fazem protagonista dessa busca utópica tão onipresente na narrativa. Num trabalho que discute a utopia de Arturo Belano, Jader Muniz dimensiona as relações que fazem com que Amadeo Salvatierra se configure como peça chave deste quebra-cabeça que é o romance.

A menção a seguir diz respeito ao encontro entre os *detetives* com Amadeo e como, a partir deste contato, as outras vozes ganham contornos mais resistentes.

A poesia e os poetas que um dia se pretenderam vanguardistas, e que não lograram converter-se em tradição, serão suas referências, forjando sua relação com a literatura, a partir daí convertida em utopia. Os detetives Lima e Belano parecem oferecer ao esquecido poeta Amadeo Salvatierra um novo sopro de vida, ao tentar recuperar as páginas de um movimento encerrado no tempo. Salvatierra é surpreendido pelos novos real visceralistas e levado a desenterrar suas lembranças, abrindo a eles um tesouro ao qual já não atribuía nenhum valor além do sentimental. Fornece, dessa forma, as

²⁵ Este fragmento citado por Spiller (2009) é parte de uma entrevista publicada em *Que Pasa*, 20-27 de julio de 1998. O texto completo está disponível em: <https://garciamadero.blogspot.com/2007/07/yo-me-siento-chileno-entrevista-roberto.html>

ferramentas que serão a um tempo a justificava e o estopim para sua épica. A visita noturna que embriaga Amadeo Salvatierra ressuscita Cesárea Tinajero e dá início ao périplo que a levará a morte. (MUNIZ, p. 07)

A importância de Amadeo Salvatierra vai além do seus 13 depoimentos sobre a noite de 1976 com os detetives, pois se olharmos numa perspectiva mais global da narrativa, encontraremos marcas que delineiam esse protagonismo e dimensiona este “périplo” dos detetives (ou a busca por eles), tornando cada voz que se alterna no jogo narrativo, uma narrativa sobre essa utopia enquanto resistência, pois cada depoimento, dos mais de 50 presentes no romance, revela um pouco o sentido de intranquilidade pela condição imposta pela derrota.

A respeito desses depoimentos sobre as buscas que dão o tom detetivesco ao romance, eles podem ser lidos como micronarrativas dessa derrota. Os desaparecimentos humanizam ainda mais o sentido das mesmas, pois evidenciam o caráter de continuidade da vida, para além do paradeiro de nossos anti-heróis. Nesta perspectiva, a utopia segue como representação metafórica do “horizonte que se afasta”. Assim, seja na incerteza do paradeiro de um personagem, seja no “desaparecimento gradual e ordinário” do outro, todos desaparecem ou morrem como provas de que a utopia deve permanecer sempre “ali” nesse lugar inalcançável. As vozes que se direcionam ao desconhecido *narratório-detetive* representam vozes narrativas que não são intrusas. O anonimato de quem busca ou fala sobre os protagonistas, são as marcas indelévels de que ali se narra sobre fracassos, sobre a dor permitida do *não-lugar* inalcançável.

E para que entendamos a importância do tema da pesquisa dentro do âmbito de estudo da literatura latino-americana pós-ditatorial, no sentido de pensar uma possível resposta a essa pergunta, tomaremos brevemente como base a relação narradores/narratórios presente no romance enfatizando a máxima de que o estatuto da enunciação é o equivalente a viver, isto é, no ato de narrar subjaz um sentido de sobrevivência, afinal, quando eu narro eu resisto, através da força evocativa da memória, ao poder do esquecimento. E nesse caminho se constrói o *homem-narrativa*, aquele que retém a autonomia do contado, mas sempre condicionado à permanência de lidar com as memórias.

Na narrativa de Bolaño, os narradores e narratórios em seu jogo ficcional/memorialístico travam uma batalha para subverter o papel de meros homens que retém em si o narrar, querem ir além e extrapolar os seus limites enquanto

homens que tem o poder de narrar, destruidores do narrar, como se fossem *camisases* que narram no afã de destruir os limites da própria arte narrativa. Não por acaso, os narradores que se alternam entre a forma de diário - Juan García Madero na 1ª e 3ª parte - e os depoimentos “avulsos” da 2ª parte de *Os detetives selvagens* são em geral testemunhas dos fatos vividos pelos personagens *detetives* que resistem das mais variadas formas.

Esse caráter quase lúdico como natureza ficcional em Roberto Bolaño evidencia a tonalidade da *poética do fracasso* tanto na forma como na temática, pois no romance em questão, ele representa a relação tênue e necessária entre vida e o ato narrativo, e, por conseguinte a literatura e a necessidade de fracassar para a construção do fazer poético/literário bolañiano.

E no sentido de refletir uma vez mais a respeito dessa relação entre literatura e fracasso, mencionamos como diálogo possível, uma aproximação interpretativa de Walter Benjamin acerca do papel do narrador, considerando para isso, a ideia de traçar um painel comparativo entre a proposição de “iminência de morte” do narrador²⁶, e, por conseguinte, uma suposta morte da relação narrador-narratário como forma de caracterizar a inerência do ato narrativo ao fracasso enquanto parte integrante da estrutura romanesca de Bolaño, afinal é preciso escrever sobre o fracasso e, mais que isso, é preciso dar vida pela voz daquele que vivenciou o fracasso como testemunha da dor.

E esse simbolismo da morte como sinônimo do fracasso será proposto a partir do que nos diz Todorov de que “a narrativa equivale à vida, a ausência de narrativa à morte”. Assim, o romance de Roberto Bolaño, enquanto estrutura narrativa, nasce como forma da resistência, pois representa o viver como esse elemento que insiste em ser signo de manutenção da vida.

Assim que, alcançamos por fim, uma das condições necessárias para discutir o papel da resistência no âmbito da literatura, tendo como pano de fundo algumas reflexões sobre o romance de Roberto Bolaño e trazendo para nossa análise um texto fundante sobre a resistência enquanto elemento inerente ao fazer literário. Afinal,

²⁶ Essa iminência da morte do narrador diz respeito a atitude reservada dos narradores atribuída por Benjamin ao romancista, que, em oposição ao narrador tradicional, segrega-se. Um passado cuja figuração é difícil, pois pessoas desapareceram, famílias se desagregaram, lugares se degradaram, memórias dispersaram. As histórias pessoais dos narradores e as histórias das pessoas, famílias e lugares que compõem a narrativa que eles tentam organizar são marcadas pela falta, pela ausência e pela perda.

quando Alfredo Bosi em “Narrativa e resistência” reflete sobre resistência dizendo-nos que “seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito.” (BOSI, 1996 p.11) de alguma maneira ele nos leva a refletir sobre a narrativa enquanto instrumento de luta, uma ferramenta que, nas mãos do narrador, deve servir de base para sua luta diária contra essa força exterior que tenta moldar a realidade social que nos circunda dentro de seus padrões de desequilíbrio e injustiças.

O que pretendemos refletir a partir das proposições de Bosi neste tópico é como essa resistência se faz necessária para pensar o papel exercido pelo artista na construção de sua arte num âmbito onde esse fracasso pode se configurar como uma força que resiste, e, portanto, se posiciona dialeticamente. Essa evidencia novamente se revela enfaticamente em Bolaño, afinal “el fracaso como una fuerza motivadora de la evolución poetológica significa um elemento clave pra cualquier genealogía de la escritura” (SPILLER, 2009, p. 150) ou seja, está na própria concepção do fazer artístico esse sentido de resistência.

Para ser mais específico e adentrar brevemente às entranhas do romance estudado, em suas particularidades narrativas, como pensar o caráter combativo da arte enquanto resistência, a partir do que os artistas personagens de *Os detetives selvagens* se propõe a combater enquanto figuras representativas de uma geração (fadada ao fracasso, como todas) mas que vive em constante luta contra o senso comum imposto pela canonização de uma arte domesticada que não representa mais os anseios da arte enquanto resistência, como o que acontece, por exemplo, quando analisamos a retórica do boom como forma literária que já não representa os anseios dessa geração, posto que, de acordo com Avelar, outras formas literárias passam a receber o tratamento de sintomas da transformação epocal aberta pelas ditaduras (2003, p. 36).

O caráter testemunhal²⁷ da própria narrativa de Roberto Bolaño a aproxima de uma reflexão acerca da voz protagonista nos discursos literários, pois em lugar de ser “veículo para engendrar a um sujeito adulto, branco, varão, patriarcal e ‘letrado’, o testemunho permite a emergência de identidades femininas, homossexuais,

²⁷ Utilizamos aqui o vocábulo testemunhal, naquilo que ele se aproxima da narrativa de *Testimonio* como referência a este tipo de relato no contexto latino-americano a partir das proposições de Márcio Seligmann-Silva. Não pretendemos, no entanto, apresentar as diferenças quanto aos tipos de relatos relacionados ao tema, mas sim, revelar posteriormente nuances destas diferenças no romance que aqui é nosso objeto de estudo.

indígenas e proletárias” (AVELAR, 2003, p. 36), que é justamente o que acontece quando, em meio a profusão de depoimentos, “escutamos” alternadamente as mais diversas vozes sociais dando protagonismo a suas ações como forma de resistência.

E essas vozes que resistem não são vozes escolhidas pela representatividade de suas ações, na verdade são vozes que aleatoriamente podem tanto evocar os fantasmas traumáticos da ditadura como a própria experiência vivida por Bolaño como preso político que se transformou em episódio no romance, como o relato da busca empreendida pelos *detetives* pela poetisa que confere ao romance em determinado momento um ar tragicômico a partir do resgate a essa figura decadente perdida no Deserto de Sonora e que é o símbolo de busca dos *detetives* ao longo de suas jornadas. Ou outras vozes como a de Luis Sebastián Rosado que, em determinado momento de seu depoimento, sugere uma ação terrorista para combater seus inimigos representados por algumas figuras mais emblemáticas do boom literário. Neste caso, ele se refere a uma ação empreendida contra o poeta Octávio Paz:

Por un momento, no lo niego, se me pasó por la cabeza la idea de una acción terrorista, vi a los real visceralistas preparando el secuestro de Octavio Paz, los vi asaltando su casa (pobre Marie-José, qué desastre de porcelanas rotas), los vi saliendo con Octavio Paz amordazado, atado de pies y manos y llevado en volandas o como una alfombra, incluso los vi perdiéndose por los arrabales de Netzahualcóyotl en un destartalado Cadillac negro con Octavio Paz dando botes en el maletero, pero pronto me repuse, debían de ser los nervios (BOLAÑO, 2010, p. 171)

São vozes que resistem à sua maneira. Não unificam um discurso de resistência, mas perseveram por suas causas, sejam elas de caráter estético, seja ela de cunho político. Resistir passa então a ser uma espécie de contraponto as derrotas encontradas pelos caminhos, e a narrativa enquanto obra de arte acaba por ser o elemento por excelência dessa resistência, afinal como bem nos afirma Bosi sobre “resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é in/sistir; o antônimo familiar é de/sistir.” (BOSI, 1996, p.11) de algum modo, a narrativa se apresenta metaforicamente então como cognato de insistir, longe do desistir, afinal ainda que não saibamos sobre o paradeiro de uma das figuras centrais em *Detetives* ao final do romance de Bolaño e também de não termos um “contato direto” com os protagonistas presentes/ausentes do romance, posto que eles fazem parte da narração, mas nunca enquanto narradores, e isso potencializa de alguma maneira a presença ideológica e política deles e suas vozes ecoam o sentido de resistência.

Assim, a desapareição das figuras em *Detetives* observada no fragmento que segue:

Según Arturo Belano, los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora. Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja, no lo recuerdo, creo que por entonces yo discutía a gritos con un mesero por unas botellas de cerveza, y hablaron de las *Poesías* del Conde de Lautréamont, algo en las *Poesías* relacionado con la tal Tinajero, y después Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté. (BOLAÑO, p. 09)

Representa a onipresença dessas figuras emblemáticas, pois a memória dos outros alimenta suas vivências e fazem as mesmas resistirem, comprovando uma vez mais a relevância do papel da literatura enquanto resistência, pois:

A experiência dos artistas e o seu testemunho dizem, em geral, que a arte não é uma atividade que nasça da força de vontade. Esta vem depois. A arte teria a ver primariamente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória. (BOSI, p. 11)

Em outras palavras, o teor de resistência presente no romance se fundamenta não pela força de vontade de suas presenças, mas sim pela percepção que promovem narradores e protagonistas (narradores-protagonistas) de que a arte deve ser antes de mais nada um sentimento, uma revolta, um contraponto ao fracasso permanente anunciado pelo discurso dominante de uma narrativa que se repete *ad infinitum* ao longo da jornada histórica da América Latina.

2. DETETIVES SELVAGENS: UMA POÉTICA DO FRACASSO

*El individuo podrá andar mil kilómetros,
pero a la larga el camino se lo come*
Roberto Bolaño

Anotações no diário de Juan García Madero. Fevereiro de 1976. Uma adivinhação gráfica representada por um quadrado se repete tão obsessivamente quanto a pergunta que a segue: “¿Qué hay detrás de la ventana? Entretanto, mais obstinadas são as perguntas que fazemos quando nos deparamos com o inquietante *final* deste labirinto fragmentado de vozes perdidas, personagens em fuga e um itinerário de buscas que se ergue a medida em que se descontrói a utopia latino-americana em uma fábula pós-moderna sobre sonhos e desilusões. Estamos falando de *Os detetives selvagens* (1998) romance do escritor Roberto Bolaño, vencedor dos prêmios *Heralde de Novela* e *Romulo Gallegos*²⁸, que narra as aventuras de “dos perdidos, dos extraviados” (BOLAÑO, 2010, p. 160) jovens poetas à procura de uma escritora desaparecida no deserto de Sonora no México, mas que poderia ser lida como uma metáfora sobre a busca e o fracasso de uma geração que acreditou que “detrás de la ventana” existia uma utopia pronta a se realizar na América (representada em grande medida pelos socialismos utópicos) quando na verdade o que sempre existiu (e ainda existe) é um anacrônico discurso utópico que, no contexto de construção literária pós-ditatorial, precisa se reinventar para dar sentido às dimensões transfronteirizas de um continente em constante processo de reconstrução.

A partir da referida metáfora do romance *Os detetives selvagens* como um “labirinto de buscas”, apresentamos a seguir, os eixos norteadores desta seção dedicada ao romance de Roberto Bolaño. O itinerário investigativo começa com a retomada do conceito de utopia a partir da leitura de *A reconstrução da Utopia* de Fernando Ainsa no qual o estudioso uruguaio analisa o referido conceito,

²⁸ O **Premio Heralde de Novela** foi criado em 1983 e **El Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos** em 1964. São dois dos prêmios mais importantes no âmbito da narrativa em língua espanhola. Foram concedidos ao romance *Os detetives selvagens* respectivamente em 1998 e 1999.

reinventando-o dentro do espaço discursivo latino-americano à maneira das reflexões que propõe Octávio Paz quando este se refere à construção simbólica da América Latina com relação ao pensamento utópico ocidental. Para em seguida discutir o espaço semântico da utopia naquilo que já apresentamos como dinâmica da derrota na perspectiva do romance tendo como foco relacional, a construção de uma reflexão acerca do papel que exerce a memória e o esquecimento na construção do romance enquanto uma poética que tem no fracasso uma representação da resistência, a partir de um questionamento que norteia esta seção: por que poética do fracasso?

No que diz respeito a proposta de reflexão a partir deste questionamento, o que tentaremos discutir em *Os detetives selvagens* é a possibilidade de representação do papel da memória e do esquecimento sobre o fracasso enquanto elemento constituinte da poética de Roberto Bolaño. Para desenvolver nossas reflexões, retomaremos algumas considerações de Sánchez e Basile ao indagarem a respeito das “*poéticas del fracaso o el fracaso de la escritura que tiene diversas articulaciones, tales como: el fracaso de la representación mimética que la literatura supone*” (SÁNCHEZ; BASILE, 2014, p. 333), nos levando a questionar o papel da narrativa e sua estrutura enquanto uma forma de representação do fracasso, evidenciando a derrota no seu sentido coletivo, mas sobretudo, de seus personagens que deverão ser analisados à luz do conceito de “perdedor ético” dentro do contexto pós-ditatorial.

Em seguida a esta análise, apresentaremos alguns aspectos sobre o nomadismo proposto por Michel Maffesoli em *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas* como reflexos para a arquitetura de um “não-lugar” (da concepção etimológica original de *u-não*, *topos-lugar*) situado num mapa que abrange desde a idealizada *Utopia* (1516) de Tomas Morus como representação do discurso dominante europeu, até o pós-moderno território do entre-lugar latino-americano por onde transitam os personagens de *Os detetives selvagens* de Roberto Bolaño. Outras análises acerca da novelística bolañiana, como as pesquisas de Marco Antonio Quezada Sotomayor, Mireia Companys Tena, Roland Spiller, Patricia Espinoza ajudam na construção da presente dissertação e, a partir do diálogo proposto entre os referidos estudos, aprofundaremos a análise da obra levando em consideração as “*tantas lecturas como voces hay en ella.*” (BOLAÑO, 2004, p. 327) assim como analisaremos sua dinâmica estrutural como metáfora das buscas que simbolizam a essência da construção narrativa enquanto fracasso.

Busca que, além de ser palavra-chave do romance, representa o ponto de referência deste subseção que se debruça, sobretudo no “itinerário” regido por personagens em trânsito constante que revelam nas palavras de Maffesoli, “o selvagem e o vagabundo que dormitam em cada um de nós” (2001, p. 129) e nos leva a refletir quanto a estes espaços utópicos ambicionados e desconstruídos pela impermanência narrativa proposta por Bolaño em uma narrativa que contém dezenas de narradores, mais de 600 páginas²⁹ de aventuras, assassinatos, mortes, desaparecimentos, aparições e a possível leitura de uma utopia reinventada.

2.1. UM QUEBRA-CABEÇAS DEFEITUOSO

Antes de adentrarmos de maneira mais detalhada ao labirinto narrativo de *Os detetives selvagens*, apresentamos alguns de seus aspectos narrativos, seguindo as abordagens teóricas propostas por Gérard Genette em *O Discurso da Narrativa*, em especial no que diz respeito ao conceito de voz que, de acordo com o estudioso, não se refere somente ao sujeito “que realiza ou sofre a ação, mas também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata, e eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo que passivamente, nessa atividade narrativa” (GENETTE, 1979, p. 212).

Esta primeira observação ajuda a entender os aspectos referentes às vozes alternantes presentes n^os *Detetives selvagens* que em determinado momento se configura no formato de diário, e em outro como um fragmentado coro de vozes testemunhais da jornada empreendidas pelos *detetives*, confirmando assim a inconstância também como marca da instância narrativa presente na obra, (Idem, p. 213), entendendo-se a instância narrativa como as intrínsecas relações entre enunciado e enunciação e seus protagonistas “a que chamamos narrador e narratário” (REIS; LOPES, 1988, p. 141)

Para uma delimitação necessária sobre o uso que fazemos dos conceitos de Narrador e Narratário, destacamos uma definição breve que atente para os objetivos que aqui se apresentam no sentido de dá a dimensão exata das diferenças entre ambos os conceitos. Obviamente que no decorrer de algumas reflexões e pela própria configuração polifônica do romance de Roberto Bolaño, os conceitos possam ser reinterpretados dentro de outra perspectiva, em especial no que concerne a figura do

²⁹ Este número refere-se à edição de 609 páginas da editora Vintage Español (2010) que foi utilizada para esta pesquisa.

narrador. Mas por enquanto definamos os conceitos a partir do significado de Narrador que de acordo com o Dicionário de Termos Literários³⁰ de Carlos Ceia é uma: “instância da narrativa que transmite um conhecimento, narrando-o. Qualquer pessoa que conta uma história é um narrador”.

Já a figura do narratário é, ainda segundo Carlos Ceia, uma:

Entidade da narrativa a quem o narrador dirige o seu discurso. O narratário não deve ser confundido com o leitor, quer este seja o leitor virtual, isto é, o tipo ideal de leitor que o narrador tem em mente enquanto produtor do discurso, nem com o leitor ideal, isto é, o leitor que compreende tudo o que o autor pretende dizer. “O narratário é uma entidade fictícia, um ‘ser de papel’ com existência puramente textual, dependendo directamente de outro ‘ser de papel’” cf. Roland Barthes, (1966). O narratário é, assim, o simétrico do narrador e por este posto em cena na diegese. Para Gerald Prince, o narratário revela-se em pronomes pessoais da segunda pessoa a quem o narrador se dirige [...] (CEIA)

O importante das definições acima referidas, reside no fato de que ambos são componentes narrativos complementares no que diz respeito a sua dinâmica em *Os detetives Selvagens*, e essa dinâmica se evidencia quando observamos o jogo ficcional do romance a partir das relações de buscas propostas pelos narradores e os narratários, como forma de construir um itinerário que nos permitirá entender as figuras de Arturo Belano e Ulises Lima e suas andanças que nos permitem vislumbrar a narrativa enquanto um labirinto.

O romance, como uma espécie de *quebra-cabeça*, parece se estruturar em três peças narrativas, mas na verdade é bem mais que isso. Ou nas palavras de Clarisse Lyra, é um quebra cabeça defeituoso, pois lhe faltam peças (peças grandes, fundamentais) (2016) mas o que nos importa neste momento é falar dessas três peças que dividem o romance em três momentos narrativos: a primeira peça se estende temporalmente de 02 de novembro à 31 de dezembro de 1975 (**Mexicanos perdidos en México**) e conta a iniciação do poeta Juan García Madero no grupo literário neovanguardista dos *realvisceralistas*³¹. Apresenta um narrador em primeira pessoa e, como já mencionado, está construída na forma de um diário de vida escrita por Garcia Madero. Refletindo sobre a análise de Genette sobre os tipos de narração, caracterizamos o primeiro segmento narrativo como narrativa intercalada (entre os momentos da ação) tanto com relação ao “ligeiro afastamento temporal da narrativa

³⁰E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em <http://edtl.fctsh.unl.pt/encyclopedia/narrador/>

³¹ Realvisceralistas: Grupo de escritores de vanguarda fundado por Cesárea Tinajero na década de 20 que tenta ser retomado por Arturo Belano e Ulises Lima ao longo do romance.

de acontecimentos” (GENETTE, 1979, p. 217) revelado pelo narrador já no primeiro parágrafo do romance: “He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así.” (BOLAÑO, 2010, p. 13); como pela “simultaneidade absoluta na exposição dos pensamentos e dos sentimentos” (GENETTE, 1979, p.217) explicitada quando o García Madero diz: “No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral. Tengo diecisiete años, me llamo Juan García Madero, estoy en el primer semestre de la carrera de Derecho. Yo no quería estudiar Derecho sino Letras (...)” (BOLAÑO, 2010, p. 13).

Para um melhor esclarecimento sobre o diário como instância narrativa, observemos o que afirma Genette:

O diário e a confidência epistolar aliam constantemente aquilo a que em linguagem radiofônica se chama o directo e o diferido, o quase monólogo interior e o relato depois feito. Aí o narrador é ao mesmo tempo ainda o herói e já outra pessoa: os acontecimentos do dia são passados já, e o ‘ponto de vista’ pode ter-se modificado: os sentimentos da noite ou do dia seguinte são plenamente do presente, e nesse ponto, a focalização sobre o narrador é ao mesmo tempo focalização sobre o herói. (GENETTE, 1979, p. 217)

A segunda peça deste quebra-cabeça, intitulada **Os detetives selvagens**, apresenta uma “elaboración más experimental” (SOTOMAYOR, 2007, p.26) e complexa. Uma narrativa fragmentada e entrecortadas pelos depoimentos, com características descontínuas em relação a organização escritural e lúdica, no qual cada leitor deve estar disposto a jogar com o texto (COMPAGNON, 2003, p. 154) definindo assim suas possíveis leituras ao encaixar as peças do jogo. No que diz respeito à estrutura da segunda parte do romance, Klein nos apresenta em um estudo sobre o romance³² a esclarecedora definição:

[...] a segunda parte (456 páginas na edição brasileira)³³ apresenta 26 seções, com uma média de cinco depoimentos em cada uma delas. Alguns depoentes se repetem, de forma que seus discursos são fatiados e apresentados aos poucos. Todos falam sobre Arturo Belano e Ulises Lima, o primeiro chileno, o segundo mexicano. Não se revela, no romance, quem busca por eles, quem são essas pessoas que, ao longo de 20 anos, procuram pelos dois real-visceralistas perdidos no mundo. Trata-se, inclusive, da investigação de uma investigação: Belano e Lima, em 1975 e 76, buscaram por Cesárea Tinajero, escritora mexicana obscura e fundadora do real-visceralismo na década de 20, que eles revisitaram e retomaram. (2008, p. 1)

³² *Duas gerações de real-visceralistas em Os detetives selvagens* apresentado em el **XI Congresso Internacional da ABRALIC**. 2008.

