

NARRAR O MAL. DITADURA E LITERATURA NA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO

Víctor Lemus (UFRJ)

1 — A memória estranhada

...o que tinha visto, era uma batalha? E, em segundo lugar, essa batalha era a de Waterloo? Pela primeira vez em sua vida sentiu prazer na leitura: esperava sempre encontrar nos jornais, ou nos relatos da batalha, alguma descrição que lhe permitisse reconhecer os lugares que percorrera atrás do marechal Ney, e depois atrás do outro general.

Stendahl, *A cartuxa de Parma*.

Na reflexão sobre a possibilidade da experiência, tornou-se axiomático o exemplo de Fabrício del Dongo em *A cartuxa de Parma*, de Stendhal: em que medida “ter estado ali” é garantia de que o indivíduo se impregnou do sentido dos fatos de uma forma plena e cabal?

Não é outro o espírito que anima o narrador de *Estrela distante*, do escritor chileno Roberto Bolaño (1953 – 2003). Nesse romance (em que se pretende dar testemunho do afã poético e vital da juventude chilena dos anos 60 no meio da irrupção do golpe cívico-militar de 1973, o que levou à perseguição, morte e diáspora de milhares deles), o narrador, apesar de ter sofrido pessoalmente esse processo, logo no início declara que sua participação no texto que o leitor tem em mãos é insignificante, razão pela qual não é sequer editor:

...nos trancamos [Arturo Belano e eu] durante um mês e meio na minha casa de Blanes, e com o último capítulo em mãos, e seguindo os ditames dos seus sonhos e dos seus pesadelos, compusemos o romance que o leitor tem diante de si. Minha função se limitou a preparar bebidas, consultar alguns livros e discutir, com ele e com o fantasma cada dia mais vivo de Pierre Menard, a pertinência de muitos parágrafos repetidos. (BOLAÑO, 1996, p. 11)

Aqui, portanto, o papel de quem serve as bebidas é o de uma espécie de espírito propiciatório. A estratégia do autor-editor do texto consolida um dos princípios essenciais da literatura que assumiu o postulado de que quem narra é o primeiro a ficar estranhado

diante do conteúdo daquilo que conta. Neste caso, portanto, trata-se de um narrador-plateia.

Um dos temas que estruturam *Estrela distante* é a ideia de que para narrar é preciso sobreviver. Na leitura da arqui-mencionada frase de Walter Benjamin de “O narrador, “Considerações sobre a obra de Nicolai Leskow”, na qual se afirma que aqueles que voltam da guerra não o fazem mais ricos, e sim mais pobres de experiência comunicável, costuma-se esquecer que eles, antes de tudo, são sobreviventes. Em uma entrevista, o escritor mexicano Juan Villoro, amigo e interlocutor de Bolaño, disse que esse tipo de narração pressupõe um horizonte limite que, ao mesmo tempo, a torna insuficiente, pois, para testemunhar, é preciso chegar até o fim da experiência, e, em muitos casos, isso representa não ter podido sobreviver:

A «testemunha absoluta», como diz Giorgio Agamben, é aquela que vive a experiência até o final. Em muitos casos, ela é aniquilada pelo acontecimento. Sobre a fotografia da guerra, Robert Capa disse: «Se não funciona, é porque você não está o suficientemente próximo». Fiel à sua condição de testemunha radical, morreu em ação, no Vietnã. Até onde é possível se aproximar dos fatos? A única forma de resolver o desafio é explicitar a perspectiva a partir da qual se escreve. (VILLORO, 2008, sublinhado nosso)

Fiel a esse princípio, o narrador de *Estrela distante* assume essa restrição devido a sua posição de testemunha e, já de entrada, revela o ângulo a partir do qual vai contar os fatos. Quem não possa testemunhar que permita que os outros o façam.

Com frequência, o escritor italiano Primo Levi se perguntou por que precisamente ele tinha voltado do campo de concentração, já que no Lager, para sobreviver (ainda que esta situação limite exija um uso diferente dos juízos morais que fora dela têm sua plena justificação), era preciso agir de maneira predatória. Hannah Arendt, em seu célebre *Eichmann em Jerusalem*, registra que no campo de concentração havia

...«colaboradores» judeus. No ato concreto de matar, empregaram-se, em todas as partes, os chamados *Sonderkommandos* (unidades especiais) judeus, muitos judeus cometeram atos criminosos «a fim de se precaver do perigo de morte imediata», e os chefes e conselhos judeus haviam colaborado porque acreditaram que poderiam «impedir consequências ainda mais graves do que as que resultariam do delito». (ARENDR, 2003, p. 59)

Para Levi, “os afogados”, os que não sobreviveram, eram aqueles que as *Schutzstaffel* denominavam “muçulmanos”,

