

# Enigma, opacidade, centro: *Los detectives salvajes* em uma história da literatura hispano-americana

Clarisse Lyra Simões (PG – USP)

*Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad.*

Roberto Bolaño. “Acerca de *Los detectives salvajes*”.

O presente trabalho propõe uma comparação entre a poética de Bolaño em *Los detectives salvajes* (1998) e os projetos canônicos encampados por Jorge Luis Borges em sua narrativa e por Julio Cortázar em seu romance *Rayuela* (1963). Visando a inserir a obra de Bolaño em uma história da literatura hispano-americana que tem como dois grandes paradigmas a estes autores, nosso ensaio se divide em duas partes. A primeira delas localiza em Borges o grande influxo de Bolaño para praticar uma literatura que faz uso do mistério e do romance policial como matriz para postular a leitura como motor principal da ficção, notando, não obstante, como os seus modos de jogo com a opacidade derivam em terrenos inauditos pelo grande autor argentino, tendo a figura do deserto – deserto de sentido – como uma possível definição. Na segunda parte, por outro lado, propomos que, embora em Cortázar e em seu romance fragmentário Bolaño encontre uma grande fonte de diálogo, o seu projeto estético está já distante do de seu antecessor no que diz respeito ao centro como categoria organizativa do narrado, pois enquanto em *Rayuela* é possível determinar uma origem fixa, o que se observa em *Los detectives salvajes* é um centro desde sempre esvaziado.

## I.

Uma impressão forte que resta da leitura de *Os detetives selvagens* é a de que ele se constrói a partir da colocação de mistérios paulatinos. Sua estrutura evoca um romance policial, no sentido de que a todo momento ele parece se encaminhar para

uma revelação. Esses mistérios nem sempre partem de uma pergunta bem formulada. Muitas vezes o leitor não é capaz de precisar a sensação de mistério que experimenta, sendo ela fruto de pequenas insinuações, pequenas intromissões que se sucedem, sustentando a forte tensão do relato. Por isso o crítico Ezequiel de Rosso escreveu que o segredo, nesse romance, “Es pensado como una instancia dinámica. Se trata de ver al secreto ‘entre’: siempre en circulación, siempre en tránsito; no ubicar su origen o su fin, sino más bien el recorrido que media entre ambos” (ROSSO, 2006, p. 137).

Essa impressão de que há no texto um segredo, um sentido oculto que resiste em vir à tona, é mantida durante todo o romance. Predições de ruína, profecias estranhas que são ditas desde o hospício, figuras que são perseguidas por sombras no meio da rua são elementos responsáveis por insinuar a intromissão de outra ordem que não a dos fatos corriqueiros. Tudo o que se tem são insinuações que não deixam de provocar nos leitores uma sensação semelhante àquela descrita por Jorge Luis Borges em “La muralla y los libros”:

La música, los estados de la felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético (BORGES, 1999, p. 13).

Essa “iminência de uma revelação que não se produz” é, precisamente, o efeito que conscientemente busca Bolaño, introduzindo o leitor em um jogo que consiste em operar sempre com o ambíguo, com o não dito ou dito a *medias*. Interessante, pela semelhança das imagens, o paralelo possível entre essa célebre colocação de Borges e o seguinte trecho de Lévinas, escrito em “La realidad y su sombra”. Segundo o filósofo, a arte

Es el acontecer mismo del oscurecimiento, un atardecer, una invasión de sombra. Para decirlo en términos teológicos que permitan delimitar, aunque toscamente, las ideas respecto a las concepciones comunes, el arte no pertenece a las concepciones comunes, el arte no pertenece al orden de la revelación” (LÉVINAS, 2001, p. 47).

