

VOZES AO ABISMO: A (DES)CONSTRUÇÃO NARRATIVA EM *OS DETETIVES SELVAGENS*¹

Hiago Alves Teixeira²

Juciane dos Santos Cavalheiro³

RESUMO:

O presente trabalho tem como objetivo analisar o romance *Os Detetives Selvagens* (1998), de Roberto Bolaño, à luz das ideias de Mikhail Bakhtin, sobretudo quanto ao aspecto do estudo das vozes no romance e da questão *eu-outro*, e de Theodor Adorno, especialmente para compreender a questão da situação do romance contemporâneo. Para atingir os propósitos, optou-se por dividir a análise em três partes, que têm como objetivo salientar os três níveis de relações que a segunda parte do romance desenvolve: o primeiro sendo a relação narradores e personagem-autor; a segunda visa salientar a relação *isônoma* dos relatos entre si e a terceira a relação dos narradores com os protagonistas, Ulises Lima e Arturo Belano.

PALAVRAS-CHAVE: *Detetives Selvagens*, Roberto Bolaño; barbárie; Literatura Hispano-americana.

Introdução

Foi com *Os Detetives Selvagens* (1998) que Roberto Bolaño ganhou o prêmio *Rómulo Gallegos* e uma certa notoriedade entre os grandes nomes da literatura latino-americana. No discurso que proferiu no dia da sua premiação, o autor caracteriza o fazer literário como “*correr por el borde del precipicio*” (2008, p. 39). É, pois, correr este risco, tentar alcançar o vazio, o que caracteriza um bom escritor para Roberto Bolaño. Nesse sentido, pode-se perceber que toda a obra de Bolaño é um salto no escuro das experiências, dos não ditos, das contingências que permeiam o ser humano e suas vivências. Desse modo, segundo Hosiasson, “*Hay en Bolaño el movimiento de búsqueda de um misterio que se agazapa en ambientes por lo general lúgubres y que no se deja descubrir nunca, no se deja leer*” (HOSIASSON, 2017, p. 128).

¹ Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), banca: Dra. Renata Beatriz B. Rolon (UEA), Dr. Marcos Frederico Krüger (UEA), 2019, curso de Licenciatura em Letras.

² Aluno do curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

³ Orientadora, professora Associada do curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

O romance *Os Detetives Selvagens* é caracterizado por muitos como o ponto central de sua obra literária, não só por ter sido a que deu destaque para o autor, mas também porque nela encontramos todos os seus elementos principais, assim:

Como en Borges, la literatura es en Bolaño una forma de conocimiento, la búsqueda absoluta de Arturo Belano y Ulises Lima en *Los detectives salvajes*. Aquí, sin embargo, ya no funciona la analogía del universo como una Biblioteca; se trata de algo más visceral, del escritor que entiende el arte como una aventura vitalista, y en otras ocasiones del narrador y del poeta como detectives en busca del “origen del mal”, y por ello condenados desde el principio a la derrota. (PAZ SOLDÁN, 2006, p. 17).

Esse mistério insolúvel que se manifesta de várias formas em vários de seus contos, romances e até mesmo em sua obra poética, está intimamente ligado à barbárie da contemporaneidade. Observando a obra de Bolaño como quadros em um quarto ou como rastros de sangue na cena de um crime que “estampa nas paredes desse quarto a violência que essa obra descreve, em meio ao qual ela se encontra procurando estratégias de enfrentá-la” (PINHEIRO, 2016, p. 96), percebemos que a barbárie se manifesta na falta de experiência à qual o homem moderno está sujeito, e é através da arte que podemos encontrar os rastros da violência que se manifestam de forma mais velada e escusa. Por isso, na obra do autor, a princípio a barbárie se manifesta a partir das experiências ditatoriais dos países da América Latina, e, nesse sentido, Bolaño se posiciona como uma dessas vozes que presenciaram a barbárie. Porém, tal elemento do absurdo aos poucos toma proporções universais. Não é à toa que o autor se apropria de muitos elementos consagrados do gênero policial e os reorganiza dentro de seu universo ficcional, partindo da afirmação que “*el crimen parece ser el símbolo del siglo XX*” (BOLAÑO, 2011, p. 206) transpõe em seus personagens errantes a inquietação do homem moderno.