...os homens que desmoronam [...] não têm no campo amizades ilustres, não comem nunca rações extra, não trabalham em *Kommandos* privilegiados e não conhecem qualquer modo secreto de se organizar... sabe-se que estão aqui de passagem e que daqui a umas semanas não sobrá deles mais do que um punhado de cinzas em qualquer campo não muito distante, e, em algum registro, um número de matrícula vencido. Ainda que contemplados e arrastados sem descanso pela multidão inumerável dos seus semelhantes, sofrem e se arrastam em uma opaca solidão íntima, e em solidão morrem ou desaparecem, sem deixar rastros na memória de ninguém. [...] Sucumbir é o mais simples: basta com cumprir as ordens que se recebem, não comer mais do que a ração determinada, ater-se à disciplina do trabalho e do campo. A experiência tem demonstrado que, deste modo, só excepcionalmente é possível durar mais de três meses. Todos os «muçulmanos» que vão ao gás têm a mesma história ou, melhor dizendo, não têm história: eles seguiram pela descida até o fundo, naturalmente, como os riachos que desembocam no mar. Quando já estão no campo, por causa de sua essencial incapacidade, ou por desgraça, ou por culpa de qualquer incidente trivial, são avassalados antes de terem podido se adaptar; foram vencidos antes de começar, não se esforçam em aprender alemão nem em discernir nada da infernal confusão de leis e proibições, somente quando seu corpo é uma ruína e já nada poderia salvá-los da seleção ou da morte por exaustão. Sua vida é breve, mas seu número é desmesurado; são eles, os *Muselmänner*, os enterrados, a lama que jaz no campo; eles, a massa anônima, continuamente renovada e sempre idêntica, de não-homens que caminham e trabalham em silêncio, apagada neles a chama divina, vazios demais já para sofrer verdadeiramente. Duvida-se em chamá-los vivos; duvida-se em chamar de morte sua morte — diante da qual não temem, pois estão cansados demais para compreendê-la. (LEVI, 2002, pp. 53 – 54)

A lembrança destes indigentes conferia à sobrevivência de Primo Levi o gosto amargo da abjeção:

São os que povoam minha memória com sua presença sem rosto, e se eu pudesse condensar todo o mal do nosso tempo em uma imagem, escolheria a seguinte imagem, que para mim é muito familiar: um homem emagrecido com a cabeça inclinada e as costas curvadas, em cujo rosto e olhos não é possível ler nem o menor vestígio de pensamento. (LEVI, 2002, p. 55)

No romance deste escritor chileno (constituído com muitos dados que coincidem com aqueles que têm servido na construção do “mito Bolaño”), em que se reivindica Jorge Luis Borges como figura canônica para as literaturas hispânicas contemporâneas, a tensão entre autor e narrador, que não se resolve jamais a favor de um nem de outro, explicita que o testemunho, em literatura, antes de tudo, é literatura — o que, não obstante, não o invalida enquanto testemunho.

O narrador em primeira pessoa, que afirma ser da Região do Bio-Bio e, que após o golpe de 11 de setembro, esteve preso em uma cadeia durante alguns dias e depois partiu para o exílio, assentando-se, finalmente, em Barcelona e seus arredores, que mora quase na indigência, com escassos recursos, procurando recompor na memória um passado a partir das cartas que recebe do seu amigo Bibiano O’Ryan, a quem jamais voltou a ver,

são dados que frequentam a obra deste escritor chileno. No romance, com suas lembranças e as cartas que periodicamente recebe como se viessem de outra dimensão, a história de Carlos Wieder–Alberto Ruiz-Tagle, da ditadura e do exílio chileno, se recompõe. Em uma série de ambiguidades que não se resolvem, de versões e notícias contraditórias, os limites epistemológicos do testemunho são esmiuçados.

Em *O que resta de Auschwitz*, Giorgio Agamben registra dois termos para se referir à testemunha. O primeiro, *testis*, refere-se àquele que se põe como terceiro em um processo entre duas partes; *superstes*, por outro lado, representa não apenas o sobrevivente, mas também, e de uma forma mais geral, quem passou por um acontecimento qualquer e sobreviveu, e o verbaliza. (AGAMBEN, 2008, p. 27) Em *Estrela distante*, ambas acepções do testemunho se revelam problemáticas e insuficientes. Apesar de “ter estado aí”, o narrador precisa das cartas do amigo para organizar e conferir sentido aos poucos dados que possui diretamente, e assim poder compreender o que realmente se passou com as Irmãs Garmendia, com a transformação de Alberto Ruiz-Tagle em Carlos Wieder, com o destino dos poetas e professores de poesia Juan Stein e Diego Soto, com os milhares de exilados chilenos. O fato providencial de ter sobrevivido, de não ter estado aí “até o final” (ou seja, até a extinção), contraditoriamente permite que algo de tudo aquilo que aconteceu possa ser resgatado do esquecimento. Por outro lado, esse narrador não possui a autoridade que se baseia no conhecimento do sentido de tudo aquilo que se passou, próprio do perito. Ao ajudar o detetive Romero na procura de Carlos Wieder (ou seja, ao “se colocar como terceiro” entre Wieder — ele só conheceu “Alberto Ruíz-Tagle” — e o homem misterioso que paga para que este seja encontrado), em momento algum o faz porque possua o saber da essência dos fatos. Aqui, pelo contrário, o que determina seu valor de testemunha consiste em poder reconhecer de maneira ocular um ex colega da oficina de poesia que frequentou em sua juventude. Desta forma, as duas acepções da testemunha, neste romance, evidenciam insuficiências irreparáveis.

