



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DO
MARANHÃO



MESTRADO EM
LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPG-LETRAS
CURSO DE LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO

JONAS MAGNO LOPES AMORIM

**O RELATO DO (IN)DIZÍVEL: desvendando a construção narrativa de *O Olho*
Silva, de Roberto Bolaño**

São Luís
Setembro - 2021

JONAS MAGNO LOPES AMORIM

**O RELATO DO (IN)DIZÍVEL: desvendando a construção narrativa de *O Olho
Silva*, de Roberto Bolaño**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras), do curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro

São Luís
Setembro - 2021

Amorim, Jonas Magno Lopes.

O relato do (in)diversível: desvendando a construção narrativa de O olho
Silva, de Roberto Bolaño / Jonas Magno Lopes Amorim. – São Luís, 2021.

105 f

Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade Estadual do
Maranhão, 2021.

Orientador: Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro.

1.Ficção contemporânea. 2.Construção narrativa. 3.Violência.
4.Representação. 5.O olho Silva. I.Título.

CDU: 821.134.2(83).09


JONAS MAGNO LOPES AMORIM

**O RELATO DO (IN)DIZÍVEL: desvendando a construção narrativa de *O Olho*
Silva, de Roberto Bolaño**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras), do curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras.

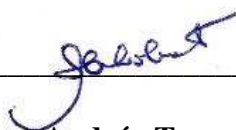
Aprovado em: 28/09/2021

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro (Orientadora)

Doutora em Letras – Ciências da Literatura
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Profa. Dra. Andréa Teresa Martins Lobato

Doutora em Letras – Ciências da Literatura
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Profa. Dra. Georgiana Márcia Oliveira Santos

Doutora em Linguística
Universidade Federal do Ceará

Aos meus pais, Valmir e Vita.
Os primeiros professores que tive...

À minha orientadora, Maria Iranilde.
Por ter me ensinado a ser um verdadeiro latino-americano...

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo discernimento, pela sabedoria, força e coragem.

Aos meus pais, Valmir Moraes e Maria Vita, e minha irmã, Aline Lopes, pelo apoio, pelo amor e pelos risos diários.

À minha orientadora, Maria Iranilde, pela parceria, pelo carinho maternal e pelos conselhos preciosos que, desde a graduação, me fizeram vislumbrar novos horizontes.

A Luís Henrique, amigo, confidente, cúmplice, e com quem alimento uma rivalidade sadia e eventual, que sempre me apoia e me estimula a ser melhor em tudo que faço.

A Yuri Jorge, amigo leal, crítico e grande entusiasta do saber e do fazer científico.

Às professoras Venúzia Belo, Maria José Nelo, Andrea Lobato e Camila Nascimento pelo carinho, solicitude e palavras valiosas de incentivo.

A todos os amigos do mestrado, pelas dores e as delícias partilhadas em nossa jornada de estudos.

A Ricardo Henrique, irmão e apoiador inequívoco de todas as minhas aventuras.

À Alessandra Medina, amiga fiel e companheira que me confortou nos momentos finais e mais difíceis dessa caminhada.

A Roberto Felipe, amigo e irmão que fiz nas terras de São Luís, sempre disposto a me apoiar e ajudar, especialmente nas dúvidas acadêmicas.

À Larissa Fernanda, pelos anos de conquistas, cumplicidade, companheirismo e apoio vividos, por tudo que fomos e por tudo que teríamos sido.

A Ewerton Ney e Joanna Beatriz, amigos com quem dividi risos e lágrimas e que me apoiaram mesmo quando os nossos caminhos se separaram.

À Ena Cardoso e Yasmim Neves, que sempre me incentivaram e me fizeram acreditar que tudo daria certo ao final da jornada.

A todos os amigos que ajudaram a tornar possível este sonho, pelas palavras de estímulo, pelos abraços sinceros, pequenos favores e pelos muitos carinhos recebidos durante esses anos de esforço e dedicação.

À Universidade Estadual do Maranhão e à FAPEMA, pela oportunidade proporcionada, a qual abracei e agradeço.

*“Tudo poderia ter mudado, sim
Pelo trabalho que fizemos, tu e eu
Mas o dinheiro é cruel
E um vento forte levou os amigos
Para longe das conversas, dos cafés e dos abrigos
E nossa esperança de jovens não aconteceu”.*

Belchior

O RELATO DO (IN)DIZÍVEL: desvendando a construção narrativa de *O Olho Silva*, de Roberto Bolaño

Jonas Magno Lopes Amorim

Orientadora: Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro

Resumo da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPG-LETRAS, do Curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Putas Assassinas é um livro de contos do escritor Roberto Bolaño, no qual conhecemos narrativas curtas em que figuram andarilhos, velhos, prostitutas, poetas, e outros tipos que se confundem com os sujeitos que o autor conheceu enquanto era um exilado político do Chile de 1973. Na obra, Bolaño opta por caminhos narrativos que vão ao encontro do relato que mistura realidade e sonho, fantasia e absurdo, fragilidade e violência, tudo isso inserido em uma paisagem de horror situada no que parece ser um prenúncio de desastre e tragédia. Assim, considerando a estrutura da obra escolhida, evidenciamos nossa opção pelo conto *O Olho Silva*, narrativa que abre o livro e na qual conhecemos Maurício Silva, jovem fotógrafo chileno exilado de seu país, e as suas jornadas ao redor do mundo, especialmente uma incursão ao submundo indiano onde encontra meninos que são emasculados em um ritual local. Nesse lugar o Olho precisará confrontar a violência que sempre tentou escapar, mas que parecia persegui-lo onde quer que fosse. Sendo esta violência uma constante na trajetória do protagonista, seus efeitos deixarão marcas, causarão impactos nos personagens, na narrativa e na forma como ela será contada. Neste sentido, como objetivo principal, tentaremos compreender como o conto *O Olho Silva* articula a narrabilidade e a vivência da violência. Desse modo, nosso trabalho se configura da seguinte maneira: inicialmente, estudaremos conceitos teóricos necessários sobre o contemporâneo, o realismo e o fenômeno da violência e sua representação; em seguida, analisaremos ‘a verdadeira violência’ que paira sobre o relato do Olho; posteriormente, nos dedicaremos a analisar os aspectos narrativos do conto e seu papel na construção do texto; por fim, focaremos na construção do sujeito Olho Silva, sua personalidade e sua singularidade. Para tanto, privilegiaremos abordagens teóricas voltadas à representação, à escrita realista e às narrativas de violências, nesse sentido, como principais suportes teóricos utilizaremos os trabalhos de Avelar, Adorno, Benjamin, Agamben, Ginzburg, Schøllhammer, Dalcastagnè e outros, como um esforço crítico para compreender os mecanismos textuais da escrita bolañiana, no intuito de não só falar do horror da violência, mas de evitar que o horror seja esquecido, e mais do que isso, para que ele não se repita.

