

RUPTURA E EXPERIMENTAÇÃO: AS VOZES NARRATIVAS EM *OS DETETIVES SELVAGENS*, DE ROBERTO BOLAÑO¹

RUPTURE AND EXPERIMENTATION: THE NARRATIVE VOICES IN *THE SAVAGE DETECTIVES* BY ROBERTO BOLAÑO

Felipe da Silva Mendonça²

Luciana Brito³

RESUMO: *Os detetives selvagens*, de Roberto Bolaño, configura-se como uma das obras mais importantes da literatura hispano-americana contemporânea, devido a sua experimentação narrativa. Por isso, este artigo tem como objetivo analisar o narrador no referido romance, em busca de seus principais traços de ruptura e experimentação. Para tanto, baseamo-nos em teóricos como Benjamin (1987), Santiago (2002), Lukács (2009), Bakhtin (1988), Candido (2014), Adorno (2003), dentre outros. No romance, Bolaño cria uma trama labiríntica composta por mais de cinquenta narradores. Essa experimentação narrativa faz com que narrador e leitor assumam a posição de espectadores da ação alheia. Desse modo, o leitor adquire um conhecimento fragmentário sobre os protagonistas, a partir dos diversos ângulos em que enxerga a história, daí também precisar tornar-se um detetive.

Palavras-chave: *Os detetives selvagens*. Roberto Bolaño. Narrador. Romance.

ABSTRACT: *The savage detectives* by Roberto Bolaño is one of the most important works of contemporary Hispanic-American literature due to its narrative experimentation, so this article aims to analyze the narrator in the novel in search of its main traits of rupture and experimentation. To do so, it is based on theorists such as Benjamin (1987), Santiago (2002), Lukács (2009), Bakhtin (1988), Candido (2014), Adorno (2003), among others. In the novel, Bolaño creates a labyrinthine plot of more than fifty narrators. This narrative experimentation makes narrator and reader assume the position of spectators of the action of others, in this way the reader acquires a fragmentary knowledge about the protagonists from the different angles that see the story, hence also need to become a detective.

Keywords: *The savage detectives*. Roberto Bolaño. Narrator. Novel.

¹ Artigo recebido em 8 de abril de 2019 e aceito em 17 de junho de 2019. Texto orientado pela Profa. Dra. Luciana Brito (UENP). Este trabalho foi financiado pela Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Estado do Paraná.

² Graduando do Curso de Letras Português/Espanhol da UENP.
E-mail: felipesimendonca@gmail.com

³ Doutora em Letras. Professora do Curso de Graduação em Letras da UENP.
E-mail: lbrito@uenp.edu.br



INTRODUÇÃO

O *boom* latino-americano iniciado na década de 1960 revelou grandes autores para o mundo como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, dentre outros que foram rapidamente canonizados. Nesse período, a literatura do mercado hispano-americano ficou conhecida pelas temáticas insólitas e nacionalistas, afinal, os conflitos ideológicos entre direita e esquerda pairavam sobre os países e os regimes totalitários começavam a se instaurar. Décadas após esse momento, quando os processos democráticos, que ocorrem nos anos 1980, encerram com as ditaduras, surge Roberto Bolaño. O chileno, nascido em 1953, publicou a maior parte de sua obra em uma década, de 1993 a 2003 (ano de sua morte), quando são lançados nove romances, dois livros de contos e dois de poesia. Com temáticas distantes do realismo maravilhoso, a obra de Bolaño possui como temas principais a literatura e a violência.

A Revolução Cubana foi, conforme Costa (2011), um dos fatores decisivos para o apogeu dos autores do *boom*, uma vez que o mundo voltou o seus olhos curiosos para a América Latina, buscando mais informações sobre a região. Assim, as editoras norte-americanas e europeias passaram a publicar os autores latinos e o mundo compreendeu que a América Latina também produzia uma literatura de qualidade. Já no início do século XXI, em busca de um fenômeno mercadológico semelhante ao *boom*, as editoras começaram a procurar pelo próximo grande autor da literatura latino-americana. Bucher (2016) argumenta que Bolaño aparece, então, como o produto ideal para o *marketing* editorial norte-americano. Mesmo não suprimindo a demanda do público de uma literatura que retratava o realismo maravilhoso, que se perpetuava até então, a morte do escritor facilitou a publicidade acerca de seu nome.

O autor já vinha conquistando reconhecimento entre os falantes de língua espanhola, principalmente após a publicação de *Os detetives selvagens* em 1998, o qual lhe proporcionou o prêmio Rómulo Gallegos e fez com que a crítica começasse a compará-lo a Jorge Luis Borges, devido a sua experimentação narrativa e às reflexões sobre o fazer literário. A morte precoce de Bolaño em 2003 e a publicação póstuma, no ano seguinte, de *2666*, que começa a ser considerada a sua grande obra, faz com que a divulgação do autor no cenário norte-americano fosse muito profícua (BUCHER, 2016). Desse modo, o chileno se torna um sucesso de público e de crítica, e o público conclui que os autores latino-americanos também produziam bons livros sem a presença do elemento insólito que se fizera tão presente durante o *boom*.