Em 1936, Georg Lukács escreveu um ensaio em que discutia, até as últimas consequências, como o modo de organização narrativa evidenciava posições político-epistemológicas do escritor. Em *Narrar e descrever*, estas operações que fazem parte de todo texto para acelerar ou frear o tempo dentro do relato, assim como para aprofundar em cenas, objetos, personagens e situações, ou sintetizá-las para que avance o fluxo do que é contado, são pensadas valorativamente em termos de alienação e emancipação. De maneira problemática, o teórico húngaro afirmou que *a descrição*, a forma do que aparece “morto”, elimina a práxis e a riqueza da vida interior, representa o fim da vida épica,

igual e imobiliza os seres dentro do universo narrativo e apresenta os homens em sua mediocridade; decadentemente virtuosa, nela, o autor é alguém desprovido da clarividência necessária sobre o sentido daquilo que escreve — posição que acaba por atenuar tudo que de desumano há no capitalismo (LUKÁCS, 1968, pp. 47 – 99, passim). Em contrapartida, *a narração* aparece como uma técnica que permite representar o vivo, que se encontra em devir, através da ação que mostra a evolução e a grandeza do personagem — o que obriga o escritor a participar, ordenando e hierarquizando (LUKÁCS, 1968, p. 66). Na “narração”, ao se colocar no final da história, o narrador pode dar conta das mudanças, recompondo o movimento do “real”, esclarecendo-o, e apontar a direção de um claro sentido à práxis humana. (LUKÁCS, 1968, p. 67)

Observa-se que para o filósofo húngaro, sem a necessária mediação política do estético com outras esferas da práxis humana (como se os conteúdos pudessem algo independentemente de outras esferas da atividade), narração e descrição definem se objetos e processos diversos são ou não apreensíveis em termos de sentido.

Em *Estrela distante*, jamais deixa de ser explicitado que a ditadura destruiu vidas e processos democratizantes, e que, se a vida é *dynamis*, é a partir da escalada da barbárie. No entanto, em oposição às ideias de Georg Lukács, contra a ilusão de que a narração deve oferecer sentido, processo em andamento, esclarecimento e autoridade, a voz que rege neste romance, pelo que a “narrar o mal” se refere, assume o caráter oblíquo, indireto, mediado e insuficiente da experiência — o que, não obstante, não invalida sua relevância.

O que é “ter vivido” o horror? O escritor uruguaio Fernando Frontán, em testemunho para o documentário *Decile a Mario que no vuelva*, do cineasta Mario Handler, afirma que ele era muito pequeno quando ocorreu a ditadura que dominou o seu país entre 1973 e 1985. Apesar de não ter estado em prisão nem ter sofrido tortura nem perseguição por parte dos militares e seu aparato de repressão, considera que a dele foi uma das muitas vidas danificadas pela Ditadura.

Nas páginas finais de *Respiração artificial*, de Ricardo Piglia, o leitor se depara com a cena curiosa em que, em 1909, num café de Viena, Hitler e Kafka compartilham uma mesa. Enquanto que o primeiro, ainda um medíocre aspirante a pintor, falava sem parar sobre o que seria possível fazer com o mundo, o autor de *A metamorfose* o escutava em silêncio. Chegado a este ponto, o narrador afirma que “O gênio de Kafka reside em ter compreendido que, se essas palavras podiam ser ditas, então podiam ser realizadas.” (PIGLIA, 1992, p. 204). Porém, a recíproca não é verdadeira: o trauma, como bem sabe a psicanálise, resiste a sua verbalização. Talvez seja por isso que Mauricio Silva

(protagonista de “O Olho Silva”, célebre conto de Roberto Bolaño em que se busca dar conta da experiência do exílio) se caracterize mais por ouvir do que por falar — apesar de, ao final do relato, ter entregado ao narrador uma história na qual mais do que falar da Ditadura, se apresenta como testemunha dessa geração de jovens nascidos na década de cinquenta (como afirma o primeiro parágrafo do conto), cuja maldição é viver como párias, carregando nas costas um passado que mal se pode contar.

Portadores de uma verdade atroz, que se torna mais ignominiosa justamente porque resiste a ser sintetizada e exposta, na obra de Roberto Bolaño, os inúmeros exilados enxergam terras devastadas e sombrias numa região onde outros veem apenas paraísos para o turismo. Desde suas biografias fraturadas, esses párias observam o leitor.

2 — A memória como resistência

...precisamente porque o Lager é uma grande máquina para nos tornar animais, nós não devemos nos tornar animais... ainda neste sítio é possível sobreviver para contar, para dar testemunho... [e] para viver é importante se esforçar por salvar pelo menos o esqueleto, a armadura, a forma da civilização.

Primo Levi, *Se questo è un uomo*

Contada por Carlos Monsiváis, a anedota que faz parte da crônica da invasão do Exército Mexicano à Cidade Universitária em 1968 concorre em pé de igualdade com a ficção a que dá lugar:

“18 de setembro.

A toma da Cidade Universitária

Pela tarde compareço à Faculdade de Ciências para uma mesa redonda sobre a reforma educativa. Há medo, já que se ignora o seguinte passo do governo. Depois, [José] Revueltas fala sobre a autonomia universitária. Saímos e Nancy Cárdenas, Juan García Ponce e eu vamos jantar em um restaurante próximo da Cidade Universitária. De repente, ouvimos o fragor da operação militar, carros blindados de assalto, caminhões lotados de soldados. Às dez horas da noite o Exército invade CU. Dos prédios, estudantes, pais de família (convocados para uma reunião), funcionários, empregados, são desalojados. Não há resistência. Deixa de transmitir Rádio Universidad. O último que se escuta é o disco de “Voz Viva de México” em que León Felipe lê seus poemas, que coloca a muito excêntrica uruguaia Alcira.” (MONSIVÁIS, 2008)