Palavras-chave: Ficção Contemporânea; Construção Narrativa; Violência; Representação; O Olho Silva.

**O RELATO DO (IN)DIZÍVEL: desvendando a construção narrativa de *O Olho*
Silva, de Roberto Bolaño**

Jonas Magno Lopes Amorim

Orientadora: Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro

Abstract da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPG-LETRAS, do Curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Murdering Whores is a book of short stories by the writer Roberto Bolaño. In the stories, some wanderers, old people, prostitutes, poets, and other characters are confused with people the author met while he was a political exiled from Chile in 1973. In the work, Bolaño opts for narrative paths that meet the story and mixes reality and dream, fantasy and absurdity, fragility and violence, all of this inserted in a landscape of horror situated in what seems to be a foreseen of disaster and tragedy. Thus, considering the structure of the chosen work, we highlight our choice for the short story '*Mauricio ("The Eye") Silva*', a narrative that opens the book and introduces Mauricio Silva, a young Chilean photographer exiled from his country. The story shows his journeys around the world, especially an incursion to the Indian underworld where he meets boys who are emasculated in a local ritual. In this place, the Eye will need to confront the violence that always tried to escape, but that seemed to pursue it wherever it went. Since this violence is a constant in the protagonist's trajectory, its effects will leave marks, will impact the characters, the narrative, and the way it will be told. In this sense, as the main objective, we will try to understand how the short story *The Eye Silva* articulates variability and the experience of violence. Thus, our work is configured as follows: initially, we will study necessary theoretical concepts about the contemporary, realism and the phenomenon of violence and its representation; then we will analyze 'the real violence' that hangs over the Eye's account; later, we will focus on analyzing the narrative aspects of the short story and its role in the construction of the text; finally, we will focus on the construction of the Eye Silva subject, his personality, and his uniqueness. Therefore, we will privilege theoretical approaches focused on representation, realistic writing, and narratives of violence, in this sense, as main theoretical supports we will use the works of Avelar, Adorno, Benjamin, Agamben, Ginzburg, Schøllhammer, Dalcastagnè, and others, as a critical effort to understand the textual mechanisms of Bolañiana writing, in order not only to speak of the horror of violence, but also to prevent the horror from being forgotten, and more than that, so that it does not repeat itself.

Keywords: Contemporary Fiction; Narrative Construction; Violence; Representation; The Eye Silva.

SUMÁRIO

1. BOLAÑO, PUTAS ASSASSINAS, O OLHO: UMA INTRODUÇÃO.....	11
2. INSERINDO O FILME: ALGUNS CONCEITOS NECESSÁRIOS.....	22
2.1. O contemporâneo e o seu preço.....	22
2.2. O realismo: experiências perceptivas e afetivas.....	25
2.3. Violência e representação.....	30
3. AJUSTANDO O FOCO: DA VERDADEIRA VIOLÊNCIA.....	34
3.1. Violência institucionalizada.....	34
3.2. Violência e exílio.....	47
3.3. Violência e homossexualidade.....	53
3.4. Violência contra si mesmo.....	60
4. POSICIONANDO A CÂMERA: A NARRATIVA DO OLHO.....	66
4.1. Sobre contar a dor do outro: o jogo narrativo.....	66
4.2. O Narrador e o Olho: uma polifonia narrativa.....	72
4.3. Uma onisciência narrativa precária.....	76
4.4. O relato do sobrevivente.....	79
5. NA CÂMARA ESCURA: REVELANDO UMA FOTO DO OLHO.....	87
5.1. O Olho Silva e a representação de um sujeito singular.....	87
5.2. Então o Olho se transformou noutra coisa, em mãe.....	92
6. A FOTO POSTA SOBRE A MESA: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
REFERÊNCIAS.....	101

1. BOLAÑO, PUTAS ASSASSINAS, O OLHO: UMA INTRODUÇÃO

Quando falamos do processo de construção de uma sociedade, é regra geral pensarmos naquilo que de mais positivo se acentuou ao longo dessa operação. Sem muito esforço, pensamos na cultura, na educação, na economia, na tecnologia e em outros fatores que permeiam a evolução social. No entanto, há um fator que está fortemente presente neste processo e que é convenientemente esquecido, ou escondido, nos discursos de desenvolvimento de uma nação: a violência. No que concerne a este tema, há sempre uma dificuldade de se tratar da violência e todas as formas que a constituem.

Ao falarmos de violência, é comum que façamos isso nas formas mais corriqueiras em que ela se apresenta no dia a dia: brigas, assaltos, homicídios, feminicídios, estupros e outros exemplos que de tanto citados pela mídia e seus veículos de comunicação, acabam por se tornar situações banais, isto devido ao tratamento e atenção dedicados a estes atos.

Se, por um lado, os contornos da violência parecem muito bem delimitados para uma parte da sociedade, por outro, é preciso que chamemos atenção às outras formas de violências que ferem não só fisicamente, como também subjetivamente e que atingem não apenas um ou dois indivíduos, mas sim um determinado grupo, ou, em aspecto mais extremo, toda uma nação.

No que tange às possibilidades de abordagem da violência, é preciso ter em vista que estamos diante de um tema delicado. Em face à sua complexidade, é preciso cuidado para que não elaborem um discurso no qual poderíamos tanto banalizar a violência quanto minimizar os efeitos que ela causa, ou ainda, na pior das hipóteses, validar e apoiar um discurso de violência.