Com isso em mente, buscamos analisar a presença do narrador em *Os detetives selvagens*, a fim de observemos quais são os traços de ruptura e experimentação presentes na obra, bem como entender sua importância não apenas dentro da produção de Bolaño, mas também no âmbito da história do



romance latino-americano. Em *Os detetives selvagens*, o autor apresenta relatos de mais de cinquenta personagens que, em algum momento de suas vidas, cruzaram com os protagonistas da obra: Arturo Belano e Ulises Lima, que não possuem uma voz narrativa no romance. Por meio desses relatos, Bolaño faz com que os leitores também se tornem detetives, precisando estar atentos às diferentes visões e opiniões que as personagens possuem sobre os protagonistas.

O NARRADOR E A FORMA ROMANESCA

Georg Lukács define o romance como “a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2009, p. 55). Assim, desde as reflexões do filósofo húngaro a respeito do referido gênero em *A teoria do romance*, as comparações entre romance e epopeia se fazem evidentes, seja por ele ser herdeiro do gênero épico, seja por ambos, em suas singularidades, conseguirem representar a sociedade na qual foram concebidos, e é por meio de sua aproximação que conseguimos constatar os aspectos que delineiam o romance. Contudo, se a aproximação entre epos e romance se faz necessária para a compreensão da forma romanesca, é justamente o seu distanciamento e as suas divergências que a caracterizam.

Para Mikhail Bakhtin (1988), o romance é o único gênero que ainda está inacabado, fator que provoca grande dificuldade para uma teoria do romance, afinal, sendo ele um gênero sem um cânone estabelecido e em contínua transformação, é apenas por intermédio do confronto com a epopeia que o pensador russo consegue explicar algumas de suas particularidades. Bakhtin observa que enquanto a epopeia é constituída por um passado absoluto, a lenda nacional, e um mundo isolado da contemporaneidade, o romance consegue, na qualidade de gênero que acompanha o homem moderno, dessacralizar o conteúdo da epopeia, deixando de retratar seres superiores ao homem e fazendo com que ele seja o centro da narrativa. A forma romanesca, então, retrata a contemporaneidade, o passado próximo, o presente e ainda busca antecipar o futuro, assim como torna o centro de sua narrativa o ser humano comum.

O afastamento entre epopeia e romance e o espaço cada vez maior que este vem ocupando no âmbito da modernidade, fez com que o crítico alemão Walter Benjamin se preocupasse com o futuro da narrativa. Em seu célebre ensaio *O narrador*, Benjamin observa que, por mais que essa figura nos seja familiar, não está presente entre nós, pois o narrador é algo distante e que se distancia cada vez mais. Segundo o crítico, isso ocorre porque a arte de narrar está



se extinguindo, uma vez que as pessoas estão perdendo a habilidade de trocar suas experiências. Para Benjamin: "Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo" (BENJAMIN, 1987, p. 198). O alemão acredita que isto seja um problema para o futuro da narrativa, pois a fonte dos narradores é a experiência intercambiada pelas pessoas, de modo que as melhores narrativas escritas seriam aquelas que se aproximam das orais, contadas por narradores desconhecidos.

Com isso em mente, Benjamin explica que o narrador ideal pode ser representado por duas figuras: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro é capaz de contar as histórias tradicionais de um povo, que foram passadas de geração em geração, já o segundo conta histórias sobre aventuras vividas por ele em locais distantes, afinal, espera-se que pessoas que viajam muito tenham muitas experiências para compartilhar. Assim, o narrador ideal de Benjamin tem suas raízes no povo e deve transmitir algum tipo de sabedoria, a qual advém das histórias da tradição ou de lugares longínquos.

Como as experiências estão deixando de ser comunicáveis, Benjamin aponta que o ato de aconselhar parece antiquado na modernidade. Para autor, isso acontece por algumas razões e dentre elas é possível elencar a Primeira Guerra Mundial, pois o homem volta da guerra mudo, pobre em experiências que podem ser comunicáveis, devido aos traumas sofridos em campos de batalha.

A propagação do romance, resultante da ascensão da classe burguesa e da criação da imprensa, também fomenta a crise narrativa. Segundo Benjamin, a forma romanesca se mostra intrínseca ao objeto livro, o que significa que não se origina da tradição oral nem a estimula, ou seja, isso a difere da narrativa ideal, pois: "O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se" (BENJAMIN, 1987, p. 201). Assim, o autor pontua que a origem do romance é o indivíduo solitário, o qual não fala de suas preocupações mais significativas, não recebe conselhos e também não aconselha.