Pois o que resulta para a barbárie dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. (BENJAMIN, 1994, p. 116).

A barbárie toma proporções do absurdo quando se torna elemento corriqueiro e, em alguns casos, aleatório do cotidiano na obra do autor. Isso fica evidente quando, em “2666” (2010), na parte dos críticos, Norton reflete sobre as condições de violência e humilhação a que as prostitutas inglesas são submetidas: “Quem faz essas coisas com as vadias não são, como eu teria pensado aos dezoito anos, os policiais nem os bandos arruaceiros neonazistas, mas os vadios, o que refere a situação um ressaibo mais amargo ainda” (BOLAÑO, p. 150) ou ainda, em o “*Espirito da Ficção Científica*” (2017), quando é narrada uma história, para Remo e José

Arco, sobre uma revolta de nativos numa aldeia africana. A história faz parte de um livro fictício escrito por um padre chamado Sabino Gutiérrez:

Os brancos tinham armas de fogo, os nativos só espingardas de madeira, pistolas de madeira. Por que mataram Laclerc?, perguntou Gutiérrez e espera que o negro responda que por ele ter apoiado a luta dos carpinteiros, mas o velho é taxativo: por acaso. (BOLAÑO, 2017, p. 135).

A morte “por acaso” do padre Laclerc é um dos exemplos mais recentes de como a obra do autor chileno se volta para os acontecimentos ocasionais, caóticos, buscando a partir deles algo indeterminado ou, simplesmente, evidenciar uma condição existencial de constante incerteza. Assim, surge em meio à narrativa palavras que “tentam traduzir alguma coisa que sempre escapa, que está aí, mas é inapreensível” (GIRALDO, 2007, p. 3), tendo em mente a impossibilidade de apreender a realidade e muito menos de dar-lhe algum tipo de sentido. É nesse sentido que Olmos afirma que “para Bolaño, a possibilidade da literatura não é outra senão a de sua condição de deriva, de transito entre línguas, culturas, tradições e discursos” (2015, p. 10), que se manifestam nos seus enredos não lineares, fragmentados e insólitos, e que flertam com a representação do acaso quando, em seus livros, narrativas se sobrepõem sobre outras e assim formam, à primeira vista, um mosaico de acontecimentos autônomos que surgem como a representação do desconforto mediante a modernidade.

Em outras palavras, a obra de Bolaño busca sempre colocar o leitor em posições de desconforto, pois:

O impulso característico do romance, a tentativa de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pela sociedade. [...] uma sociedade em que os homens estão apartados de si e dos outros. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 2006, p. 58).

A alienação dos indivíduos torna-se objeto de análise na obra do autor. É, de certa forma, sempre com desconfiança e ironia que sua obra se debruça sobre esse processo. Suas narrativas se voltam para o “tédio” da modernidade que transforma os homens em “lubrificantes para o andamento macio da máquina” (ADORNO, 2006, p. 57) e que olha com impessoalidade e indiferença para a barbárie e a violência. Por isso, o papel do artista e da arte, para Bolaño, torna-se um ato perigoso, pois cabe a eles explicitar a condição absurda da sociedade moderna, os atos de violência que são encobertos pelo tempo e os discursos.

Dito isso, o discurso passa a ser então pista central para entender – ou a tentativa de entender – o mistério incomensurável da barbárie. O discurso, em muitos momentos, toma em sua obra o papel de cúmplice ou testemunha de um crime. De forma direta ou indireta todos são

testemunhas da barbárie e a absolvição, assim como a elucidação dos crimes é impossível. A obra de Bolaño é, sobretudo, a tentativa de investigação da potência das palavras e de como ocultam ou não o outro, e a partir delas, dos seus contrastes, das diferenças culturais, territoriais e linguísticas, demarcam a diferença fulcral entre o eu e o outro, o que existe na história e o que é apagado por ela.