³³ Na edição utilizada para este trabalho, a segunda parte contém 414 páginas;

Num total são 53 depoimentos, cujos testemunhos, dispostos através de conversas informais dirigidas a desconhecidos *narratários*, tentam reconstruir a memória sobre a vida e o destino dos outros dois anti-heróis em suas buscas quixotescas (SOTOMAYOR, 2007, P. 23). Como já mencionado anteriormente a respeito da figura do anti-herói, aqui destacamos as marcas desse anti-heroísmo a partir da caracterização desses dois personagens que ajudam a delinear melhor quem são e quais suas intenções, afinal tanto Arturo Belano como Ulises Lima são personagens que se contrapõem aos modelos tradicionais de figuras heroicas, e essa contraposição lança dúvidas sobre valores que vêm sendo aceitos ou que foram julgados inabaláveis (ARANTES, 2008, P. 26), já que dentro da narrativa, quanto mais suas ações são narradas pelo olhar do outro, mais elas ganham contornos de uma figuração idealizada às avessas, como se, o comportamento fora dos padrões usuais que caracterizam a figuração do herói, fosse condição necessária para delinear esses dois personagens, afinal:

O anti-herói carrega características de um perturbador e de um agitador, seu modo subversivo o coloca à margem, contrariamente ao modelo do herói tradicional que é louvado e aclamado por todos, já que defende interesses de um grupo específico que domina e no qual também está inserido. (ARANTES, 2008, p. 26)

E esse modo subversivo e agitador se apresentam como características que marcam de maneira definitiva a concepção de anti-herói atrelada em especial a essas duas figuras.

A terceira parte (ou peça) do romance intitulada **Los desiertos de Sonora** retorna à estrutura do diário de vida do primeiro momento e segue a mesma abordagem estrutural proposta pelos estudos de Gérard Genette. Neste terceiro capítulo - que se inicia em 01 de janeiro e vai até 15 de fevereiro de 1976 – o narrador nos revela a última parte da jornada “que convierte a los protagonistas [literalmente] en detectives” (SOTOMAYOR, 2007, p. 44) empreendida por Juan García Madero (narrador da primeira e terceira parte), Ulises Lima, Arturo Belano, Lupe e o encontro fatídico com Cesárea Tinajero, bem como o “desaparecimento” da mesma no deserto de Sonora.

Para além da discussão estrutural do romance proposto neste primeiro momento, duas acepções conceituais devem ser retomadas e sublinhadas aqui: o primeiro diz respeito a presença do caráter utópico presente no romance como

elemento que simboliza o desejo por este *não-lugar*, mas que acima de tudo, faz parte do indivíduo como “representação de um território que está num ‘outro lugar’ (outro espaço) ou ‘outro tempo’, passado ou futuro” (AINSA, 2006, p.45), enquanto a segunda acepção está relacionada ao nomadismo como particularidade “inscrita na própria estrutura da natureza humana” (MAFFESOLI, 2001, p. 37) e que na narrativa de Roberto Bolaño se converte na base que mantém a narrativa fragmentada (especialmente na 2ª parte) a partir do caráter de impermanência, fortalecido unicamente pela caminhada como o “advento do imprevisível” (Ibidem, 2001, p.43) que direciona o itinerário de nossos protagonistas.

E este é o instinto errante que, como a leitura do anjo da história³⁴ de Walter Benjamin, arrasta os *detectives salvajes* rumo a um futuro incerto, deixando atrás um passado que se acumula como herança maldita de uma utopia, e que no entanto se reinventa através do “itinerário de buscas” como enfatiza Mireia Companys Tena ao refletir que:

Las novelas de Roberto Bolaño, tanto las más extensas como las más breves, se estructuran siempre alrededor de una **búsqueda, de un viaje iniciático, literario, que trata de remontarse a unos orígenes más que confusos; se trata de una aventura que, sin embargo, desemboca de manera inevitable en el naufragio, en la derrota.** Y aunque probablemente sus protagonistas intuyen ese sinsentido antes de emprender su camino, no tienen la posibilidad de volver atrás [...]” (TENA, 2010, p.37, grifo nosso)

E essas buscas redimensionam o caráter utópico do romance de Bolaño em especial quando nos detemos a dois aspectos fundamentais dessa impermanência: o primeiro se relaciona às errâncias dos protagonistas e o caráter mítico da busca por um lugar ideal a partir do desejo de encontrá-lo: nos referimos ao deserto de Sonora, destino “final” dos protagonistas, onde a utopia ganha os contornos de uma distopia como afirma Becerra e o desaparecimento daquela que eles buscavam, a poetisa Cesárea Tinajero, representa, de alguma maneira, o sentido iniciático de busca, uma espécie de “peregrinação às origens”, evidenciado pela representação do deserto como espaço de mistério, como se evidencia na fala de um dos personagens:

³⁴ O anjo de Klee se afasta daquilo que encara, porque seus pés estão voltados para o lado oposto, de forma que, ao caminhar, ele abandona progressivamente aquilo que observa. Benjamin diz que assim deve ser o anjo da história, com o rosto voltado para o passado, voltado para as ruínas e para a “catástrofe única” que vê, e ele só pode seguir adiante, pois “uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas (...) essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas”, o anjo olha para o passado, “o amontoado de ruínas cresce até o céu”, e Benjamin finaliza: “Essa tempestade é o que chamamos progresso.” (BENJAMIN Apud KLEIN, 2008, p. 03).

Como recriminándonos cosas, pero sin recriminarnos nada. Y de repente yo traté de imaginarme a Cesárea en Sonora, eso fue poco antes de llegar a la calle en donde nos íbamos a separar para siempre, traté de imaginármela en Sonora y no pude. Vi el desierto o lo que entonces yo me imaginaba que era el desierto, nunca he estado allí, [...] muchachos, les dije, Dios me libre, y en el desierto vi una mancha que se movía por una cinta interminable y la mancha era Cesárea. y la cinta era la carretera que llevaba a una ciudad o a un pueblo sin nombre y entonces, cual zopilote melancólico, bajé y me posé o posé mi imaginación adolorida sobre una roca y vi a Cesárea caminando, pero ya no era la misma Cesárea que yo conocía sino una mujer diferente, una india gorda y vestida de negro bajo el sol del desierto de Sonora. (BOLAÑO, 2010, p. 461).

No segundo aspecto se evidencia mais a urgência do desejo da utopia como “espaço do anelo”. É um fragmento no qual Amadeo Salvatierra apresenta aos “detetives”, um projeto para a criação de uma cidade vanguardista chamada Estridentópolis³⁵:

Una ciudad posible, al menos posible en los vericuetos de la imaginación, que Manuel pensaba levantar en Jalapa (...) [con] sus museos, sus bares, teatros al aire libre, sus periódicos, sus escuelas y sus dormitorios para los poetas transeúntes, en esos dormitorios donde dormirían Borges y Tristán Tzara, Huidobro y André Bretón. (BOLAÑO, 2010, p 355-358)

Estas passagens em particular revelam como a utopia possui um caráter atemporal que impulsiona o homem à fuga, a este desejo de se deslocar na busca pelo “não-lugar”, mesmo que o final dessa busca seja a consolidação do fracasso já vislumbrado pela própria essência da narrativa que fracassará, já que desde sua própria estrutura – ainda que definida por três peças – se converte num emaranhado de outras peças menores (ou vozes) que se perdem ou desaparecem pois cada depoimento é a narrativa de um fracasso, mas é sobretudo a confirmação do fracasso da narrativa, afinal em tudo vemos a dor do fim de uma utopia. Seja na incerteza do paradeiro de um, como na desapareição do outro. Esses desaparecimentos ao final da narrativa evidenciam o sintoma de que é necessário resistir, a partir da crença de que a verdadeira utopia latino-americana sempre está se reinventando. As vozes que se direcionam ao desconhecido narratário-detetive representam vozes narrativas que

³⁵ Cidade imaginária criada como representação utópica do movimento artístico estridentismo. La ciudad según las descripciones y las representaciones que dan los propios estridentistas, es una ciudad absurda, vertiginosa, sede de la modernidad multitudinaria. Estridentópolis como construcción de una perspectiva, de una mirada, se debate entre la utopía y la distopía.

não são intrusas. O anonimato de quem busca os protagonistas, é a marca de que ali se narra antes de mais nada o fracasso, a dor permitida do *não-lugar* inalcançável.

2.2. AMADEO SALVATIERRA: A VOZ DO JOGO

Tomando como referência o diálogo entre a utopia como busca por um mundo ideal e a “pulsão da errância” (Maffessoli, 2001) que caracteriza o nomadismo dos personagens no romance de Roberto Bolaño, é possível esboçar a arquitetura de um “não-lugar”, onde a necessidade de fugir é a essência do caráter utópico. E no caso de nossas pretensões discursivas no que diz respeito ao romance e seu sentido para a leitura à luz do contexto pós-ditatorial, a errância mencionada por Maffessoli, tem a ver com esse desejo de ela ser um dos polos essenciais de qualquer estrutura social (MAFFESOLI, 2001) pois evidencia a quebra da expectativa quanto ao contexto político latino-americano, imerso num processo de luto onde a perda é condição de consciência e se converte neste elemento de busca, de resgate, de renascimento, afinal como reitera Avelar “só há alegorias de perdas, o luto pela perda é o que funda o imperativo alegórico” (2003, p. 211).

E este imperativo é incômodo, pois requer sair da zona de conforto imposta pela justificativa da dor. Os aventureiros detetives da narrativa de Bolaño escapam dessa zona e nos apresentam caminhos que revelam o sentido utópico de sua jornada. Um sentido vinculado a resistência pela dor, tendo a utopia como uma cúmplice desse périplo que faz com que essa fuga se converta em Fugas, pois este sentido se multiplica na narrativa. É um romance sobre e de fugas, porque, a errância inscrita em seu DNA evidencia aquilo que é próprio de nossa natureza enquanto seres humanos. Assim nos define Maffessoli: “Qualquer que possa ser o nome que se lhe possa dar, a errância, o nomadismo está inscrito na própria natureza humana (2001, p. 37).

Para seguir na linha de vincular o romance a este sentido errático, é importante retomar a menção ao personagem de Amadeo Salvatierra, que aparentemente está ali para cumprir o papel de ser um dos testemunhos mais fieis a respeito do paradeiro dos *detetives*, mas que, em uma reflexão mais aprofundada, vai além desse mero papel de coadjuvante, pois lido à luz de uma possível leitura alegórica, pode ser uma das representações mais peculiares a respeito dos sentidos

a que se propõe o romance, quando o analisamos enquanto uma jornada de buscas. A seguir tentaremos apresentar a figura deste narrador a partir de algumas perspectivas e sugestões, bem como o porquê que o consideramos nesta análise a voz que dá tom representativo para a poética do fracasso de Roberto Bolaño.

Amadeo Salvatierra, calle República de Venezuela, cerca del Palacio de la Inquisición, México DF, enero de 1976. Assim se anuncia todas as aparições deste personagem ao longo da segunda parte do romance. No total, são 13 testemunhos. Em uma noite. Em um janeiro. Em um dia que não sabemos precisar quando, mas que é marca temporal definitiva entre as outras duas partes do romance e representa um ponto chave para compreender o romance e sua estrutura, pois entre a 1ª parte e a 3ª parte (ambas narradas na forma de diário por Juan García Madero) aparentemente não dialogam com esta 2ª parte, mas na verdade, porque estávamos habituados a ler o romance como seguimentos narrativos isolados. E em literatura, nada é em vão ou sem intenção.

No 31 de dezembro que marca o fim da 1ª parte, saltamos para esta primeira aparição de Amadeo em uma noite de janeiro em que ele recebe neste endereço acima citado os dois personagens detetives. Essa noite de janeiro de 1976 se estende por toda a segunda parte e poderia representar uma pontual pista a respeito do que aconteceu com os *detetives*, mas aí reside a nosso ver, o brilhantismo da narrativa, pois como uma pista que está ali sem que nos demos conta do que é óbvio, este testemunho de Amadeo Salvatierra, lido ou escutado por nós, enquanto *detetives* que também buscam notícias sobre Arturo Belano e Ulises Lima, derrubaria a narrativa complementar da 3ª parte (ou vice-versa), pois, se aqui temos uma noite significativa onde os *detetives* descobrem muito sobre quem seria Cesárea Tinajero, a revista *Caborca*, a relação entre Amadeo e a poetisa, por que na narração de García Madero esse encontro inexistente, posto que ao longo de todas as anotações do diário ao longo do mês de janeiro o narrador não menciona nada a este respeito. Mesmo que existam momentos em que podemos supor que García Madero não esteja com Arturo e Ulises, como nesse fragmento quando ele se encontra num quarto de hotel fazendo sexo com Lupe e Ulises Lima invade o quarto.

30 de enero

Ayer por la noche nos descubrieron. Lupe y yo estábamos en nuestra habitación, cogiendo, cuando la puerta se abrió y entró Ulises Lima. Vístanse rápido, dijo, Alberto está en la recepción hablando con Arturo. Sin decir una palabra hicimos lo que nos ordenó. Metimos nuestras cosas en bolsas de

plástico y bajamos a la primera planta procurando no hacer ruido. Salimos por la puerta de atrás. El callejón estaba oscuro. Vamos a buscar el carro, dijo Lima. (BOLAÑO, 2010, p. 599)

Ou neste outro fragmento onde Arturo Belano não está com o narrador García Madero por que havia ido à biblioteca.

14 de enero

Compramos ropa en Hermosillo y un traje de baño para cada uno. Después fuimos a recoger a Belano a la biblioteca (en donde pasó toda la mañana, convencido de que un poeta siempre deja huellas escritas, por más que las evidencias hasta ahora digan lo contrario) y nos marchamos a la playa. Alquilamos dos habitaciones en una pensión de Bahía Kino. El mar es azul oscuro. Lupe nunca lo había visto. (BOLAÑO, 2010, p. 584)

Mas são momentos pontuais e que não seriam pistas suficientes para justificar que durante este mês de Janeiro, Belano e Lima estivessem uma noite inteira com Amadeo Salvatierra como seu testemunho nos faz supor. Neste sentido aqui, não pretendemos comparar dados cronológicos para desmascarar a veracidade das ações narradas, mas sim evidenciar como os testemunhos de Amadeo Salvatierra são pontuais para entender que, mais que um narrador que nos revela as ações dos detetives nas 1ª e 3ª partes, temos agora a confirmação da importância do relato de Salvatierra, porque ele põe em xeque os fatos narrados na 3ª parte (ou pelo menos parte dele referente ao mês de Janeiro) , assim como esclarece outros pontos importantes da narrativa.

A partir desta primeira observação, chegamos a uma conclusão parcial de que essa narrativa proposta por Amadeo Salvatierra, pode ser mais uma marca textual na poética de Roberto Bolaño para compreender o romance não como uma obra fechada com acontecimentos que possam ser ordenados cronologicamente, mas sim como uma narrativa que revela essa necessidade em dar veracidade a quem nos conta a história, como uma alegoria de que este narrador (seja ele Amadeo ou Juan García Madero) pode relevar nuances da jornada, escamoteando fatos que são cruciais para compreender, mais que o lugar do enunciador e da enunciação, a potência verossímil do narrado, afinal, como uma brilhante peça de mistério no imenso quebra-cabeça narrativo de tons policiaescos, Bolaño nos propõe.

Podemos confiar num narrador ocular que, junto com os *detetives*, vivenciou as aventuras pelas ruas do México D.F. e pelo Deserto de Sonora em busca da poetisa? Ou num narrador embriagado que conheceu a poetisa e tenta junto com os

detetives desvendar mistérios de sua poesia enigmática? Porque confiar nas duas simultaneamente é abrir mão do jogo narrativo proposto por Bolaño e seus personagens.

Ainda sobre Amadeo Salvatierra outras proposições a respeito de sua participação na narrativa, estão atreladas ao significativo de seu nome. Tal e qual a leitura dos nomes de Arturo (que nos remete ao sentido de Busca pelo santo graal) e Ulises (e a inevitabilidade de atrelá-lo ao Ulisses da épica clássica de Homero), Amadeo Salvatierra tem muita representatividade enquanto metáfora para a leitura do romance e seu sentido de busca, pois temos nessa construção linguística do nome próprio a configuração de Amadeo e sua origem a partir da união dos elementos *amare*, que quer dizer “amar” e *Deus* literalmente “Deus”. Enquanto que no substantivo Salvatierra, temos a construção de “Salva” do verbo salvar e “Tierra” do substantivo Terra.

Essa leitura poderia ser vista como fortuita, não fosse a máxima literária de que nada é em vão e também ao fato de que, no jogo travestido de romance policial, outra pista nos é oferecida por Bolaño para entender o romance, pois, como aquele que narra grande parte dos testemunhos sobre os *detetives* na segunda parte do livro, Amadeo se evidencia como aquele que dará aos detetives a missão de salvarem, não a terra em si, mas sua representação na forma da figura de Cezárea Tinajero, mulher, negra, poetisa e marginalizada em pleno Deserto de Sonora, o deserto aqui ganhando o contexto de terra árida, seca e desumana por onde desaparecem as mulheres³⁶. Será rumo a este deserto que eles caminharão em breve e que Amadeo Salvatierra tenta imaginar através de sua percepção:

Como discutiendo, pero sin discutir. Como recriminándonos cosas, pero sin recriminarnos nada. Y de repente yo traté de imaginarme a Cesárea en Sonora, eso fue poco antes de llegar a la calle en donde nos íbamos a separar para siempre, traté de imaginármela en Sonora y no pude. Vi el desierto o lo que entonces yo me imaginaba que era el desierto, nunca he estado allí, con los años lo he visto en películas o por la televisión, pero nunca he estado allí [...] (BOLAÑO, 2010, p. 461)

Um deserto que os convida, tanto como representação utópica, quanto distópica, pois a incerteza nas falas de Amadeo revela a angústia da busca. Salvar a terra. Salvar Cesárea. Salvar a poesia. Esse sentido ganha força ainda pela evocação

³⁶ O deserto voltará a figurar como um elemento importante, agora num cenário de horror, em 2666, romance póstumo e quase um tratado sobre as violências cometidas contra as mulheres desaparecidas nos desertos no México.

metafórica do nome. Mais que salvar a terra, Amadeo representa também um sentido bíblico passível de leitura, pois este mesmo poeta de nome Amadeo que:

Deposita em mãos de Belano e Lima a revista criada por Tinajero, documento que materializa a gênese do realismo visceral: *Caborca*. Com a revista, o poema *Sion*. Amadeo, simplesmente Amadeo, como deseja ser tratado pelos jovens, não logrará, em mais de quarenta anos, compreender a criação de Cesárea. (MUNIZ, p. 07)

Deposita nos dois a tarefa de ir para este deserto e desvendar, além dos significados da poesia de Cesárea Tinajero, o paradeiro dela, tal e qual uma livre interpretação da passagem de Mateus, capítulo 04, versículo primeiro, onde se “Jesus é levado pelo Espírito ao deserto, para ser tentado pelo Diabo”. O deserto (Sonora e bíblico), a figura de Jesus (os *detetives* levados ao deserto como representação messiânica de Cristo), Deus como aquele que propõe a tarefa e a tentação a Cristo (Amadeo como o que incumbe aos *detetives* a missão de resgatar Cesárea), a tentação pela qual passa Jesus no deserto (o assassinato de Cesárea e toda a cena que envolve a ação); todos elementos que configuram essa possível leitura a partir do nome dado ao narrador Amadeo Salvatierra que dão ao romance esse sentido de romance de buscas, e por conseguinte, de utopias em meio à violência representada tanto pela marginalidade dos narradores que aqui ganham uma representação singular em Amadeo. Seu nome paradoxal a sua condição de marginalizado; seus testemunhos contrapostos a uma narrativa mais oficializada pela confiabilidade de Juan García Madero; a forma com que nos relata seu encontro com os *detetives* em uma noite regada a *mezcal*³⁷ *los suicidas*.

E na esteira de refletir sobre essa linha tênue entre a utopia e as vozes que narram as desventuras dos *detetives*, evidenciamos o lugar do discurso que se sobrepõe enquanto “voz da história”, afinal, n’ *Os detetives selvagens*, o lugar da voz oficial que nos revela a jornada nunca é o do que supostamente seria o “vencedor”. Desta vez, e aparentemente de forma paradoxal, quem nos conta a história são narradores “mais confiáveis” como é o caso de Amadeo Salvatierra, ainda que o lugar de enunciação de cada enunciado seja posto em xeque justamente pela aparência da não fiabilidade de cada depoimento feito sob o efeito ou de uma droga ou de altas

³⁷Bebida alcoólica mexicana, obtida pela destilação de algumas espécies de agave (p.ex., *Agave americana*), esp. das folhas torradas e fermentadas. *Los suicidas* seria uma das marcas de tal bebida.

doses de bebida, como podemos destacar do primeiro testemunho da 2ª parte, quando Amadeo Salvatierra nos fala de seu primeiro encontro com os *detetives*.

Ay, muchachos, les dije, qué bueno que hayan venido, pásenle no más, como si estuvieran en su propia casa, y mientras ellos enfilaban pasillo adentro, más bien tanteando porque el pasillo es oscuro y la bombilla estaba fundida y no la había cambiado (todavía no la he cambiado), yo me adelanté dando saltitos de alegría hasta la cocina, de donde saqué una botella de mezcal Los Suicidas, un mezcalito que sólo hacen en Chihuahua, producción limitada, no crea, y del que hasta 1967 recibía por paquete postal dos botellas al año. (BOLAÑO, 2010, p.141)

A confiabilidade do narrador já seria posta em xeque, não fosse justamente essa uma das intenções de Bolaño ao dar voz a estes personagens marginalizados. Nas entrelinhas dessa configuração narrativa e confiança no testemunhado, reside a forte denúncia contra o sistema político e social. Nesse sentido o que parece ser uma contradição, acaba por se converter num símbolo de confiança entre o leitor e os narradores da jornada d’*Os detetives selvagens*. Esse sentido, põe em evidencia mais ainda o caráter resistente da narrativa de Roberto Bolaño e reitera o sentido de busca tão urgente em nossa literatura.

2.3. OS “BUSCADORES” DE UTOPIA

Através da dinâmica fragmentada do romance e do jogo ambíguo entre a ausência/presença dos *detetives*, narrada pelos depoentes da 2ª parte, e do “relato que se organiza mediante “la elocucion del narrador en primera persona”(SOTOMAYOR, 2007, p. 24) na forma do diário de Juan García Madero (1ª e 3ª partes), *Os detetives selvagens* se constrói como metáfora do “desejo de quebrar o enclausuramento” (MAFFESOLI, 2001, p. 16), de fugir da domesticação cotidiana, convertendo cada personagem da narrativa (dos secundários aos protagonistas) em uma figura errante, um genuíno “explorador maravilhado (...) que convém, sempre e ainda uma vez, inventar”(Idem, 2001, p. 17) um mundo de possibilidades utópicas, representado na obra pela poeta-símbolo de um mundo reconstruído pelo esquecimento da memória coletiva: estamos falando de Cesárea Tinajero, a “madre de los realvisceralistas” como afirma Tena ao se referir a poetisa (2010, p. 38). A respeito dela, é interessante pensar neste sentido de busca do romance proposto a partir de uma figura tão miseravelmente marginalizada, pois nela, há uma representação discursiva que denuncia justamente essa posição dela enquanto

símbolo de uma busca, denotando inclusive aquilo que já havíamos mencionado sobre a poética de Bolaño que, mais que narrar o fim, tem predileção em revelar o caminho a ser percorrido.

Esse caminho revela as prerrogativas otimistas da utopia em seu sentido mais usual, mas na sua concretude revela outra pista de como Bolaño pretende denunciar o discurso de adornos. No seu romance, as vozes são contraditórias, os personagens são “pouco confiáveis” e a poetisa desaparecida representa o sentido de marginalização. Em Bolaño, heróis são anti-heróis, utopia pode ser distopia, ou seja, nada é o que parece, porque é isso que ambiciona sua poética. Para nos atermos a representação de Cesárea e delimitarmos no romance nossa leitura, observemos essa proposição de Klein a respeito da figura de Cesárea e o fato de ela possuir apenas um poema em toda sua existência:

É sintomático que Cesárea Tinajero tenha apenas um único poema conhecido e publicado, um poema constituído não de palavras, mas de imagens extremamente esquemáticas: uma linha horizontal reta, seguida de uma linha ondulada e finalizado por uma linha irregular e pontiaguda, no que parece ser a representação progressiva de um terremoto. O poema se chama *Sion*, e Amadeo atesta que é o único conhecido: “este é o único poema que ela publicou?, e eu respondi ou talvez tenha apenas sussurrado: pois é, rapazes, não tem mais.” (BOLAÑO, 2006, p. 387). Tinajero é, portanto, uma poeta com um único poema publicado, uma peça literária que fala por enigmas e que nunca revela seu sentido e flerta continuamente com a supressão do sentido, investindo em uma incerteza intrínseca.” (KLEIN, 2008, p.5)

Os flertes com a narrativa enigmática se evidenciam então para além da estrutura interna. Bolaño apresenta Cesárea como parte desses enigmas e seu poema também o é, pois, pistas sobre pistas, denunciam uma vez mais a intenção do autor em nos fazer partícipes dessa investigação e busca com um sentido de reinvenção utópica.