Ao refletir sobre a possível crise do romance, o filósofo alemão se aprofunda nessa questão. Para melhor elucidação, a metáfora benjaminiana é de que a existência, no sentido da poesia épica, é um mar, afinal, é possível interagir com esse de diversas formas. Podemos apenas deitar na praia, caminhar na beira do mar, colher os moluscos, ouvir as ondas ou cruzar o oceano, sem um destino exato, tendo a nossa frente apenas o céu e o mar. As atividades restritas à beira da praia são condicionadas ao poema épico, pois: "O homem épico limita-se a repousar. No poema épico o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe" (BENJAMIN, 1987, p. 54). O romancista mudo e solitário desbrava o mar, pois ele se separou do povo e do que ele faz. Desse modo, a



substância do romance, estando longe da tradição oral, patrimônio da epopeia, é o que contribui, segundo Benjamin (p. 55), “para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa que o espaço cada vez maior e cada vez mais imprudente que a leitura dos romances ocupa em nossa existência”.

Benjamin também observa que, com a consolidação da burguesia, a qual possui a imprensa como um de seus grandes instrumentos, surge uma nova forma de comunicação: a informação. Para o autor, a informação é tão estranha à narrativa quanto o romance, porém é ainda mais ameaçadora, pois as sabedorias vindas de longe, sejam de locais distantes ou de tempos passados apresentados pela tradição, encontram menos ouvintes, uma vez que eles estão mais interessadas em obter informações sobre acontecimentos próximos, ainda que essas só tenham valor no momento em que são novas. A informação se mostra incompatível com a narrativa porque precisa de uma verificação imediata, deve ser plausível e completa em si, isto é, vem acompanhada de explicações. Portanto, se: “Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1987, p. 203), a difusão da informação tem grande responsabilidade no enfraquecimento da narrativa.

Baseado nas considerações de Benjamin, Silviano Santiago (2002) consegue constatar três narradores: o narrador clássico, ideal para Benjamin, pois transmite uma sabedoria ao ouvinte; o narrador do romance que busca a objetividade, mas narra sua própria vivência; e o narrador jornalista que, tendo como base a informação, nunca narra suas vivências, pois não se preocupa em transmitir sua própria experiência. Com foco no narrador jornalista, que é desprezado por Benjamin, Santiago investiga o narrador da pós-modernidade. Enquanto para Benjamin a propagação da informação é um dos fatores que mais contribui para a crise da narrativa, para Santiago é a difusão da informação associada ao distanciamento do narrador em relação ao que está sendo narrado que possibilita a figura do narrador pós-moderno.

O narrador pós-moderno, conforme Santiago, observa a vivência alheia, isto é, narra o que acontece com o outro, mas, como nenhuma escrita é neutra, ao falar do outro também fala indiretamente de si. Desse modo, a narrativa pode expressar uma sabedoria decorrente da observação, a qual é apresentada de forma inversa, uma vez que são as ações do jovem observado que transmitem a sabedoria e não o narrador experiente que observa. Para Santiago, esse fato acontece pois a narrativa pós-moderna é jovem, inexperiente, e o paternalismo deixa de existir porque o saber do mais experiente já não é tão importante. Diante dessa incomunicabilidade entre as gerações, os conselhos dados por uma pessoa mais experiente a uma menos experiente, como Benjamin sugere, já não possui tanta valia, pois:



A história não é mais vislumbrada como tecendo uma continuidade entre a vivência do mais experiente e a do menos, visto que o paternalismo é excluído como processo conectivo entre as gerações. As narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomeçar. (SANTIAGO, 2002, p. 54)

Em síntese, o narrador pós-moderno se omite da ação que está sendo narrada, e faz a ficção encenar as experiências de quem está sendo observado (SANTIAGO, 2002). Como consequência, narrador e leitor assumem a posição de espectadores da ação alheia, dando espaço para uma nova função da ficção: "A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar." (p. 52).

Se as narrativas hoje são quebradas e estão sempre a recomeçar, como Silviano Santiago aponta, é porque o homem também se encontra nesse estado. Enquanto o homem grego, que vivia em uma circunferência fechada, em consonância com o mundo, possuía respostas e não questionava sua existência, o homem moderno rompe a circunferência e deixa de viver em um mundo fechado e, por causa disso, perde as certezas e fica apenas com as indagações, isto é, perde a noção de totalidade (LUKÁCS, 2009). Daí a afirmação de Bakhtin, de que o romance é o único gênero que continua em constante transformação, se adaptando e acompanhando as mudanças, as necessidades e os questionamentos do homem moderno, afinal, "Somente o que evolui pode compreender a evolução" (BAKHTIN, 1988, p. 400).

Para Hall: "As sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente" (HALL, 2006, p. 14). Nessa perspectiva, Bauman (2001), por exemplo, escolhe a fluidez como a metáfora que explica a sociedade moderna. O sociólogo polonês observa que a fluidez não é uma característica do que é sólido, mas sim dos líquidos, os quais são capazes de se adaptarem a diversas formas. Eles estão, pois, sujeitos a transformações constantes, do mesmo modo que a sociedade moderna. Sendo assim, a modernidade líquida, repleta de transformações, faz o homem se adaptar constantemente e contribui para o aumento de suas incertezas. Nesse sentido, Hall aponta que o homem já não possui uma identidade fixa, pelo contrário, o sujeito pós-moderno possui várias identidades, as vezes contraditórias ou não resolvidas, pois a identidade se define historicamente e não biologicamente, de modo que o sujeito assume diferentes identidades em diferentes momentos, isto é, identidades fragmentadas.