No contexto deste trecho, o autor está tentando tirar a arte do território do conhecimento: “Si el arte no fuera originalmente ni lenguaje ni conocimiento [...]”, diz ele, “la crítica se encontraría rehabilitada. Señalaría la intervención necesaria de la inteligencia para integrar en la vida humana y en el espíritu la inhumanidad y la inversión del

arte” (LÉVINAS, 2001, p. 45). Talvez, em algum sentido, a aposta de Lévinas justifique o pressentimento de Borges. Sua imagem, completa, per-feita, se inscreve talvez nesse terreno que o filósofo lituano descreve de uma arte que está fora do humano e que, portanto, não revela. E não é que ela oculte um sentido que esteja presente no texto; sua própria natureza é esse *ensombrecimento* que não necessariamente cobre algo, mas que se realiza como um movimento significativo em si. É então a crítica que vai desenhar, ou criar, através da interpretação, sentidos para essa obscuridade.

Borges e Bolaño, de maneiras distintas, parecem reconhecer aquilo que pontuou Lévinas: a arte – o símbolo, a literatura – tem sua opacidade; não é ela apenas uma janela através da qual é possível observar as coisas do mundo. Se existe algo que a leitura não revela, há de ser porque existe algo de muito importante que está aquém da revelação. Se não, por qual outro motivo encerraria Bolaño seu romance com o desenho de uma janela, cuja moldura já começa a se desfazer, seguido do *acertijo* “Qué hay detrás de la ventana?”, cuja resposta nunca chegaremos a conhecer, cuja resposta talvez sequer seja possível?

Esse jogo de opacidade assumido pelas narrativas de Borges e de Bolaño confronta e, ao mesmo tempo, instiga nossa natureza de críticos literários “treinados para descobrir significados” (STALLYBRASS, 2008, p. 98). Reinaldo Laddaga, por exemplo, notou que a “felicidade de ir adivinhando” é, em Borges, a forma própria do prazer que tem por ocasião o texto narrativo (LADDAGA, 2007, p. 35). Esta felicidade, no entanto, está reservada apenas ao leitor que suponha no jogo dos signos a cifra de uma ordem “sigilosa e crescente”, cuja percepção, ao passo que produz um impulso de interpretação, produz também a suspensão da possibilidade de concluir alguma interpretação determinada (LADDAGA, 2007, p. 36).

Roberto Ferro, por sua parte, acentuou que o leitor de Borges “não busca o sentido como se perseguisse uma mensagem profunda, mas desenvolve uma viagem incessante através de textos que [...] entretecem um número indeterminado de outras textualidades” (FERRO, 2010, p. 240), o que faz com que a leitura de seus contos se configure como uma “greta sempre aberta por onde desliza o sentido sem possibilidade alguma de fechamento pela constatação de uma única verdade” (FERRO, 2010, p. 240).

Esta posta em cena da leitura como motor primordial da ficção – o que em Borges é um influxo da literatura policial e em Bolaño é também, e sobretudo, um influxo de Borges – é em grande parte responsável pelo aspecto de suas poéticas que determina que “a resolução do enigma [seja] sempre inferior à invenção do enigma”

(FERRO, 2010, p. 244), pois Borges e Bolaño estão mais preocupados em fazer girar uma série de referências em modo ininterrupto.

Porém, se, acerca de Borges, Ferro emitiu um juízo cravado ao dizer que “o tema de um processo de busca sem fim abre um caminho para a relativização da verdade enquanto correspondência entre a palavra e o mundo, configurando toda certeza acerca do referente como uma citação de outras citações, com frequência apócrifas” (FERRO, 2010, p. 244), acerca de Bolaño seria mais acertado dizer (ao menos neste momento e com relação a *Los detectives salvajes*), como o poeta Fabiano Calixto: “a sombra que escapa daquela / palavra é um deserto de sentido” (CALIXTO, 2013, p. 45) – mesmo se a linguagem de Bolaño é completamente transparente.