Para evitar qualquer uma dessas situações é preciso ter em mente o que entendemos pelo termo violência. O dicionário Houaiss de Língua Portuguesa diz que violência é o “uso de força física; ação de intimidar alguém moralmente ou o seu efeito; ação freq. destrutiva, exercida com ímpeto, força; expressão ou sentimento vigoroso; fervor” (HOUAISS, 2015, p.972). Como observado, a violência não implica somente no ato físico que pode ser infligido contra o outro, ela se manifesta de maneiras diversas, o

que inclui a forma de intimidar moralmente e também psicologicamente. O sujeito, uma vez violentado, pode se tornar marcado por traumas tanto físicos quanto psicológicos.

Cientes dessa definição de violência, é também preciso que rememorem fatos históricos que chocaram o mundo e mostraram toda a barbárie já cometida, muitas vezes, em nome de objetivos considerados nobres, como a retomada de um aparente status de grandeza de uma nação ou o combate a ameaças ideológicas.

A exemplo disto, lembremos desde o episódio do holocausto e o extermínio nos campos de concentração, até os regimes que se instauraram em países como Nicarágua, Guatemala, México, Argentina, Brasil, Chile, Bolívia, Venezuela etc. (América); Espanha, Rússia, França, Portugal, Itália etc. (Europa); China, Coreias, Camboja, Bangladesh, Iraque, Síria etc. (Ásia); Argélia, República do Congo, Gana, Guiné, Nigéria, Ruanda etc. (África).

É assustador observar como todos os continentes registraram regimes autoritários que culminaram na violência extrema contra civis. Eventos que cercearam os direitos individuais e tiraram a vida de muitas pessoas das maneiras mais bárbaras possíveis. Vale destacar ainda que este padrão violento de estruturas de poder ainda persiste, prova disso é a crise causada pela pandemia de Covid-19: em meio a todos os problemas enfrentados na crise do coronavírus, diversos governos autoritários negam ou escondem, por meio de censura, dados que podem salvar vidas e combater o problema. A exemplo disto, citamos a Coreia do Norte, Belarus, Nicarágua, Turcomenistão, e, mais recentemente, o Brasil, que tentou censurar dados a respeito das vítimas dessa catástrofe sanitária no país.

É na perspectiva de lembrar a violência e o horror perpetrado pelas ditaduras que assolaram o mundo, que esta proposta dedica especial atenção à ditadura militar pinochetista ocorrida no Chile, mais especificamente a partir do dia 11 de setembro de 1973, uma data que se tornaria emblemática tanto pela derrubada do projeto socialista de Salvador Allende quanto pelo sufocamento do ‘boom latino-americano’, movimento estético literário encabeçado por grandes nomes da literatura latina como Cortázar, Gabriel Garcia Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, e que transformou toda a forma de se compreender a literatura, não só na América Latina, mas em todo o mundo.

O golpe militar de Pinochet atingiu diretamente toda uma classe intelectual contrária ao regime, fazendo com que esta fosse silenciada ao passo que o país testemunhava as mais diversas formas de violência contra a liberdade. Depois do 11 de

setembro de 1973 não se poderia mais acreditar em projetos como o ‘boom latino-americano’, ruía o sonho de redenção da América Latina por meio da literatura, conforme reflete Idelber Avelar (2003) em seu trabalho *Alegorias da Derrota*.

É no cenário de um Chile devastado pela violência do golpe militar que surge Roberto Bolaño, nascido em Santiago do Chile, em 28 de abril de 1953. Bolaño, ainda nos seus vinte anos de idade, vivenciou o terror, a violência e o desespero que se sucederam ao golpe do general Pinochet, sendo preso acusado de praticar terrorismo e solto dias depois por amigos do tempo da escola e que se tornaram aliados ao Regime. Em suas entrevistas, Bolaño dizia que não chegou a ser torturado, mas enquanto aguardava na sua cela, ouvia de madrugada a tortura de outros presos políticos.

Marcado pela truculência do Regime e pela decepção de um sonho socialista que foi defenestrado pelo golpe militar, Bolaño se exila de seu país e inicia sua vida como andarilho e escritor. Muitas de suas experiências vividas no exílio, bem como as vivências dos dias conturbados que passou no Chile, podem ser encontradas nas obras que ele publicou. Neste ponto, podemos destacar alguns dos seus trabalhos que nasceram sob esse incômodo sentimento e que lhe renderam o reconhecimento da crítica, tais como *Estrela Distante* (1996), *Chamadas Telefônicas* (1997), *Os Detetives Selvagens* (1998), *Noturno do Chile* (2000), *Putas Assassinas* (2001) – obra utilizada neste trabalho –, e sua obra póstuma *2666* (2004).

É justamente pela possibilidade de percebermos, ainda que preliminarmente, os efeitos causados pela violência, tanto individual quanto coletivamente, que a nossa opção pela obra acaba por se tornar essencial para o desenvolvimento de nossa proposta. Em *Putas Assassinas* somos apresentados a uma obra singular, na qual conhecemos narrativas curtas em que figuram andarilhos, velhos, prostitutas, poetas, e outros tipos que facilmente se confundem com as pessoas que o autor conheceu enquanto era um exilado.

A obra apresenta personagens, paisagens e temas que são uma constante nos textos de Bolaño, porém, *Putas Assassinas* se destaca por sua construção narrativa irregular, capaz de frustrar uma expectativa linear e causar certa estranheza pelo encontro com personagens complexos e por seus finais misteriosos, repentinos.

Essa estranheza não é à toa, Bolaño, ao executar sua empreitada literária, opta por caminhos narrativos que vão ao encontro do relato que mistura realidade e sonho, fantasia

e absurdo, fragilidade e violência, tudo isso inserido em uma paisagem de horror situada no que parece ser um prenúncio de desastre e tragédia.