Assim, Candido (2014) observa que não somos capazes de abarcar a personalidade das pessoas tão bem quanto abrangemos seus aspectos físicos. Isso ocorre porque os conhecimentos a respeito de um corpo são



mensuráveis, finitos, já a percepção psíquica é infinita, pois sua natureza é oculta à exploração e não pode ser apreendida em sua totalidade. Candido, então, conclui que, “a noção a respeito de um ser elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário” (CANDIDO, 2014, p. 56).

Essas constatações sobre o indivíduo são importantes para a literatura moderna, pois permitem aos escritores se aprofundarem em suas experimentações narrativas. Rosenfeld (1973) acentua que uma das características do romance moderno é o rompimento com o tempo e o espaço, para que assim adentremos a mente da personagem, o que faz com que não a conheçamos em sua totalidade, mas apenas uma parcela maximizada de quem ela é. A distância estética entre narrador e leitor é elencada por Adorno (2003) como outro componente fundamental do romance moderno. Assim, enquanto no romance tradicional essa distância era fixa, agora ela se torna similar a uma câmera de cinema: “(...) o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61). Ao abordar as personagens de maneira fragmentada e incompleta, o romance, por meio de criações racionais e limitadas do autor, apenas retoma a maneira como construímos o nosso conhecimento a respeito das outras pessoas (CANDIDO, 2014).

AS VOZES NARRATIVAS EM *OS DETETIVES SELVAGENS*

Em 1999, quando foi a Caracas receber o prêmio Rómulo Gallegos, Bolaño definiu, em seu discurso de agradecimento, a literatura como um ofício perigoso. Refletindo sobre a pátria de um escritor estar relacionada à língua, às pessoas que ele quer bem, às suas memórias ou até mesmo sua lealdade e seu valor, Bolaño conclui que inúmeras podem ser a sua pátria, mas que há apenas um passaporte para chegar a ela: a qualidade da escrita. Ele emprega esse substantivo ressaltando que isso não significa escrever bem ou maravilhosamente bem, pois são ações que qualquer um pode fazer. Para Bolaño a escrita de qualidade é “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso”⁴ (BOLAÑO, 2018).

A visão de Bolaño sobre a literatura revela muito a respeito da obra em análise neste estudo. Enfrentando corajosamente os perigos de seu ofício, Bolaño tece uma narrativa similar a uma colcha de retalhos. Assim, as dezenas de

⁴ “Saber enfiar a cabeça no escuro, saber pular no vazio, saber que a literatura basicamente é um ofício perigoso”.



vozes singulares que compõem *Os detetives selvagens* nos mostram que o autor mergulhou de cabeça na composição de seu romance, entremeando-se entre os narradores que fazem o livro possuir uma estrutura labiríntica.

Publicado em 1998, *Os detetives selvagens* narra a história de dois jovens poetas, Arturo Belano e Ulises Lima, que buscam reviver um movimento literário chamado realismo visceral, o qual surgiu na década de 1920 e era liderado pela poeta Cesárea Tinajero. As informações sobre o movimento e a poeta são escassas, por isso os jovens se veem obrigados a investigar o passado de Cesárea Tinajero para encontrar mais informações sobre o movimento e a mulher que tanto os fascina. Esse enredo aparentemente simples dialoga com a assertiva de Candido de que na medida em que as personagens se tornam complexas os enredos são simplificados, visto que: "O senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa da ação, marca o romance moderno (...)" (CANDIDO, 2014, p. 61). Desse modo, no referido romance a complexidade na construção dos protagonistas está imbricada à estrutura do romance e à abundância de narradores que caracterizam a ruptura com uma narrativa tradicional, linear, de informações fidedignas e aconselhamentos.

A obra é dividida em três partes. A primeira e a terceira são complementares. Nelas, acompanhamos o diário de Juan García Madero, jovem de 17 anos que é convidado a fazer parte do realismo visceral. Seu diário inicia-se no final de 1975 (primeira parte) e vai até o início de 1976 (terceira parte). A narrativa de García Madero é centrada em sua descoberta sobre o movimento, assim descreve os integrantes e como eles levam suas vidas, atentando-se em diversos momentos para as viagens e desaparecimentos misteriosos de Belano e Lima. A segunda parte da obra compreende um período de vinte anos, de 1976 a 1996, na qual mais de cinquenta narradores, integrantes do realismo visceral ou não, contam o que sabem sobre Arturo e Ulises, como os conheceram, como era sua relação ou em quais situações inusitadas os encontraram. As opiniões são completamente distintas, assim como o tempo e o lugar que encontram esses personagens, pois, além de acompanhar vinte anos da vida dos protagonistas, o espaço da obra se dá em diversos locais, como a Cidade do México, Barcelona, Paris, dentre outros.