1. Os Detetives Selvagens

Em *Os Detetives Selvagens* acompanhamos Ulises Lima e Arturo Belano por mais ou menos 20 anos de suas vidas, mas sempre à distância. O romance nos introduz aos rastros de Lima e Belano a partir de outras vozes, ou seja, do olhar do outro, incluindo os diários de Garcia Madero que compõe a primeira e a terceira parte do romance. A premissa que envolve toda a narrativa é a busca por Cesárea Tinajero, uma poeta misteriosa que fez parte da vanguarda mexicana do começo do século XX, e que paira por toda a narrativa como uma espécie de musa inspiradora de um grupo intitulado realismo visceral, os real-visceralistas, do qual Lima e Belano são os líderes. Ulises e Belano nunca narram suas próprias histórias e experiências durante toda a narrativa. Por outro lado, são sempre objeto de especulação desses narradores que, em muitos casos, estão alheios aos dois personagens. Como salienta Lyra,

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

O problema da verdade que Lyra explicita está diretamente relacionado com a composição dialógica do romance de Bolaño. A relação entre cada uma das vozes que se manifesta no romance aparece de forma *isônoma* em relação à outra, excluindo assim qualquer possibilidade de uma representação monológica, de uma consciência superior às outras (BAKHTIN, p. 2011, p. 339).

Na segunda parte do romance, chamada de “*Os Detetives Selvagens*”, somos gradualmente apresentados a 53 narradores diferentes e a 96 histórias que percorrem 20 anos (1976-1996) da vida de Ulises Lima e Arturo Belano por vários lugares e situações distintas. Cada um desses narradores conheceu Belano e Lima de uma forma diferente, em um momento específico de suas vidas, alguns foram amigos íntimos e os conhecem desde a juventude, fizeram parte do realismo visceral etc.; outros, encontraram ambos acidentalmente e de forma

aleatória, sem nem ao menos saberem quem eram. Há, em todas estas vozes, um contínuo “*diálogo inconcluso*” (BAKHTIN, 2011, p. 348, grifo do autor). Dessa forma, a única ligação aparente entre as histórias em si se dá na presença direta ou indireta dos dois protagonistas, porém há ainda um outro elemento que se destaca nesse emaranhado de vozes: o entrevistador. Sua participação é, de certa forma, pontual e se faz visível na organização das entrevistas dos 53 personagens e na forma estrutural do romance. O entrevistador, que também pode ser visto como o autor ficcional da compilação das entrevistas, organiza cada fala a partir do nome, lugar, cidade, estado, país e ano das entrevistas.

2.1. A Relação do Entrevistador com os Personagens Narradores

Segundo Bakhtin existe uma distinção entre o autor-pessoa e o autor-criador (2011, p. 6). A concepção do autor-criador é a de um processo de criação em que a palavra do autor transforma-se em objeto e adquire uma segunda faceta, uma voz “sedimentada na obra de arte” (BAKHTIN, 2011, p. 5) e que só pode ser observável a partir da obra em si, e não de maneira externa a ela. Ou seja, “quando estava criando, o autor vivenciou apenas a sua personagem e lhe introduziu na imagem toda a sua atitude essencialmente criadora em face dele” (2011, p. 5). Nesse sentido, o autor se manifesta não apenas em uma personagem ou em um elemento narrativo, mas no todo que engloba a narrativa. Dessa forma, Bolaño cria uma segunda faceta autoral para a obra, o entrevistador, que se apresenta como um “personagem-autor” (BAKHTIN, 2011, p. 338). Nela, ele não se manifesta concretamente, assim como a voz do autor, sua voz não se corporifica ou dialoga com os narradores (seus entrevistados), mas é a partir da reação deles, ou da relação que estes criam com o entrevistador, que percebemos sua presença (ou sua ausência) no corpo do texto.

Sua presença, todavia, não pode ser ignorada na composição da narrativa, visto que, a partir do contato dos narradores com o entrevistador, percebemos como se dá a relação dialógica, ou seja, os personagens narradores, enquanto são entrevistados, percebem-se no olhar do outro, e a partir dessa interação, dessa noção dialógica, modalizam suas narrativas para defenderem suas verdades.