Assim, em *Putas Assassinas*, encontraremos treze contos que deixam entrever uma necessidade de narrar o inenarrável em textos assombrados pela angústia existencial, pelo inóspito, pelo onírico e pela loucura dos eventos e dos personagens. Estes contos caminham no limite do que pode e o que não pode ser contado, situando a escrita do autor num entrelugar, numa vaga fronteira entre a literatura e a experiência que resiste à possibilidade de representação.

Considerando a estrutura da obra escolhida, evidenciamos nossa opção pelo conto intitulado *O Olho Silva*, narrativa que abre o livro e na qual conhecemos Maurício Silva, jovem fotógrafo chileno, que, assim como outros em sua época, fora exilado de seu país em razão do golpe pinochetista.

O Olho tem sua trajetória contada por um narrador não intitulado, e por meio dele conhecemos sua jornada ao redor do mundo, especialmente uma incursão ao submundo indiano no qual encontra meninos que são emasculados em um ritual local. Nesse lugar, o Olho Silva precisará confrontar-se com a violência que sempre tentou escapar, mas que parecia persegui-lo onde quer que fosse.

Sendo a violência uma constante na trajetória do protagonista, seus efeitos deixarão marcas, causarão impactos nos personagens, na narrativa e na forma como ela será contada por eles. E sobre os impactos causados pela violência, Ginzburg (2017), em seu trabalho *Crítica em Tempos de Violência*, afirma:

A violência pode causar impacto traumático, individual ou coletivo, e as consequências desse impacto alcançam danos em dor corporal, nas relações entre corpo e linguagem, no campo da memória e na capacidade de percepção. Esses elementos podem se manifestar na constituição de narradores e personagens em obras articuladas com textos autoritários (GINZBURG, 2017, p.15).

Com base nas palavras de Ginzburg, destacamos aqui o mote fundamental de nossa pesquisa, já que a violência está presente em diversas frentes no conto. Assim, encontraremos a violência de ordem político-social, que afeta as esferas individual e coletiva e que resulta no autoritarismo e suas consequências: repressão, tortura, exílio e morte; há também a violência de gênero, o Olho sofre o preconceito de outros exilados chilenos por sua orientação sexual e suas relações homoafetivas; há ainda a violência traumática que resultará no luto, no silenciamento, na melancolia e no choro, sensações

experimentadas com intensidade pelo protagonista e que afetam a linguagem, criando uma problemática assentada na incapacidade de representação, já que a memória afetada percebe a necessidade de expressar-se, porém, apresenta a dificuldade de verbalizar eventos violentos e traumáticos.

O conto *O Olho Silva* apresenta uma série de temas pertinentes e necessários para o debate acadêmico-literário, e que acreditamos sustentar a nossa proposta, em particular porque o relato presente na narrativa, ao tratar da violência, não o faz de maneira negligente. A discussão acerca da violência é feita de maneira sensível, apresentando elementos que apontam para uma construção textual complexa e cuidadosamente elaborada.

O que podemos dizer, de maneira preliminar, é que *O Olho Silva* instaura-se como a epítome de uma proposta narrativa vislumbrada pelo projeto literário de Bolaño em suas publicações antes de *Putas Assassinas* (*Estrela Distante, Chamadas Telefônicas, Os Detetives Selvagens, Noturno do Chile*), e posterior a ela (como em *2666*). Todas estas obras apresentam um ponto em comum, a violência que perpassa toda a escrita bolañiana, porém, *O Olho Silva* consegue, apesar de sua brevidade narrativa, congrega um fazer literário marcado pela representação de uma violência que é, a um só tempo, física, social, humana.

Evidenciada a nossa opção pelo conto a ser trabalhado, nos deparamos com o problema que move esta tarefa: como narrar a violência? Como transformar em relato aquilo que comporta uma experiência tão insuportável e complexa? Dessa forma, ao percebermos a violência como um fator determinante na construção do protagonista do conto, tentaremos compreender como o Olho lida com as violências que sofreu, e que tentou não sofrer, ao ponto de, no momento de transformar a sua experiência em relato, sofrer bloqueios narrativos e discursivos que resultam em impedimentos e silenciamentos.

Não é de hoje que se fazem pertinentes questionamentos no âmbito da crítica literária acerca de fatos e eventos que trazem em si mesmos a própria impossibilidade de uma narração, porque são frutos de traumas ou de prejuízos (de toda ordem) não suportados pelos seus possíveis narradores. Tendo como base os estudos a respeito daqueles que testemunharam guerras, torturas e outras formas de terror, capazes de ferir tanto física quanto psicologicamente os envolvidos no evento de choque, citamos como

exemplo os trabalhos de Theodor Adorno e Walter Benjamin. Esses teóricos insistem na impossibilidade de reconstituir o terror vivenciado com precisão por aqueles que foram afetados por ele, pois faltam-lhes mecanismos no discurso que deem conta de uma intenção de recuperação dessa memória atormentada, como também, ao trazer à tona, pelo relato, a experiência, revive-se o trauma impedindo-o de cicatrizar e, na aporia criada, nasce a utopia de que se a barbárie é exposta, outras não mais se repetirão.

Ao retomarmos a relação do relato do (in)dizível com a violência, chamamos atenção ao que foi dito por Benjamin (1985) em seu trabalho *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, quando o autor faz referência a um processo que perdura até os dias de hoje e é resultado dos efeitos da guerra sobre aqueles que, sobreviventes dela, voltaram para os seus lares.

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca (BENJAMIN, 1985, p.198).

A violência perpetrada pelo evento do holocausto foi capaz de fazer com que muitos homens perdessem uma capacidade muito própria de sua natureza, a de contar histórias. Diante disto, é possível mensurar a devastação que a guerra causou nos sobreviventes do conflito.

Sendo um dos muitos efeitos da violência a incapacidade de externalizar experiências, será preciso que o indivíduo sobrevivente encontre uma saída para lidar com o trauma, afim de que lhe seja possível enfrentar o absurdo. É neste ponto que entra a literatura como uma possível solução para o conflito, tendo em vista que se “a violência pode remover dos seres humanos as condições de integridade necessárias para explicitação de direitos humanos”, a literatura pode, por sua vez, “[...]ocupar a posição de configuração de voz e resistência” (GINZBURG, 2017, p.16).