Assim, na segunda parte do romance, a experimentação narrativa se faz evidente, pois uma história que poderia ser contada pelo ponto de vista de Belano e Lima é contada sob a perspectiva de outro, alguém que não teve as experiências exatas dos protagonistas, mas que a partir do tecido de uma relação que se define pelo olhar (SANTIAGO, 2002) constrói o seu depoimento sobre ambos. A opção de Bolaño em contar a história dessa maneira conduz o leitor a certa desconfiança em relação ao que está sendo narrado, afinal se a narrativa de Bentinho em *Dom Casmurro*, por exemplo, já levanta discussões sobre a veracidade de sua perspectiva em relação às atitudes de Capitu, com o ponto de vista dos mais de cinquenta narradores que compõem *Os detetives selvagens* não



seria diferente. Contudo, Bolaño vai além, conduzindo o leitor em seu jogo detetivesco, o faz questionar, investigar e então deduzir quais são as prováveis respostas para suas perguntas.

As dúvidas permeiam todo o romance, a começar por essas: quem são as pessoas que estão coletando os depoimentos? Por que essas pessoas estão fazendo isso? O que motiva essas pessoas ficarem vinte anos em busca de informações sobre dois poetas? Para tais questionamentos não temos respostas exatas, sabemos apenas que mais de uma pessoa está coletando os depoimentos por conta de alguns pronomes e verbos que marcam a interação dos entrevistados com esses detetives misteriosos. Em um depoimento de março de 1976, Fabio Ernesto Lagiocomo diz: "(...) como se algo nos movesse por esse território ignorado e nos fizesse dançar, um passeio sincopado e silencioso, se me *permitted* a expressão" (BOLAÑO, 2006, p. 156, ênfase acrescentada), ou seja, a conjugação do verbo no plural implica que ele se dirige a mais de um interlocutor. No mês seguinte, abril de 1976, Luis Sebastián Rosado interage de maneira ainda mais direta: "Pensei em Claudel, mas nem eu nem *vocês* imaginamos Lima recitando Claudel, não é mesmo?" (p. 159, ênfase acrescentada), aqui observamos de maneira precisa que Sebastián Rosado dialoga com mais de uma pessoa. Já no depoimento de Amadeo Salvatierra percebemos outro detalhe: "Quando encontrei meu exemplar de Caborca, eu o aninhei em meus braços, o contemplei e fechei os olhos, *senhores*, porque não sou de pedra" (p. 221, ênfase acrescentada) entendemos, então, que temos pelo menos dois homens que fazem essas entrevistas.

Esses detetives, assim como Arturo e Ulises, não possuem uma voz no romance, porém notamos que eles interagem com os entrevistados em alguns momentos. Por exemplo: "Escrevia nas margens dos livros. Por sorte nunca lhe emprestei nenhum. *Por quê?* Porque não gosto que escrevam em meus livros" (BOLAÑO, 2006, p. 242, ênfase acrescentada); ou "Ulises não estava em lugar nenhum, posso lhes garantir. *Quanto tempo conversaram?* Não muito" (p. 523, ênfase acrescentada); ou, ainda: "*Juan García Madero?* Não, esse nome não me diz nada. Com certeza nunca pertenceu ao grupo" (p. 564, ênfase acrescentada). Desse modo, só conseguimos saber que algo foi perguntado aos entrevistados quando eles repetem a pergunta que lhes foi feita, isto é, esses detetives misteriosos se omitem completamente da narrativa e, ainda que façam algumas interações, posicionam-se, conforme Santiago indica, como espectadores da ação alheia junto ao leitor, que adentrando essa narrativa na mesma posição dos detetives precisa fazer sua própria investigação.

Todavia, o aspecto mais proeminente do romance é a pluralidade de narradores. A decisão de Bolaño em contar a referida história através de tantas vozes, questiona, segundo Lyra, "não apenas as noções de pertencimento, de identidade, de nacionalidade; o problema da voz, que subsiste no problema da língua, traz à tona o problema da *verdade*. Da verdade do relato,



digamos” (LYRA, 2016, p. 136, ênfase no original). O problema da verdade apresenta-se na obra de duas maneiras, principalmente: por meio de informações dadas por personagens diferentes e que se contradizem ou de personagens que ao tomar o conhecimento do relato de outro entrevistado dão a sua perspectiva sobre o corrido. A título de exemplo, podemos mencionar a sexualidade de Belano, um dos temas mais recorrentes e destoantes entre os personagens, como Lyra muito bem observa. Assim, em alguns relatos, os narradores insinuam que Belano seria homossexual, em outros heterossexual ou ainda assexual, assim como é visto por uns como frio e impotente e por outros como um amante apaixonado e fervoroso.