Cesárea e todos os outros personagens de Bolaño transitam entre histórias vividas, memórias reinventadas e sonhos interrompidos, mas sempre no sentido de voltar a um ponto que os levem de volta ao caminho da busca, do reencontro consigo, do retorno a um território idealizado, este *eterno retorno Nietzscheano* já mencionado anteriormente e que segundo um questionamento provocativo de Maffesoli não poderia ser a “quintessência do nomadismo?” (2001, p. 174) tão atual na narrativa de Roberto Bolaño e que podemos confirmar pela proposição de Maffesoli, afinal “através de nossos trajetos cotidianos elaboramos uma série de rituais que são como

tantos marcos do espaço, mas que ao mesmo tempo, são a expressão da fuga, ou pelo menos os sinais de uma simulação do exílio (2001, p.91).

O processo de idealização deste “deseo de conocer los origenes” (TENA, 2010, p. 38) presente no romance como motivo para a busca de um lugar a partir do desejo pela aventura se mantém viva como metáfora pela busca das origens, a partir -das jornadas dos “detectives-buscadores” (Idem, 2010, p. 70), o que nos faz retomar a discussão sobre o problema da identidade em dissolução presente a partir da procura pelo *Outro*, afinal:

Tratando-se de identidade, é impossível concebê-la fora da relação como outro, pois é na diferença com esse outro que conseguimos afirmar categoricamente quem supomos ser, ainda que essa afirmação seja sempre incompleta, ilusória, provisória, contingente. (IRALA, 2009, p.3)

Ou seja, o outro em suas diferenças é o extremo que ajuda na construção de nossa identidade, portanto de nossa origem, porque “todos regressos são inabitáveis” (MAFEFESOLI, 2001, p. 09), e é assim que nos constituímos no outro. Sem a noção do outro enquanto ser identitário, eu não posso construir a minha identidade nesse ir e vir que é o sentido de buscar as origens, posto que a volta/chegada (facetas da impermanência) ao espaço de origem, evidencia o permanente desejo da busca existencial pelo *não-lugar* como utopia da alteridade do indivíduo derrotado latino-americano:

En su búsqueda de identidad el americano lucha por eliminar la alteridad de su ser, es decir, desea construir su propio ser. En su identidad conserva un elemento primordial, la posibilidad de la utopía. Abandona el elemento de alteridad pero no el utópico. Lo cual deviene en un mandato de realización, la utopía es posible. (MISSERI, 2009, p. 142)

Nesse sentido de pensar o estatuto da identidade/alteridade e nossa vocação pela derrota em seu sentido ético, nos permitimos abrir um parêntese para refletir a partir de aspectos reflexivos propostos por um dos mais significativos escritores da América, Gabriel García Márquez e sua pontual observação a respeito de nossa formação identitária. No seu discurso de aceitação ao prêmio Nobel de Literatura em 1982³⁸, o escritor colombiano “recria” a América de um ponto de vista no qual a utopia vai além dos contornos de “una aventura de la imaginación” (MÁRQUEZ, 1982, p.9),

³⁸ Discurso intitulado *La soledad de América Latina* pronunciado na academia Sueca de Literatura em Dezembro de 1982 – año em que ganhou o Prêmio Nobel de Literatura.

e se reinventa como caminho desta *grande aventura* que é ser América, acentuando o caráter nômade daquele que busca a conjunção da América à sua idealização, sem marginalizar a alteridade, como elemento necessário à toda utopia.

Quando descreve em seu discurso a famosa busca pela eterna fonte da juventude, onde “el mítico Alvar Núñez Cabeza de Vaca exploró durante ocho años el norte de México, en una expedición venática cuyos miembros se comieron unos a otros y sólo llegaron cinco de los seiscientos que la emprendieron”(Idem, 1982,p.10) o autor colombiano, de certo modo, está refletindo sobre o sentido de busca do indivíduo latino americano por esta utopia que se evidencia na reformulação de alguns mitos edênicos, seja através da representação pela fonte da juventude, ou por mitos ulteriores reconfigurados pela literatura latino-americana³⁹ para ressignificar a utopia não apenas como este *não-lugar*, mas sim como reinvenção da derrota a partir do sentido de busca empreendido pelos personagens de *Os detetives selvagens* presentes nas andanças e no “desenrolar dos depoimentos [onde] é possível observar essa articulação [...] da fragmentação geográfica que preenche o romance” (KLEIN, 2008, p.4) como lacunas para a permanente luta por resistir, o que nos remete de novo ao sentido de resistência proposto por um dos viés que queremos ancorar nossa análise.

Em determinado momento de seu discurso, Márquez define a América como “esa patria inmensa de hombres alucinados y mujeres históricas, cuya terquedad sin fin se confunde con la leyenda” (MÁRQUEZ, 1982, p.10) acentuando, além do caráter heterogêneo e mítico do indivíduo latino-americano, a sua ininterrupta busca por uma identidade que sempre esteve vinculada a reconstrução do espaço histórico a partir da desconstrução da mesma utopia que a forjou como devir, como o que nos propõe Idelber Avelar, reafirmando a urgência da “aceitação da derrota” para entender nossa configuração, a partir das possibilidades de releitura dessa mesma derrota.

Esse caráter algo mítico proposto tão intensamente pela narração fantasiosa de García Márquez também se faz presente em uma leitura da narrativa de Bolaño, através da figura de Cesárea Tinajero – a enigmática personagem que os “detetives” buscam. Para ser mais específico a evidencia dessa afirmação se dá em um momento do *vai-e-vem* narrativo, quando Amadeo Salvatierra descreve seu encontro final com

³⁹ Refiro-me aos espaços imaginários de *Macondo*, *Comala*, *Santa Maria*, *Nova Córdoba*, entre outros lugares que representam – cada um a sua maneira - a recriação de um ideal utópico na América Latina.

ela, como se naquele momento específico a personagem se transformasse num ser lendário criado pelo desejo utópico dos personagens que a buscavam.

Aqui a utopia se converte em signo do fracasso e o fracasso se faz utopia, tendo como perspectiva a concepção de um certo apagamento que vê na busca dos *detetives* a possibilidade de ler em Cesárea a representação de uma nova esperança. Desolado, Amadeo nos relata:

Cesárea se reía como un fantasma, como la mujer invisible en que estaba a punto de convertirse, una risa que me achicó el alma, una risa que me empujaba a salir huyendo de su lado y que al mismo tiempo me proporcionaba la certeza de que no existía ningún lugar adonde pudiera huir. Y entonces se me ocurrió preguntarle hacia dónde se iba. No me lo va a decir, pensé, así es Cesárea, no va a querer que yo lo sepa. Pero me lo dijo: a Sonora, a su tierra, y me lo dijo con la misma naturalidad con que otros dan la hora o los buenos días. (BOLAÑO, 2010, p. 460)

E essa imagem poética do desaparecimento de Cesárea, alimenta o sentido de ausência ou apagamento de sua figura tornando-a curiosamente onipresente ao longo de toda a narrativa, igual e paradoxalmente à ausência dos “detetives” enquanto vozes, inclusive García Madero quando este será “apagado” por um dos depoentes, mas permanecerá, pois é aquele que nos relata os acontecimentos da 1ª e 3ª parte. Essa onipresença enquanto mito, se revela pela própria necessidade de esquecer como fator importante para a memória do narrado.

Este desaparecimento narrado por uma das vozes ilustra o caráter da necessidade deste esquecimento tal e qual o que acontece na cultura swahili quando Rossi nos afirma que “os mortos que permanecem na memória dos outros são os mortos-vivos, que só morrem completamente quando desaparecem os últimos que estavam em condição de recordá-los (ROSSI, 2010, p. 24). Assim são as vozes que mantêm vivos os mortos-vivos que desaparecem na diegese, mas deixam o sentido de presença pelo que foi vivido.

Sobre esta relação presença/ausência dos protagonistas dentro da narrativa, Tena tece algumas considerações pertinentes como a “contradición entre la polifonía de sus narraciones y la ausencia de voz de los personajes principales”(2010, p. 117) que revela segundo os aspectos da forma e do conteúdo, uma intensa dinâmica narrativa.

A respeito dos narradores do segundo capítulo, Di Salvio pontua:

[...] Não se limitam a contar seus encontros e desencontros com os protagonistas, o que traz à narrativa, relatos inacabados, fios soltos sugerindo

a presença de uma dimensão latente, regida por leis inapreensíveis, que excedem qualquer possibilidade de arquivamento pela palavra, essas vozes vão assimilando o vagar nômade que Ulisses e Belano empreendem por diversas partes do mundo, Por zonas degeneradas pelas guerras, ao longo de vinte anos, personagens protagonistas que nunca tomam uma forma definitiva, o que insinua uma incessante construção identitária sempre atravessada por diversas perspectivas, o inacabamento e a incompletude como formas artísticas, como também a emergência de uma comunidade selvagem, que transcende as amarras paralisantes dos nacionalismos. (DI SALVIO, 2016, p. 159)

Assim, ao retomar a reflexão sobre o caráter mítico e real dos “hombres alucinados” e “mujeres históricas” de Gabriel García Márquez, encontramos em Bolaño marcas dessa idealização nos *detetives-buscadores*, revestidos por uma utopia do fracasso ou, de acordo com Tena: “el fracaso de la utopía literaria y del proceso modernizador de la vanguardia latino-americana” (2010, p. 46), mas que de algum modo ainda permite pensar essa essência sonhadora, pelo viés da derrota como pressupõe Sánchez e Basile quando se discute o abandono deste:

[...] perfil negativo de la pérdida para resaltar su potencial político, la derrota no es solo aquello que ha acontecido sino un principio activo y dinámico que abre alternativas y define prácticas políticas, un acontecimiento que desafía al sujeto –¿qué proyectos construir sobre las ruinas de los vencedores? – y lo interpela a elegir entre las diversas estrategias de sobrevivencia que van desde el acomodo al nuevo contexto hasta su rechazo. (SÁNCHEZ; BASILE, 2014. p. 330)

Nesse sentido, o indivíduo latino-americano pós-moderno, herdeiro de “una cierta derrota generacional” (BOLAÑO, 2004, p. 327) é reconstruído nas figuras deambulantes de Roberto Bolaño e reconstrói o sentido primeiro da utopia a partir do caminho a ser percorrido e deste “perder-se”, que em *Os detetives selvagens* é condição de sobrevivência.

No que concerne a esta perda e sua conseqüente derrota, Maffesoli sentencia que “o fato de se perder testemunha o sonho que sempre nos atormenta ou ainda o desejo do outro lugar” (2001, p. 91), este *outro lugar* que é por definição a utopia ambicionada pelo homem e pelos “detetives” alucinados de Bolaño que encontram no trajeto nomadismo-utopia-derrota o sentido da busca que poderia ser analisada como um fracasso da narração ou também como afirma Tena “la narración del fracasso” (2010, p. 19) evidenciando a heterogeneidade das vozes dissonantes na narrativa.

Entre a reinvenção do discurso utópico idealizado por Gabriel García Márquez e a narrativa fragmentada que reconstrói a busca como essência dos caminhos da

utopia, a alegórica derrota geracional – até então restrita aos aspectos discursivos - se manifesta dentro das relações narracionais de *Os detetives selvagens*, ao subverter a estrutura da própria narrativa, criando, segundo Tena, “una crisis de la propia novela como estructura, una crisis de las instancias narrativas (...)” (Ibidem, 2010, p.7) e que, de acordo com Gabriel García Márquez, reconstrói na América:

Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual (...) **[el latino-americano]** errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad. (MÁRQUEZ, 1982, p.11. Grifo nosso)

E dá voz aos detetives-nômades que são por excelência, buscadores de uma utopia que se reinscreve a partir de “tácticas de resistência de los perdedores” (SÁNCHEZ; BASILE, 2014, p. 332) para que possam erigir uma nova forma de resistência, pelo viés deste caráter utópico.

2.4. OS “NARRATÁRIOS NÔMADES” E O JOGO DA AGONIA

Além da la “escurridiza poeta Cesárea Tinajero” (SOTOMAYOR, p. 40), dos *detetives selvagens*: Arturo Belano y Ulises Lima, do narrador García Madero e do poeta Amadeo Salvatierra, outros personagens se destacam ao longo de *Os detetives selvagens*: as irmãs gêmeas poetisas (Maria e Angélica Font), um fotógrafo espanhol à beira do desespero (Emilio López Lobo), um poeta homossexual (Ernesto San Epifanio), um neonazista (Heimito Kuns), um toureiro mexicano aposentado que mora no deserto do México (Pepe Avellaneda), uma estudante francesa leitora de Marques de Sade (Simone Darrieux), um advogado galego apaixonado pela poesia (Xosé Lendoiro), um editor mexicano perseguido por uns pistoleiros (Lisandro Morales) e vários outros que dão o tom visceral a esta intensa e complexa obra literária criando uma densidade polifônica ímpar. Entretanto, um elemento fundamental muitas vezes é ignorado sobremaneira dentro da narrativa. Trata-se da figura do narratário, elemento onipresente ao longo das mais de 600 páginas do romance. Nesta subseção, dedicaremos nosso olhar a este destinatário imediato que consome as informações do narrador e que foi chamado por Gérard Genette de *Narratário*.

Segundo Gérard Genette, os narratários são estes personagens tão importantes à narrativa quanto o narrador, pois integram a “situação narrativa [...] colocando-se necessariamente no mesmo nível diegético” (GENETTE, 1979, p.258) e ajudam no processo de enunciação narrativa. Apesar de comumente está presente nos inúmeros estudos no âmbito da teoria narrativa⁴⁰ a figura do narratário é geralmente ofuscada pela forte presença do narrador. Em *Os detetives selvagens*, essa *indiferença* se evidencia a partir das constantes presenças do narratário ao longo da obra, principalmente na 2ª parte (dos depoimentos) que podem ser: “monólogos fragmentarios” (SOTOMAYOR, 2007, p.23); “monólogos del resto de personajes” (TENA, 2010, p. 121); “sucesivos monólogos” (CÓRDOBA, 2011); “cincuentitrés distintos monólogos” (LABBÉ, 2002, p. 13).

No entanto, se tomarmos como referência a definição do vocábulo *monólogo* segundo a *Real Academia Española* vamos ter: “reflexión en voz alta y a solas; soliloquio”. Tomando como referencia a segunda parte do romance e esta definição do dicionário *RAE*, concluímos que muitos estudos ignoram a existência de inúmeros elementos textuais que evidenciam a constante presença de um narratário ou de vários *narratários* e que segundo Tena, são personagens que “buscan a los buscadores desaparecidos, y se convierten también en una especie de ‘detectives salvajes’” (2010, p. 48). Com relação a indefinição quanto a este personagem que “escucha la historia”, outros investigadores, como Antonio Córdoba, refutam esta visão que propõe a presença de mais de um narratário e destacam a presença de apenas um, que é, nas palavras do teórico:

Un personaje espectral, sin nombre, (...) nos acompaña a lo largo de la sección central de *Los detectives salvajes*, estableciendo su propio itinerario de deseo y frustración, de fracaso, en paralelo a los recorridos quebrados de Arturo Belano y Ulises Lima. Se trata de alguien al que podríamos dar el nombre de El Entrevistador, y el resultado textual de su peregrinaje erudito es la extraordinaria explosión de oralidad transcrita que constituye el corazón de la novela. (CÓRDOBA, 2011)

Para destacar esse dilema a respeito da pluralidade ou não de interlocutores, apresentamos a seguir alguns elementos textuais dentro da narrativa que, além de evidenciarem os aspectos peculiares de um narratário como a presença de “pronombres y formas verbales de segunda persona, (...) expresiones impersonales y

⁴⁰ A respeito do conceito de *Narratário*, Gérard Genette e Gerald Prince são célebres expoentes no âmbito da teoria narrativa.

pronombres indefinidos” (PRINCE *Apud* CARRASCO, p. 03) confirmam, num primeiro momento, a existência textual de **um (01)** narratário “sin nombre, ni identidad” (CÓRDOBA, 2011) como nestes fragmentos do testemunho de Laura Jáuregui:

¿Por qué seguí frecuentando durante algún tiempo a la gente que él frecuentaba? Bueno, *también* eran mis amigos, *todavía* eran mis amigos, aunque no tardaron, ellos también, en cansarme. **Permítame que le diga algo.** La universidad era real, la Facultad de Biología era real, mis profesores eran reales, mis compañeros eran reales, quiero decir tangibles, con objetivos más o menos claros, con planes más o menos claros. Ellos no. El gran poeta Alí Chumacero (que supongo no tiene ninguna culpa de llamarse así) era real, **¿me entiende?**, sus huellas eran reales. Las de ellos, en cambio, no eran reales. Pobres ratoncitos hipnotizados por Ulises y llevados al matadero por Arturo. Trataré de resumir y ser concisa: el mayor problema era que casi todos tenían más de veinte años y se comportaban como si no hubieran cumplido los quince. **¿Se da cuenta?** (BOLAÑO, 2010, p. 169, Grifo Nosso)

Os fragmentos em negrito são marcas textuais que indicam o contato de Laura com este narratário *sem nome*. Num primeiro momento, Laura indica com a pergunta, uma resposta a um provável questionamento. Na segunda frase em negrito, ela pede permissão para esclarecer algo a respeito de seu próprio testemunho e isso revela marcas da oralidade no contato com o(s) interlocutor(res); nas duas perguntas que seguem destacadas: **¿me entiende?** E **¿Se da cuenta?** Laura claramente exerce no seu discurso o uso da estratégia de testar se a interlocução funciona típico da função fática da língua, o que revela um contato direto com alguém que a escuta.

Neste outro fragmento, observamos novamente a partir da fala de **Ernesto García Grajales**, (um estudioso que se diz um dos poucos a investigar sobre os real visceralistas), o direcionamento testemunhal a apenas um interlocutor, identificado no fragmento pela forma de tratamento indicada em negrito:

En mi humildad, **señor, le diré** que soy el único estudioso de los real visceralistas que existe en México y, si me apura, en el mundo. Si Dios quiere pienso publicar un libro sobre ellos. El profesor Reyes Arévalo me ha dicho que tal vez la editorial de nuestra universidad podría publicarlo. Por supuesto, el profesor Reyes Arévalo jamás ha oído hablar de los real visceralistas y en su fuero interno preferiría una monografía sobre los modernistas mexicanos o una edición anotada sobre Manuel Pérez Garabito, el poeta pachuqueño por excelencia. Pero poco a poco mi obstinación lo ha convencido de que no es malo estudiar ciertos aspectos de nuestra poesía más rabiosamente moderna. Así, de paso, llevamos a Pachuca a los umbrales del siglo XXI. Sí, se podría decir que soy el principal estudioso, la fuente más autorizada, pero eso no es ningún mérito. (BOLAÑO, p. 2010, p.550, Grifo Nosso)

Entretanto, como forma de evidenciar que o romance nos apresenta marcas textuais que comprovam a presença de mais de um narratário como nos trechos a seguir retirados das falas de Luis Sebastián Rosado:

Me avergüenza un poco reconocerlo, pero ésos fueron los nombres en los que pensé; a mi favor debo decir que rápidamente, entre las brumas del alcohol, me pregunté a mí mismo qué tenía que ver Nerval con Mendés, claro, y que luego pensé en Mallarmé. Alberto, que al parecer jugaba a lo mismo que yo, dijo: Baudelaire. Por supuesto, no era Baudelaire. Éstos eran los versos, a ver si **ustedes** lo adivinan (BOLAÑO, 2010, p. 155, Grifo Nosso)

Ou em uma das falas em que Joaquin Font fala sobre o cheiro que exalava de Ulises Lima, um dos detetives:

Olía raro. Lo sé, lo puedo decir, lo puedo afirmar, porque en dos inolvidables ocasiones se bañó en mi casa. Precisemos: no olía mal, olía de forma extraña, como si acabara de salir de un pantano y de un desierto al mismo tiempo. Humedad y sequedad al límite, el caldo primigenio y la llanura desolada y muerta. ¡**Al mismo tiempo, caballeros!** ¡Un olor verdaderamente inquietante! Aunque a mí, por razones que no viene al caso recordar, me irritaba. Su olor, digo. Caracterológicamente. (BOLAÑO, 2010, p.p. 180-181, Grifo Nosso)

Além destes momentos onde é mais clara a possibilidade de encontrar marcas linguísticas que nos fazem inferir a presença de naratário(s), temos ao longo do romance fragmentos em que é impossível definir o número de narratarios como no depoimento Joaquín Vázquez Amaral: “No, no, no, por supuesto que no”, “¿de qué hablamos?” “¿Verdad? (Ibidem, p. 203). Estas, possíveis contestações a supostas perguntas do (s) narratario(s), assim como outros trechos em que esta marca invisível de presentificação da entidade do narratário é quase nula de ser observável.

Para esta análise conceitual seguimos o que nos propõe Tena em sua tese sobre a narrativa de Roberto Bolaño quando esta discute sobre a presença de vários narratários ao longo da narrativa, o que nos levaria a outro ponto chave de nossa investigação nesta seção, pois toda esta discussão, quando relacionada à reflexão proposta por Maffesoli sobre o nomadismo como “força irreprimível da caminhada” (2001, p. 91), pressupõe em *Os detetives selvagens* a existência de *narratários-nômades*, posto que como narratários, estes não se resignam a escutar “passivamente” um narrador desfiar suas histórias, mas se deslocam em busca da aventura, percorrem um espaço geográfico e temporal em busca do narrado, como se, deste nomadismo, estivesse subordinada a narrativa e conseqüentemente a memória “presa” neste labirinto em que, resgatar o passado como forma de

resistência, é encontrar uma saída entre as tantas que se apresentam a medida em que *nos perdemos* neste labirinto.

E neste labirinto de reencontros, perdas e sonhos, *Os detetives selvagens* configuram-se como um romance “transformacional” de acordo com Sotomayor no sentido de ser “una novela que juega constantemente con los aparatos más rígidos de la narrativa tradicional, ya sea moviéndolos, ocultándolos o intentando borrarlos.” (2007, p. 5). De acordo com o próprio escritor, o romance “se puede ler como uma agonia. También se puede ler como um juego.” (BOLAÑO, 2004, p. 327). Neste sentido, tentaremos entender o romance dentro deste contexto discursivo, entendendo o romance como este jogo agônico pelo qual caminham os narratários-nômades em buscas de respostas.

A partir da ideia do *jogo* como estratégia narrativa, retomamos os paralelismos propostos anteriormente com a ideia de jogo – tal e qual um quebra-cabeças - e seu caráter lúdico instaurado através da fragmentação narrativa e como busca permanente por um sentido meta-literário tão evidentes em ambos os romances. Por sua vez, a agonia representa não apenas uma busca existencial fadada ao fracasso, mas o questionamento sobre o próprio criar literário como metáfora sobre a:

[...] agonia de um romance total (como os de Cortázar⁴¹) que precisa terminar, a agonia de uma literatura que testa e expande seus limites, que homenageia, admira e implode suas referências, a agonia da língua, do discurso, escoando em uma verborragia multifacetada que se dispara em tantas direções, ou ainda a **agonia da literatura e da Literatura**, [...] a agonia de uma busca incessante por respostas e responsáveis, que se estende por anos e só contribui para deixar as dúvidas das primeiras páginas ainda maiores. (KLEIN, 2008, p.p. 1-2, grifo nosso)

Retomando à análise o simbolismo borgeano tão presente em Roberto Bolaño, poderíamos assinalar que os itinerários de buscas presentes em *Os detetives selvagens* representam um verdadeiro labirinto pelo qual transitam personagens reais e fictícios através de uma linha tênue de verdades históricas e “mentiras” ficcionalizadas que dão a sua literatura, como afirma Mario Vargas Llosa “la gran vitalidad y el gran dramatismo que tiene” (*Roberto Bolaño, el ultimo maldito*) e que nos permite ler suas narrativas tanto como jogo ficcional meta-literário, como uma

⁴¹ A poética de Bolaño tem como referência dois grandes autores da literatura latino-americana: Julio Cortázar: o caráter lúdico de sua narrativa lembra a própria composição de Rayuela; e Jorge Luis Borges: o tom policial de suas narrativas e a própria concepção simbólica do Labirinto, uma constante na narrativa do autor argentino e que se singulariza em Roberto Bolaño.

agonia existencial que evidencia a angustia do homem fragmentado tão em voga nestes tempos pós-modernos.