## II.

Certa vez, Beatriz Sarlo, ao comentar a necessidade de uma releitura da obra de Cortázar na Argentina, afirmou que “En [el] recuerdo (personal) de la lectura de *Rayuela*, está presente, por una astucia de la historia, el recuerdo de las utopías de los años sesenta, antes de que la violencia arrasara con ellas” (SARLO, 2008, p. 261, grifo nosso). Precisamente no *após* deste fato encontra-se a literatura de Bolaño, inserida em um momento da história recente da América Latina, que se poderia dizer pós-utópico, em que a violência de Estado é um determinante incontornável. Em seu discurso de recebimento do Prémio Rómulo Gallegos, ele colocou:

[...] en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia [...]. De más está decir que luchamos a brazo partido, tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, [...] luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que había más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, [...] pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia, murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados (BOLAÑO, 2006, p. 37-8).

Bolaño escreve, portanto, a partir da derrota dos sonhos de uma geração, a sua própria geração, mas isto não necessariamente significa que sua escrita seja o estrito relato dessa derrota, no qual não há já lugar para a esperança. Amadeo Salvatierra,

personagem de *Los detectives salvajes* – homem nostálgico que esteve engajado no processo modernizador empreendido pelas primeiras vanguardas latino-americanas, que planejou junto com Germán Lizt Arzubide e Manuel Maples Arce construir Estridentópolis, a cidade vanguardista – diz, em 1976: “Que es como decir, muchachos, les dije, que veía todos los esfuerzos y los sueños, todos confundidos en un mismo fracaso, y que ese fracaso se llamaba alegría” (BOLAÑO, 2009, p. 358). Declaração que parece um sinal de que, na lembrança, resiste algo da juventude, algo como o sentimento de uma antiga alegria de sonhar, e um sinal de que nessa fagulha de sonho fracassado não deixa de faiscar uma centelha de esperança. Talvez por isto Enrique Vila-Matas tenha descrito este romance como uma *brecha*: “el tema de *Los detectives salvajes* bien podría ser una brecha, el mundo infernal de una generación agrietada, boca sibilina por la que habla el infierno” (VILA-MATAS, 2006, p. 102). *Los detectives* parece ser, então, a brecha, o intervalo que permite a Bolaño dar fé dos restos – das formas de permanência e sobrevivência – desses jovens cujos ossos estão espalhados (metaforicamente ou não) pelo continente.

Quando Davi Arrigucci Jr. fala da fragmentação em *Rayuela*, ele ressalta que este é um procedimento que “pode conduzir à visão da totalidade” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 268); isto é, a possibilidade de um sentido total anelado pelo protagonista pautado a todo tempo a desagregação linguística e formal do texto. Estamos ainda, no livro de Cortázar, dentro do modelo preconizado por Lukács – para quem o romance realiza e deve realizar, através da forma, a “tentativa de construir uma totalidade inexistente na experiência histórica” (SANSEVERINO, 2003, p. 94), o gesto de retorno ao lar, à pátria utópica. Logo, a organicidade neste caso é um objetivo, um fim, enquanto o fragmento se apresenta como uma condição forçosa que Cortázar sabe utilizar como um método. Todos nos lembramos de como, em Lukács, a condição de fragmentariedade do romance é uma consequência direta da quebra do círculo da transcendência, e Arrigucci aclara como, coerentemente, em Cortázar a obra “se transfigura sempre pela motivação interna na busca que retesa sua linguagem em função de um foco transcendente” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 20).

Em *Los detectives salvajes*, por outro lado, parece que encontramos o romance já com os seus dois pés para fora do paradigma lukacsiano, pois a fragmentação se apresenta nele não apenas como possibilidade limite, mas como proposta; o seu valor, aqui, é afirmativo, enquanto que em *Rayuela* (apesar de se apresentar também como jogo que ensaia as possibilidades de liberdade do leitor) ele tende a ser negativo. No ro-

mance de 1963 se define uma nostalgia da integralidade do ser e da representação que se evidencia na própria configuração dos personagens, com o eixo da narração sendo ocupado por Horácio Oliveira, cuja consciência preside o relato mesmo quando ele está virtualmente ausente, caso da apresentação dos papéis de Morelli. No livro de Bolaño, ao contrário, é sempre controverso determinar um centro para a narração; o eixo se encontra pulverizado entre dezenas de narradores, os protagonistas estão ausentes (de fato eles não se encontram em lugar nenhum do livro) e mesmo a atribuição a Ulises Lima e a Arturo Belano como temas dos inúmeros testemunhos pode ser questionada.