Como mencionamos, os detetives misteriosos, apesar de se omitirem da narrativa, fazem algumas interações com os entrevistados e, em alguns casos, é possível subentender que eles tiveram uma conversa prévia com estes antes do depoimento registrado que acompanhamos, na qual explanaram ou mostraram o relato que coletaram de outro entrevistado. Nesses instantes, o conflito entre o relato das personagens se faz evidente, a saber, tomando conhecimento do que Luis Sebastián Rosado diz, Alberto Moore inicia seu depoimento indicando que o relato do outro é verdadeiro em alguns aspectos, mas que existem pontos que precisam ser corrigidos, por isso a primeira frase que lemos de Moore é esta: “O que Luisito diz é verdade até certo ponto” (BOLAÑO, 2006, p.162). O mesmo acontece com Verónica Volkow, que também inicia seu depoimento corrigindo as informações dadas por José Colinas:

O senhor José Colinas se equivocou ao afirmar que nunca mais eu veria os cidadãos chilenos Arturo Belano e Felipe Müller, e o cidadão mexicano, meu compatriota, Ulises Lima. Se os incidentes por ele relatados, com não muito apego à verdade, ocorreram em 1975, provavelmente um ano depois revi os já mencionados jovens. (BOLAÑO, 2006, p. 335)

Desse modo, a distância estética entre narrador e leitor já não é fixa e este enxerga a narrativa a partir de diversas perspectivas (ADORNO, 2003). E é através dessas dezenas de ângulos que o conhecimento fragmentário que adquire dos protagonistas se constrói (CANDIDO, 2014). Ademais, como o leitor não está apenas na mesma posição dos narradores que falam sobre o outro (SANTIAGO, 2002), mas também na posição de detetive, junto das pessoas que coletam os depoimentos, faz-se necessária uma leitura minuciosa, em que busque realmente essas informações contrastantes para que possa chegar a suas próprias conclusões sobre Belano e Lima. E, como Bolaño insere o leitor nesse labirinto de informações, que por vezes completam o caminho de reconhecimento dos protagonistas, mas que por vezes também levam a becos sem saídas, é a partir da



maneira como as personagens se mostram em seus depoimentos que o leitor pode averiguar quais relatos considera mais fiéis à realidade.

Nesse sentido, nota-se que alguns personagens trazem uma maior precisão em seus relatos, enquanto outros, devido aos efeitos que o tempo causa na memória, apresentam relatos mais incertos, em que demonstram que estão confusos em relação à determinada informação. Fabio Ernesto Logiacomo, por exemplo, constrói seu depoimento de maneira precisa, sem hesitar relata: "Cheguei ao México em novembro de 1975. Vinha de outros países latino-americanos, onde havia vivido meio ao deus-dará. Tinha vinte e quatro anos, e minha sorte começava a mudar" (BOLAÑO, 2006, p. 153). Já a personagem Auxilio Lacouture é dona de uma narrativa mais suave, por vezes incerta e confusa em relação à data dos acontecimentos:

Sou a mãe da poesia mexicana. Conheço todos os poetas e todos me conhecem. Conheci Arturo Belano quando ele tinha dezesseis anos e era um garoto tímido que não sabia beber. Sou uruguaiana de Montevideú, mas um dia cheguei ao México sem saber muito bem por quê, nem para quê, nem como, nem quando. Cheguei à Cidade do México, Distrito Federal, em 1967 ou talvez em 1965 ou 1962. Não me lembro mais nem das datas nem das peregrinações, só sei é que cheguei à Cidade do México e não saí mais daqui. (BOLAÑO, 2006, p. 194)

Além disso, como Santiago observa, ao falar do outro, o narrador pós-moderno também acaba falando de si, visto que nenhuma narrativa é neutra. Desse modo, conseguimos conhecer um pouco da personalidade de cada narrador enquanto falam sobre Arturo e Ulises, alguns de um jeito mais superficial porque realmente estão focados em falar o que sabem sobre os dois poetas, e outros de maneira mais aprofundada, pois deixam transparecer de forma exacerbada sua personalidade ou porque falam mais da sua própria vida do que dos protagonistas. Em outubro de 1992, Xosé Lendoiro começa seu depoimento da seguinte maneira: "Fui um advogado singular. De mim se pôde dizer, com igual tino: tanto *Lupo ovem commisisti* quanto *Alter remus aquas, alter tibi radat harenas*. Mas eu preferia me ater ao catuliano *noli pugnare duobus*" (BOLAÑO, 2006, p. 440, ênfase no original). Assim, logo de início, percebemos que Lendoiro possui uma grande preocupação em se mostrar como um advogado singular, detentor de muito conhecimento e competente naquilo que faz, por isso seu relato é repleto de frases em latim, das quais muitas são ditas por puro exibicionismo e autoafirmação. Ao longo do depoimento, confirmamos que ele está mais interessado em falar de si do que de Belano. A narrativa de Barbara Patterson



também é um bom exemplo de depoimento em que temos contato com a personalidade da personagem de maneira aprofundada.