Décadas depois deste fato, e após ter publicado *A pista de gelo*, *Os detetives selvagens* e *Amuleto* (romances em que registra sua passagem pela Cidade do México nos finais dos anos sessenta e na primeira metade da década de setenta, quando ele era um

dos “poetas de aço... [éramos] adolescentes, mas adolescentes corajosos e curtidos, tá certo? E poetas” — BOLAÑO, 2002, p. 4), Roberto Bolaño confessou em diversos textos de caráter autobiográfico que uma de suas amigas no México era Alcira, uma uruguaia que chegava ao *Café La Habana* e contava incessantemente sua história durante a invasão da UNAM. O leitor familiarizado com a obra do escritor chileno sabe que é nela que se baseia a construção de Auxilio Lacouture, protagonista e voz narrativa do romance *Amuleto*. Enquanto os jovens poetas que ficaram imortalizados com outros nomes em *Os detetives selvagens* (romance em que o ponto de vista se encontra profundamente tomado pela experiência ditatorial, dando sentido à forma literária que o configura, como se verá a seguir) a convidavam para um café, ela repetia invariavelmente a história dos doze dias em que ficara escondida na Torre de Humanidades, sendo encontrada à beira da exaustão. Acocorada na borda do vaso sanitário, trancada no banheiro feminino da Facultad de Filosofía y Letras, mantivera-se alerta aos passos de algum soldado que às vezes passava do lado de fora, montando guarda, e narra. No paradigmático ano de 1968, Auxilio Lacouture (“prestem auxilio à cultura” — é o que poderia significar o nome do personagem se lido em chave anagramática), a “amiga dos poetas mexicanos... a mãe da poesia mexicana” (BOLAÑO, 1999, p. 4), a mãe dos “Mexicanos perdidos no México” (como diz a primeira parte de *Os detetives selvagens*, e dos latino-americanos sobreviventes das *guerras floridas*), narra os fatos de uma barbárie que não presencia diretamente, mas descreve com rigorosa exatidão.

Na *Teoria do romance*, quando reflete sobre o advento do gênero e o define como a epopeia da vida burguesa, que nasce no momento em que a alma é menor do que o mundo, Georg Lukács caracteriza a narração de maneira dialética: na medida em que é objetiva e subjetiva ao mesmo tempo, ela está marcada pela ambiguidade. Desta forma, o romance (“realista”, seria preciso adjetivar para recuperar o sentido das reflexões do teórico húngaro) é um fato subjetivo que depende do indivíduo. No entanto, na medida em que o indivíduo, por sua vez, é atravessado pelas inúmeras relações e forças objetivas que se consolidaram na modernidade, o romance é tomado, de maneira problemática, por tensões objetivo-subjetivas. Mais tarde, em *História e consciência de classe*, sob uma ótica decididamente marxista, para este filósofo não é apenas a modernidade, em que tudo que é sólido desmancha no ar, que altera a capacidade dos homens de transformar o mundo. Aqui, a alegação ganha contornos mais definidos: o capitalismo e a sociedade de classes.

Apesar de a alma ser menor do que o mundo, e bastante “danificada” (como diz a segunda parte do título da *Mínima moralia* de Theodor W. Adorno), uma das características que identificam a obra de Roberto Bolaño é a permanente insistência na narração em primeira pessoa do singular. No que diz respeito a isso, Adorno afirmou:

...não é possível mais narrar; no entanto, a forma do romance exige narração... Narrar algo significa, na verdade, ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmidade. Antes de qualquer conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador — como se o curso da vida ainda fosse em essência o da individuação, como se o indivíduo alcançasse o destino com suas emoções e sentimentos, como se o íntimo do indivíduo ainda pudesse alguma coisa sem mediação: a disseminada sublitteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance. (ADORNO, 1980, pp. 269-270)

Em *Os detetives selvagens*, o leitor assiste a uma galeria de mais de cinquenta vozes narrativas que se apropriam do texto tentando apreender a figura declinante e em fuga da poesia, para a qual não parece haver uma segunda oportunidade na terra. Como contar quem são Arturo Belano e Ulisses Lima? As mais das 600 páginas desta espécie de dicionário e *road novel* que se movimentam no tempo (desde os mitificados anos 60 até o 2000 do triunfo do neo-liberalismo) e no espaço (da Cidade do México de poetas que, como dizia Rimbaud em *Uma estação no inferno*, bebiam licores fortes e chumbo derretido, ao centro do capitalismo — Estados Unidos e Europa — e a periferia da América, Ásia e África), registram como estes desaparecem sem remissão. O fato de os inúmeros personagens-narradores em primeira pessoa tentarem capturar Ulises Lima e Arturo Belano, e não conseguirem, torna explícito o fim da experiência comunicável.

As anteriores observações sobre a narração, que já têm muito a dizer contra as pretensões de objetividade (entendendo esta última em termos positivistas, como captação do sentido do empírico, sem resíduos da subjetividade que o apreende intelectualmente), ganham outro ângulo de consideração se for levado em conta que, além do exposto, essas vozes narrativas são oriundas de subjetividades *danificadas*. É justamente dessa maneira que, em sua obra, Roberto Bolaño pratica a narração. Não é possível mais narrar; no entanto, o romance exige narração. Aqui, este paradoxo não é esquecido e se transforma em um dos problemas centrais que deve tentar responder a literatura contemporânea. E a obra deste escritor chileno absorve estas contradições em sua forma.