Nesse sentido, e tomando o texto “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas”, de Jacques Derrida, poderíamos dizer que, em *Rayuela*, como há um centro, uma origem fixa, este centro limita e encerra as possibilidades das permutas entre os elementos e, logo, as possibilidades do jogo, as quais, ao mesmo tempo, ele abre e torna possível (DERRIDA, 1995, p. 230). Isto se evidencia pela própria maneira como o autor, ao início, propõe dois caminhos distintos para a leitura do livro: um corrente, seguindo a paginação tradicional, e outro de acordo com um índice aparentemente arbitrário, por ele fabricado, que indica uma leitura salteada (para usar o termo de Macedonio), mas cujo itinerário se mostra, finalmente, mais lógico que o anterior. Essas possibilidades, que implicam uma suposta eleição do leitor, são, no entanto, ao fim e ao cabo, limitadas e pré-definidas.

Em *Los detectives*, por sua parte, o deslocamento do centro, que é radical, permite uma infinidade de permutas, o que torna a sua leitura – mesmo se ela se realiza na ordem tradicional da paginação – mais arbitrária. Porque neste romance parece que encontramos “uma presença central que nunca foi ela própria, que sempre já foi deportada para fora de si no seu substituto” (DERRIDA, 1995, p. 232), um centro que não é “um lugar fixo mas uma função” (DERRIDA, 1995, p. 232). A rigor, mesmo se é fácil discernir uma lógica no ordenamento dos depoimentos, que atende principalmente à cronologia (com algumas poucas alterações), a arbitrariedade é constitutiva da leitura desse romance porque ele parte de procedimentos como proliferação e multiplicidade, de modo que, por mais que leiamos numa ordem mais ou menos cronológica, essa cronologia não implica no que se poderia chamar de *coerência*. No caso, a coerência não está ausente na arrumação do relato (não se trata de uma questão de arrumação, montagem, colagem), mas no próprio modo de vivência das experiências. O que faz com que a fragmentação seja, aqui, irredutível a uma síntese, pois ela não se constitui como compartimentação do narrado, mas como coletânea de choques, intermitências, fissuras.

## Referências

- ARRIGUCCI JR., Davi (2003). *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Cia. das Letras.
- BOLAÑO, Roberto (2006). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto (2009). *Los Detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- BORGES, Jorge Luis (1999). *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza.
- CALIXTO, Fabiano (2013). *A canção do vendedor de pipocas*. Rio de Janeiro: Sette Letras.
- CORTÁZAR, Julio (1996). *Rayuela*. Edición crítica. Coordinación de Julio Ortega e Saúl Yurievich. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX.
- DERRIDA, Jacques (1995). *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva.
- FERRO, Roberto (2010). *Da literatura e dos restos*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- LADDAGA, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LÉVINAS, Emmanuel (2001). *La realidad y su sombra*. Madrid: Trotta.
- LUKÁCS, Georg (2000). *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.
- ROSSO, Ezequiel de (2006). *Una lectura conjetural: Roberto Bolaño y el relato policial*. Em: MANZONI, Celina (org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, p. 133-143. Buenos Aires: Corregidor.
- SANSEVERINO, Antônio Marcos (2003). *A força messiânica e a Teoria do romance*. Em: BORDINI, Maria da Glória (org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- SARLO, Beatriz (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XX.
- STALLYBRASS, Peter (2008). O mistério do caminhar. In: *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- VILA-MATAS, Enrique (2006). Bolaño en la distancia. In: MANZONI, Celina (org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, p. 97-104. Buenos Aires: Corregidor.