A título de ilustração, podemos citar a análise de Ginzburg sobre um dos textos de Fernando Veríssimo e as possibilidades que a obra apresenta, se configurando como um meio de lidar com a violência e o trauma. Trata-se do conto *O Condomínio* (publicado em *Outras do Analista de Bagé*, de 1984). Neste caso em específico, nos reportamos aos eventos ditatoriais ocorridos no Brasil durante as décadas de sessenta e oitenta.

No conto de Veríssimo, dois homens, moradores de um mesmo condomínio, encontram-se um dia, seus filhos se tornam amigos, mas um dos homens reconhece o outro como o seu torturador durante a Ditadura Militar. A tensão se estabelece à medida em que João, o torturado, quer ter certeza de que seu vizinho Sérgio foi o seu algoz no passado. A narrativa avança e, durante uma conversa, Sérgio confirma a João que realmente lhe havia torturado e enumera as razões pelas quais João fora solto.

A conversa entre os dois é seca e de poucas palavras, durante uma reunião de condomínio em que outras personagens, de maneira elitista, falam sobre pobres, medo dos ladrões e alguns chegam a defender o Esquadrão da Morte. No fim da reunião, todos voltam às suas casas sem perceber a relação complexa entre João e Sérgio. O texto se encerra com as dúvidas de João sobre o codinome de Sérgio durante o regime, ao mesmo tempo em que indica que as crianças continuam a brincar juntas.

O texto de Veríssimo ilustra, por meio de suas tensões e sutilezas, as complexidades que envolvem a dificuldade de refazer, por meio da narração, as memórias de um passado violento. A estória é contada, o torturado rememora os dias de terror sofridos durante a ditadura militar e, ainda assim, o seu relato apresenta um caráter fragmentário, doloroso e cheio de incertezas.

Ginzburg (2017), ao analisar o trabalho de Veríssimo, explicita:

Boa parte da narração é feita em terceira pessoa, com distanciamento. Porém, certos fragmentos são destacados da margem e redigidos em itálico. Esses fragmentos sugerem esforços de compreensão do passado e de interpretação do presente à luz do passado por parte de João. O fio condutor do relato alterna a narração em terceira pessoa com reflexões pontuais, exigindo do leitor um movimento constante de reflexão, capaz de articular, em montagem descontínua, os fragmentos de passado e presente em um conjunto. Os elementos do texto, entretanto, não chegam a estabelecer uma forma perfeita de entendimento. Incertezas permanecem no final (GINZBURG, 2017, p.448).

Fragmentação e incerteza são termos que circundam os textos literários sobre a violência, pois, se nos relatos das vítimas de tortura, encontram-se lacunas causadas pela dor das memórias que não se deseja reviver, os textos literários, ainda que apresentem a possibilidade de discutir um tema tão complexo por meio de personagens, alegorias e metáforas, apresentam também características semelhantes a esses relatos. Em outros termos, ao se ocuparem de um quadro de difícil caracterização, os expedientes empregados pela narrativa literária são também a fragmentação, a hesitação e a incerteza.

No que tange ao texto de Veríssimo e as suas complexidades, Ginzburg afirma:

A fragmentação da narração está associada à melancolia de João, à sua dificuldade em lidar com o trauma da tortura. Esse dilema melancólico está ligado ao ambiente pós-ditatorial, em que a sociedade não consegue recompor perdas humanas, como explica Idelber Avelar. Sua memória opera problemáticamente, ele fica perturbado, não lembra do codinome do torturador. Não consegue nem por um lado chegar à compreensão plena do sentido dos acontecimentos, ou interferir de modo a reagir ou reparar o dano, nem ignorar e cair na trivialidade. Entre os extremos, João oscila e acompanha seu filho, ignorando tudo, a conviver com o filho do torturador (GINZBURG, 2017, p.449).

O texto de Veríssimo é um dos muitos exemplos que se voltam sobre as complexas narrativas de quem vivenciou a tortura e outras formas de violência durante a Ditadura Militar no Brasil. O texto ilustra as dificuldades do indivíduo vítima de tortura ao lembrar e narrar as violências sofridas. Para João, é como se o passado entrasse em choque com o presente ao cruzar com seu torturador.

De fato, a dificuldade na separação de um passado trágico e um presente de sobrevivência é uma marca no discurso de quem sofreu formas de violência tão profundas. Assim, por meio dos relatos de torturados do regime militar, é possível perceber, tamanha a brutalidade e a truculência dos torturadores para com as suas vítimas, que há uma dificuldade em distinguir o tempo vivido. Ginzburg explicita essa problemática que paira sobre a impossibilidade da distinção do tempo vivido tragicamente:

A possibilidade de pensar articuladamente passado e presente fracassa, como se o passado estivesse potencialmente atualizado em todo o presente e ao mesmo tempo escapasse da possibilidade de referência abstrata, que exige do sujeito um distanciamento reflexivo de sua própria experiência (GINZBURG 2017, p.452).

Ao encontrarmos relatos de pessoas que sofreram abusos e violências nos porões da Ditadura, é possível notar como o discurso dos torturados é permeado por lacunas, por uma noção de tempo fragilizada, além de uma comoção que lhes toma a palavra e impede que os fatos sejam rememorados com clareza. Não há, no discurso dos torturados, o processo de luto, não há uma superação da perda, aqueles que foram violentados se encontram em um permanente estado de melancolia e angústia diante do trauma. A esse respeito afirma Avelar (2003) ao tratar do luto e da melancolia:

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

Por meio do relato das vítimas é possível encontrar caminhos que permitam um debate crítico-acadêmico, no entanto, ao tratarmos de temas que exigem tamanho cuidado pois são memórias e experiências traumáticas, é visível o esforço que essa escrita, construída sobre ruínas, empreende para que as testemunhas/personagens, ao trazerem seus relatos, não sofram uma revitimização dos eventos ocorridos.