Um dos elementos que mais decididamente caracterizam a obra de Roberto Bolaño, assim como a de muitos dos seus contemporâneos e interlocutores, é a figuração do

presente como um apocalipse. Isso que de maneira mais explícita se encontra no título do seu romance *2666* (em que o fim dos tempos se conjuga com o número da Besta), está cifrado no resto de seus textos. A atmosfera que abre *A pista de gelo*, e que impregna o romance todo, é de apocalipse¹, assim como a chuva pertinaz que nubla a visibilidade em *Monsieur Pain*, ou o presente da narração de *Nocturno de Chile*, toda vez que após o final das palavras do narrador, Sebastián Urrutia Lacroix, “se desata a tormenta de merda.” (BOLAÑO, 2000, p. 178.)

Em *Amuleto*, Auxilio Lacouture também se encontra em um ambiente de fim dos tempos:

A noite escura da alma avança pelas ruas do DF, varrendo tudo. Já quase nem se escutam canções, aqui, onde antigamente tudo era uma canção. A nuvem de pó pulveriza tudo. Primeiro os poetas, depois os amores, e depois, quando parece que está saciada e que se perde, a nuvem volta e se instala na parte mais alta de tua cidade ou de tua mente e te diz, com gestos misteriosos, que não tem a intenção de mover-se. (BOLAÑO, 1999, p. 8)

Porém, diante disso, afirma: “Se não fiquei louca foi porque sempre conservei o humor.” (BOLAÑO, 1999, p. 16). Com inteireza, tem a firme consciência de que o ano de 68 “se tornou o ano de 64 e o ano 56. E também transformou-se no ano 70 e no ano 73 e no ano 75 e 76.” (BOLAÑO, p. 14) — datas de muitos dos golpes militares que se espalharam pela América Latina. Mesmo assim, em sua indignação, ela está disposta a “defender o último reduto de autonomia da UNAM, eu, uma pobre poetisa uruguaia, mas que amava o México tanto quanto o mais apaixonado pelo país...” (BOLAÑO, 1999, p. 11) E assim como o personagem de carne e osso, aquela que foi encontrada à beira da morte após os doze dias que durou a invasão da UNAM, também Auxilio Lacouture assume com humor e retidão o cerco:

E Remedios Varo me olha, e seu olhar diz: não se preocupe, Auxilio, você não vai morrer, não vai ficar louca, você está defendendo o estandarte da autonomia universitária, você está salvando o honor das universidades da nossa América, o pior que pode acontecer com você é que emagreça de maneira horrível, o pior que pode te acontecer é ter visões, o pior que te pode ocorrer é ser descoberta, mas você não pense nisso, mantenha-se firme, leia o pobre Pedrito Garfias (bem que você poderia ter levado ao banheiro outro livro, menina) e deixe que sua mente flua livremente pelo tempo, do 18 de setembro

¹ Diz o começo do romance: era “uma noite de névoa densa que obrigava os carros a circular a baixa velocidade e que fazia com que os pedestres comentassem, com regozijo e estranhamento, o fenômeno da bruma. [Perante isso, Heredia, o amigo do narrador, que o espera, disse:] é uma noite feita sob medida para Jack. Referia-se a Jack, o Estripador, mas sua voz soou como se evocasse terras sem lei onde qualquer coisa era possível.” (BOLAÑO, 2002, p. 7)

ao 30 de setembro de 1968, nem um dia a mais, isso é tudo que você tem de fazer. (BOLAÑO, 1999, p. 96)

É por isso que, apesar de tudo, Auxilio Lacouturre, entendendo que a nostalgia e a melancolia podem ser as piores formas de se relacionar com o passado e com a memória, dedica toda sua atenção aos:

...meninos mais lindos da América Latina, aos meninos mal alimentados e aos bem alimentados, aos que tiveram de tudo e aos que não tiveram nada, que canto mais bonito é esse que sai dos seus lábios, que bonitos eram eles, que beleza, ainda que estivessem caminhando lado a lado rumo à morte, os ouvi cantar e fiquei maluca, os ouvi cantar e nada pude fazer para que detivessem seus passos... (BOLAÑO, 1999, p. 167)

E apesar de que, com estupor, vê como eles rumam em direção ao despenhadeiro em tempos de derrota, quando se fala do triunfo incontestado do capitalismo (como registra a história, na América Latina “as ditaduras [foram] instrumentos de uma transição epocal do Estado ao Mercado” — AVELAR, 2003, p. 10), ela insiste em afirmar que esse canto “...falava da guerra, das façanhas heroicas de uma geração inteira de jovens latino-americanos sacrificados, [mas] eu soube que acima de tudo falava do valor e dos espelhos, do desejo e do prazer. E esse canto é nosso amuleto.” (BOLAÑO, 1999, p. 168) Dessa forma, admite-se que as ideias não são apenas instrumento de apreensão do que está fora da consciência, mas também formas que guiam a práxis humana.

Poucos escritores conseguiram expressar melhor do que Primo Levi que a memória é também um imperativo ético. Em *É isto um homem*, conclui com uma célebre reflexão sobre seu afã de sobrevivência:

Talvez tenha me ajudado [a lutar por estar vivo] meu interesse incansável pelo ânimo humano, e a vontade não apenas de sobreviver (comum a todos), como também de sobreviver com o fim preciso de relatar tudo que havíamos presenciado e tudo que havíamos suportado. E, finalmente, quiçá também tenha exercido um papel importante a vontade (que conservei com tenacidade) de reconhecer e ver em meus colegas e em mim mesmo (ainda nos dias mais sombrios) a homens, não coisas, furtando-me, com isso, a aquela total humilhação e desmoralização que levou muitos ao naufrágio espiritual. (LEVI, 2002, pp. 120 – 121)

3 — A memória apropriada

...lembrar é, para os sobreviventes, o único dever autoimposto, por mais dolorosa que possa ser essa recordação.