Um dos casos significativos dessa tensão entre narrador-personagem e o entrevistador está presente na história de Hipólito Garcés. Quando Ulises chega em Paris seus únicos contatos são Garcés e Simone Darrieux, uma amiga de Belano. Simone narra sua chegada e seu relacionamento com Arturo Belano. Em determinado momento, ao saber que Lima está em Paris, ela o acompanha até o quarto que Garcés encontrou para ele. Ao entrar no quarto, diz:

“Nunca tinha visto uma *chambre de bonne* pior do que aquela” (BOLAÑO, 2006, p. 232). Assim, tanto o leitor quanto o entrevistador são apresentados ao quarto de Ulises e a sua situação precária. Quando Garcés começa a narrar a chegada de Ulises em Paris, diz:

Quando meu camaradinha Ulises Lima apareceu em Paris fiquei muito contente, essa é a verdade. Arranji para ele aquela boa *chambre* na *rue des Eaux*, ao lado de onde eu morava. [...] Estávamos por assim dizer ombro a ombro. (BOLAÑO, 2006, p. 233-234).

Garcés, em seu relato, tem a necessidade de mostrar para o entrevistador que a todo momento estava cuidando de Ulises, visto que além de ter “arranjado” um quarto para o amigo também cozinhava para ele. Ulises, porém, precisava pagar um valor específico para poder comer na casa do boliviano. Sendo assim, não é a honestidade ou desonestidade de Garcés que se reflete em sua fala, pois ele sabe – e admite para o entrevistador – que em certos momentos foi desonesto com Ulises. Sua intenção se justifica através do outro, no olhar do interlocutor. Por isso, como salienta Bakhtin, “eu tomo consciência de mim e me torno eu através do outro e com o auxílio do outro” (2011, p. 341). Não sabemos se Garcés tem consciência de que não pode existir de forma autônoma, mas através do seu relato e da forma como escolheu contá-lo percebemos uma necessidade de esclarecer suas atitudes que, de todo modo, revela uma necessidade quase instintiva em buscar no outro algo que justifique suas ações. A consciência de si, porém, é fruto desse olhar do outro, dessa posição fronteiriça entre o “eu” e o “outro” que Bakhtin explicita. Nesse sentido, tanto a autocondenação de Garcés quanto sua busca por uma espécie de remissão são frutos dessa posição inerente ao indivíduo.

Garcés vê a si mesmo e é visto por outros, sua personalidade é previamente constituída através do discurso de outros narradores antes mesmo do seu ponto de vista ganhar espaço entre os demais relatos. Dessa forma, Bolaño tece cada um desses relatos de forma que dialoguem direta ou indiretamente, constituindo um grande emaranhado de discursos que, em alguns casos, foge completamente do seu objeto principal, Ulises e Belano. A narrativa, com isso, demonstra estar tão preocupada em contar a história desses personagens narradores quanto a dos dois poetas marginais. Vê-se, então, uma preocupação do autor em compor uma rede complexa de olhares e opiniões que são diversas e ricas, que se movem e existem independente dos dois personagens centrais. Assim, a obra também contempla uma não fixidez da distância estética da qual Adorno exemplifica como “posições de câmera no cinema” (2003, p. 61) em que ora o leitor é deixado de lado, ora guiado até o mais fundo da narrativa. Logo, a fim de causar o mesmo impacto que Adorno atribui aos romances de Kafka, *Os Detetives Selvagens* também

aparenta querer responder a “atitude contemplativa” que não permite mais a observação imparcial, nem dos leitores, nem dos personagens.

2.2. A Relação entre os Relatos

As narrativas de Norman Bolzman e Daniel Grossman manifestam a posição passiva e, até mesmo, impotente em relação à realidade, mesmo assim são penetradas pelo outro e destituídas de qualquer posição contemplativa e distante. Descobrimos a partir do relato de Bolzman, um estudante de filosofia de ascendência judia e mexicana, que Ulises, após sair de Paris, foi para *Tel-Aviv*. Na cidade, Norman dividia um apartamento com Daniel e uma outra amiga chamada Claudia. Desde a chegada de Ulises, o narrador começou a sentir-se desconfortável tentando evitar ao máximo o contato com ele e com os outros dois. Eventualmente fica evidente os motivos que levaram o poeta a ir para a cidade: ele estava apaixonado por Claudia e foi com a intenção de se declarar. A moça ignora sua investida, mas mesmo assim Ulises ainda continua hospedado na casa dos amigos. Aos poucos, Norman passa a se compadecer do hóspede e se vê observando-o cada vez mais.