Dentro do contexto literário latino-americano, as narrativas de Roberto Bolaño nascem da necessidade de não se acomodar em um lugar-comum, de contrariar a imposição do cânone, assim como muitos de seus personagens que, não tendo um ponto de referência, se guiam pela instabilidade do desconhecido, do marginalizado. Essa marginalização visa um certo *desligamento* de sua escrita com o espaço canônico comumente relacionado ao *Boom* literário do século passado, que legou às futuras gerações literárias, um fardo de adequação a um fenômeno “homogêneo” que nem sequer existiu como tal, como expõe o escritor chileno Jose Donoso ao afirmar que:

Si la novela hispano-americana de la década del sesenta ha llegado a tener esa debatible existencia unitaria se debe más que nada a aquellos que se ha dedicado a negarlo; y que el boom, real o ficticio, valioso o negligible, pero sobre todo confundido con ese inverosímil carnaval que le han anexado, es una creación de la histeria, de la envidia y de la paranoia [...] (DONOSO, 1971, p.11).

Contrariando os “condicionamientos localistas” (TENA, 2010, p. 4) da narrativa latino-americana, Roberto Bolaño transformou-se em “maestro de un proyecto literário que pretendia (...) ‘hacer literatura a secas y ya no literatura latinoamericana’” (Ibidem, 2010, p. 4) produzindo uma literatura que extrapolou as fronteiras da América Latina e ganhou o sentido de universalidade que muitos estudiosos o chamaram de:

Autor transfronterizo, deslocalizado, extraterritorial, esto es, un escritor chileno-mexicano-español que, a pesar de convertirse en una de las principales voces que escribe sobre la crisis del continente americano (en el sentido más amplio del término), también se vincula con una narrativa “posmoderna” que tiende a la hibridación y que lo relaciona tanto con autores latinoamericanos (Rodrigo Fresán, César Aira) como españoles (Javier Cercas, Enrique Vila-Matas). (TENA, 2010, p.4)

Poderíamos então inscrever a literatura de Bolaño dentro de panorama que ao mesmo tempo se instaura como possível cânone literário (para as gerações futuras) e como contraponto à literatura que fincou raízes na história da América, a partir de um possível “diálogo o una ruptura con la tradición del continente, que se ha esmerado, a través de la literatura, en configurar un mundo.” (TENA, 2010, p. 51). E essa ruptura pode ser analisada à luz do que comenta Sánchez e Basile a respeito do

estudo de Avelar sobre a literatura latino-americana e o sentido de derrota subjacente nos textos que seguiram a tradição canonizada da literatura do *boom*:

Idelber Avelar también analiza el impacto de la “derrota” en la literatura posdictatorial del Cono Sur, desde una perspectiva que se focaliza más que en el nivel de la representación, en las dimensiones estéticas e institucionales de la literatura latinoamericana. En esta línea, la derrota irrumpe como una experiencia que quiebra la maquinaria literaria del *boom* latinoamericano con sus realismos mágicos, maravillosos y fantásticos, y corroe el discurso redentorista del intelectual latinoamericano para dar lugar a la emergencia de la “alegoría”. Avelar, entonces, coloca a la *derrota* como un dispositivo que introduce nuevas condiciones en la escritura y por ello instaura un corte en la literatura latinoamericana. (SÁNCHEZ; BASILE, 2014, p. 331)

E essas condições da escrita literária de nosso continente se vê confrontada não apenas pelo conteúdo proposto por Bolaño em suas narrativas quando por exemplo ele evidencia pela voz de seus personagens este afastamento: “El único poeta mexicano que sabe de memoria estas cosas es Octavio Paz (nuestro gran enemigo) (BOLAÑO, 2010, p. 06), mas pela maneira como ele rechaça – mesmo que de maneira relativa – no próprio ato de sua escrita qualquer vínculo com os integrantes dessa narrativa de cunho mágico e maravilhoso. Sobre os aspectos narrativos da obra de Roberto Bolaño, Mireia Companys Tena considera que:

Bolaño, como otros autores de su generación, huye de los lugares comunes, del exotismo, del localismo, y no sólo escribe “el gran poema épico - destartalado, terrible, cómico y tristísimo- de Latinoamérica”, sino que trata problemáticas universales que se hallan muy relacionadas con la condición posmoderna: la escisión del individuo contemporáneo, el exilio (interior y exterior), el desarraigo, la derrota, el vacío, la ausencia de referentes, la imposibilidad de la unidad de los discursos y de la propia identidad.” (2010, P. 13)

E o grande poema épico a que se refere Tena é todo o conjunto de obras deste autor, que mais que sedimentar sua narrativa num campo minado onde as derrotas sempre foram vistas como signo de um ocaso, mas que pelas suas mãos converteram a derrota numa voz agônica que denuncia os horrores da ditadura e de outras violências para que o silêncio não seja mais uma marca do apagamento de nossa história, mas sim a reescrita dela.

2.5. UM ITINERÁRIO DE FRACASSOS

Analisar *Os detetives selvagens* implica descobrir sua complexa dinâmica que a partir desta subseção proporemos segundo três itinerários de buscas e seus consequentes fracassos. O primeiro itinerário podemos vê-lo nessa perspectiva: inicia como um diário, passa a ser um coro de vozes de forma “fragmentada em monólogos de personagens que tuvieron algún tipo de contacto con los dos protagonistas” (SOTOMAYOR, 2007, p. 59) e em seguida volta ao formato de diário que nos descreve por fim o encontro com a enigmática poetisa Cesárea Tinajero. Para uma melhor definição do segundo itinerário, tomemos as palavras do próprio escritor que diz em *Acerca de ‘los detectives salvajes’* que seu romance pode ser lido como uma agonia, mas também como um jogo. O terceiro itinerário equivale à leitura do romance como um *jogo da agonia*, junção dos que visa enfatizar a agonia de personagens que embarcam em uma viagem de autoconhecimento que voltam às origens, como se a falta de um referente os levasse inexoravelmente ao fracasso de seus sonhos, muito bem simbolizados pelo fim da busca que faz com que eles não alcancem “construir uma verdade para o seu percurso” (MATA, 2005, p. 2) apenas sobrevivem pela caminhada.

O *jogo* é a narrativa enquanto estrutura: polifônica, fragmentada, com narradores múltiplos e sobretudo com uma linguagem que se desprende através de um caos narrativo proposital, feito não apenas pra “perder” os “detetives” numa busca existencial, mas para que leitor e *narratários* também se percam, evidenciando este itinerário de fracassos proposto pelo tópico.

Quanto ao aspecto agônico da narrativa, pode ser representado pela busca por uma identidade que se dissolve tal e qual a fragmentação pós-moderna caracterizada pela “descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural, quanto de si mesmo” (HALL, p. 9) e é marca inevitável na obra de Bolaño. Tena considera, a partir dessa ambígua relação entre ser jogo e ser agonia, que o romance de Bolaño “constituye tanto un juego literario metaficcional e intertextual como un reflejo del malestar individual e histórico de la realidad contemporánea. (2010, p.10). De acordo com esta linha de reflexão, neste labirinto meta-ficcional escrito por Bolaño, não interessa o destino a ser alcançado, o que importa é a “viagem” em si que em sua obra “ocupa un papel fundamental” (BOLAÑO, 2010, p. 5), pois a partir delas – ou no interior delas – um itinerário de fracassos se ergue e se multiplica

nas vozes que também buscam reconstruir uma geração que nasceu condenada a perseguir uma incógnita: a utopia reconstruída no âmbito da pós-modernidade. A respeito dos personagens que se “buscam” e buscam alguma coisa durante a jornada nesses itinerários de fracassos dos “detetives”, Ródenas (*Apud* TENA) afirma que eles:

(...) **recorren el mundo** en busca de algo indefinido y que al mismo tiempo son **seres sedentarios** que contemplan el derrumbe de su vida desde una habitación, símbolo de su exilio exterior e interior (...). *Los detectives salvajes* se alimenta de la dispersión, del desbordamiento, del absurdo, del humor, inmenso edificio donde, como en *Rayuela* de Cortázar vivimos inmersos en el caos y en el exceso: la vigilia como un sueño y como una pesadilla” (2010, p.13. grifo nosso)

Essa aparente contradição entre *recorrer el mundo* e *ser sedentarios* pode ser analisada no que Maffesoli chamou de “enraizamento dinâmico” (2001, p. 99) que faz as figuras bolañianas se aventurem na busca por algo que possa dar sentido a suas vidas (Uma poeta? A poesia? Dois jovens perdidos? Suas identidades? Seus sonhos? Uma utopia do fracasso?), mas que simultaneamente signifique “estar fixo” num espaço em que a jornada possa ser interrompida, não porque chegaram ao vazio do destino final, sim porque encontraram enfim a razão da busca na consciência de haver perdido. Nesse sentido se faz necessário refletir esse itinerário naquilo que propõem Sánchez e Basile:

Mientras en la derrota un acontecimiento histórico interpela al sujeto desde cierta exterioridad, el fracaso atañe a la interioridad del sujeto, comprometiendo la responsabilidad, la voluntad o la libertad de elección en ese nudo de frustración. (SÁNCHEZ; BASILE, 2014, p.332)

Aqui a derrota ganha as nuances de uma exterioridade social no que diz respeito ao ato de resistir, nos fazendo pensar a narrativa enquanto porta-voz dessa resistência que pode estar no sentido de insistir em estar como errante ou até mesmo na implícita busca por algo que esteja fixo em algum lugar de seus sonhos. Essa dicotomia do estar fixo e seguir caminhando pelo itinerário não os redime da perda e se manifesta pontualmente na reflexão de Maffesoli de que “o homem sedentário deseja a existência do nômade” (2001, p. 78), alteridade necessária que dá voz ao aspecto ambíguo dos personagens bolañianos, como se pode observar na narrativa a partir de um trecho de tom filosófico onde Laura Jaurégui conta sobre os planos de viagens que Arturo Belano fazia:

Y entonces él dijo que le daba tristeza viajar y conocer el mundo sin mí, que siempre había pensado que yo iría con él a todas partes, y nombró países como Libia, Etiopía, Zaire, y ciudades como Barcelona, Florencia, Avignon, y entonces yo no pude sino preguntarle qué tenían que ver esos países con esas ciudades, y él dijo: todo, tienen que ver en todo, y yo le dije que cuando fuera bióloga ya tendría tiempo y además dinero, porque no pensaba dar la vuelta al mundo en autostop ni durmiendo en cualquier sitio, de ver esas ciudades y esos países. **Y él entonces dijo: no pienso verlos, pienso vivir en ellos (...)** (BOLAÑO, 2010, p. 211, Grifo Nosso)

Esta afirmação de não penso vê-los seria o equivalente à domesticação dos sonhos, opondo-se ao viver neles que representaria uma espécie de idealização de um lugar, pela negação que o outro espaço proporciona. No caso dos “detetives”, é importante retomar uma vez mais o sentido de busca em si como elemento essencial: para os personagens não interessa chegar a este lugar, que consolidaria o fracasso em seu sentido fechado vazio, (As buscas e fugas pelo deserto de Sonora são sugestivas quanto a esta imagem do vazio) mas viver constantemente a ideia deste *não-lugar*, espaço inalcançável, alimentado pela impermanência da busca e da errância, que daria sentido a um fracasso que não se fecha, pois faz parte do sentido de resistência, desse “desejo de quebrar o enclausuramento e o compromisso de residência próprios da modernidade” (MAFFESOLI, 2001, p.16). E esta busca no romance de Bolaño pode ser representada pelas andanças que se multiplicam como metáforas da arquitetura deste *não-lugar* latino-americano no mundo.

Como elemento chave dentro de *Os detetives Selvagens*, a “viagem”, simboliza a ânsia em escapar de uma solidão latente, que parece fazer parte dos personagens e de seus sonhos em constante construção. Fugir da solidão seria então fazer-se nômade, o aventureiro que não idealiza o ponto de chegada, mas aproveita a aventura, como deixa explícito um dos protagonistas ao dizer: “iba a la aventura y me gustaba la aventura en sí misma”. (BOLAÑO, p. 46). Além de ser este elemento inerente a construção da narrativa, a viagem retoma o sentido de nomadismo e fracasso tão importante na literatura, como o poema épico a *Odisseia* de Homero, um verdadeiro *tratado* sobre a aventura da errância. Não por acaso um dos protagonistas do romance de Bolaño se chama Ulises⁴² e os outros personagens, como assinala Tena:

En cierta forma, tienen como Ítaca su propia desaparición, sea a través de la metamorfosis, del olvido o de la muerte. De alguna manera todos son personajes que cumplen la ruta de los arquetipos heroicos de la épica clásica,

⁴² Herói grego da *Odisseia* que volta a sua terra de origem: Ítaca, após a derrubada de Tróia.

pero en su caso 'las pruebas enfrentadas sólo traen escepticismo, desengaño existencial, tedio' (TENA, 2010, p. 47)

On the road de Jack Kerouac também é outra importante referência para a construção narrativa de *Os detetives selvagens*. Outras intertextualidades são evidentes, principalmente no que diz respeito a mais intensa parte do romance: a segunda parte que, de acordo com Sotomayor em diálogo com Barthes e Kristeva, é um genuíno “mosaico de citas; **[donde]** cada testimonio dialoga con el otro, lo contradice, lo reafirma, trasformando la estructura de este segmento de la novela en un ejercicio metatextual” (2007, p. 38, Grifo Nosso). A este “mosaico de citas”, proposto pela narrativa de Bolaño, podemos tecer um paralelo pontual observado por Sotomayor sobre o romance do escritor chileno e *El Quijote* de Miguel de Cervantes. Segundo o pesquisador:

Algunos críticos han señalado que en las obras de Bolaño se pueden encontrar muchos personajes quijotescos, pero hay una ausencia notable: la de Sancho, el personaje pragmático que da el contrapunto humorístico. Se podría afirmar, en cierto modo, que el viaje de *Los detectives salvajes* no es el del Quijote con Sancho, sino el de dos (o muchos) Quijotes, o el de un Quijote con dos (o muchos) cuerpos. (2010, p. 29)

Estes “Quixotes” modernos embarcarão em uma viagem que, além de ter o caráter iniciático da volta, constituirá uma caminhada que reafirma a reflexão anteriormente apresentada de que a utopia em “Os detetives selvagens” é a busca em si, o momento presente da errância, que muda os indivíduos, na medida em que eles avançam em direção a impermanência do futuro neste labirinto selvagem à deriva.

3. A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO: O VELHO DILEMA HUMANO

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
- Em que espelho ficou perdida
a minha face?

Retrato, Cecília Meireles

Más recuerdos tengo yo solo
que los que habrán tenido todos los hombres
desde que el mundo es mundo.

(...) Mi memoria, señor,
es como vaciadero de basuras.

Borges, Funes, el memorioso.

No célebre poema *Retrato* de Cecília Meireles um velho dilema humano ganha, nos versos finais, a eternidade angustiante de uma pergunta: *Em que espelho ficou perdido a minha face?* Questiona-se o eu poético como se a pergunta fosse tão-somente um artifício metafórico para justificar nossas incertezas. A esse dilema, tão comum à literatura e todas as suas vertentes, não caberiam respostas fechadas, apenas breves contestações que se dissipariam no tempo e no espaço, não fosse a imortalidade dessa matéria que dá vida ao homem chamada Memória. “Única fonte de recordação e de transmissão de conhecimento de pessoa para pessoa e de geração para geração” segundo Aristóteles, a memória abarca em seu imenso caudal de significações, inúmeras possibilidades que tentam justificar a condição humana. Logo, à pergunta do eu poético *Meireliano*, uma possível - e licenciosamente justificável – resposta seria dizer que a memória é o único espelho em que se perdem nossas faces, e quando já não as encontramos como outrora - fartas de juventude - é porque é necessário *desembaçar* esse espelho quase que cotidianamente, e isso só é possível através da memória e sua infinita capacidade de refletir nossas vivências nesse imenso espelho chamado vida.

E assim como o eu poético de Cecília Meireles, inúmeros personagens da literatura tentam se mover, ainda que *aprisionados* às suas dúvidas, neste cenário de espelhos e memórias que é o olhar que se volta para o passado. Mas ainda que pareçam estagnados e absortos naquilo que já foi vivido, os personagens literários são forjados pelo homem para *recriar* suas vivências através da memória, assim como o homem forjado socialmente busca na releitura da história uma forma de contestar o presente, posto que memória e história como faces que se complementam em uma dimensão social singularizam os homens dos animais.

E como forma de reivindicar os aspectos alusivos que exploram o seguimento memória na esteira da história, Le Goff afirma, citando Vernant, que "a memória, distinguindo-se do hábito, representa uma difícil invenção, a conquista progressiva pelo homem do seu passado individual; como a história constitui para o grupo social a conquista do seu passado coletivo" (*apud* LE GOFF, p. 438), nesse sentido, memória e história são dois elementos que fazem parte da construção do homem, seja ele uma representação histórica do real, seja ele uma ficcionalização do real, que se estende para além do caráter humano que tem a memória, pois "explorar o passado significa descobrir aquilo que se dissimula na profundidade do ser" (VERNANT, 1970, p. 47 *Apud* ROSSI, 2010, p.17) na esteira do que questiona o eu-poético meireliano, quando se depara com sua condição presente e reflete filosoficamente sobre não haver se dado conta das mudanças que o trouxeram para aquele presente desencantado.

Por ser matéria prima basilar para entender os dilemas humanos em um espaço de discussão que caminha entre fatos históricos e reminiscências memorialísticas, pretendemos apresentar e discutir nesta seção algumas proposições teóricas a respeito do tema memória e esquecimento para compreender o romance *Os detetives selvagens* em sua dimensão histórica e política no contexto pós-ditatorial.

A partir dessa percepção relacional entre memória e história, propomos uma leitura da teoria crítica que argumenta sobre o papel da memória na construção das narrativas literárias, partindo de uma perspectiva geral, no afã de acercar-nos de maneira mais específica a possível leitura do estatuto da memória como componente inerente as formas de resistência que se apresentam no romance de Bolaño, afinal esse "antes" já experimentado pelo homem, segundo palavras de Regina Zilberman (2006), servirá para ilustrar as reminiscências dos narradores - tendo em vista a concepção proposta por Paolo Rossi a respeito das reminiscências como exclusividade do homem - a partir de uma possível aproximação às narrativas de teor testemunhal, levando em consideração o contexto latino-americano, bem como as diferenças conceituais de seu uso.

Como bem nos indica Pereira e Slava , no mundo hispano-americano o tema do testemunho encontra terreno fértil para seu desenvolvimento e consolidação como gênero narrativo e literário (2008, p. 2015), o que nos abre um leque de possibilidade de leituras a respeito de narrativas latino-americanas pós-ditatoriais que se singularizam – como é o caso de *Os detetives selvagens* -, por partirem do princípio

de que, no campo do teor testemunhal⁴³ há um sentido de protagonismo dado à voz dos “vencidos”, à voz da dor em seu sentido mais próximo da realidade da experiência, e nesse sentido, a do “vencedor” – quase sempre predominante ao longo da trajetória humana - perde a força totalizante que tinha, porque perdeu a exclusividade do narrar. Narrar os traumas da história ganha os contornos da resistência porque a experiência do narrado se constrói pelo olhar antes marginalizado.

E para acentuar este sentido de testemunho, que a nosso ver é peculiar e diverso no romance *Os detetives selvagens*, apresentamos aspectos da oralidade presentes no romance do escritor chileno, como forma de revelar as nuances típicas do discurso sobre os traumas e horrores *experimentados* durante as ditaduras latino-americanas ou os governos repressivos e que subjaz nas suas linhas narrativas, seja pela enunciação testemunhal mais latente dos horrores em episódios como o de Auxilio Lacouture⁴⁴ (2ª parte do romance) em que seu depoimento relata os horrores de uma invasão policial à Universidade Autônoma do México - UNAM em que ela precisa se esconder da polícia nos banheiros femininos da Universidade e fica ali durante 13 dias para escapar dos horrores da violência.

O fragmento que segue é parte do testemunho da personagem e menciona desde o contexto de instabilidade que foi o ano de 1968 como detalhes da angústia vivida pela personagem presa nos banheiros da Universidade:

Y entonces yo llegué al año 1968. O el año 1968 llegó a mí. Yo ahora podría decir que lo presentí, que sentí su olor en los bares, en febrero o en marzo del 68, pero antes de que el año 68 se convirtiera realmente en año 68. Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! ¿Estoy llorando? Yo lo vi todo y al mismo tiempo yo no vi nada. ¿Se entiende? Yo estaba en la facultad cuando el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o a matar a todo el mundo. No. En la universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco⁴⁵. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre! Pero

⁴³ Para um melhor entendimento do uso dos conceitos neste trabalho, usamos o termo *Narrativa de teor testemunhal* àquela narrativa onde o narrador “toma emprestado” o discurso do outro que vivenciou a experiência e a conta, enquanto que *Narrativa testemunhal* se singulariza por representar a narração da própria experiência traumática através da voz de quem a vivenciou.

⁴⁴ Auxilio Lacouture, que autodenomina-se mãe da poesia mexicana, é uma das vozes a prestar depoimento na segunda parte de *Los detectives salvajes* e também narradora em primeira pessoa do livro *Amuleto*, trazendo neste uma ampliação do relato contido naquele.

⁴⁵ A menção da personagem é a respeito do massacre de Tlatelolco: Em 2 de outubro de 1968, apenas dez dias antes da abertura dos Jogos Olímpicos do México, estudantes se reúnem no centro da capital, em um local chamado Tlatelolco. Nas semanas anteriores, dois membros das manifestações em favor de Fidel Castro haviam sido mortos pela polícia. Desta vez, o próprio exército enfrenta os manifestantes. Abrem fogo contra a multidão deliberadamente. O resultado são cerca de 300 mortos. O episódio ficou conhecido como Massacre de Tlatelolco, ou, como a autora Elena Poniatowska eternizou em seu livro – a Noite de Tlatelolco. Até hoje, o verdadeiro número de mortos permanece incerto. Enquanto a maioria aponta para algo entre 200 e 300 mortos, há fontes que falam em mais de mil vítimas. Fontes governamentais, por sua vez, não se referem a mais de quatro mortos e 20 feridos.

yo estaba en la facultad cuando el ejército y los granaderos entraron y arrearon con toda la gente. Cosa más increíble. Yo estaba en el baño, en los baños de una de las plantas de la facultad, la cuarta, creo, no puedo precisarlo. Y estaba sentada en el water, con las polleras arremangadas, como dice el poema o la canción, leyendo esas poesías tan delicadas de Pedro Garfías, que ya llevaba un año muerto, don Pedro tan melancólico, tan triste de España y del mundo en general, qué se iba a imaginar que yo lo iba a estar leyendo en el baño justo en el momento en que los granaderos conchudos entraban en la universidad. (BOLAÑO, 2010, p.192)

O episódio é singular ao nos revelar aspectos peculiares como a forma com que ela nos conta a experiência traumática, entre a vontade do riso (“me da risa recordarlo) e a dor da experiência vivida (me da ganas de llorar), e a força evocativa do episódio quando a mesma relaciona o episódio ao Massacre de Tlatelolco: “¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre!”.