Harald Weinrich, *Lete*.

A reflexão sobre a memória extrai boa parte do seu valor no fato de que esta tem se constituído, para muitos pensadores, em alternativa a um discurso historiográfico visto como positivista, universalista, e espólio dos vencedores, o que, de alguma maneira, procura ir ao encontro do exposto na sétima tese “Sobre o conceito de História”, de Walter Benjamin, na qual afirma:

Fustel de Coulanges recomenda ao historiador interessado em ressuscitar uma época que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história. Impossível caracterizar melhor o método com o qual rompeu o materialismo histórico. Esse método é o da empatia. Sua origem é a inércia do coração, a *acedia*, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz. Para os teólogos medievais, a *acedia* era o primeiro fundamento da tristeza. Flaubert, que a conhecia, escreveu: “Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage”. A natureza dessa tristeza se tomará mais clara se nos perguntarmos com *quem* o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. (BENJAMIN, 1994, p. 225)

Partindo da ideia de uma América Latina pós-ditatorial, em que o fim das ditaduras que ocorreram entre as décadas de 60 (a começar pela do Brasil em 64) e 80 (o fim do arco o constitui a do Chile, que termina com a saída do poder de Augusto Pinochet, em 1989) coincide, no Continente, com a implementação do capitalismo de corte neoliberal (com o triunfo do mercado enquanto arena lógica e natural em que deve ser dirimida toda discussão sobre igualdade social; com a descrença na política parlamentarista e em especial a desconfiança diante dos partidos de corte socialista, comunista ou de esquerda — reduzida esta última, em bloco e sem nuance alguma sobre suas notórias diferenças, ao Stalinismo —; com o menoscabo de toda explicação sobre a miséria e a desigualdade que tente recuperar a noção de luta de classes; em suma, com o advento da ideologia de que o capitalismo não apenas é o horizonte intransponível, mas também como a materialização de potências humanas entendidas de maneira ontológica), *Noturno do Chile* se situa no fim do século XX em um mundo em que o anteriormente esboçado

triunfou. Nesse sentido, não é estranho que a voz narrativa seja a de um padre do Opus Dei, voz que se apropria da memória do processo histórico chileno que desemboca em uma derrota, já que, como se sabe, os artífices da reestruturação da política e da economia durante a ditadura pinochetista foram os chamados *Chicago boys*:

...as mudanças introduzidas pelos Chicago boys nas estruturas econômicas do país são tão profundas que representam uma renovação global do capitalismo no Chile. [...] Ainda que as mudanças fossem profundas, as mais importantes do ponto de vista dos impulsores do modelo são aquelas destinadas a fazer prevalecer o livre jogo das forças do mercado, por cima das do Estado. [...] ...alguns dos pilares levantados neste período aparecem mais permanentes em um horizonte de longo prazo e são valorizados até pelos opositores aos Chicago boys. Entre outros, a reforma do Estado e seu novo papel subsidiário; a abertura ao exterior e o fomento às exportações; a revalorização da empresa privada; a importância dos equilíbrios macroeconômicos e a necessidade de estabelecer regras estáveis do jogo... (DELANO; TRASLAVIÑA, 1989, p. 8)

Voz que compactua com todos aqueles que pediam o fim do governo da *Unidade Popular* e a extirpação violenta do marxismo no Chile, a de Sebastián Urrutia Lacroix diagnostica que a literatura não apenas é feita pelas elites econômicas e políticas de cada Estado, mas também assenta inevitavelmente na barbárie: “É assim que se faz a literatura no Chile, assim é que se faz a grande literatura no Ocidente.” (BOLAÑO, 2000, p. 148) Desta forma, ele não faz senão ocupar um lugar que por direito lhe corresponde na continuidade da História, com maiúscula, na medida em que este conceito significa, de acordo com Walter Benjamin, verbalização, sentido e necessidade teleológica.

Os historiadores sabem que os fatos *históricos* sempre ocorrem, pelo menos, duas vezes: uma (não necessariamente em primeiro lugar), no âmbito dos fatos; outra, na escrita. A historiografia comprova que em boa medida as coisas *são* ao serem transpostas à esfera da representação. Um dos desafios que em *Noturno do Chile* assume Roberto Bolaño consiste em se perguntar como fazer para (após a percepção de que a História oficial, dos vencedores, compromete o conhecimento e possível transformação da história do Chile, que é contada em chave ufanística de “milagre”) contribuir a fim de que o havia sido soterrado pelo discurso oficial emergja à luz. A estratégia narrativa, portanto, faz com que o discurso de Sebastián Urrutia Lacroix, que tende a se apropriar da História do Chile ao transformá-la em discurso, seja profundamente questionada por si mesma, e nas entrelinhas construa uma percepção oposta à *verdade* que ela tenta transmitir. A opção estética não é da menor importância: a simples e direta oposição maniqueísta entre os usos políticos da *Memória*, versus os da *História*, concebendo a primeira como

“democrática”, “coletiva” e “negociada”, enquanto que a segunda seria “autoritária”, “imposta” de forma vertical, “minoritária” e “elitista”, é desmentida pelo mundo atual através dos meios massivos de comunicação que recobrem e condicionam tudo que se percebe e se lembra. Para Roberto Bolaño, portanto, a memória deixa de ser reduto natural e pacífico da história *verdadeira*, e é preciso lutar por ela, já que tem sido apropriada pelo discurso que coincide com os lugares daquilo que a lógica do presente permite pensar, neutralizando seu potencial crítico.