Ficava com Ulises [...] e conversávamos sobre qualquer coisa. Pedia-lhe que lesse para mim o que havia escrito naquele dia, sem me importar que fossem poemas em que raivosamente se percebia o amor que ele sentia por Claudia. Mesmo assim gostava deles. Evidentemente, preferia os outros, aqueles em que falava das coisas novas que via cada dia, quando ficava sozinho e saía para passear sem rumo por Tel-Aviv, por Givat Rokach, por Har Shalom, pelas velhas ruelas portuárias de Yafo, [...]. Qualquer um, salvo os de Claudia. Mas não por mim, não porque me ferissem ou a ferissem, mas porque tentava evitar a proximidade com *sua* dor, com *sua* teimosia de mula, com *sua* profunda estupidez. (BOLAÑO, 2006, p. 295-296, grifo do autor).

Norman tenta deixar claro que evitava aproximar-se de Lima para evitar ver o sofrimento do poeta, que vai tomando proporções ainda maiores no decorrer de seu relato. Com isso, o narrador se mantém cada vez mais passivo ao ver o conflito tão direto e agressivo de Claudia e o hóspede, escondendo-se e evitando o contato assim como Daniel. Entretanto, a tristeza que Norman diz ver em Ulises nem sempre se concretiza, na verdade, ela pode ser apenas uma possibilidade, algo que Norman acha que verá em Ulises, mas que em momento algum chega a presenciar de verdade.

[...] hoje vou *vê-lo* chorando, quer dizer, veria seu rosto, porque até então eu só o *ouvia*, e quem me garante que o que eu escutava era choro, e não os gemidos, por exemplo, de alguém batendo uma punheta? E, quando pensava que veria seu rosto, eu o imaginava se levantando no escuro, com o rosto banhado em lágrimas, um rosto roçado pelo luar através das janelas da sala. E

esse rosto exprimia tanta desolação que desde o momento em que eu me sentava na cama, no escuro, sentindo Claudia ao meu lado, sua respiração algo rouca, o peso como que de uma rocha me oprimia e eu também sentia vontade de chorar. (BOLAÑO, 2006, p. 294-295, grifo do autor).

Passamos todo o relato de Norman sem presenciar de forma factível, ou, pelo menos, da forma que o narrador tem como “ideal”, a tristeza de Ulises. Assim, a tristeza que percebemos brotar no hóspede pelos olhos de Norman se manifesta como uma possível externalização da sua própria aversão à condição do personagem. O ponto que evidencia tal hipótese se apresenta em um dos trechos que, tentando evitar uma das brigas de Claudia com Ulises, Bolzman sai de casa, e, ao voltar, percebe que os dois não estão brigando e sim lendo poemas e escutando música. A mudança abrupta que Claudia e Ulises sofrem sob a perspectiva de Norman só ressalta a condição de volatilidade da narrativa, onde tudo está passivo de mudanças a todo instante.

Desse modo, a narrativa de Daniel Grossman se passa anos depois do relato do amigo, em 1993. De volta ao México, Daniel vai atrás dos amigos que há muito não via e descobre que Claudia e Norman já não estão mais juntos. Norman agora dá aulas na Unam e passa os dias enclausurado em sua casa. Daniel vai passar alguns dias com Norman até conseguir se estabelecer e os dois passam dias sem falar sobre nada em específico. Eventualmente, os dois decidem ir para a cidade e, no carro, Norman começa a falar do passado, da juventude de ambos, à medida que chegam a conversar sobre a época que Ulises esteve hospedado com eles, em *Tel-Aviv*. Nesse momento, Bolzman começa a falar sobre as noites em que observava Ulises chorando: “nas primeiras noites eu tive medo, Norman disse, medo de ficar ali, de pé na sala, na penumbra, ouvindo Ulises. Mas uma vez fiquei e compreendi tudo, de repente” (BOLAÑO, 2006, p. 468). Nesse momento, o amigo tenta explicar para Daniel o que havia entendido, mas esse não parecia entender e enquanto Bolzman tenta explicar para o amigo, ambos se envolvem num acidente de carro. Quando Daniel acorda, fica sabendo que Norman não sobreviveu e passa o resto de seu relato tentando entender o que o amigo tentava lhe dizer, chegando até a ir procurar Ulises, mas sem sucesso.