O episódio é um dos mais significativos e poeticamente bem construído do romance, pois além do forte teor testemunhal do lembrado, e nos chama a atenção a experiência da enunciação pelo olhar da personagem e seu ponto de vista, como se ao dar voz a Auxilio Lacouture, Bolaño quisesse fazer com que nós sentíssemos cada momento da ação traumática naquele espaço claustrofóbico do banheiro, sentindo que, mais que a polícia invadindo o espaço, tínhamos o estado invadindo e vilipendiando nossas vidas. Assim descreve a sequência dos fatos:

Y entonces yo me dije: quédate aquí, Auxilio. No permitas, nena, que te lleven presa. Quédate aquí, Auxilio, no entres voluntariamente en esa película, nena, si te quieren meter que se tomen el trabajo de encontrarte. Y entonces volví al baño y mira qué curioso, no sólo volví al baño sino que volví al water, justo el mismo en donde estaba antes, y volví a sentarme en la taza del baño (...) y de repente sentí ruidos en el pasillo, ¿ruidos de botas?, ¿ruidos de botas claveteadas?, pero che, me dije, ya es mucha coincidencia, ¿no te parece?, y entonces escuché una voz que decía algo así como que todo estaba en orden, puede que dijera otra cosa, y alguien, tal vez el mismo cabrón que había hablado, abrió la puerta del baño y entró y yo levanté los pies (...) , y mientras esperaba a que el soldado revisara los wáteres uno por uno y me disponía, llegado el caso, a no abrir, a defender el último reducto de autonomía de la UNAM, (...) mientras esperaba, digo, se produjo un silencio especial, como si el tiempo se fracturara y corriera en varias direcciones a la vez, un tiempo puro, ni verbal ni compuesto de gestos o acciones, y entonces me vi a mí misma y vi al soldado que se miraba arrobado en el espejo, los dos quietos como estatuas como estatuas en el baño de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, y eso fue todo, después sentí sus pisadas que se marchaban, escuché que se cerraba la puerta y mis piernas levantadas, como si decidieran por sí mismas, volvieron a su antigua posición. Debí de permanecer así unas tres horas, calculo. Sé que empezaba a anochecer cuando salí del wáter. (BOLAÑO, 2010, p. 192-193)

Com esta repressão brutal, o presidente Gustavo Díaz Ordaz Bolaños quis sufocar o movimento estudantil antes da abertura dos Jogos. Fonte: <https://memorialatina.net/2012/10/02/1968-o-massacre-de-tlatelolco/>

Mas essa enunciação testemunhal também se faz presente em episódios onde o testemunho permanece, mas agora cercado de sentidos alegóricos e reminiscências que passeiam entre a realidade e a ficção, revelando uma vez mais a forte presença autobiográfica de Bolaño nas construções de sua poética. O episódio que segue ainda faz parte do único testemunho de Auxilio Lacouture, mas este fragmento relata sobre a viagem de volta de Arturo Belano em 1973 ao Chile (tal e qual a volta de Roberto Bolaño naquele mesmo ano ao Chile), uma viagem que, para além do retorno a sua terra natal, representa uma mudança na própria concepção do personagem. Assim nos relata Auxilio a respeito de Belano (Bolaño?):

[...] yo me movía feliz de la vida, con todos los poetas de México y con Arturo Belano que tenía dieciséis o diecisiete años y que empezó a crecer bajo mi mirada, y que en 1973 decidió volver a su patria a hacer la revolución. Y yo fui la única, aparte de su familia, que lo fue a despedir a la estación de autobuses, pues él se marchó por tierra, un viaje largo, larguísimo, plagado de peligros, el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este continente absurdo, y cuando Arturito Belano se asomó a la ventanilla del autobús para hacernos adiós con la mano, no sólo su madre lloró, yo también lloré (...) Y cuando Arturo regresó, en 1974, ya era otro. Allende había caído y él había cumplido, eso me lo contó su hermana. Arturito había cumplido su conciencia, su terrible conciencia de machito latinoamericano, en teoría no tenía nada que reprocharse. Se había presentado como voluntario el 11 de septiembre. Había hecho una guardia absurda en una calle vacía. Había salido de noche, había visto cosas, luego, días después, en un control policial había caído detenido. No lo torturaron, pero estuvo preso unos días y durante esos días se comportó como un hombre. Su conciencia debía estar tranquila. (BOLAÑO, 2010, p. 195-196)

Diferente de seu depoimento anterior (ainda que faça parte do mesmo capítulo no livro), neste testemunho, Auxilio cumpre o papel de falar⁴⁶ sobre os *detetives*, mas a perspectiva muda pelo teor testemunhal. Não se trata agora de um relato seu, de uma experiência vivenciada por quem nos narra, mas de sua percepção sobre o outro, neste caso Arturo Belano. E o relato em si é representativo a respeito de um dos protagonistas, pois revela a experiência do outro a partir de suposições marcadas temporalmente a partir do fatídico acontecimento político que, não apenas altera a dimensão política do contexto latino-americano, mas de toda a geração que será marcada pelo 11 de setembro. Arturo Belano “não foi torturado, mas ficou preso alguns dias” nos afirma Lacouture, e, ainda que a narradora tente nos fazer ver Belano com

⁴⁶ Cumprir no sentido de que na 2ª parte do livro, todos os testemunhos dizem respeito a essa busca incessante por notícias, histórias e depoimentos a respeito do paradeiro dos *detetives* Arturo Belano e Ulises Lima.

os olhos de quem *cumpriu sua missão, se comportou como homem, participou da luta*, ela mesma nos afirma sobre o quão traumático é o horror da violência e o quanto ela pode mudar as pessoas, pois ao afirmar que “Arturo regresó, em 1974, ya era outro”, ela se faz cúmplice da dor vivenciada pelo jovem chileno. A mesma dor que faz com que Bolaño (autor) se coloque tão invasivamente na figura de seu alter ego.

E essa percepção a respeito de dar a voz para que outro narre a dor é singular na narrativa, pois o autor Bolaño não apenas “decide” tornar ausente seus protagonistas, mas sim opta por deixá-los onipresentes ao longo da narrativa, num jogo metafórico incrível, pois os outros testemunham para falar não apenas sobre os detetives, mas sim sobre suas dores, seus fracassos, que nada mais são que os fracassos dessa geração que Bolaño quis dar voz. Auxilio, Amadeo, Juan García Madero são representações de um discurso que é de Bolaño, que é de Mario Santiago⁴⁷ e toda a geração que vivenciou os traumas das ditaduras e dos governos violentos que se instauraram sobre o continente latino-americano.

Uma afirmação de Mariana Di Salvio esclarece este sentido dado ao romance a partir do jogo de vozes ausentes dos protagonistas: Arturo Belano e Ulises Lima (...) nunca surgem como narradores no emaranhado de vozes, mas é Clarice Lyra que pontua mais efetivamente a questão da narrativa fragmentada pelo coro de vozes testemunhais:

A decisão de dividir a narração entre dezenas de vozes dissimiles, possuidoras de suas próprias inflexões, vozes que representam pontos de vista absolutamente particulares, é o dado de base do romance, é o seu aspecto mais fundamental. E tal decisão questiona não apenas as noções de pertencimento, de indetidade, de nacionalidade; o problema da voz, (...) traz à tona o problema da *verdade*. Da verdade do relato, digamos. (LYRA, 2016, p. 136)

Estas mesmas vozes – com “faces” distintas – que estão presentes de maneira diversa no romance de Bolaño, fazem de seus testemunhos um coro memorialístico de histórias condicionando-as ao ato de narrar enquanto resistência e sobrevivência a partir de suas verdades (seus relatos) retomadas pelo poder devastador que tem a memória. E como forma de ilustrar essa força da memória no campo literário, um célebre conto é preciso e revelador desses mecanismos da memória ao narrar sobre a importância das memórias para a nossa vida, e o apresento aqui de forma

⁴⁷ Mario Santiago Paspasquiari: amigo de Roberto Bolaño.; fundou com ele o Movimento Infrarrealista. No romance *Os detetives selvagens* ambos são transformados nos protagonistas Arturo Belano (Roberto Bolaño) e Ulises Lima (Mário Santiago)

sintetizada para que possamos refletir a respeito dessa matéria-prima humana chamada memória. Trata-se do magistral conto de Jorge Luis Borges intitulado *Funes, o memorioso*, no qual um homem tem a capacidade de armazenar toda e qualquer informação em sua memória. Observemos a descrição a respeito do conto:

O personagem Irineo Funes, no conto “Funes, o memorioso”, de Jorge Luis Borges, escrito em 1942, é um jovem rapaz que se lembra de tudo o que lhe permite catalogar todas as imagens da memória. Funes, o memorioso, tal como adjetivou Borges, é capaz de recordar os mínimos detalhes de qualquer coisa ou acontecimento que seus sentidos presenciavam, desde o mais perceptível ao mais ínfimo traço (DURLO, 2018, p. 70)

O que num primeiro momento parece ser uma dádiva se converte em uma espécie de maldição para Funes, pois o mesmo não resiste a esta condição imposta pela memória, e isso o leva a uma vivência desgraçada, posto que já não vivencia o desencanto do presente, pois sua memória lhe remete sempre ao passado. Neste sentido, o excesso de memória o condena a uma vida em que ele precisa viver tão-somente pelas reminiscências e, assim, não vive, mas recorda infinitamente, e por isso mesmo não pensa, não reflete sobre sua própria vida.

O caso de Funes é singular para pensar o estatuto da memória enquanto uma necessidade de recordar para refletir. Sem essa capacidade de reflexão a partir do vivido, o homem vive uma condição de inconsciência de sua existência, e se não pode refletir sobre o passado, o homem se torna vazio. O que nos leva a afirmar que, não é importante apenas a memória enquanto capacidade involuntária, como nos afirma Rossi, é preciso pensá-la enquanto reminiscência (ROSSI, 2010, P. 16) pois, sem essa consciência do ato de recordar, nos manteríamos ao nível de inconsciência dos animais. É necessário recordar, reaver nos escombros do passado nossas vivências, como o fazem os personagens de Bolaño, ora de maneira mais intimista e até mais descontraída nos seguimentos narrativos 1º e 3º (os diários de García Madero), ora de maneira mais intensa, melancólica e até bagunçada como na 2ª parte do livro, o supracitado seguimento dos 53 depoimentos.

Como toda recordação, é necessário evocá-la para assim tê-la como matéria prima do vivido, mas acima de tudo, é necessário questionar essa recordação, ou, para retomar a metáfora que introduz esta seção, é fundamental nos darmos conta de nossa face frente ao espelho pelo viés de como chegamos aqui, pois sem saber como alcançamos o hoje, sem refletir sobre os espelhos em que ficamos nossas faces,

nossas vivências se tornam vazias. Os significados se perdem no apagar de nossas lembranças.

A memória então é matéria-prima para nossa sobrevivência em todos os sentidos. Tanto na sua ausência, como diante de sua presença, é condição ontológica do ser, estar vinculado ao caráter memorialístico de suas vivências. Entretanto, ela precisa estar atrelada a reflexão, afinal, mais que ser essa “propriedade de conservar certas informações, [...] graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. (LE GOFF, 2013, p. 387-388), a memória deve ser dinâmica, reflexiva e nos fazer questionar nosso lugar, para além da percepção do agora. Mais que questionar “em que espelho ficou perdida minha face”, a memória deve nos fazer recordar estes espelhos, porque o importante neste processo é perceber e questionar a realidade. Parafraseando o sentido de caminhar em busca de uma utopia, onde o importante é este caminhar, a memória também vive desse agora vivenciado, pois lembrar é se reconstruir constantemente enquanto se recorda.

A respeito dessa condição da memória, Bergson afirma que:

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela (BERGSON, 1999, p. 77).

Diante dessa afirmação, podemos considerar o caráter voluntário da memória como parte integrante daquilo que nos dimensiona como humanos, afinal mais que memorizar tal qual o Funes do conto *borgiano*, nossa memória deve ajudar-nos a evocar este passado, como questionamento ao tempo presente. A própria noção de desencantamento, tão utilizada para referenciar os personagens de Roberto Bolaño, serve aqui como mote para pensar esta reflexão pelo viés da memória, pois, o presente das inúmeras personagens que dão seu testemunho, se configura em torno de uma reflexão em que passado e presente conjugam para refletir sobre o futuro como afirma Baldwin (1962, p. 112, apud ROSSI, 2010. p. 25) “enquanto nos recusarmos a aceitar nosso passado, em lugar nenhum, em nenhum continente, teremos um futuro diante de nós”. Essa afirmação esclarece a dimensão temporal que nos ajuda a entender nossa construção social, seja a partir do ontem, do hoje ou do amanhã.

Mas se o excesso de memória faz com que Funes converta o seu “dom” numa espécie de “maldição”, pelo que justificamos anteriormente, em que sentido então sua existência poderia representar o equilíbrio entre o recordar e o refletir? **Esquecer**. Eis a resposta, ainda que óbvia, mas que pode ser refletida desse modo: “a memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 53) ou, ainda nesse campo de discussão necessária sobre essa relação condicional, Paolo Rossi afirma que:

O entrelaçamento de memória-esquecimento é muito profundo. Mesmo quando se teorizam rupturas totais e irreparáveis e transformações radicais. Nas situações histórico-culturais em que predominam a cólera e o espírito de rebelião, a exigência de um passado é frequentemente tão forte quanto a que diz respeito ao futuro (ROSSI, 2010, p. 25).

Essa reflexão que evidencia a necessidade da memória a partir do esquecimento, é condição essencial quando tratamos do tema, afinal como vemos em Funes, o memorioso, memorizar não equivale a viver. É preciso esquecer para lembrar, ou, no âmbito da literatura, “é preciso esquecer, para escrever, para contar”. Esquecendo o homem tem mais capacidade de encontrar tessitura naquilo que ele pode rememorar, pois o lembrar se converte em um exercício para fugir da angústia do vazio que dimensiona as reflexões sobre a história de quem não sabe quem é hoje.

Assim como a memória em sua dimensão de reminiscência é uma especificidade humana, esquecer é, também, uma necessidade, pois evidencia a capacidade do homem em reorganizar o lembrado, dando-lhe as possibilidades de expurgar lembranças ruins ou rememorar aquilo que lhe convém: “Há uma consciência individual que nos leva a perceber um mundo material vasto e amplo, porém de forma seletiva, ou seja, uma consciência que seleciona pontos de atenção em detrimento de outros, (DURLO, p. 68). E mais que uma necessidade do homem, o esquecimento é condição necessária para sua liberdade no meio social em que vive, pois, no jogo duplo entre lembrar/esquecer, os aspectos relacionados ao poder podem converter mentiras em verdades e vice-versa, posto que:

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (RICOUER, p.427)

E esses mecanismos que dizem respeito a memória coletiva são alguns dos elementos fundamentais que podemos encontrar na poética de Roberto Bolaño como aspecto discursivo que denuncia, através das vozes de seus personagens, esse poder manipulativo de quem tem em suas mãos o poder. Não por acaso, um dos discursos mais urgentes e taxativos quanto a essa manipulação pelo viés da memória e do esquecimento, se encontra justamente na ação contestatória dos *detetives selvagens* quando estes, munidos de sua essência anárquica, dessacralizam o boom latino-americano a partir dos constantes ataques à Octavio Paz, um dos expoentes do movimento, em uma cena assim descrita no romance, onde García Madero chega a defender o autor mexicano dos ataques a ele promovidos pelos *detetives*:

Este país es una desgracia, eso hay que reconocerlo, la literatura de este país es una desgracia, eso también hay que reconocerlo, en fin, estuvimos hablando unos veinte minutos (nunca como entonces odié tanto la impuntualidad de Albertito y de la presumida de su hermana) y al final llegamos incluso a coincidir en varios puntos. En el fondo estábamos de acuerdo en un noventa por ciento en lo que atañía a nuestras fobias. Por supuesto, en el panorama literario yo defendí en todo momento lo que hacía Octavio Paz. Por supuesto, a ellos sólo parecía gustarles lo que hacían ellos mismos. Menos mal. (BOLAÑO, 2010, p. 153)

Outros momentos significativos da narrativa de Bolaño, dão o tom de enfrentamento a essa “coerção ao esquecimento” (ROSSI, 2010, p. 32) promovida pelo discurso dominante que tenta constantemente corrigir a memória de acordo com suas conveniências. Esse discurso de negação as imposições da memória e do esquecimento, se apresentam desde a própria construção estrutural da narrativa como forma de inadequação aos formatos tradicionais de romance; passando pelas buscas empreendidas pelos *detetives* em memória de uma identidade feminina marginalizada, até chegar a própria concepção testemunhal dos depoimentos que definirão o romance de Roberto Bolaño como uma espécie de resposta às narrativas do boom que representam em sua essência a configuração da derrota das utopias socialistas que acontece a medida em que o movimento se esvai junto com as liberdades civis cerceadas pela consolidação das ditaduras no continente.

A memória e o esquecimento evidenciam em Roberto Bolaño e seu romance homenageador, o tom de desencanto através da certeza de um não apagamento coletivo e uniformizador, afinal mais que tentar se encaixar em padrões literários, a narração de Bolaño é uma tomada de consciência, não sobre uma identidade latino-americana que se ergue em meio a caos, mas sim uma tomada de consciência da

derrocada retumbante. Das cinzas que nos legou a consolidação das ditaduras e seus traumas, ressurge uma escrita de caráter testemunhal porque a voz que narra os fatos pelo viés da ficcionalização, já não é o narrador “demiurgizado” do boom, como provoca Avelar, quando reitera o caráter fundacional dos narradores como fundadores e escritores de uma história oficial latino-americana que se quer consciente. A alegoria aqui é pontual em dimensionar o papel do escritor latino-americano a uma representação de si na busca pela autonomia identitária, como se isso bastasse, para entender o continente em todas suas mazelas sociais.

Talvez seja esta a alegoria mais apropriada para o boom, emblematizada repetidamente na ficção do período, desde Melquíades, o escriba de *Cem anos de solidão*, ao narrador-protagonista de *Os passos Perdidos* de Alejo Carpentier: imagens de escritores-fundadores, que oferecem um contraponto ficcional às auto-representações canonizadas nos escritos críticos do boom. (AVELAR, 2003, p. 44)

Na escritura de Roberto Bolaño, não há nenhum intento em se fazer fundante frente a um passado fracassado, muito menos há esforço em ser esta figura adâmica que reconstrói sua história, mas sim uma tentativa de se fazer ouvir, do lugar em que se está. Em outras palavras, os protagonistas da poética de Bolaño são as mesmas figuras ordinárias simbolizadas por Foucault. E essa dimensão de ordinariedade dada aos personagens de Bolaño dão ao tom testemunhal da narrativa uma aproximação humanizada aos “perdedores éticos” que mencionamos aqui quando tratamos da derrota enquanto alegoria de uma resistência.

3.1. MEMÓRIA, ORALIDADE E TESTEMUNHO

Antes que a escrita se multiplicasse como a grande invenção que revolucionaria a sociedade, a forma por excelência pela qual se transmitia a história humana se “resumia” à oralidade. Ferramenta inconteste na manutenção de valores do mundo de outrora, ela estava presente no cotidiano dos povos antigos desde a construção de um objeto de uso corriqueiro à transmissão de valores culturais através do ato de contar, de narrar, de relatar histórias que em outras palavras, sempre produziu a faculdade humana mais fascinante que possui o homem: a memória e sua natureza eminentemente voltada ao olhar pretérito, portanto à experiência daquilo que já foi vivido, experimentado em algum lugar de um *eu* que hoje já se modificou.

É de acordo com este tripé *Experiência, Memória, Oralidade* que Regina Zilberman (2006) aborda questões interessantes que dizem respeito a relação da Memória, sob a ótica da oralidade e da escrita, ressaltando como a história humana se molda de acordo com a forma com que se mantém seus valores culturais. A dicotomia *Oralidade-Escrita* evidencia-se de forma bastante contundente no ensaio de Walter Benjamin intitulado *O narrador* no qual o estudioso alemão enfatiza, entre outras abordagens, “o papel da narrativa enquanto responsável pela preservação da memória”, bem como a “sua preocupação com o apagamento da memória” (ZILBERMAN, 2006) como consequência de que a arte de narrar está em processo de extinção.

Publicado em 1936, o ensaio discorria sobre a obra do russo Nicolai Leskov, mas era bem mais que isso: tratava-se de “um estudo sobre o papel da memória na construção da narrativa” (ZILBERMAN, 2006) e de como, naquele período entre a primeira e a segunda guerra mundial, o homem havia perdido a capacidade de narrar “como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, p. 198. 1994). As mesmas experiências que forjaram o caráter oral dos *povos-narradores* do mundo antigo, com poetas e trovadores que cantavam e contavam as façanhas de seus antepassados, simbolizavam através do ato de *narrar*, a formação da identidade do homem como evidencia primordial de suas experiências às gerações futuras. Essas experiências – reflexos da memória – personificavam-se na figura do narrador, o ser que dava vida ao reino narrativo da história humana.

Sobre a experiência e a questão da escrita e da oralidade, Walter Benjamin ainda destaca que:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (1994. p. 198)

Ao observar a escrita com os olhos de quem ainda acredita na força motriz da oralidade, o estudioso resalta as influências do ato narrativo sobre o amadurecimento da escrita (em especial o romance) como expressão da modernidade. Enquanto reforça essa utilidade e essencialidade do narrador, Benjamin destaca a individualidade quase *suicida* do ato da escrita, pois segundo Zilberman:

A modernidade se caracteriza pelo rompimento da unidade primitiva, nostalgicamente recuperada por Benjamin. É igualmente o tempo da escrita individual e do isolamento do leitor, apontando para a dissociação, irrecuperável, entre a dicção e a redação, que o pensador diagnostica e lamenta. (2006. p.122)

Esse lamento *Benjaminiano* ganha força definitiva quando ele afirma que a sabedoria como “conselho tecido na substancia da existência (...) está em extinção”. Portanto, todos os partícipes do tripé *Experiência-Memória-Oralidade* sucumbiram ao silêncio de um iminente narrador por excelência do século XX, o herdeiro das experiências de guerra que o levaram de volta para casa, que são “os combatentes [que] voltavam mudos do campo de batalha e não mais ricos, e sim pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN Apud ZILBERMAN, 2006).

Esse caráter taciturno do homem moderno, somado à proliferação da informação e a consolidação da escrita através do romance, dão o tom nostálgico do olhar de Walter Benjamin à oralidade e a memória, e conseqüentemente aos narradores que outrora, multiplicados em vozes carregadas de experiências, relatavam um mundo pela necessidade da sobrevivência. Assim nos reafirma o teórico: “É cada vez mais raro encontrar pessoas que saibam narrar qualquer coisa com correção” (BENJAMIN, 1994, p. 28). Mas em muitas narrativas contemporâneas, observamos esse tom evocador que evidencia a necessidade de fazer do outro, um participante daquilo que se narra como forma de libertação, que é justamente o sentido dado por Seligman Silva ao citar Levi sobre o caráter resistente que subsiste no ato de contar, narrar, testemunhar.

Vale a pena voltarmos a estas palavras de Levi porque ele acrescenta a esta idéia de necessidade de testemunhar outro dado fundamental, a saber, a sua implícita dialogicidade: “A necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (Levi, 1988: 7). (SELIGMAN-SILVA, 2008, p. 66)

Essa necessidade elementar de sobrevivência pelo narrar, são formas que evidenciam o papel da memória quanto a suas relações com a oralidade e com o caráter testemunhal de todo processo evocador que tem por objetivo restituir a história, como processo de liberdade de um passado que de alguma maneira, pode silenciar se não for posto em evidência pelo ato de testemunhar. Mas não se trata de um testemunho pelo simples ato gratuito de evocar lembranças como vimos nas passagens comentadas da subseção anterior em que Auxilio Lacouture testemunha

de maneira intensa, seja sua dor da experiência narrada, seja a cumplicidade com que se põe a observar as experiências de Belano.

Trata-se, sobretudo, de um testemunho que está atrelado a um outro tripé que se faz necessário mencionar e que foi proposto – no âmbito da psicologia - por Graziela Ambrosio da seguinte maneira: “O testemunho de uma pessoa sobre um acontecimento está calcado essencialmente no tripé: *percepção, memória e expressão do fato*” (AMBROSIO, 2010, p. 396). Essa leitura se faz necessária para que possamos entender aspectos psicológicos a respeito do testemunho e sua necessidade para o campo da memória enquanto ferramenta de resistência em um mundo contemporâneo em que a matéria prima passa pelos horrores dos traumas e das violências que se travestem de diversas maneiras, como nos casos em que observamos dentro da narrativa de Roberto Bolaño.

O processo evocador ilustrado por Graziela Ambrosio em *Psicologia do testemunho* como determinação intrínseca para a reconstrução da experiência vivida faz parte do arcabouço complexo que diz respeito a memória como representação tanto de informações como de experiências resgatadas pelo viés dos processos afetivos tão necessários nas evocações experienciais. Quando nos reafirma sobre o caráter dinâmico da memória em suas representações sociais e psíquicas, de alguma maneira o referido texto dialoga com uma espécie de vertente proposta no ensaio de Benjamin, já citado aqui, *O narrador* onde o autor discorre sobre esse *silenciamento* provocado pelo horror/trauma do vivenciado pelas guerras. Mas este silenciamento surge nas proposições *benjaminianas* no sentido de que a experiência do narrar se perdeu, em contraponto a experiência do escrever as histórias. Em outras palavras, é necessário recuperar a narração da experiência e não isolá-la em um contexto informacional individualizado – como o faz o romance moderno – o que diminui o impacto da troca de experiências que ele tanto valoriza em sua análise.