Em *História do pranto*, o escritor argentino Alan Pauls tenta refletir sobre a apropriação política da memória. “Eu estive lá” tem se transformado em um argumento irrefutável para muitos dos que, hoje em dia, estão no poder. Como escrever em tempos sombrios — como sugere o livro de Hannah Arendt? Não é raro que as sete biografias que compõem o ensaio desta pensadora correspondam a figuras da primeira metade do século XX, uma época em que as exigências das vanguardas, além de duas guerras mundiais, a existência da URSS e o capitalismo triunfante em Ocidente, impediam a existência de uma vida sem comprometimentos explícitos. O começo do século XXI, porém, exige outros gestos. Os apocalipses pós-modernos que povoam a obra de Roberto Bolaño requerem, portanto, outro tratamento. Seus tempos sombrios são os que impedem falar em verdade, representação, compromisso e até de realidade; são aqueles que têm como fatos históricos fundadores: o advento das ditaduras e as posteriores democracias pacificadas criadas por elas, o fim de qualquer alternativa de esquerda, a queda do Muro de Berlim e da URSS, o triunfo do mercado único, o *Estado de exceção* quando a fórmula de coerção e consenso resulta insuficiente. O espírito das vanguardas, na atualidade, requer outras estratégias para que a forma literária adquira uma irradiação para além da simples “beleza” decorativa e, de alguma forma, com o “sublime” da era dos manifestos.

Noturno do Chile, portanto, parte de um duplo desafio: por um lado, resgatar o processo histórico chileno da voz que lhe tem dado explicação e sentido até o momento, para que não se perca de novo; e por outro, não escrever mais um capítulo do clássico *compromisso* em literatura. Na trilha do espírito das vanguardas, a tarefa requer imaginação, criatividade, e não copiar formas anteriores. Trata-se, então, de recuperar a tradição do efêmero.

“Noturno”, como se sabe, é uma peça musical, de caráter sonhador, de uma doce melancolia. Porém, o noturno que Roberto Bolaño constrói sobre o Chile trata de uma sociedade de latifundiários, de miseráveis, de indígenas e mestiços excluídos; traz à tona o convulso processo de luta por democracia, dos bombardeios ao Palacio de la Moneda,

da escalada do Ódio e do Medo para acabar com a inteligência e a solidariedade, da chegada da Junta Militar para impor um aparato de repressão. Aborda, enfim, o processo que desemboca no começo dos anos setenta e vai prevalecer durante décadas, consolidando a barbárie infinita em que assenta a cultura. “Todo documento de cultura é um documento de barbárie”, dizia Walter Benjamin, ele próprio vítima dela, e, em *Noturno do Chile*, a frase é exata.

Em concordância com o pensador alemão, uma das cenas mais importantes que compõem o livro de Bolaño é a alegoria da casa de Maria Canales, que ilumina e esclarece por que não será de estranhar que o narrador deste noturno (em que o doce canto para recordar uma agradável sensação se transforma no grito de pesadelo da história) seja um bárbaro que, se naufraga na tormenta de merda, ele o faz abraçado a uma biblioteca cheia de clássicos greco-latinos, e não a um pau podre, precário objeto de flutuação para os indigentes, como afirma em *Estrela distante*.

Nesse instante, o galeão começou a afundar e todos os sobreviventes nos tornamos naufragos. No mar, flutuando abraçado a um barril de cachaça, vi Carlos Wieder. Eu flutuava agarrado a um pau de madeira podre. Compreendia nesse momento, enquanto as ondas nos afastavam, que Wieder e eu tínhamos viajado no *mesmo* barco, só que ele contribuiu para afundá-lo, e eu, pouco ou nada por evitá-lo. (BOLAÑO, 1996, p. 131)

Perante uma derrota monumental (que em *Noturno do Chile* não se limita apenas ao golpe de 11 de setembro de 1973, mas que se expressa na sociedade classista chilena e em uma literatura em que esta condição é levada às suas condições de produção e consumo), o problema é indissolúvelmente político, ético e estético. Se a consigna era a de não fazer mais uma história da denúncia direta em uma época em que estas perderam seu potencial de crítica efetiva, a solução não deixa de ser ousada: dado que o que prevalece é a ideologia oficial, a opção estética de Bolaño não recusa ilusoriamente esse fato indiscutível, ou seja, que os vencedores continuem com a voz cantante. Continue a falar, *Sire*; mas, como já o adverte a epígrafe tomada de Chesterton, *tire a peruca*, mostre sua cara.

Nessa estratégia oblíqua em que, para transmitir seu ponto de vista faz com que narre o vencedor, a compreensão é deslocada para o leitor. Não será mais um narrador esclarecido, honesto, humano, correto (como pretendia a literatura “de compromisso”) quem ilumine o sentido de tudo aquilo que é contado no texto, já que a leitura literal reduziria a compreensão.