Ambos os casos representam, pontualmente, a macro composição do romance que, flertando com a estrutura do romance policial clássico, compõe uma busca que não se conclui, a impossibilidade de esgotamento das personagens e dos seus conflitos à medida que esses tornam a aparecer em outros relatos. Segundo Lyra, “é através do outro, e apenas através do outro que a experiência pode se constituir nesse romance” e isso reflete as situações exotópicas que abarcam todo o romance:

A estrutura totalmente nova da imagem do homem é a consciência do outro, rica em conteúdo e plenivalente, não inserida na moldura que *conclui* a realidade, consciência essa que não pode ser concluída por nada (nem pela morte), pois o seu sentido não pode ser solucionado por nada ou abolido pela morte (matar não significa refutar). (BAKHTIN, 2011, p. 338, grifo do autor).

A plenivalência das personagens e seus pontos de vista é também a impossibilidade de esgotamento de seus próprios relatos ou dos relatos alheios. É como se, mesmo após sua morte, Bolzman reverberasse no relato de Daniel e, de maneira gradativa, outros relatos vão se sobrepondo e se revelando sobre os anteriores até o fim da segunda parte. Como bem salienta Hosiasson: “*el vagabundeo esencial (y también lingüístico) de los personajes de Bolaño es un viaje consciente de su narrativa tras una comprensión del “Otro”, aquel que se encontra en la otra vereda*” (2011, p. 124). Desse modo, a saturação das entrevistas, que ganha espaço na segunda parte, demonstra o interesse do autor, não na simples investigação do paradeiro dos protagonistas, e sim no relato em si, na contemplação do outro acima da narrativa “original”.

Ainda assim, Ulisses Lima e Arturo Belano transitam por todas as narrativas se apresentando como o assunto principal delas, o que as conecta e as movimenta direta ou indiretamente. A presença de ambos é também atestado da inconstância dos relatos, de uma volatilidade irremediável. A experiência que cada um desses narradores tem é totalmente esvaziada pela próxima e, desse modo, diferente do que esperamos não existe um sentido de progressão ou de elucidação de um mistério como é típico em romances policiais. A cada nova descrição de Belano e Ulises o mistério se torna ainda maior e tanto o leitor quanto o entrevistador se afastam mais um pouco dos dois protagonistas, mas ainda assim os relatos se corporificam como a única “pista” possível para alcançar os passos dos protagonistas.

As ações da experiência estão em baixa e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Ao que tudo indica, em *Os Detetives Selvagens* a experiência foi completamente esvaziada, não existe mais experiência ou testemunho que possa ser passado adiante. A justaposição dos relatos se torna confirmação desse esvaziamento completo, como podemos perceber no último relato cronológico, de 1996, onde um pesquisador – o único pesquisador – dos Real-Visceralistas, chamado Ernesto García Grajales, expõe ao entrevistador o que aconteceu com cada um dos membros do grupo de poetas. Em determinado momento é

questionado sobre o paradeiro de García Madero, o personagem que escreve os diários da segunda e terceira parte do romance, e ele responde:

Juan García Madero? Não, esse nome não me diz nada. Com certeza nunca pertenceu ao grupo. Homem, se digo que sou a maior autoridade no assunto, por alguma razão há de ser. Todos eram muito moços. Tenho as revistas deles, os panfletos, documentos incontestáveis hoje em dia. Havia um garoto de dezessete anos, mas não se chamava García Madero. Deixe ver... chamava-se Bustamante. (BOLAÑO, 2006, p. 564).