A capacidade de narrar dentro desse contexto foi subtraída ao homem como se o mesmo estivesse agora - a partir do trauma vivenciado - privado dessa faculdade que nos parecia segura e inalienável que era capacidade de “intercambiar experiências” (BENJAMIN, p. 198. 1994) pelo mesmo viés proposto por Graziela quando esta discorre sobre a *amnésia emocional*:

Desde muito é conhecida a chamada *amnésia emocional*, que se observa como decorrência de um profundo abalo emocional e que torna a pessoa incapaz de se lembrar da situação perturbadora. Em geral, as pessoas

tendem a esquecer acontecimentos que estejam relacionados a emoções desagradáveis ou dolorosas (ódio, horror, remorso, etc.), funcionando o esquecimento como defesa psíquica. (AMBROSIO, 2010, p. 399)

A proposição de Ambrosio parte deste abalo emocional profundo (que é o trauma da própria guerra, das ditaduras, das violências cotidianas ou outra espécie de trauma vivenciado) convertendo a vivência perturbadora naquele silêncio que de alguma maneira serve como defesa psíquica e que nas palavras de Benjamin são ilustradas pelo mutismo daqueles que voltam do campo de batalha mudos, menos ricos e “pobres em experiência comunicável” pelo fato de perderem nessas vivências o caráter afetivo de memórias que nascem fadadas a se perderem no esquecimento, pelo teor doloroso que cada lembrança os remete.

O mesmo caminho está pincelado pela ótica do “silêncio” ou desse “esquecimento voluntário” proposto pelo não-narrar em “Experiência e pobreza” onde nos é proposto por Benjamin sobre a necessidade em contrariar o caminho da negação que se propõe o silêncio do ato narrativo como forma de dar ao testemunho uma reconstrução da barbárie como ato de libertação que subjaz cada testemunho por excelência, mesmo que o narrado a partir da experiência não apresente a ordenação coerente, afinal narrar não é tão-somente dar coerência aos fatos, mas sim relatar vivido pelo viés da experiência que a memória recupera. Assim o vemos nas dimensões narrativas de *Os detetives selvagens* quando, ao começo de um dos testemunhos que integram a 2ª parte, o depoente Norman Bolzman esclarece o sentido do relato de sua experiência:

Norman Bolzman, sentado en un banco del parque Edith Wolfson, Tel-Aviv, octubre de 1979. Siempre he sido sensible al dolor ajeno, siempre he intentado solidarizarme con el dolor de los demás. Soy judío, judío mexicano, y conozco la historia de mis dos pueblos. Creo que con eso ya está todo explicado. No intento justificarme. Sólo intento contar una historia y tal vez comprender los resortes ocultos de ésta, aquellos que en su momento no vi y que ahora me pesan. Mi historia, sin embargo, no será todo lo coherente que yo quisiera. Y mi papel en ella oscilará, como una mota de polvo, entre la claridad y la oscuridad, entre las risas y las lágrimas, exactamente igual que una telenovela mexicana o que un melodrama yiddish. (BOLAÑO, 2010, p. 284)

Nesse sentido cabe destacar o papel da experiência vivenciada e como as estratégias de literalização do experienciado condicionam o papel da memória a esse tripé proposto por Graziela, afinal, há um caráter permanente de reconstrução do vivido que parte da *percepção* do trauma, do seu condicionamento como *memória* a

partir dos aspectos afetivos envolvidos nessa fixação e na conseqüente *evocação* que engloba as estratégias de literalização do testemunho.

Assim o testemunho converge a partir da necessidade em se resgatar a memória e nesse caminho interpõem-se o dilema do trauma vivenciado que pelas relações afetivas envolvidas na memória estabelece uma espécie de bloqueio que empobrece a experiência vivida e a converte nesse silenciamento que de alguma maneira atinge o narrador e em especial o narrado que se reconstrói dentro de uma perspectiva evocadora que a nosso ver é genuína, mas não pode ser considerada totalizadora pois nessa etapa de expressão do fato vivenciado o que se perdeu já não pode ser evocado enquanto memória, mas como esquecimento necessário que nos ajuda a entender a reconstrução da memória a partir da inerência que a mesma possui com o esquecimento.

Este nasce por excelência da necessidade em se buscar respostas ao evento traumático e assim encontrar possibilidades que possam esclarecer um pouco (posto que nunca haverá essa totalidade) a dor da ferida traumática como parte do processo de dar vida a sua história e sobreviver a sua vivência, a partir do viés dos apagamentos necessários que em Bolaño ganham os contornos de uma necessidade pungente como componentes elementares para compreender o papel da memória.

3.2. BOLAÑO E OS APAGAMENTOS NECESSÁRIOS

Muito se falou (e ainda se fala) dos célebres começos das mais celebradas narrativas do cânone universal: Kafka, Quixote, García Márquez... mas pouco “se valoriza” o final das narrativas, salvo raras exceções. Como se fossem menores ou diminuídas pela intensidade das obras em questão. O caso é que nos propomos a introduzir esta subseção justamente por uma espécie de análise a partir do final do romance que estamos estudando neste trabalho.

O objetivo neste sentido é que, mais que observar o começo de cada jornada, a ideia será refletir sobre o final e o sentido de resistência, derrota, utopia e memória que subjaz no epílogo, ou nesses finais, se consideramos a multiplicidade de vozes que dimensionam a narrativa de Bolaño, assim como a própria acepção da palavra “final”, posto que uma das ideias aqui é discutir o estatuto da continuidade pelo final em aberto que caracteriza muitas narrativas contemporâneas e em especial discutir o fim enquanto acepção contrária ao sentido da palavra *Utopia*, considerado a

semântica de continuidade que a palavra carrega e a carga memorialística de pensar os narradores enquanto habitantes deste reino onde narrar é substância de sobrevivência.

Tendo em vista o significativo de analisar essas jornadas pelo “final” que elas aportam, esta dimensão trazida para esta seção não trata apenas de dar voz a essa ausência de estudos nos âmbito acadêmico, mas sim pelo fato de que, além de representarem momentos essenciais da obra que investigamos (afinal evocam os destinos de seus personagens protagonistas), são pontuais no sentido de entender o lugar das vozes daqueles que nos contam as histórias (e são matérias dessas histórias narradas), bem como de compreender que suas vozes (ou imagens) narram bem mais que um fim/, mas talvez, um recomeço.

Os diversos narradores que povoam a teia narrativa de Bolaño, testemunham um possível desaparecimento, na forma de um fim que se consolida como a *narración de una derrota* (as vivências narradas evidenciam essas constantes derrotas) que celebra os anti-heróis da jornada transfonteiriza pela qual passam os *detetives*, como podemos observar através das constantes referências a este respeito nos vários depoimentos da 2ª parte da narrativa.

Como exemplo dessas menções, tomemos a fala da personagem Perla Avilés quando ela relata seu encontro com a irmã de um dos *detetives*:

Inevitablemente, le pregunté por él. Su hermana, entonces, me hizo un pormenorizado resumen de sus últimas andanzas. Había viajado por toda Latinoamérica, había retornado a su país, había sufrido las inclemencias de un golpe de Estado. Sólo atiné a decir: qué mala suerte. Sí, dijo su hermana, él pensaba quedarse a vivir allí y a las pocas semanas de llegar a los milicos se les ocurre dar el golpe, es mala pata. Durante un rato no supimos qué más decirnos. Me lo imaginé perdido en un espacio en blanco, un espacio virginal que poco a poco se iba ensuciando, emborronándose, ajeno a su voluntad, e incluso la cara que yo recordaba se me fue desfigurando, como si a medida que hablaba con su hermana las facciones de él se fundieran con aquello que su hermana me contaba, unas pruebas de valor ridículas, unas pruebas de iniciación a la vida adulta aterrorizadoras, inútiles, tan lejos de aquello que yo una vez pensé que él llegaría a ser, y hasta la voz de su hermana que hablaba de la revolución latinoamericana y de las derrotas y victorias y muertes que iban a jalonarla comenzó a desfigurarse y entonces ya no pude seguir sentada un segundo más y le dije que tenía que marcharme a clases y que ya nos veríamos en otra ocasión. Recuerdo que dos o tres noches después soñé con él. Lo veía flaco, en los puros huesos, sentado bajo un árbol, con el pelo largo y mal vestido, mal calzado, incapaz de levantarse y caminar. (BOLAÑO, 2010, p. 166-167)

Desaparecimentos, fugas, fracassos e andanças. Signos dessa impermanência dos detetives que vivenciam a derrota enquanto elemento narrativo.

Entretanto, outras vezes esse fim se consolida, como afirma Spiller, *a derrota de uma narração* pois flerta o tempo todo com a estrutura do romance enquanto gênero. Observamos isso na esquematização da narrativa entre dezenas de vozes desconhecidas, protagonistas desaparecidos e/ou ausentes e narradores não-confiáveis, não apenas por estarem ou bêbados ou drogados na maioria das vezes em que são convidados a relatar. Assim se apresenta uma das características que se constrói ao redor da poética d*Os detetives selvagens* e seu intenso coral de vozes, bem como seu jogo gráfico proposto como provocação ao próprio fazer literário.

E nesse sentido se faz importante sublinhar o papel dessa (e de outras) narrativa(s) como porta-voz de um discurso que se quer distinto, não apenas pelo caráter político e social, mas como forma de rever sua história e narrá-la agora a partir da sua perspectiva, do seu ponto de vista, como na busca por uma:

[...] possibilidade de ocupação de um espaço no mundo privilegiado da literatura por parte dos sujeitos periféricos, além de responder à situação favorável gerada pelas mudanças culturais, resultado de lutas, de reivindicações e, como observa Fernando Villarraga Eslava (2004), do “assalto ao poder da escrita” motivado, sobretudo, pelo desejo de auto-representação, amparando-se, para tanto, na elaboração de produções culturais e códigos em conformidade com as práticas, as histórias e as identidades sociais de grupos subalternos. Como consequência, haveria uma crescente recusa à histórica submissão frente ao discurso hegemônico, que conduz a uma incessante busca da legitimação dessas práticas simbólicas enquanto alicerce de uma identidade artística e social “autêntica”. Assim, a posse desse pode representaria, conforme assinala Hugo Achugar (1992), a possibilidade de dar a conhecer a sua versão da história, questionando, por essa via, as imposições da ordem vigente. (PEREIRA; SLAVA. 2008, p. 2014)

E para que a (nossa) história seja contada a partir do discurso de quem a protagonizou, é necessário se valer de dois elementos que neste trabalho foram fundamentais para entender o sentido de resistência proposto pelo viés da utopia e da derrota. Nos referimos ao papel da memória e do esquecimento como essenciais para a instancia narrativa presente n'*Os detetives selvagens*.

Não é novidade para os estudos referentes a obra de Bolaño que a referida narrativa foi construída como uma espécie de labirinto de buscas, onde uma busca nos condena a outra, fazendo-nos mergulhar numa espiral de buscas que aqui mencionamos como “itinerário de buscas” como forma de destacar a função labiríntica do jogo ficcional. Assim, no romance se constrói um painel de figuras emblemáticas e narradores depoentes com a clara intenção de reconstruir o passado como uma forma de resistir ao caráter de apagamento que se evidencia não apenas nas linhas do

romance, mas na própria proposição ideológica que está presente de maneira subliminar quando Bolaño justifica sua obra pelo viés da homenagem geracional já anteriormente mencionado.

Entretanto, não se trata apenas do sentido geracional, mas de uma forma de dar voz às angústias dessa mesma geração. A este respeito, Cerqueira reflete o seguinte:

Como fazer uma declaração amorosa a uma geração que não apenas foi derrotada, mas que se converteu em algoz de si própria? Me parece que muito da força poética desse escritor chileno – de berço ao menos – vem do confronto entre a necessidade, pessoal e geracional, de levar à frente uma missão redentora e a consciência amarga de uma mácula que, a princípio, lhe tolhe o movimento. (CERQUEIRA, p.02)

A ambiguidade de ser porta-voz de uma geração que é tolhida pela própria angústia de sua existência, fundamenta muito do brilhantismo do romance que analisamos. Afinal, esse aspecto da recordação enquanto símbolo de uma memória dolorosa que se quer negar, é fundamental para entender como o romance nasce a partir de seu renegado caráter memorialístico, posto que o próprio escritor renegava uma das formas de escrita da memória, quando na crônica *Los libros de memorias* (entrepárrafo, 2004) ele afirma categoricamente que “de entre todos los libros, los de memorias son los más enganosos [...] pues en ellos el disimulo llega a alturas a veces insospechadas y sus autores sólo buscan la justificación (BOLAÑO, 2004, p. 114)

Essa aparente contradição na verdade apenas evidencia a necessidade de encaixar a narrativa de Bolaño na categoria que se contrapõe a narrativa tradicional memorialística, afinal seus romances são concebidos na linha de relatos de teor testemunhal, onde muitas vezes até as ações de sua vivência são retratos de sua memória transfigurado para a figura do alter ego como o que acontece com Arturo Belano (Roberto Bolaño), ou seja, ainda que justifique, a memória tem um papel fundamental para entender *Os detetives selvagens*.

Daí advém a proposta de pensar a narrativa como um romance que nasce enquanto signo da memória coletiva – no seu caráter homenageador - para se converter em um painel de testemunhos que, mais que explicitar o sentido de derrota - quer consolidar a importância da memória nos processos de apagamentos, pois é dentro desse processo dicotômico e necessário entre memória e esquecimento que se apresenta como proposta reflexiva nessa pesquisa.

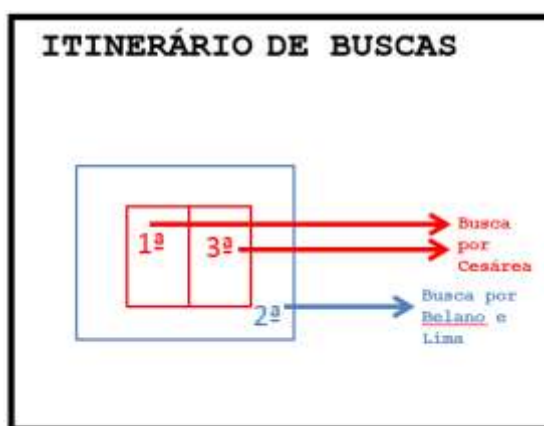
O diálogo a que nos referimos se faz presente em Bolaño como reflexo do que Paolo Rossi discute, em especial quando este último afirma que “ressurgir de um passado que foi apagado é muito mais difícil que lembrar de coisas esquecidas” (ROSSI. 2010. p. 35), afinal, no romance de Bolaño, como já vimos, o estatuto da memória e do esquecimento são condições inerentes ao constructo literário, seja na forma memorialística a que se submetem os narradores da 2ª parte para recuperar a memória de personagens desaparecidos, seja no caráter de “apagamento” dessas mesmas figuras desaparecidas que ao fim da narrativa não devem ser lembrados tão simploriamente como figuras esquecidas, mas sim devem ressurgir nas possibilidades de resistência que esse desaparecimento contém.

É justamente a partir dessa ausência, personificada pelo esquecimento, apagamento ou desaparecimento, dos *detetives* que essas figuras centrais se configuram como protagonistas da narrativa, pois ao fim do emaranhado de vozes que “escutamos” ao longo dos depoimentos, quando os vemos desaparecer pelas ruas da Cidade do México (Ulises Lima) ou em viagens sem volta (Arturo Belano), é que questionamos a importância que tem a relação memória e esquecimento como necessidades pungentes para um olvido/recordar. Nesse sentido a recordação se veste da necessidade de resistir, afinal tanto o “esquecer para lembrar” como o “lembrar para esquecer” que subjaz o texto de Bolaño, não se presentifica apenas naquilo que propõe Rossi sobre “o saber pode ser definido como ‘memória do ser’, mas o esquecimento é que suscita a memória e permite voltar-se para o esquecido” (ROSSI, 2010. p. 20), porém a própria metáfora de uma necessidade que deveríamos prezar como condição primeira para discutirmos as relações entre memória coletiva e esquecimento individual que perpassa o sentido paradoxal de buscas proposto pelo enredo do romance.

E é interessante observar quanto essa relação do coletivo/individual no campo da memória, se traduz na obra como um jogo de apagamento necessário, afinal nesse processo paulatino de lembrar/esquecer, nos deparamos com vozes que tentam resgatar figuras que resistem ao tempo a partir da memória do outro, mas acima de tudo resistem à própria concepção de personagens literários, afinal a proposta de Bolaño ao relatar o desaparecimento dos mesmos, enquanto seres diegéticos, pode ser entendido como uma estratégia narrativa que visa “esquecê-los”, não pelo narrado, mas sim pela forma como ocorre os apagamentos destes personagens, como se seu “esquecimento”, fosse uma necessidade para que

possamos lembrar deles como figuras que estão por aí, perdidas no mundo ou eternizadas pela memória do outro.

E porque é possível delimitar o romance de Bolaño como essencial para entender a ideia de memória/esquecimento? Justamente porque a própria narrativa enquanto forma traduz essa ideia (relatos entrecortados, capítulos alternados de maneira aleatória, diários incompletos, depoimentos não-confiáveis) e também enquanto conteúdo, afinal todo o romance se configura como um autêntico labirinto de buscas no qual estão imersos os personagens como podemos observar no quadro ilustrativo que segue:



Fonte: Loureiro, 2018

Num primeiro nível de buscas desse labirinto, temos a busca por Cesárea Tinajero empreendida pelos anti-heróis *bolañianos*; já no segundo seguimento de buscas, temos a polifônica 2ª parte e as buscas pelos *detetives* agora convertidos em referentes para essa procura feita pelo(s) narratário(s) desconhecido(s). neste sentido, todos *encaminhamos* para um final que se contrapõe a própria natureza detetivesca do romance. Como se caminhasse na contramão da estrutura que dá vida ao romance enquanto gênero policial, Bolaño nos quer fazer caminhar para um sentido adverso às narrativas policiais. Num trabalho dedicado a analisar a natureza de romance policial de *Os detetives selvagens*, Susanne Hartwig pontua o seguinte:

Una novela detectivesca destaca por el hecho de que en su centro esta un crimen cuyas causas se descubren poco a poco por un detective, siendo este, en la mayoría de los casos, un investigador privado. La novela detectivesca supone un enigma que, teóricamente, es posible adivinar mediante unos indicios. El detective reconstruye el contexto y las causas del crimen, con lo cual atribuye a todas las personas involucradas y las acciones previas sus respectivas funciones y 'papeles': autor del crimen, víctima, motivo e indicios (Vickermann 1998: 17 s.). Sin embargo, *Los detectives salvajes* es un caso aparte bastante curioso: casi hasta el final de la novela el lector no sabe nada de un crimen y hasta este momento, el único enigma manifiesto es la pregunta

sobre el paradero de Cesarea Tinajero. Sin embargo, la mayoría de los testigos ni siquiera menciona este nombre. Es mas: el título *Los detectives salvajes* se repite precisamente en la parte de la novela en la que la búsqueda de Cesarea ya no tiene ninguna importancia. Es la parte que menos corresponde a las estructuras características de una novela policiaca o de un *thriller*. (HARTWIG, 2007, p.61)

Ou seja, a certeza de respostas objetivas que requer um drama detetivesco, em Bolaño se perde tal e qual os seus personagens andarilhos, errantes e desencantados que se esvaem ao longo do romance porque precisam desaparecer. O jogo memória e esquecimento está implícito, portanto, na dinâmica lúdica de um romance que aparenta bem mais do que é, porque compartilhem da mesma dimensão discursiva, posto que se complementam, sem exigir respostas imediatas.

Porque não há sentido urgente de respostas, mas sim a intenção de ressignificar algo que aconteceu, a partir de Juan García Madero e sua tentativa em recuperar a memória dos outros *detetives* a partir das anotações de suas vivências no diário, afinal, de acordo com Ricouer “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela” (RICOEUR, 2007, p. 40). E é isso que ambiciona, num primeiro momento, este narrador de tonalidade mais usual ao longo da obra.

Enquanto que, para as vozes que narram a intensa jornada da 2ª parte dos *detetives*, consideremos Ricouer dentro da perspectiva do esquecimento a que se submete a estrutura da narrativa e o narrado: [...] de um lado, o esquecimento nos amedronta. Não estamos condenados a esquecer tudo? De outro, saudamos como uma pequena felicidade o retorno de um fragmento do passado arrancado, como se diz, ao esquecimento” (RICOUER, 2007, p. 427). E esse *passado arrancado* em *Detetives* é pontual para entender que o esquecimento faz parte da estratégia de narradores sem identidades (muitos deles) que visam retomar mais adiante a memória coletiva de figuras que aparentemente fracassaram em seus intentos, porque de alguma maneira esse fracasso representou em algum momento uma forma de resistência.

Podemos refletir então o seguinte: os protagonistas do romance desaparecem ou estão mortos, tão-somente para que possam ser lembrados pela própria natureza do mistério que é morrer ou desaparecer sem deixar rastros, vestígios, isto é, “apagados”. Nessa perspectiva vale propor novamente um diálogo com o que Rossi intitula “o temor de ser esquecido”, afinal, as imagens evocadas pelo diário de Juan

García são formas de evidenciar que a memória dos detetives permanece viva, ainda que ao final, paradoxalmente, aquele que reúne os relatos na forma de diário – o próprio García Madero -, seja brutalmente esquecido e nem sequer tenha um papel significativo para a posteridade do próprio movimento que ele tentou resgatar. Ou ainda: que este mesmo García Madero tenha a veracidade de seu diário posta em xeque, pois como já detalhamos na seção dedicada ao narrador Amadeo Salvatierra, as datas confusas e incompatíveis a respeito das ações dos personagens podem, no mínimo tornar duvidosa a escritura desses seguimentos narrativos excludentes e complementares.

Mas ainda a respeito do esquecimento enquanto representação pontual no romance, o temor de ser esquecido se intensifica no 2ª seguimento narrativo, através dos depoimentos que ratificam a proposição de que “no mundo que vivemos está cheio de lugares nos quais estão presentes imagens que tem a função de trazer alguma coisa à memória” (ROSSI, 2010. p. 23). Porém, nesta parte do romance de Roberto Bolaño, a sugestão está nesse esquecimento como símbolo de algo que não está definitivamente esquecido (para poder ser lembrado), mas sim um apagamento necessário que resiste em manter-se não enquanto memória, mas como um desaparecimento eternamente provisório, afinal nenhum dos detetives será “monumentalizado” enquanto memória de um ser que “já foi” existência, mas sim eternizados naquele emaranhado de vozes que se intercalam para retomar a resistência pelo viés do esquecimento.

Assim, cabe destacar novamente o papel desses desaparecimentos em toda a narrativa de Bolaño. Ao longo do romance, são três os apagamentos que fundamentam o sentido de nossa discussão sobre o papel crucial que tem a relação memória/esquecimento. O primeiro deles é o narrador da 1ª e 3ª parte, Juan García Madero e seu peculiar e paradoxal “apagamento”, pois alguém que protagoniza o ato narrativo de grande parte do romance como narrador, se singulariza por desaparecer anonimamente de maneira abrupta e justamente no seguimento narrativo em que seu nome aparece uma única vez. Seu desaparecimento representa uma forma de desaparecimento tal e qual uma figura que foi apagada da memória coletiva a partir do esquecimento, e justamente, através da fala de um pesquisador (cruel ironia) que afirma nem sequer haver ouvido seu nome, quando perguntado sobre sua participação no movimento realvisceralista. Observemos esse “primeiro apagamento” no fragmento que segue, a partir da fala de Ernesto García Grajales, autointitulado

“único estudioso de los realvisceralistas que existe en Mexico y, se me apura, en el mundo” (BOLAÑO, 21010, p. 550) e depoente que, ao lado de Amadeo Salvatierra, encerra a 2ª parte do romance:

¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será. Todos eran muy jóvenes. Yo tengo sus revistas, sus panfletos, documentos inencontrables hoy por hoy. Hubo un chavito de diecisiete años, pero no se llamaba García Madero. (BOLAÑO, 2010, p.551)

Nos fragmentos que seguem, podemos observar outros processos graduais de apagamentos dessas figuras centrais da narrativa como a de Ulises Lima que desaparece pelas ruas de México D.F. Quem nos revela este desaparecimento é Joaquin Font:

Ulises ha desaparecido. Y sólo entonces comprendí que se trataba de Ulises Lima, el joven poeta real visceralista al que vi por última vez al volante de mi reluciente Ford Impala en los primeros minutos de 1976 y comprendí que el cielo volvía a cubrirse de nubes negras, que por encima de las nubes blancas de México flotaban con su peso inimaginable y con su soberanía terrorífica las nubes negras, y que debía cuidarme y sumergirme en la impostura y el silencio. (BOLAÑO, 2010, p. 360)

E Arturo Belano, talvez a figura mais enigmática não apenas de *Os detectives selvagens* mas de todo ciclo romanesco de Roberto Bolaño, pois, este personagem, ainda que desapareça aqui, tem um lugar garantido em outras narrativas do autor chileno⁴⁸. Mas como o que nos interessa aqui é observar os espaços diegéticos o romance em questão e como ele também “desaparece” a medida em que o romance avança sobre a janela que encerra a jornada da narração, vemos esse desaparecimento sendo narrado pela voz de Susana Puig:

Tengo un billete para África, salgo de viaje dentro de unos días. ¿Para África, para qué parte de África?, dije yo. Para Tanzania, dijo él, ya me he puesto todas las vacunas del mundo [...] ¿Y África qué?, dije yo. África viene después, dijo él (su voz era la de siempre, un pelín irónica, pero en modo alguno la voz de un loco), es el futuro. ¿El futuro? Vaya futuro. ¿Y qué piensas hacer allí?, dije yo. Su respuesta, como siempre, fue vaga, creo que dijo: cosas, trabajos, lo de siempre, algo así. Cuando colgué no supe si me causaba más perplejidad su invitación o su anuncio de que se marchaba de España. (BOLAÑO, 2010, p. 467)

Apagados da forma escrita, mas reinventados pelo caráter resistente da narrativa. E assim, entre a memória enquanto elemento fundamental para sedimentar

⁴⁸ Arturo Belano também integra as ações do conto *Detetives* publicado em *Llamadas telefónicas* (1997) e *Fotos*, conto publicado no livro *Putas asesinas* (2001)

os anti-heróis, e o esquecimento como arma para eternizar as “presenças” dos *detetives* na narrativa de Roberto Bolaño, podemos refletir retomando o sentido de resistência a partir desses personagens e das proposições de Bosi sobre “resistir como sinônimo de insistir”, afinal o que vemos nas figuras dos *detetives selvagens* é a resistência que nasce sob o signo do apagamento para permanecer, ou para aprofundarmos mais nas reflexões de Rossi e em especial no desaparecimento de nossos protagonistas, o apagar no sentido de “esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade” (ROSSI, 2010, p. 32), e recriar outras verdades que reverberam como contraponto a uma sociedade que dissemina um discurso hegemônico de imposições para a manutenção das desigualdades.