Desse modo, o texto literário, este que seria a ficcionalização do relato testemunhal escrito, da experiência impressa do trauma, se torna uma saída possível para o impasse instaurado. Por meio dele, de seus mecanismos textuais, analogias, metáforas e outros recursos explorados por quem escreve, poderíamos acessar e refletir acerca de eventos de violência sem que as vítimas revivam o trauma constantemente. É esta discussão crítica que nos interessa no relato do Olho Silva e nos impele a analisar o fazer textual de Bolaño.

Tendo em vista essa impossibilidade de um narrar realístico de fatos traumáticos, pois “contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice” (ADORNO, 2003, p.56), há outro fator que precisamos levar em conta ao realizar o trabalho de pesquisa de fatos violentos. Neste caso, nos referimos ao período de tempo em que estamos inseridos, o contemporâneo. Tempo marcado por absurdos, de ideais não realizados e de problemas mal (ou não) resolvidos. Neste tempo surgem escritas novas, cindidas, fragmentadas e muitas vezes inconclusivas, como, por exemplo, as de Roberto Bolaño.

Para falarmos do contemporâneo será preciso que retomemos algumas proposições de Agamben (2009) sobre o termo. Para ele, em seu trabalho *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, o contemporâneo é justamente aquilo que não “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual” (AGAMBEN, 2009, p.58).

O esforço conceitual empreendido por Agamben sobre o que seria “contemporâneo”, nos ajuda a perceber a importância da escritura bolañiana, já que ela carrega consigo as dimensões da testemunha, da vítima e do escritor da violência.

Ao viver de perto as idiosincrasias de sua época, Bolaño se torna capaz de se separar e ver as trevas do seu tempo (aqui entendidas como os horrores cometidos pelo homem, a barbárie e o absurdo) e, ainda assim, não se adequar a elas, e através “[...] desse

deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e aprender com o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p.58). Surge assim um tipo diferente de escrita, uma narrativa, que caminha pelo escuro da violência, mas não se rende a ela, não a vulgariza e muito menos a propaga. Surge uma literatura que se põe diante do terror e o combate à sua maneira.

Sendo um sobrevivente dos traumas que se iniciaram a partir do 11 de setembro de 1973 no Chile, Bolaño carregou marcas profundas de suas experiências e elas estão presentes de muitas maneiras em todas as suas obras. Estas, por sua vez, são construídas sobre um tipo de realismo singular, uma estética realista que se difere do conceito tradicional de realismo tal qual se tornou modelar ainda no século XIX. Trata-se de um novo realismo, sensível, “psicológico fragmentado e anárquico, de uma visão de mundo em crise” (SCHØLLHAMMER, 2012, p.131).

Com efeito, encontraremos na obra bolañiana outra proposta realista, calcada quase sempre em referenciais biográficos do autor, que recuperam experiências dos anos de exílio e das sobras marginais acumuladas dessas experiências, comparecem, então, em suas narrativas militantes políticos expatriados, escritores e poetas que sobrevivem de seus textos, prostitutas, homossexuais, suicidas, toda sorte de desafortunados, errantes e perdidos nos submundos urbanos.

Bolaño também não opta por uma representação de apenas um dos lados do conflito em sua obra. Figuram também os personagens que estão no polo oposto das vivências do autor, como é o caso de policiais, generais, padres opusdeístas, críticos e artistas aliados às forças opressoras que lucraram com a violência do golpe militar de Pinochet. Na narrativa bolañiana encontramos tanto os perseguidos quanto os perseguidores. A presença desses personagens protagonizando narrativas (*Estrela Distante* e *Noturno do Chile*, por exemplo), inverte o olhar e relativiza o vencedor. Não há vitórias, só derrotas, pois quem ganha perde o humano em si.

Em *O Olho Silva* nos deparamos com personagens incluídos no primeiro grupo, exilados, militantes da esquerda, poetas, artistas e outros que tentam fugir da violência, cujo caso mais emblemático é o protagonista que dá nome ao conto. Todas estas figuras encontram-se envoltas numa espécie de tensão que permeia todo o cenário narrativo. É justamente a tensão uma das chaves da própria escrita bolañiana, já que se trata de uma narrativa que se equilibra no fio da navalha, não há facilidades, nem gratuidade.

Diante do que foi exposto que evidenciamos o objetivo desta proposta: concentramos, no conto *O Olho Silva*, nosso esforço teórico e analítico, a fim de compreender como essa narrativa articula o narrar e a vivência da violência.

São estas indagações que nos impelem ao trabalho investigativo desta proposta, e que fazem com que a escolha pelo conto *O Olho Silva* se mostre pertinente ao nosso tempo, à medida que vivenciamos tempos de discursos violentos, atos extremos contra mulheres, homossexuais, negros e pessoas cujas opiniões políticas divergem das de seus adversários, de modo que é necessário e até urgente que se fale sobre a violência e a intolerância.

Assim, nosso trabalho está articulado da seguinte maneira: nos capítulos 2 e 3, trataremos dos conceitos teóricos que nortearão a nossa pesquisa como o contemporâneo, o realismo, a violência e a sua representação (capítulo 2); ao passo que já iniciaremos nossas análises a respeito da violência e produziremos reflexões sobre como ela se mostra no texto, explorando os modos como os personagens lidam com ela e como ela os aflige (capítulo 3).

Nos capítulos 4 e 5, direcionaremos nossas análises sobre os aspectos narrativos que estruturam o conto *O Olho Silva*, como, por exemplo, a polifonia narrativa e o relato testemunhal (capítulo 4); por último, (capítulo 5), voltaremos nosso olhar sobre o indivíduo Olho Silva e sua condição enquanto sujeito marginalizado, periférico e singularizado, mas que, ao mesmo tempo, é construído como uma representação simbólica de afetos e sensibilidades possíveis, mesmo diante de vários cenários de barbárie.

2. INSERINDO O FILME NA CÂMERA: ALGUNS CONCEITOS NECESSÁRIOS

Antes de acompanharmos as desventuras narradas pelo Olho Silva, é preciso que façamos uma parada necessária e organizemos o equipamento fotográfico tal qual o nosso protagonista faria, afinal, não seria possível capturar os momentos mais importantes da narrativa sem antes estarmos munidos daquilo que é essencial para executar a tarefa. Sendo assim, o conhecimento dos temas que circundam o debate acadêmico-literário é tão importante quanto os rolos de filme que o Olho utilizaria em suas câmeras.