Em entrevista ao jornal argentino *La Nación*, o escritor mexicano Juan Villoro conta:

Uma noite, Roberto [Bolaño] me comentou que ainda não sabia onde é que me colocaria em sua *Antologia militar da literatura latino-americana*. «Qual regimento te agrada?», perguntou com malícia. Respondi que só me via indo à guerra como Bob Hope ou Marilyn Monroe, no grupo de entretenimento para as tropas”. (VILLORO, 2008)

A brincadeira do autor de *A literatura nazi na América* é eloquente no sentido de que, para ele, ainda era possível escrever livros sobre a derrota e a subtração da memória para que o discurso oficialista da história fosse aceito sem reflexão, contanto que não caíssem na ingenuidade daqueles que faziam do compromisso algo explícito e não mediado. Por isso, enquanto Sebastián Urrutia Lacroix narra com segurança e clareza o processo histórico chileno (onde também revela seu oportunismo para galgar posições, sua covardia explícita diante dos poderosos a quem beija a mão, sua cumplicidade e subserviência perante o poder, sua vitimização conveniente), o “jovem envelhecido” observa, lembrando a ele que sua narração se dá em tempos sombrios e o que conta não dá testemunho de um caminho de progresso, mas de uma barbárie que desemboca na tormenta de merda da história — como fecha a última linha do romance.

A propósito da relação entre romance e narração, o escritor argentino Juan José Saer dizia:

A narração é um modo de relação do homem com o mundo. [...] A narração é uma práxis que, no ato de se desenvolver, segrega sua própria teoria. Antes de escrever, nós escritores sabemos o que não se deve fazer, e o que resta disso (ou seja, o que estamos fazendo) é o resultado de repetidas decisões tomadas pelo narrador enquanto escreve, em todos os níveis de sua práxis criadora. (SAER apud CORBATTA, 2005, p. 36.)

Pelo que deixou escrito, resulta claro que, para Bolaño, era possível seguir narrando. No seu caso, desde uma perspectiva danificada ou incompleta, geralmente da ótica dos vencedores e bem menos da dos perdedores. Assim como os protagonistas e homônimos dos relatos “Sensini” ou “Olho Silva” não narram, mas são narrados, coloca-se uma interdição a qualquer intento de restauração ilusória que o mundo contemporâneo nega.

As inúmeras críticas que foram feitas ao Georg Lukács de *História e consciência de classe* (no sentido de que confundia *alienação* com *objetivação*, o que provocava severos equívocos para a teoria marxista e em geral para toda aquela que se propusesse a

transformação do mundo no capitalismo — e que depois ele atendeu distinguindo-as) refletem uma aspiração: que após a superação da *alienação*, toda *objetivação* consistiria em um reconhecer-se no mundo, feito este pelos próprios homens. Com isto, não se distanciava muito do Freud, que pressupunha que o *mal-estar* não era uma condição dada, e sim produto do modelo civilizatório que se consolidara na modernidade. Neste sentido, uma indagação séria sobre as possibilidades de narrar o trauma somente será possível quando as implicações de caráter epistemológico, ético e político confluam, juntas, na consideração da necessidade de transformar as bases em que assenta a polis atual. Ou seja, quando a compreensão, a verbalização e a cura do trauma não sejam entendidas apenas como operações individuais e subjetivas, mas objetiva e socialmente mediadas.

No documentário do cineasta chileno Patricio Guzmán, *A batalha do Chile 1. A insurreição da burguesia*, o espectador assiste à lúcida reflexão de que há uma armadilha na viagem de ida e volta à memória: como esta acumula espelhos que refletem momentos significativos das nossas vidas, existe o risco de ficar preso na conceituação instável das imagens que ela armazena. Um dos perigos de que é preciso fugir, portanto, é o de permanecer (à maneira dos comedores de lótus da *Odisséia*) esfregando as imagens para dar-lhes brilho. O outro é o de se perder na miragem que compõe esse jogo de espelhos. Ainda que não proporcione o fio de Ariadna para sair desse labirinto, a obra de Roberto Bolaño assenta sobre um dos mais urgentes problemas da literatura que se ocupa das experiências ditatoriais, que é o da forma em que estas são narradas.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo.” In *TEXTOS ESCOLHIDOS: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. Trad. de José Lino Grünnewald... [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém. Um estudo sobre a banalidade do mal*. Trad. Carlos Ribalta. 4ª ed. Barcelona: Lumen, 2003.

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

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (*Obras Escolhidas 1*), pp. 222 – 232.

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

----- *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama, 1996.

----- *Nocturno de Chile*. 9ª ed. Barcelona: Anagrama, 2000.

----- *La pista de hielo*. Santiago de Chile: Planeta, 2002.

CORBATTA, Jorgelina. *Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria*. 1ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

DELANO, Manuel; TRASLAVIÑA, Hugo. *La herencia de los Chicago boys*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1989.

HERRALDE, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Trad. Pilar Gómez Bedate. 2ª ed. Barcelona: Muchnik Editores, 2002.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (Biblioteca do leitor moderno, volume 58)

MONSIVÁIS, Carlos. “El ejemplo al respecto”. In *El 68, la tradición de la resistencia*. México: ERA, 2008. <http://www.mty.itesm.mx/dhcs/deptos/ri/ri-802/lecturas/nvas.lecs/1968-monsi/mc0292.htm>. Última consulta, 24 de agosto de 2012.

PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. 4ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

VILLORO, Juan. “Soy un cronista de las ideas”. *La Nación*, 15/3/2008. In <http://www.lanacion.com.ar/994691-soy-un-cronista-de-la-ideas>. Última consulta, 12 de mayo de 2012.

Víctor Lemus: Professor Associado do Setor de Letras Espanholas do Departamento de Letras Neolatinas (FL/UFRJ), e do seu Programa de Pós-graduação e Pesquisa. Atual editor de *Cadernos Neolatinos*, tem publicado artigos sobre diversos autores brasileiros, espanhóis e hispano-americanos. É autor do livro *Em parceria. Estudos de literatura, crítica e sociedade*.

Contato: victormlemus@gmail.com