E o que nos resta para elucidar essas reflexões à guisa de conclusão desta subseção, é justamente retomar a dicotomia memória/esquecimento a partir do discutido por Rossi no afã de pensar que o caráter memorialístico do romance de Roberto Bolaño não está somente naquilo que comumente pensamos sobre o estatuto da memória, ou seja, tão somente na constituição da obra enquanto produto estético-literário, mas para além, o que nos faz refletir sobre a importância do que nos propõe Paolo Rossi a partir de uma citação na qual “temos que aprender a esquecer [...] escolher a vida [...] chegou a hora de arrancar de nossas vidas a opressão das lembranças” (ELKANA *apud* ROSSI, p. 37), afinal esquecer é preciso, tanto quanto fazer ressurgir os esquecidos e vencidos é tarefa primordial para reinventar nossas utopias e a história de nossa América.

3.3. ALEGORIAS, MEMÓRIA E A DERROTA PÓS-DITATORIAL

Um dos fundamentos da literatura pós-ditatorial se baseia na constituição da matéria prima de sua tessitura a partir de um olhar sobre o passado e sua revisitação como forma de não esquecer a dor da derrota. Daí o sentido testemunhal em Roberto Bolaño ganhar matizes que evidenciam esse olhar pretérito como forma de resistência. É preciso sobreviver para narrar. Muito além da sobrevivência enquanto necessidade humana, é necessário tecer uma narrativa que evoque o passado ausente, o passado dos vencidos, afinal a memória tem essa função que, nas reflexões de Reyes Mate, sugerem uma mirada dupla sobre a história:

[...] la mirada de la memoria es, en primer lugar, la atención al pasado ausente del presente y, en segundo, considerar esos fracasos o víctimas no como datos naturales que están ahí como están los ríos o las montañas, sino como una injusticia, como una frustración violenta de su proyecto de vida. La mirada del historiador *benjaminiano* se emparenta con la del alegorista barroco que no considera las ruinas y cadáveres como naturaleza muerta, sino como vida frustrada, una pregunta que espera respuesta de quien lo contemple. Esa atención a lo fracasado, a lo desechado por la lógica de la historia es profundamente inquietante y subversiva, tanto desde el punto de vista epistémico como político, porque cuestiona la autoridad de lo fáctico. Lo que se quiere decir es que la realidad no es sólo lo fáctico, lo que ha llegado a ser, sino también lo posible: lo que fue posible entonces y no pudo ser; lo que hoy sobrevive como posibilidad por estrenar. (MATE, 2006, p. 45)

Esse fundamento significativo a respeito da literatura pós-ditatorial e seu caráter desbravador do papel da memória se evidencia em Idelber Avelar, quando ele afirma que “a literatura pós-ditatorial latino-americana se encarrega da necessidade não só de elaborar o passado, mas também de definir sua posição no novo presente instaurado pelos regimes militares” (AVELAR, 2003, p. 237) e essa elaboração do passado perpassa pela dimensão do fracasso enquanto matéria prima para evocar as dores de resistir.

Para que possamos compreender o sentido da poética bolañiana nestes termos a respeito do lugar da literatura pós-ditatorial, bem como sua construção dentro de um panorama literário que se fundamenta pelo viés da derrota enquanto forma irreduzível de assimilação da realidade, pretendemos nesta seção apresentar as reflexões a respeito d’*Os detetives selvagens* como uma narrativa que flerta com a alegoria, para denunciar não as formas de esquecimento impostas pelo discurso dominante. Daí a importância de uma pergunta provocativa que rege o sentido literário proposto por Roberto Bolaño e o caráter utópico de sua narração: *como contar a história se a esperança fracassa?* Nos questiona Spiller a respeito da poética *bolañiana*.

A pergunta provocativa que revela as camadas que se escondem nas entrelinhas do discurso narrativo de Bolaño e sua percepção da história, nos direciona para uma reflexão de como o sentido de utopia, proposto a partir da ideia de fracasso, pode ganhar uma acepção de esperança, afinal manter vivo o que se quer esquecer pelos mecanismos de poder, é uma forma de manutenção das esperanças que regem a resistência, posto que a dor permanece não pelo viés da melancolia, mas como forma de reescritura da própria história. Nas linhas do que Benjamin afirma quando fala que “o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em

segurança se o inimigo vencer” (1994, p. 225). Assim, manter viva a história é fazer sobreviver nos escombros do presente a memória dos outros, e, por conseguinte, a nossa memória, já que um dos fundamentos do resistir, como apontando já anteriormente, é insistir. É persistir. É não desistir.

Essa percepção do não esquecimento para a reescritura da história, se faz mais premente de significados à luz da literatura pós-ditatorial, se a observarmos desde a perspectiva benjaminiana, retomando novamente a célebre ilustração do autor a respeito do Anjo da História. Idelber Avelar propõe em seu *Alegorias da derrota* que:

O imperativo do luto é o imperativo pós-ditatorial por excelência. Engajar uma memória do luto que procure superar o trauma representado pelas literaturas ditatoriais e pós-ditatoriais carrega as sementes da energia messiânica que, como o anjo da história de Benjamin, olha para o passado como uma pilha de detritos, ruínas e derrotas em um esforço de as redimir, enquanto, ao mesmo tempo, é empurrado para frente pelas forças do “progresso” e da “modernização”. (AVELAR, 2003, p. 239)

Essa redenção se evidencia no romance de Bolaño pela mesma recusa mencionada por Avelar a respeito das “figuras intempestivas”⁴⁹, quando este comenta sobre um personagem de Ricardo Piglia:

Figuras intempestivas, em profunda discórdia com seu presente, eles fazem de suas obsessões e idiossincrasias uma recusa absoluta do presente. Tal recusa tem um valor tanto anunciatório como enlutado: não pode decidir-se entre a lembrança e a utopia, forçado como está, a extrair a abertura do que pode ser da desolação do que foi. Entre o imperativo do luto e da promessa, estes personagens emergem da derrota para contar a história do sobrevivente e imaginar que o futuro não repetirá o passado. (AVELAR, 2003, p. 130)

No caso de Roberto Bolaño, essa intempestividade se personifica tanto nas ações dos personagens, como pela forma com que os narradores e narratários percorrem suas memórias para contar sobre o passado como justificativa para testemunhar contra o esquecimento. Além disso, mais que narrar o passado, os personagens bolañianos querem transformar essa narração em um testamento que denuncia o que representaram as ditaduras. As vozes que se “atropelam”, são representações que denunciam os horrores traumáticos. Neste sentido, é importante

⁴⁹ O intempestivo termo nietzschiano central neste livro, designa aquilo que se move contra o tecido do presente, “atuando contra o nosso tempo e portanto sobre o nosso tempo e, se espera, em benefício de um tempo vindouro. (NIETZSCHE *Apud* AVELAR, 2003, p. 266)

frisar a capacidade de Bolaño em transformar a derrota em vestígios para enriquecer sua poética.

É o que observa Arcuri a respeito: “Bolaño difere de outros autores da sua geração quando coloca no mesmo plano de importância, no momento da sua criação literária, aquilo que quer dizer (conteúdo) com a maneira de como dizê-lo (forma). (p. 06). Então, para construir seu testemunho a respeito da geração que seria porta-voz dessa derrota, Bolaño se vale de estratégias que vão do âmbito narrativo como as vozes alheias que narram a vida dos outros declarando uma vez mais a necessidade pungente que tem a memória individual dos outros para ajudar a construir uma narrativa que tem como protagonismo uma coletividade.

Assim, a questão narratológica a respeito das vozes no romance, podem ser formas alegóricas que constituem a necessidade de denunciar as ausências e desaparecimentos, não apenas dos protagonistas detetives, mas sim daqueles que não tiveram voz durante as ditaduras para pedir socorro. Nessa perspectiva de leitura é pontual sugerir essa dimensão alegórica para as tantas vozes que representam outras tantas vozes que foram silenciadas, mas que no fundo resistem, porque cada testemunho é uma nova oportunidade para que vejamos na derrota, as marcas que nos forjaram dentro desse contexto histórico construído para nos silenciar.

E a presença do silenciamento em *Os detetives selvagens* é tão ludibriadora quanto a ausência dos protagonistas da narrativa (Arturo Belano e Ulises Lima), posto que ambos “não têm voz”, mas na verdade essa estratégia evidencia o caráter testemunhal da narrativa.

Clarisse Lyra a este respeito afirma que:

Outra particularidade notável nessa configuração polifônica é o fato de que os protagonistas não têm voz (...) não falam neste romance, a não ser através da voz dos outros personagens. Sua presença não se estabelece senão no testemunho, no relato. Como narradores, eles estão ausentes. (LYRA, 2016, p. 135)

A presença no testemunho. A narração pelo olhar do outro. A ausência que se faz presente. A experiência de si com os outros. O jogo de vozes. Tudo se converte num tecido de gritos que ecoam a “aceitação da derrota”, para que dela se possa contar “desde o ponto de vista dos vencidos” como bem afirma Cerqueira, sem que se eluda a derrota, afinal essa perspectiva evoca a máxima benjaminiana de que é preciso não renunciar a derrota, pois essa renúncia representa uma forma de morte, de silenciamento da história.

Mas como silenciar essa outra forma de silenciamento que é o apagamento dos vestígios da história do outro (a nossa), se constantemente estamos apagando este passado não conveniente (como contraponto a menção de Paolo Rossi), para que outro se erga enquanto discurso totalizante, que faz parte daquele que promove e altera a história pelos mecanismos do poder? Em sua revisita aos conceitos de História propostos por Walter Benjamin, Reyes Mate dimensiona o passado a partir de duas perspectivas que confirmam o teor de nosso questionamento e sua dubiedade.

¿De qué pasado hablamos? Hay dos tipos de pasado: uno que está presente en el presente y otro que está ausente del presente. El pasado vencedor sobrevive al tiempo ya que el presente se considera su heredero. El pasado vencido, por el contrario, desaparece de la historia que inaugura ese acontecimiento en el que es vencido. (MATE, 2006, p. 45)

Nesse sentido, as possibilidades de ler o passado, a partir de outros olhares, *presentificando* um passado que incomoda posto seu caráter “inconveniente”, ganham na literatura pós-ditatorial um sentido de subversão, pois, mais do que nunca, as narrativas pós-ditatoriais passam a contestar a história oficial de maneira mais veemente. Não porque agora se permite narrar as violências e traumas através apenas de um discurso de libertação evidenciado pelo viés estético da representação alegórica alimentada pelo fervor traumático das ditaduras, dando uma tonalidade simplificadora para o próprio conceito de alegoria, como afirma Avelar ao demonstrar que “a alegoria não tem nada a ver com uma simples decodificação de um conteúdo idêntico a si mesmo que se camuflaria para escapar à censura” (AVELAR, 2003, p. 25), mas sobretudo como um discurso ético que posiciona o narrador desde seu local de “desaparecido” da história, aquele que foi vencido e apagado, mas que ressurge, porque a memória resiste enquanto consciência coletiva.

Avelar conclui suas reflexões dizendo que:

Por oposição a essa visão instrumentalista, propomos que o giro em direção à alegoria equivale a uma transmutação epocal, paralela e coextensiva à impossibilidade de representar-se o fundamento último kantiano: derrota constitutiva da produtividade do literário, instalação enfim, de seu objeto de representação enquanto objeto perdido. (AVELAR, 2003, p. 25)

Assim, a literatura constituinte do marco temporal pós-ditatorial evidencia o sentido de resgate deste objeto perdido através da história transformada em matéria de resistência a partir desse apagamento como condição necessária para restituir à memória sua capacidade recriadora, porque ela está atrelada diretamente a este

passado ausente dos derrotados (MATE, 2006), e por isso é necessário reconstruir o discurso histórico a partir das vozes desses vencidos e do lugar dessa derrota, sem parcialidades, sem meios-termos: o texto literário precisa evocar sua derrota, senti-la, agonizar com ela para dela se reerguer enquanto discurso de resistência. Reiteramos que não se trata de admitir o fracasso como componente alienante para justificar nossas dores, mas sim admitir a perda para ressignificar o objeto perdido que é a nossa própria história.

Mas nos restam ainda, alguns questionamentos basilares para entender a relação entre memória, história e alegoria, como por exemplo: *o que seria então essa derrota no contexto de nossa construção histórico-social? E como esta derrota se configura nos romances pós-ditatoriais?* Para que possamos entender a representação da derrota no contexto a que nos referimos, retomemos as discussões em torno da concepção da derrota, mas agora pensada a partir da perspectiva da pós-ditadura, como forma de destacar o papel da alegoria nos projetos que visam suscitar o teor testemunhal dos traumas, violências e outras barbáries cometidas na ditadura, mas que ainda hoje ecoam através do silenciamento circundante que assola parte das narrativas ainda geridas sob a égide do medo. Como se narrar a dor, fosse crime mais hediondo que denunciar a dor provocada pela barbárie e, mais ainda, como se admitir a dor como consequência da derrota fosse uma opção facilitadora para apagar nossas angústias. A história humana, uma vez mais, prova que não. É preciso sentir e admitir a dor, para que possamos não mais repetir história enquanto farsa.

Na introdução de *Alegorias da derrota*, Idelber Avelar reflete sobre a possibilidade da alegoria está sempre datada, ou seja, de que ela exhibe em sua superfície as marcas de seu tempo de produção (2003, p. 14), e dimensiona, em seguida, o lugar comum que explica a proliferação de textos alegóricos em tempos de ditadura sob condições de medo e censura, pois os escritores se viam “forçados a usar ‘formas indiretas’, ‘metáforas’, ‘alegorias’”. Essa condição simbólica e temporal atrelada ao constructo alegórico se sedimenta nos escritos produzidos durante as ditaduras latino-americanas, pois denunciavam os horrores, sem necessariamente evidenciar essa denúncia, mas sim alegorizá-la para que pudessem ser lidas ou percebidas nas entrelinhas de seus discursos. A este respeito, Arcuri, em um estudo sobre alegoria na obra de Roberto Bolaño assevera que:

Diante da impossibilidade de falar, a alegoria será uma maneira criptografada para dizer as coisas (tanto no âmbito temático, quanto no estrutural) no

momento em que o silêncio é exigido e a literatura passa a ser vista, como Walter Benjamin aponta, não como uma representante apenas de um modo de ilustração, mas sim como uma forma de expressão, uma forma de divisão do mundo que vivencia a queda. A alegoria revela novas possibilidades de significação e ressignificação, portanto, ambígua. (ARCURI, p. 5)

E essa ambiguidade produz uma estética literária no âmbito latino-americano que converte a escrita numa forma pontual de ler a sociedade de maneira implícita, permeando os discursos literários de representações singulares que driblavam o estado e todo seu aparato ideológico de violência, no afã de dar uma nova significação ao objeto a partir de sua morte. Em outras palavras, o processo alegórico visava subtrair a vida de algo, dando-lhe nossa significação, impondo a este objeto uma capa que lhe subtraía a transparência aparente, mantendo o discurso de denúncia ou subversão, mas pelo viés de uma alusão escamoteada.

Construir um discurso histórico que foi impossibilitado durante a ditadura. Em Bolaño essa impossibilidade se dá não pela censura, mas talvez pela derrota. Neste sentido a derrota então passa a ser uma forma de impedimento, mas que alimenta o discurso da resistência

Roberto Bolaño não escreve o seu romance dentro do estado de exceção, o Chile, no momento em que Bolaño o escreve, já vive o processo de abertura, portanto a alegoria não é usada, por ele, para burlar a censura, Bolaño já não precisa usar mais este artifício, não com esse sentido. Mas sim com a finalidade de denunciar o que está por vir, a escuridão, a catástrofe pré-anunciada e o luto que deve ser vivenciado para se seguir adiante (ARCURI, p. 14)

Pontual a respeito da concepção alegórica, em tempos de pós-ditadura, enquanto porta-voz de um discurso que denuncia o presente derrotado, mas que sobrevive, porque é preciso dar um novo significado a este objeto póstumo, afinal de contas “a alegoria vive sempre em tempo póstumo” e é preciso vivenciar o luto⁵⁰, para que não nos esqueçamos a dor da derrota, afinal, como pontua metaforicamente Avelar: “a alegoria floresce num mundo abandonado pelos Deuses, mundo que, no obstante, conserva a memória desse abandono e não se rendeu, todavia, ao esquecimento” (AVELAR, 2003, p.17). Lutar contra o esquecimento será a tarefa das tarefas propostas pela literatura que se traveste com as dores da derrota pós-ditatorial.

⁵⁰ Na clássica distinção freudiana entre o luto e a melancolia (...) o luto designa o processo de separação da perda no qual a separação entre o eu e o objeto perdido ainda pode ser levada a cabo, enquanto que na melancolia a identificação com o objeto perdido chega a um extremo no qual o próprio eu é envolvido e convertido em parte da perda. (AVELAR, 2003, p. 18)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nada utópico nos es ajeno
Roberto Bolaño

Como destacamos ao longo desta pesquisa, o romance *Os detetives selvagens* ressignifica o sentido de utopia, pois se configura como metáfora de uma constante busca por este labirinto “selvagem”. A busca em dar voz a esta derrota como alegoria para a reconstrução de nossas esperanças. E essas vozes põem em evidência o desacordo entre a história que se quer reconstruir e a história oficial com seus apagamentos tácitos. E neste sentido, a poética de Bolaño se instaura como espaço que permite dar a essas vozes o direito de testemunhar, porque longe da figuração alegórica simplista, sua escrita é uma sublime representação dessa utopia intitulada selvagem por que se rebela contra as representações dos discursos totalizantes. É uma utopia necessária porque resiste enquanto horizonte mobilizador de esperanças.

No sentido de observar no romance *Os detetives selvagens* as marcas que denunciam a obra como representação dessa *discórdia com o presente*, pelo viés da alegoria dessa derrota, sem que o romance padeça do didatismo pseudo-engajador que enjaulou muitas narrativas escritas na pós-ditadura, porque ainda se viam cúmplices das mordidas que a dor lhe impingia. Ribeiro reflete a partir das proposições de Avelar a respeito desse caráter alegórico da literatura latino-americana:

Mesmo que a hegemonia estética da alegoria não seja mais observável na literatura latino-americana (...) o que mais diretamente interessa reconhecer, na esteira de Avelar, é que neste contexto específico (ainda) se parte de “um tempo para o qual a derrota histórica está assinalada como determinação da cultura”, conforme afirmou o autor (...) e que a literatura e a arte participam de um impossível trabalho do luto, virtualmente infinito, mas que por isso mesmo deve ser realizado sem cessar. (RIBEIRO, 2016, p. 45)

E esse incessante trabalho a ser realizado, mais que permitir a apropriação do objeto perdido na forma daquilo que se foi enquanto vivência, se dá dentro de nossas proposições de pensar a utopia em seu sentido mais subversivo, pois a pensa a partir do estatuto do fracasso. O fracasso é a condição subjacente que faz com que as vozes e os caminhos percorridos pelos personagens de *Os detetives selvagens* sejam em busca desse horizonte que *está sempre dois passos adiante*, afinal toda

utopia, além de nascer dessa *rebelião inalienável*, deveria ser uma necessidade humana no sentido de lembrar, esquecer e perder (não necessariamente nessa ordem), assim como é todo o itinerário de buscas proposto pela poética de Bolaño, como podemos observar no que se segue a respeito do romance e seu sentido de construção utópica.

Retomando de maneira pontual o romance e sua formatação estrutural, observemos que na primeira peça deste quebra-cabeças, **(Mexicanos perdidos em México)** o caráter utópico da narrativa pode ser visualizado de maneira ilustrativa através das ruas do México por onde o narrador Juan Garcia Madero deambula perdido seguindo o rastro dos poetas *realvisceralistas*, como demonstram as seguintes passagens: “Hoy he seguido a Lima y a Belano durante todo el día (BOLAÑO, 2010, P. 32); “Y yo doy vueltas por unas calles interminables” (Idem, p.54); “Caminé al azar por las calles del DF” (Ibidem, 2010, p.110); “y salí a caminar sin rumbo por las calles del centro” (Ibidem, 2010, p.121), fragmentos que acentúan o estar “à deriva” ou o “sentido de *flânerie benjamiana* (vagar sem finalidade de um fim)” (PAES LOUREIRO, 2001, P. 25) como afirmação de que os personagens em transito representam a ideia do movimento em direção a algum lugar, o que “não significa que chegarão a algum lugar” (MATA, 2005, p. 19). As ruas representariam então – além da imagem do labirinto – o espaço desta utopia que os leva inexoravelmente a uma iminente e esperada derrota, que poderíamos chamar de representação pontual da “derrota geracional” que tanto fala Bolaño acerca do sentido de *Os detetives selvagens*.

No segundo momento da narrativa **(Os detetives selvagens)**, no emaranhado de vozes que se alternam e compartilham com os *narratários nômades* a busca pelos “detetives”, este espaço labiríntico ganha os contornos de uma odisséia através do tempo, indo para além das ruas do México e avançando de maneira intensa por décadas, mais especificamente duas: entre 1976-1996, que se iniciam (e terminam) no encontro com o nostálgico Amadeo Salvatierra “uno de los personajes más cercanos a Cesárea Tinajero, cuyo testimonio abre y cierra esta segunda parte de la novela” (TENA, 2010, p. 101.) e evoca o misticismo não apenas de Cesárea, mas de uma época perdida em algum lugar do passado, observação evidenciada no já citado fragmento sobre o desencanto, quando Amadeo se dirige aos dois *detetives*: “(...) les dije, que veía los esfuerzos y los sueños, todos confundidos en un mismo fracaso, y que ese fracaso se llamaba alegría.” (BOLAÑO, 2010, p. 358). Outras vozes dão o devido tom de derrota, mas todas refletem o mesmo desencanto: “los contornos

ora borrosos ora monstruosos con que el incierto destino se me presentaba” (Idem, 2010, p. 384) frase proferida por Andrés Ramirez; “en el fondo he aceptado mi destino” (Ibidem, 2010, p. 300) proferida por Lisandro Morales; “personas que deambulan [...] buscando no un libro sino una certeza que apunte el vacío de nuestras certezas” (Ibidem, 2010, p.486) dito por Julio Martinez Morales; “Todo lo que empieza como comedia acaba como un responso en el vacío” (Ibidem, 2010, p. 496) filosofado por Pelayo Barrendoáin, entre outros trechos fragmentos que denotam este sentido de utopia à deriva que se perde ao longo da narrativa, tal qual os detetives perdidos nas múltiplas vozes do tecido textual.