Neste sentido, é preciso que encaremos o debate instaurado a respeito do realismo e da representação da violência na literatura contemporânea, e como os desdobramentos a respeito destes temas estão intimamente ligados aos objetivos deste trabalho. Primeiro, é preciso que estejamos situados quanto às indagações que tratam do realismo contemporâneo, este que não se configura mais como o movimento artístico e literário surgido nas últimas décadas do séc. XIX na Europa, cuja obra literária precursora foi *Madame Bovary*, de G. Flaubert.

Com efeito, estamos diante de uma nova proposta de escrita literária que dialoga com a intenção de muitos autores, cujos textos são marcados por vários estilos denunciadores de esforços estéticos e pessoais de captar o fenômeno contemporâneo em sua complexidade representativa. É a combinação de temas, de formas de narrar uma estória, de escolha de protagonistas dessas narrativas, e, em certa medida, das experiências dos autores impressas em esses textos que nos apontam para uma multiplicidade de interpretações, possibilitando um debate literário múltiplo e, ao mesmo tempo, pertinente.

2.1. O contemporâneo e o seu preço

O primeiro questionamento que faremos, ao tratar do contemporâneo e os seus desdobramentos no fazer literário, gira em torno do caráter de atualidade da escrita bolañiana, pois trata-se de uma escrita recente, século XXI, e que traz questões do seu tempo, não só percebendo-o, mas ultrapassando-o quando se nota o transbordamento de uma datação para um sentido humano que é atemporal. Nessa medida, *O Olho Silva* apresenta as marcas de um contemporâneo muito caro aos estudos literários recentes, qual

seja a concepção que Agamben (2009) traz para o sentido, antes tranquilo, do que seja o contemporâneo.

O filósofo italiano propõe análises complexas e pertinentes sobre o tema, por exemplo, quando recupera a leitura que Barthes fez de Nietzsche e suas “Considerações intempestivas”. Agamben afirma que o contemporâneo é o intempestivo, e este último nada mais é do que aquilo que se produz, acontece ou chega numa ocasião inesperada, o que é inoportuno, súbito e imprevisto.

Só é verdadeiramente contemporâneo, segundo o filósofo, aquele que não coincide com o seu tempo, que é inatual, e que, por conta desta defasagem, consegue perceber mais do que os outros o seu tempo (AGAMBEN, 2009). É nesta perspectiva de inadequação com o presente que muitos autores, por meio de seus textos, construirão um novo olhar sobre o seu tempo, um novo prisma sobre o qual encontrará uma possibilidade de expressá-lo.

Com a criação de obras que buscam um novo modo para compreender o seu tempo, surgirá uma nova forma de literatura que não será necessariamente voltada à atualidade, a não ser por uma estranheza histórica e uma inadequação, que traz à luz do texto as zonas obscuras e marginais do presente. Nesse sentido, ser contemporâneo, e fazer uma literatura contemporânea, é ser capaz de se orientar nas trevas e se comprometer com um tempo com o qual não é possível coincidir.

Essa relação com o tempo impele os escritores para uma tarefa complexa. Estar imerso a um tempo sem submergir-se nele, ao contrário, perceber seu tempo pela fissura, pelo que falta, fugindo, assim, da adequação ao tempo e elegendo a própria inadequação como prerrogativa para ser contemporâneo ao seu tempo, dissociando-se dele para enxergá-lo verdadeiramente. Apesar da complexidade colocada, ainda assim é possível afirmar que muitos escritores nos últimos anos conseguiram se equilibrar bem entre a intenção de captar na escrita literária a inadequação e a estranheza histórica de sua época.

As zonas obscuras e marginais do presente foram e ainda são percebidas por estes escritores, mesmo que para isso algum preço tenha sido pago. No caso de Bolaño, o exílio foi o preço que pagou pela sua inadequação, enquanto uma outra intelectualidade chilena, que não se ocupava do confronto, gozou do apoio da ditadura de Pinochet (tema amplamente discutido em *Noturno do Chile*).

Não somente o exílio foi seu tributo, em função de suas escolhas contrárias ao autoritarismo pinochetista, coube-lhe a marginalidade literária que o transformou em um escritor que sobrevivia de pequenos e obscuros festivais literários; a solidão por estar afastado de sua terra e de todos que conhecia; e, também, o trauma ocasionado pelos sonhos desfeitos pelo golpe militar e a prisão que lhe pôs frente a frente com a morte.

De fato, a escrita carrega o peso e as ambições de seus autores, e estes também estão motivados pela urgência de se relacionar com a realidade histórica, de dizer o que acreditam que precisa ser dito, mesmo que estejam conscientes da impossibilidade de captar essa realidade em sua totalidade.

A própria urgência parece se relacionar muito bem com Bolaño, se levarmos em conta a sua vida breve (1953-2003) e o fôlego de sua produção, poderíamos dizer que a sua escrita o impelia na sua tarefa de sentir e perceber os traumas e os males de seu tempo. Neste sentido, Schøllhammer (2009), ao tratar da escrita literária de Marcelino Freire, traz esclarecimentos válidos também para o fazer literário de Bolaño. Para esses autores, a escrita seria

[...] uma escrita que tem urgência, que realmente “urge”, que significa, segundo o Aurélio, que se faz sem demora, mas também que é *eminente*, que *insiste*, *obriga* e *impele*, ou seja, uma escrita que se impõe de alguma forma. Ao mesmo tempo trata-se de uma escrita que age para “se vingar”, o que também pode ser entendido, recuperando-se o sentido etimológico da palavra “vingar”, como uma escrita que *chega a*, *atinge* ou *alcança* seu alvo com eficiência (SCHØLLHAMMER, 2009, p.11. Grifos do autor).