(...) disse a Rafael que precisávamos conversar, mas Rafael disse que queria continuar dando uns rolés com Arturo Belano, e eu disse a ele *preciso* falar com você, seu bostinha, e ele me disse mais tarde, Barbarita, mais tarde, como se eu fosse uma garotinha que ele violentava todas as noites nos lugares mais indecentes, e não uma mulher dez centímetros mais alta e com pelo menos quinze quilos a mais que ele (preciso começar um regime, mas com essa porra de comida mexicana quem é que consegue), e eu disse a ele *preciso* falar com você *agora*, e o gigolozinho de merda meio que coça os bagos, fica me encarando e me diz o que foi, boneca?, algum imprevisto? (BOLAÑO, 2006, p. 182, ênfase no original)

O relato de Patterson é construído com poucos pontos finais e muitos xingamentos. Nesse sentido, o tom transmitido pelas longas frases que compõem o depoimento da narradora é de que ela fala de maneira estressada, deixando-se levar pelas sensações do momento e dizendo tudo o que vem à mente, ou seja, posiciona-se como uma mulher que fala o que precisa e pensa, sem se preocupar com o julgamento das pessoas.

Dessa forma, a urdidura narrativa de Bolaño é tecida como uma colcha de retalhos feita com inúmeros tipos de tecidos, cores e estampas, fazendo com que o leitor consiga vislumbrar a história dos protagonistas de diversos ângulos, para que assim faça o seu trabalho investigativo e encontre a sua percepção sobre os dois poetas, visto que ao longo da segunda parte do romance compreendemos que o maior mistério da obra, para o leitor, não é descobrir informações sobre Cesárea Tinajero e o realismo visceral, mas sim sobre Arturo Belano e Ulises Lima. Para as eventuais conclusões atingidas pelo leitor, Bolaño dá apenas uma resposta, que se trata de uma pergunta presente no início do livro, no diário de García Madero: "Se *simón* significa sim e *nel* significa não, o que significa *simonel*?" (BOLAÑO, 2006, p. 118, ênfase no original). Esse neologismo dialoga com o que o autor busca construir ao longo de todo o livro: as possibilidades plurais de interpretação, pois "*simonel*" valida e nega ao mesmo tempo as conclusões do leitor.

Há um momento representativo sobre essa questão na terceira parte do romance. Durante um jogo de adivinhar o que cada um dos desenhos feito por García Madero, Lupe, Belano e Lima representa, fica implícito que para cada um dos enigmas que surgem ao longo da leitura de *Os detetives selvagens* os leitores podem chegar a respostas diferentes, assim como vemos nas figuras 1 e 2,



nas quais os personagens interpretam os desenhos de maneira completamente distinta e estão todos corretos, validando sua interpretação ao mesmo tempo em que negam a do outro.

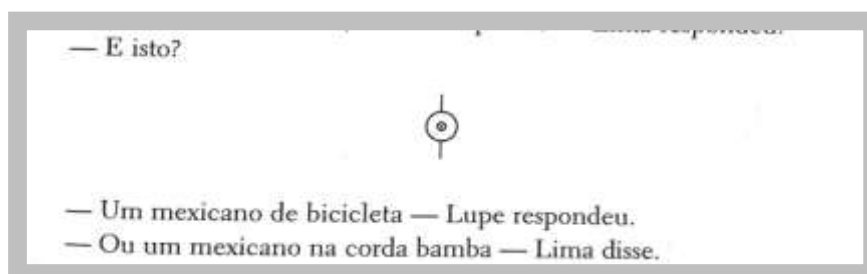


Figura 1: Enigma sobre um mexicano (BOLAÑO, 2006, p. 589)

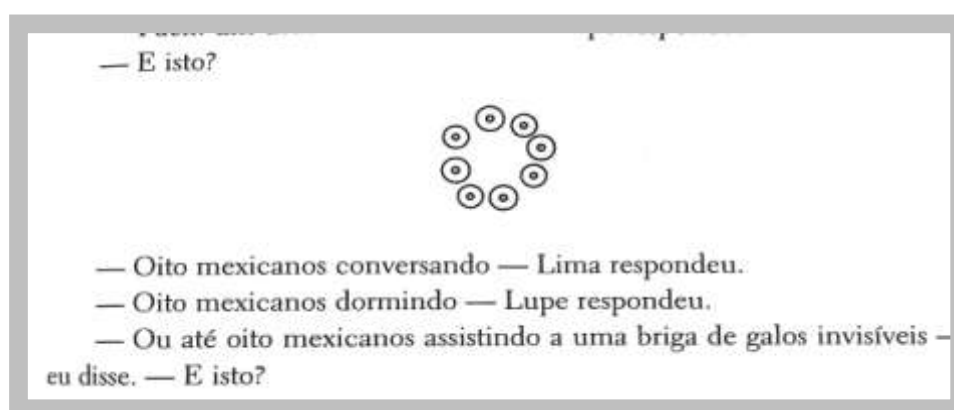


Figura 2: Enigma sobre oito mexicanos (BOLAÑO, 2006, p. 591)

Bolaño retoma o jogo com os desenhos ao final do romance, mas agora parece criar um enigma sem resposta. Ao contrário do se espera de um livro detetivesco, o romance do chileno é finalizado com uma pergunta, dessa vez realizada de maneira explícita, direcionada aos leitores, que não têm alternativa senão refletir sobre seu possível significado.