No terceiro ato deste quebra-cabeças, retornamos ao diário de Juan García Madero (**Os desertos de Sonora**) onde o território flutuante da busca, ganha a aridez de um deserto. Voltamos ao deserto. Lugar onde o labirinto se traveste em deserto de Sonora, pelo qual os *anti-heróis errarão* de maneira quase que definitiva, refletindo-se tal qual a imagem do *dromônomo* comentado por Mata, como seres com essa “impulsão mórbida para andar [que] os leva à morte, numa caminhada ‘que sofrem (auto)-flagelação.”(MATA, 2005, p3). Depois de aventurarem-se pelos desertos de Sonora, a chegada ao povo de Villaviciosa “un pueblo de fantasmas. [...]. Más bien es un pueblo de gente cansada o aburrida” e o encontro com a poeta significa para os detetives, o ocaso deste labirinto será possível vislumbrar a fronteira entre a realidade (*topia*) da utopia.

A desmistificação da imagem de Cesárea pelos olhos desencantados de Garcia Madero é singular para entender essa aceitação:

Vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, dos troncos de roble, imprimían al restregado y enjuagado de la ropa. Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura. Iba descalza. Cuando la llamamos se volvió y nos enfrentó con naturalidad. (BOLAÑO, 2010, p. 600)

Esta desmistificação da poetisa representa o fim da viagem como metáfora do labirinto narrativo. A concepção do jogo e da agonia retorna para evidenciar o romance enquanto porta-voz desta aventura fadada ao fracasso. Neste labirinto selvagem, muitos elementos metafóricos surgem para anunciar a derrota/fracasso que já estava escrito nos primórdios da busca e que pode ser representado pelo o anonimato de Juan García Madero, como se a mudez de sua voz representasse o silêncio de uma geração perdida; o fracasso da vanguarda na figura degradada de Amadeo

Salvatierra; o depoimento delirante de Auxilio Lacouture; a morte tragicômica de Cesárea Tinajero nos desertos de Sonora em 76; a dissolução da figura do *detetive* Ulises Lima pelas ruas da Cidade do México ou quem sabe na incerteza sobre o fim de Arturo Belano quando este decide viajar para África, como nos apresenta este fragmento narrado por Susana Puig no ano de 1994 antes de seu desaparecimento com um “grupo de soldados al encuentro de una muerte segura, iniciando el que será su último viaje, su última desaparición” (TENA, 2010, p.62):

¿Te piensas suicidar, Arturo?, dije yo. Lo oí cómo se reía. De suicidio nada, al menos por ahora, dijo apenas con un hilo de voz. Tengo un billete para África, salgo de viaje dentro de unos días. ¿Para África, para qué parte de África?, dije yo. Para Tanzania, dijo él, ya me he puesto todas las vacunas del mundo. ¿Irás?, me preguntó. No entiendo nada, dije yo, no le veo ningún sentido. ¡Lo tiene!, dijo él. Pero no para mí, cabrón, dije yo. Contigo tiene sentido, dijo él. (BOLAÑO, 2011, p.467)

O desaparecimento, a dissolução, a morte, o anonimato, a desilusão, enfim, representações que denunciam a derrota neste *jogo da agonia*. O que em contrapartida não interrompe o “pérpetuo devir” assinalado pela força da fragmentação narrativa, pelo contrário, eterniza o sentido de busca utópica, na singular ilustração que pode ser observada através do permanente e simbólico uso da imagem da janela, (a mesma janela que nos referimos anteriormente) elemento presente no fim do romance e que também se apresenta no final das 1ª e 2ª partes.

la primera parte de la novela acaba hablando de la ventana del Impala, el coche en el que deben emprender la huida los protagonistas [...] En el final de la segunda parte, que concluye con uno de los fragmentos del discurso de Amadeo Salvatierra, aparece de nuevo la imagen de la ventana [...] De algún modo, las tres partes acaban abriendo y cerrando ventanas (o fragmentos de discurso), o mirando a través de las ventanas [...] (TENA, 2010, p. 53)

Para confirmar suas observações acerca do simbolismo da janela na obra de Bolaño, Tena diz que “detrás de la ventana no hay nada, sólo más preguntas, o quizá que todo está (siempre) por empezar, aunque el viaje no nos lleve a ningún sitio” (TENA, 2010, p. 53). A partir desta reflexão, poderíamos relacionar a imagem como a evidencia de uma utopia à deriva que se mostra nos três referidos momentos: a fuga que inicia a busca (a janela do carro) “nos perdíamos em dirección al norte (...) (BOLAÑO, 2010, p. 137); a continuação da busca, quando Amadeo Salvatierra diz aos *detetives*: “Fui hasta la ventana que está junto a la mesa del comedor y la abrí y luego fui hasta la ventana de la sala propiamente dicha y la abrí y luego me arrastré

hasta el interruptor y apagué la luz.” (Ibidem, 2010, p. 554) e a terceira enigmática janela (na forma do quadrado) e a frase ¿Que hay detrás de la ventana?. A imagem se converte então na própria utopia, pois segundo Bloch, a utopia é “uma janela aberta para uma paisagem que começa a delinear-se entre as brumas daquilo que *ainda não é*” (Apud AINSA, 2006, p.82) e que se abre no interior de um labirinto do qual é possível o homem sobreviver. No entanto, é preciso estar buscando, recriar a utopia neste espaço à deriva do itinerário humano que busca entender a si próprio como reflete Maffesoli:

O homem em busca da descoberta de sua alma, não se detém diante de determinadas certezas estabelecidas. Ao contrário, está sempre sob tensão: na procura de um objetivo provisório que uma vez atingido, nunca o satisfaz plenamente e não passa de uma etapa num processo sem fim, cuja meta se desloca constantemente. (2001, p. 112)

Ao final deste labirinto criado por Roberto Bolaño e nossas análises sobre a narrativa, é possível definir *Os detetives selvagens* como um romance que subverte o sentido daquilo que denominamos utopia no seu sentido mais comum, obra que a cada nova leitura, nos apresenta um olhar que revigora o poder da escrita literária e foge dos lugares-comuns por não se prender às restrições literárias. Portanto, ler este romance como um jogo ou uma agonia é condição *sine qua non* para a compreensão de suas aventuras que representam metáforas de uma busca por um fracasso necessário e de uma rebeldia inerente ao ser humano representado no romance, ora pela ânsia febril dos detectives selvagens e poetas desiludidos, ora pela crença em uma utopia a deriva que está sempre além de nossas mãos.

Nesse sentido, caminhar por itinerários diversos no afã de delimitar a utopia como representação de uma possível resistência, é ir ao encontro deste “perdedor ético” que está aí para além das páginas literárias. Portanto, o que se pode refletir com o fim desta viagem pelo labirinto de *Os detetives selvagens* é que existe uma necessidade coletiva inerente ao ser humano: é a necessidade de lembrar, de esquecer e de perder. Todas necessidades prenhes de uma utopia que ajuda a nos orientar no território do desconhecido, dando ao futuro um significado, para que possamos reconhecer no tempo que se vai transformando em presente, mesmo que essa realidade se desminta logo por meio da experiência que viveram ao longo da jornada (AINSA, 2006, p. 283) pois a viagem como “fuga do fechamento sobre si, a busca do outro lugar, o desejo de aventura” (MAFFESOLI, 2001, p. 168) tão típico da

contemporaneidade e que representa uma busca permanente com “sabor” de derrota, mas que sobretudo – como afirma um dos personagens do romance - simboliza uma utopia não como “un castigo sino como un pliegue que se abre de pronto para que se pueda ver nuestra humanidad común, una marca de nuestra milagrosa e inútil inocência” (BOLAÑO, 2010, p. 481).

Assim sendo, esta pesquisa pretendeu discutir o estatuto do fracasso e da utopia na literatura latino-americana pós-ditatorial partindo de uma análise do romance *Os detetives selvagens* de Roberto Bolaño e tendo como foco teórico discursivo uma proposição de leitura do objeto literário à luz das discussões a respeito dos temas Memória e esquecimento como componentes fundantes e essenciais para entender as narrativas de cunho pós-ditatorial, pois nessa análise tínhamos como objetivo discutir o papel da história e os mecanismos do poder que a constroem sob a ótica de um discurso totalizante e excludente. Neste sentido, nossa proposição teórico-crítica versou sobre uma possível reconstrução do conceito de utopia, mas afastando-o de um histórico engajamento crítico parcial que o via tão-somente como um conceito de construção ideológica pelo olhar do outro, ou pelo olhar do colonizador. A utopia, dentro de nossas proposições críticas, teve um cunho diversificado onde o horizonte de nossa história passou a ser questionado como um horizonte mobilizador.

A finalidade de trabalhar o elemento utópico no contexto histórico de nossa formação identitária era compreender no romance de Bolaño seu papel de representatividade no que concerne ao papel da derrota em sua dimensão política. E assim, munidos de uma leitura crítica dessa utopia reivindicadora, evidenciamos o papel do fracasso e dos fracassados, a partir da ótica do herói e suas reformulações no contexto americano que vão das concepções do anti-herói ao perdedor, como forma de dimensionar o papel político da derrota na construção da poética de Roberto Bolaño. Assim, pôde-se perceber que a consciência do papel do perdedor ajudou na percepção dessa derrota para além de seus simbolismos linguísticos ou semânticos, posto que no que concerne ao perdedor/derrotado, o desencanto ou o levante ético, sempre é condição essencial para narrar o vivenciado, tendo como base as concepções de resistência para a reconstrução de uma utopia latino-americana.

E para investigar o referido romance à luz da proposição discursiva em torno ao tema do fracasso, da utopia, da memória e do esquecimento, construímos uma análise minuciosa da estrutura organizacional da obra para que pudéssemos pensá-la em um contexto poético no qual fosse possível vislumbrar a escrita bolañiana como

reflexo de uma narrativa que faz da derrota matéria prima para sua construção. Nossa análise pretendeu então dissecar o romance a partir de uma visão que o visse como um jogo de peças, metaforizando-o como um intenso e incompleto quebra-cabeças no qual o importante não era reunir as peças que faltavam (e ainda faltam), mas sim entender a polifonia de vozes, como o retrato-relato de uma geração derrotada, que se reerguia sob a égide de uma narrativa de teor mais testemunhal, posto sua condição de narração de uma grande derrota que foi (e ainda é) o contexto social da América pós-ditadura.

Além de enfatizar o constructo poético da narrativa, tentamos ressaltar em nossa leitura, a questão das vozes presentes no romance e seu papel protagonista no que diz respeito à nossa história, já que a condição dos narradores da epopeia bolañiana foi convertida em voz que deveria narrar os traumas e horrores das ditaduras do continente como uma forma de restaurar o passado ausente dos “vencidos”. O caminho pelo qual narradores e narratários se dispuseram a recorrer o continente (e o mundo), evidenciou a importância da leitura do romance como a metáfora de um labirinto forjado por um itinerário de fracassos que é a própria condição de resistência de cada personagem, detetive, voz ou narratário presentes ao longo da jornada épica pela qual cada um deles passa ao longo da narrativa.

Cabe enfatizar que ao longo da pesquisa todas as proposições teóricas e as leituras em torno ao romance foram direcionadas para que pudéssemos compreender a narrativa do ponto de vista de seu papel enquanto reconstrutora da história. Assim, discutir o estatuto da memória/esquecimento a partir da leitura do romance, fez com que percebêssemos a relevância da memória quando visualizada sob a ótica do testemunho e da oralidade, como componentes chaves para entender o jogo de vozes e a verossimilhança do narrado a partir dos inúmeros personagens que narraram a trajetória de buscas propostas na essência do romance. As buscas como condição primeira para compreender o jogo quase detetivesco da estrutura organizacional do romance, nos fez observar no romance a necessidade de uma leitura onde cada voz fosse vista como condição de sobrevivência para o ato narrativo. Habitamos assim um reino de homens que narrar para sobreviver e pudemos observar a linha tênue e necessária que liga os espaços da memória aos apagamentos necessários como condição para entender o jogo literário proposto pelo estatuto da alegoria. A respeito da leitura sobre o papel da alegoria no contexto pós-ditatorial, vale ressaltar que ao longo deste trabalho lemos o romance, como foi possível perceber, à luz de

proposições teóricas que ajudaram a demarcar não apenas o contexto histórico de sua construção enquanto alegoria de uma derrota, mas sim as dimensões políticas do jogo de vozes que Bolaño construiu para dar sobrevida aos herdeiros da derrota geracional como uma forma de resistir. Logo, a resistência ganhou os contornos de uma utopia do fracasso, bem como nos fez refletir a partir do romance sobre a necessidade humana que todos nós temos de esquecer, lembrar e perder, afinal uma *poética do fracasso* que se preze precisa entender os mecanismos da derrota como forma de resistir tal e qual *Os detetives selvagens* de Roberto Bolaño.

REFERENCIAS

ACCIOLY, Marcus (2001). “**Força e fôlego**”. Entrevista a Mário Hélio in continente Multicultural 04. Recife: CEPE, abril, p.26-36.

AINSA, Fernando. **A reconstrução da utopia**. Trad. Antonio Sidekum. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2006.

ALVES, Jorge. **NARRATÁRIO**, E-Dicionário de Termo Literários. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=66&Itemid=2. Acesso em 18/03/2017.

AMBROSIO, Graziella. Psicologia do testemunho. **Revista Direito Econ. Socioambiental**, Curitiba, v. 1, n. 2, p. 395-407, jul./dez. 2010

ARANTES, Aldinéia Cardoso. **O estatuto do anti-herói**: estudo da origem e representação, em análise crítica do "Satyricon", de Petrônio e "Dom Quixote" de Cervantes. Maringá: Paraná. [s.n.], 2008. 107 f.

ARCURI, Sylvia Helena de Carvalho. Estilo, linguagem e alegoria em *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. Letras Escreve – **Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Curso de Letras-UNIFAP**. Vol. I, nº 02, Agosto a novembro.

ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. Martin Claret. São Paulo: 2004

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

BARTHES, Roland. La muerte del autor. In: **La letra del Escribe**. Trad. C. Fernández Medrano. Junio, 2006.

BECERRA, Florencia G. Zozaya. El desierto como utopía en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. **Tiempo Laberinto**, p. 11-15. Vol: 02, nº 16 México, 2009.

BELLINI, Giuseppe. **Nueva historia de la literatura hispanoamericana**. Editorial: Castalia Espanha, 1997.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. P. São Paulo: Brasiliense, 7ª Ed. 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOLAÑO, Roberto. **Los Detectives Salvajes**. Editorial Vintage Español. Nueva York. 2010.

_____. **Dejénlo todo nuevamente. Manifiesto infrarrealista**. In: Nada utópico nos es ajeno. León, Guanajuato: México: Tsunum, 2013.

_____. **Entre Paréntesis. Ensayos, artículos y discursos.** Editorial Anagrama. Barcelona, 2004.

BIBLIA SAGRADA. Mateus, capítulo 4, versículo 1. Brasília: Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. 5ª Edição. 2007.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções.** São Paulo: Globo, 1999.

BOSI, Alfredo. **Narrativa e resistência.** Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, USP: 1996.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade.** trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo, Editora Contexto, 2011.

CARRASCO, Hugo. **Introducción al estudio del narratario.** Documentos Lingüísticos y Literarios, 8, 15-22. 1982.

CASTELLANO, Mayka. **“Só é fracassado quem quer”:** a subjetividade loser na literatura de autoajuda. Galaxia (São Paulo, Online), n. 29, p. 167-179, jun. 2015.

CEIA, Carlos. **ENCAIXE,** E-Dicionário de Termo Literários. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=968&Itemid=2> Acesso em 12/03/2016.

_____. **MEMÓRIA,** E-Dicionário de Termo Literários.< Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=877&Itemid=2. Acesso em 02/02/2017. >

CERQUEIRA, Rodrigo Soares de. Os que os nomes dizem: Roberto Bolaño e o imperio dos “mecanismos de esquecimento”. Vocábulo: **Revista de letras e linguagens midiáticas.** ISSN: 2237 3586. Disponível em http://www.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/o_que_os_nomes_dizem_rodrigo_volumeVII.pdf

CHUMBITA, Hugo. La utopía latino-americana. **Revista Unidos.** Nº 9. Buenos Aires, 1986.

COFRÉ, Julio Figueroa. “Estar si hogar”: exilio, ajenidad, escritura en *Llamadas telefónicas* de Roberto Bolaño. **Taller de letras,** nº 39: 89-99, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CÓRDOBA, Antonio. **¿Qué hay detrás de la ventana?** oralidad delirante y el enigma de la voz en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. Vanderbilt University. Vanderbilt e-journal of luso-hispanic studies. Vol 7, 2011.

CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Editorial anagrama, 1962.

COTRIM, Ana. **Reflexos da guinada marxista de Georg Lukács na sua Teoria do Romance**. In: Projeto História nº 43. 570 Dezembro de 2011

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DI SALVIO, Mariana. *Uma breve história do latino-americanismo e o último escritor latino-americano*. p.p. 149-161 IN: RIBEIRO, Gustavo Silveira. PEREIRA, Antonio Marcos. (Org.) **Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño**. Belo Horizonte, MG: relicário edições, 2016.

DONOSO, José. **Historia Personal del “Boom”**. Editorial Anagrama: Barcelona, 1972.

DURLO, Carlos Henrique. A memória e o esquecimento no conto “Funes, o memorioso”, de Jorge Luis Borges. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**. v.18. nº1. P. 66-77. São Paulo, v. 18, n. 1, jan./abr., 2018.

ESPINOSA, Patricia. **Territórios em fuga: estudos críticos sobre la obra de Roberto Bolaño** (2003).

FLORES, Clara Quero; DE LUCA, Igor Venegas. **El desarraigo en Arturo Belano. La construcción de un personaje postmoderno en la narrativa de Roberto Bolaño**. 2006, 130 f. Tese (Grado de Licenciado en educación en castellano) Santiago: Chile, 2006. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/117411253/El-desarraigo-en-Artuto-Belano-la-construccion-de-un-personaje-postmoderno-en-la-narrativa-de-bolano>> Acesso em: 21/01/2018.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. **Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.203-222.

_____. **Microfísica do Poder**. 24.ed. São Paulo: Edições Graal, 2007.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. São Paulo: Paz e Terra, 27ª Edição. 1988.

GALEANO, Eduardo. **Las palabras andantes**. Buenos Aires: Catálogos, 5ª edição. 2001.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. La soledad de América Latina. Edición Electrónica del 1º Boletín de la RIHAL- **Revista de la Red Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea - Segunda Época**, 1997. Disponível em: <<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/index>> Acesso em: 12/01/2018.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa: ensaio e método**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GONZÁLEZ, Mario M. **O Romance Picaresco**. [Série Princípios, 151]. São Paulo: Ática, 1988.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural na pós-modernidade** (Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro). 9ª ed. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2004.

HARTWIG, Susanne. Jugar al detective: El desafío de Roberto Bolaño. **Revista Iberoamericana**. VII, 28 (2007), p. 53-71. Disponível em: <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2007/Nr_28/28_Hartwig.pdf> Acesso em: 02/03/2016.

JOSEF, Bella. **O espaço reconquistado, uma releitura: Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

KLEIN, Kelvin dos Santos. **Duas gerações de real-visceralistas em Os detetives selvagens**. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, interações e convergências, São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/KELVIN_KLEIN.pdf> Acesso em: 03/02/2018.

LABBÉ, Carlos. **Silencio y significados de Los detectives salvajes, de Roberto Bolaño**. Julio, 2002. Disponível em: <<http://letras.s5.com/cl070411.html>> Acesso em: 22/12/2017

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5ª ed. Campinas: UNICAMP, 2003.

LYRA, Clarisse. *Los detectives salvajes, sua promessa de sentido*. 135-148. IN: RIBEIRO, Gustavo Silveira. PEREIRA, Antonio Marcos. (Org.) **Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño**. Belo Horizonte, MG: relicário edições, 2016.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico**. Tradução/posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34º; Duas Cidades. 2000.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: Vagabundagens Pós-Modernas**. (Trad. Marcos de Castro). Rio de Janeiro, Editora Rocco Ltda., 2001.

MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. **Dicionário de Lugares Imaginários**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.

MANZONI, Celina. **Diáspora, nomadismo y exilio en la literatura latinoamericana contemporánea**. Disponível em: <<http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/4102/manzoni.pdf?sequence=2>> Acesso em: 12/12/2017.

MARTÍNEZ Jr., William, “Paraíso perdido, paraíso inventado. La idealización del paraíso en la literatura latinoamericana: un comentario a manera de observaciones”. **Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos**. n.º 1, janeiro 2007, pp. 51 a

60. Disponível em: <http://www.ogigia.es/OGIGIA1_files/MARTINEZ.pdf > Acesso em: 23/02/2016.

MATA, Anderson Luis Nunez da. À deriva: espaço e movimento em Bernardo Carvalho. **Revista de história e estudos culturais**, vol.2, ano II, Junho de 2005. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br > Acesso em: 23/02/2016.

MATE, Reyes. Memoria e historia: dos lecturas del pasado. **Letras Libres**, 2006. Pp. 44-48. Disponível em: <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/memoria-e-historia-dos-lecturas-del-pasado>> Acesso em: 12/03/2018.

MEIRELES, Cecilia. Retrato. In: **Viagem: Poemas**. p. 15. < Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/60277524/Cecilia-Meireles-Viagem>. Acesso em: 12/03/2016.

MISSERI, Lucas E. Identidad y alteridad en el imaginario utópico americano. **Agora Philosophica: Revista marplatense de filosofía**, Nº 19-20, vol. X, 2009. Disponível em: <http://www.academia.edu/844386/Identidad_y_alteridad_en_el_imaginario_utopico_americano > Acesso em: 23/02/2016.

MORE, Thomas. **A Utopia**. Trad. Luis de Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

MUNIZ, Jader. A utopia de Arturo Belano. Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina. 2016. Disponível em: https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/Jader_Muniz_II-Simposio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-America-Latina.pdf.

O' GORMAN, Edmundo. **La invención de América**: Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir. México: Fondo de Cultura Económica. 2006.

PAZ, Octavio. **El laberinto de la soledad**. *Postdata y vuelta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

PAZ, Octavio. *Literatura de fundación*. 15-21, in: **Puertas al campo**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1989.

PEREIRA, Luciara. SLAVA, Fernando Villarraga. A narrativa de *testemunho*: um caso exemplar. **Revista Ipotesi** . volume 12 – nº 1 – 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/edicoes-anteriores/v12n1/>. Acesso em 14/08/2017

PRICE, Jorge E. Douglas. “Mudar o mundo”: justiça ou utopia?. ANAMORPHOSIS – **Revista Internacional de Direito e Literatura** v. 3, n. 1, janeiro-junho 2017

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Todos os nomes, o nome*. p. 45-64. IN: RIBEIRO, Gustavo Silveira. PEREIRA, Antonio Marcos. **Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño**. Belo Horizonte, MG: relicário edições, 2016.

RICOEUR, Paul. **Memória, História e Esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROBERTO BOLAÑO: EI último maldito. Dirección: José Luis López Linares. Produção: Gema Martínez. Produção executiva: Antonio Saura. Roteiro: Antonio Saura, José Luis López Linares, Juan Fernández Castalon. Espanha: Televisión Española (TVE) e Zebra Producciones, 2010. (57 min). Disponível em: <<http://www.rtve.es/television/20170103/roberto-bolano-ultimo-maldito/363488.shtml>> Acesso em 12/06/2017.

RODRIGUES, Selma Calazans. **Macondamérica: A paródia em Gabriel García Márquez**. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1993.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias**. São Paulo, Editora Unesp: 2010.

SÁNCHEZ, Ana María Amar; BASILE, Teresa. (coord.) **Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas década**. Vol. LXXX Abril-Junio 2014 Núm. 247.

SANCHEZ, Yvette. SPILLER; Roland. **Poéticas del fracaso**. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2009.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SELIGMANN-SILVA, M. **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas**. PSIC. CLIN., RIO DE JANEIRO, VOL.20, N.1, P.65 – 82, 2008

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes: 2000.

SOTOMAYOR, Marco Antonio Quezada. **A la Intemperie latinoamericana: los detectives salvajes de Roberto Bolaño**. 88f. (Monografia em Literatura Creativa) Universidade Diego Portales, Facultad de comunicación y letras. Santiago: Chile, 2007.

TELAROLLI, Sylvia. O norte da memória. Recorte - **Revista de linguagem, cultura e discurso**. Ano 4 - Número 7 - Julho a Dezembro de 2007. Disponível em: <http://www.portais.unincor.br/recorte/images/artigos/edicao7/7_artigo_sylviatelarolli.htm> Acesso em 18/02/2017.

TENA, Mireia Companys. **Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño**. 2010, 166 f. Tese (Doutorado em teoria da Literatura) Departamento de Filología Española. Universidad autónoma de Barcelona, Bellaterra, septiembre, 2010. Disponível em: <http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl_2072_97234/Treball+de+recerca.p> Acesso em: 03/02/2017.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. Os Homens-Narrativas. In: **Poética da Prosa**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo, Martins Fontes, 2003. p. 95-112.

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita. **Revista Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 117-132, setembro, 2006. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/621/452>> Acesso em 10/12/2017.