O irônico e o trágico deste último relato é que além de não conhecer uma das peças fundamentais na busca dos dois protagonistas, visto que Madero é o último a passar mais tempo com ambos nos desertos de Sonora e ao lado dos dois, foi quem encontrou Cesárea Tinajero. O pesquisador põe no lugar de Madero uma outra personagem que, até então, não aparece ou não é citada em momento algum por nenhum outro narrador durante todos os 20 anos de relatos. Ou seja, os narradores de *Os detetives selvagens* possuem apenas um tipo de experiência que é tão momentânea e fragmentada quanto o seu tempo. Seus relatos só valem por um instante, pois no relato seguinte os protagonistas já estão em outro lugar, vivendo outra vida. E não é por acaso que quando Daniel Grossman começa a procurar Ulisses Lima pelo DF para tentar entender o que Norman Bolzman queria lhe contar, se depara com relatos contraditórios: “Segundo alguns estudantes, ele tinha virado alcoólatra e drogado. Um cara perigoso que até seus amigos mais próximos evitavam. Segundo outros, tinha se casado e se dedicava a família em período integral” (BOLAÑO, 2006, p. 451). Desse modo, os relatos que compõem a segunda parte do romance, propositalmente são vistos apenas como informações descartáveis, tanto pelo entrevistador, quanto pelo leitor, e quando pretendem dizer algo a mais, dar algum tipo de conselho, são de alguma forma suprimidas pelo todo, tornam-se inconsistentes, como acontece com Bolzman. Enquanto experiência só podem ser vistas em conjunto, justapostas, mas mesmo assim funcionam apenas como uma colcha de retalhos, sem a mínima condição de dizer algo de relevante sobre a realidade além da sua impossibilidade de consistência.

2.3. A Relação dos relatos com os Protagonistas

Traçando o percurso de Ulises Lima e Arturo Belano através dos narradores da segunda parte, é difícil dar um propósito para as andanças das personagens. Sua única motivação aparente foi deixada nos desertos de Sonora e pouco os narradores sabem sobre esse momento na vida das personagens que também nos é inacessível até a terceira parte do romance. De todo modo, e apesar de Ulises e Belano tornarem-se objetos no discurso dos narradores, a pergunta que nos fazemos é: por que as personagens abrem mão do seu lugar de enunciar?

A partir de todas as evidências propostas, se essas vozes configuram os termos da sociedade moderna, seus indivíduos, sua única possibilidade de experiência e a barbárie que nela reside, Belano e Ulises se movimentam contrários não só com a conjuntura do romance, mas a toda a ordem da sociedade moderna.

O silêncio é o último gesto extraterreno do artista: através do silêncio ele se liberta do cativo servil face ao mundo, que aparece como patrão, cliente, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra (SONTAG, 2015, p. 13).

Ulises e Belano, como poetas, se opõem à realidade, se voltam para o passado na busca por Cesaréa Tinajero e deixam um espaço vazio na narrativa, porém “não existe o espaço vazio. Na medida em que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto” (SONTAG, 2016, p. 17). E, desse modo, na segunda parte do romance, o que lemos é a ausência das personagens, mas em sua ausência se corporifica todos os detalhes da sociedade da qual eles se opõem, todo o desaparecimento de “sentido” e “experiência” da contemporaneidade. Não são os passos dos poetas que o romance evidencia, mas sim o que ambos querem deixar para trás. Assim, a busca das personagens é por algo além da sua própria realidade e que o próprio leitor e o entrevistador não podem alcançar.

As afirmações de Sontag estão voltadas para uma nova representação do fazer artístico e da posição do artista que a todo momento parece querer de alguma forma silenciar-se mediante o mundo e sua própria arte. Esse ato, que parece um movimento desprezioso e, segundo a autora, de aparente empobrecimento e redução, visa um fim “grandioso”: o das possibilidades infinitas. Assim, é imprescindível que olhemos para esse ato como parte do diálogo que permeia toda a narrativa, pois “o silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos de protesto ou acusação)” (SONTAG, 2016, p. 18). Belano e Ulisses fogem da possibilidade de serem poetas movidos pelo meio corriqueiro, para perseguir uma nova concepção estética que surge junto com a “tendência política correta” (BENJAMIN, 1934) que é a força natural que move o fazer literário, que está sempre reinventando seu tempo e espaço.