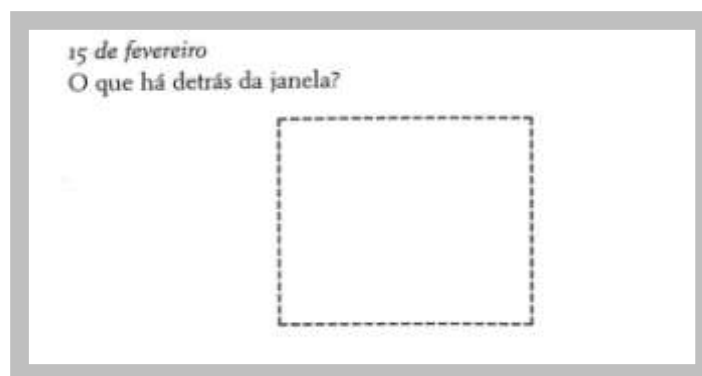


Figura 3: Enigma final (BOLAÑO, 2006, p. 622)

Ao final de toda a investigação, então, uma janela se abre, literalmente, para os leitores, uma janela construída com fragmentos, como vemos na figura 3, do mesmo modo que o conhecimento a respeito dos dois protagonistas é formado, isto é, ainda que seja possível vislumbrar o formato da janela, existem lacunas a serem preenchidas e diferentes interpretações para o que há por detrás dela.

CONCLUSÃO

Ao analisar o narrador em *Os detetives selvagens* em busca de seus principais traços de ruptura e experimentação, constatamos que a decisão de Roberto Bolaño em construir sua história por meio das dezenas de narradores já faz com que exista uma ruptura com a narrativa tradicional, de aconselhamentos como Benjamin propunha. O que temos no romance de Bolaño é a presença do que Silviano Santiago chama de narrador pós-moderno, um narrador que fala sobre o outro e que se torna expectador da ação alheia, ficando, assim, na mesma posição dos leitores. Contudo, em *Os detetives selvagens*, pelo fato da distância estética entre narrador e leitor já não ser mais fixa, este visualiza a história de diversas perspectivas (ADORNO, 2003), precisando se posicionar como um detetive, para que assim tire suas próprias conclusões sobre os depoimentos dos mais de cinquenta narradores, que o fazem construir um conhecimento fragmentado em relação à personalidade dos dois protagonistas.

Além disso, observamos que a grande quantidade de narradores questiona a verdade dos relatos (LYRA, 2016), por isso a participação do leitor na construção dos sentidos da obra se faz necessária, de modo que Bolaño cria uma



trama labiríntica capaz de levar seus leitores a diferentes conclusões sobre os protagonistas, as quais são validadas e negadas ao mesmo tempo. Talvez, a melhor conclusão em relação ao referido romance de Bolaño esteja presente na seguinte assertiva de um de seus narradores: "Na América Latina acontecem essas coisas, e é melhor não quebrar a cabeça procurando uma resposta lógica, quando às vezes não existe resposta lógica" (BOLAÑO, 2006, p. 154).

Portanto, como Bauman observa, a modernidade líquida faz com que o homem precise estar em constante adaptação, moldando-se aos diversos espaços, o que contribui para o aumento de suas incertezas e faz com que a identidade na modernidade tardia seja fragmentada, uma vez que o homem passa a assumir diferentes identidades para melhor adaptar-se, conforme Hall. E, sendo o romance o gênero que nasce e caminha com o homem moderno (BAKHTIN, 1988), uma narrativa linear, com começo, meio e fim, informações organizadas e um narrador detentor de todos os fatos da história, não faz sentido na pós-modernidade, a qual influencia diretamente a organização do enredo dos romances. Diante disso, observamos que o narrador de *Os detetives selvagens* configura-se como um narrador pós-moderno, capaz de acompanhar o homem da modernidade líquida e fazer com que o leitor adquira a noção do quão fragmentada e incerta é a personalidade de Belano e Lima.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003, p. 55-63.

BAKHTIN, M. Epos e romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: UNESP, 1988, p. 397-428.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOLAÑO, R. *Os detetives selvagens*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Discurso de Caracas (Venezuela)*. Disponível em: <https://www.letraslibres.com/mexico/discurso-caracas-venezuela>. Acesso em: 20 dez. 2018.

BUCHER, M. Coragem e verdade: Uma defesa do mito Bolaño. In: PEREIRA, A. M.; RIBEIRO, G. S. (Org.). *Toda a orfandade do mundo: Escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário, 2016, p. 165-174.



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

COSTA, A. V. Os intelectuais, o *boom* da literatura latino-americana e a Revolução Cubana. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História*, São Paulo, 2011, p. 1-15.

HALL, S. *A identidade cultural da pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2009.

LYRA, C. "Los detectives salvajes", sua promessa de sentido. In: PEREIRA, A. M.; RIBEIRO, G. S. (Org.). *Toda a orfandade do mundo*: Escritos sobre Roberto Bolaño. Belo Horizonte: Relicário, 2016, p. 135-148.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 75-97.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*: Ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 44-60.