Conclusão

Ser, para Bakhtin, é ser para o outro, estar sempre em contato com os discursos e a visão alheia sobre nós. Desse modo, *Os Detetives Selvagens* sustenta todos os seus conflitos e narrativas com base nos olhares, nos pensamentos alheios, e na forma como estes se confundem com o tempo. A rebeldia dos dois protagonistas em relação a isso pode ser compreendida

justamente por serem artistas, por quererem, de alguma forma, almejar uma outra realidade. Para ambos, o problema não está no discurso, mas nos valores que o emolduram, ou na falta de valores. Por um lado, os dois protagonistas não fazem parte das vozes que narram, de sua posição social, desse modo, se não entram em conformidade com seu meio, passam por um processo de coisificação e, eventualmente, de esquecimento. Por outro, a obra nos mostra esse processo de forma paradoxal: a partir dos relatos caminha-se, de certa forma, para o seu esquecimento individual, mas o leitor, a partir da narrativa a caminho de Sonora, a procura dos dois poetas, quando não os encontra, descobre o seu meio, sua geração e a barbárie que os envolve. Há, nisso, um elemento trágico evidente e que sustenta toda a obra de Bolaño. De certo, o autor posiciona seus personagens como Auxilio Lacouture, a mãe da poesia mexicana e uma de suas personagens centrais, tornando-os uma constante recordação da barbárie de seu tempo. Assim, Belano e Ulises são convertidos em lembranças, abrindo mão de qualquer possibilidade de fala, pois “a recordação restitui possibilidade ao passado, tornando inconcluído o que aconteceu e concluído o que não aconteceu” (AGAMBEN, 2015, p. 46). Enquanto “coisas” do discurso alheio, Belano e Ulises refletem os próprios problemas de seus narradores, e funcionam, desse modo, como espelhos; enquanto protagonistas do romance, fazem o leitor perceber a barbárie de seu tempo, e encontram, na fuga e no silêncio, algum tipo de redenção. De todo modo, o silêncio de ambos não pode ser visto apenas como ausência, mas sim como uma resposta para a contemporaneidade, a fim de enfatizar o que há de mais bárbaro no nosso tempo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In: _____*. (org.). *Notas de Literatura I*. São Paulo: editora 34, 2006. p. 55-63.

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autentica editora, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 6°.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor: conferência pronunciada no instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. *In: _____*. (org.). *Magia e Técnica, Arte e Política*. 7°.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 120-136.

BOLAÑO, R. *Entre Parêntesis*. 5.ed. Barcelona: Anagrama, 2011.

_____. *Os Detetives Selvagens*. São Paulo: companhia das letras, 2006.

_____. *2666*. São Paulo: companhia das letras, 2010.

_____. *O espírito da ficção científica*. São Paulo: companhia das letras, 2017.

GRALDO, Rafael Gutiérrez. *Roberto Bolaño: fragmentos de um discurso vazio*. Rio de Janeiro: revista escrita, 2007.

HOSIASSON Laura. El vagabundeio esencial de Roberto Bolaño. Abehache: *Revista da Associação Brasileira de Hispanistas*, v. 1, n. 1, 2011.

LYRA, Clarisse. Los detetives salvajes, sua promessa de sentido. In: PEREIRA, Antonio Marcos; RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Toda a Orfandade do Mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário, 2017. p. 135-148.

PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo. *Bolaño Salvaje*. 1.ed. Barcelona: Candaya, 2008.

PEREIRA, Antonio Marcos; RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Toda a Orfandade do Mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

PINHEIRO, Tiago Guilherme. Três Quadros em Quarto: A Poesia lança um olhar para a cena do crime. In: PEREIRA, Antonio Marcos; RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Toda a Orfandade do Mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário, 2017. p. 95-121

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: _____. (org.). *A Vontade Radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 10-43.