Mais ainda que entender a urgência de que o autor nos fala, é preciso que não tratemos o conceito de “vingar”, estabelecido na análise de Schøllhammer, de forma reducionista. Não falamos de um mero enfrentamento, mas sim de se cumprir um objetivo por meio da escrita literária, e, no caso de Bolaño e sua escrita, trata-se de reviver o trauma vivenciado por ele e por seus pares, para alcançar aqueles que não têm conhecimento dessas experiências traumáticas e mantê-los vigilantes.

O trabalho de reviver uma dor a fim de impedir a repetição de um passado trágico, encontra consonância nas afirmações de Agamben, quando este percebe uma condição impositiva para aquele que escreve e se inscreve na contemporaneidade.

O poeta, que devia pagar a sua contemporaneidade com a vida, é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo. [...] O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra (AGAMBEN, 2012, p.60-61).

A contemporaneidade cobra caro, é preciso manter os olhos fixos no tempo, ser a fratura e ao mesmo tempo impedir a quebra. O trabalho é complexo, mas não irrealizável. São estes os pontos que elencamos como possíveis interpretações que nos ajudam a compreender o contemporâneo, ao passo que nos levarão também ao próximo ponto da jornada, o realismo.

2.2. O realismo: experiências perceptivas e afetivas

Quando falamos de realismo, é preciso que recordemos o Movimento Realista surgido nas últimas do século XIX na Europa, muito mais por uma necessidade de elencar as características e proposições desse movimento que o diferem do realismo contemporâneo, do que por uma necessidade de buscar um suporte teórico para a tarefa proposta. Assim,

A literatura francesa do século XIX adiantou-se na representação dos tipos urbanos e da vida burguesa na metrópole e constitui, através de Flaubert, Balzac e Zola, as principais influências das escolas literárias vinculadas à teoria geral da arte realista mundo afora. Contrários ao excesso de sentimentos dos escritores românticos e revoltados contra a “arte pura” que fez da preocupação formalista uma obsessão, esses “realistas” passaram a ditar um estilo de escrita literária voltada para os acontecimentos sociais e para a observação e análise crítica da sociedade (SALES, 2012, p.261).

Inicia-se então um movimento que começa a analisar o que acontece na sociedade, suas transformações, seus problemas e muito mais do que apenas uma análise, o Movimento Realista critica essa mesma sociedade, a sua política e a classe social que a dominava. É o que aponta Margato (2012) em suas análises sobre o realismo histórico:

O realismo histórico do século XIX esteve vinculado a uma geração que anunciava a necessidade de conquistas políticas e preocupava-se, fundamentalmente, em realizar uma crítica dirigida a uma determinada classe social – a burguesia em expansão (MARGATO, 2012, p.9).

Os integrantes desse primeiro realismo artístico, de maneira geral, tinham por objetivo combater as propostas estéticas dos movimentos Neoclassicista e Romântico, além de retratar a vida das classes mais baixas, seus costumes e problemas diários, incorporando os descobrimentos científicos de sua época. Assim, o Movimento Realista tinha propostas voltadas a uma arte mais engajada e compromissada com a realidade.

Tendo em mente a objetividade, nascida da observação e da experiência, essa escola realista vai dar forma a um novo estatuto das artes, cuja proposta principal era a de libertar a inteligência da ‘apoteose do sentimento’, para efetivar o que denominavam a “anatomia do caráter”, o “estudo de caso”, que, em última instância, possibilitaria o acesso à ‘verdade absoluta’ (MARGATO, 2012, p.10).

Era necessário que houvesse uma mudança de paradigma na sociedade da época, e, como aponta Margato, as artes apresentavam uma possibilidade de transformação:

A revolução nas artes era o caminho mais direto para a modernização da sociedade, até então entregue aos “descaminhos” da emoção, do idealismo e da “nociva” fantasia romântica. Esse projeto estava, pois, ancorado em uma noção específica e datada de realidade. Nela, era reservado ao artista não só o papel de testemunha, mas também o de agente, ou o de *supporter*, que, para Lyotard, tem a função não só de representar o real, mas, principalmente, a de dotá-lo de um sentido reconhecível, capaz de preservar as consciências da dúvida (MARGATO, 2012, p.10).

O realismo contemporâneo, em partes, comunga com a proposta realista do século XIX, pois, em certa medida, este movimento também está interessado no que acontece no cotidiano, os problemas sociais e os seus desdobramentos políticos. Porém, se no movimento anterior havia um desejo de retratar a realidade de maneira excessivamente verídica, apoiada num engajamento social e valorizando os avanços da ciência, a proposta contemporânea apresenta uma representação que valoriza experiências perceptivas, sobretudo afetivas.

De feição marcadamente marxista, esse novo realismo vai apresentar-se como um Novo Humanismo, cuja preocupação primeira será a de contribuir-se como um movimento artístico intimamente ligado aos problemas sociais e articulado a uma prática de resistência política. Com evidente preocupação social e matriz marcadamente interventiva, as obras produzidas nesse período delineiam uma nova fisionomia às artes realistas. Se a intervenção e a preocupação de referencialidade são recuperadas e mantidas, elas ganham, agora, novas configurações que rasuram o modelo de representação mimética proposta no século XIX (MARGATO, 2012, p.11).

Schøllhammer (2012), ao falar do realismo afetivo, sugere uma possibilidade de compreender esse movimento.

Minha sugestão para a discussão atual é entender o Realismo hoje como uma estranha combinação entre representação e não representação, por um lado, visível na retomada de uma herança de diferentes formas históricas e, por outro, na atenção em relação à literatura em sua capacidade de intervir na realidade receptiva e de agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais (SCHØLLHAMMER, 2012, p.129-130).

A nova proposta realista caminha no entrelugar, entre a representação e não representação, tudo isto alinhado ainda às intenções de lidar tanto com a perspectiva de uma memória histórica quanto com uma realidade pessoal e coletiva.

Vale ressaltar ainda que estamos tratando do movimento inserido na contemporaneidade, na qual o escritor está imerso e, portanto, com dificuldade em captá-la diretamente. Em outras palavras, os autores inseridos nesse movimento parecem estar

cientes da complexidade do trabalho a ser feito, mesmo havendo o desejo de intervir na realidade conturbada desse presente contemporâneo.

Este desejo de intervenção se configurará no que Schøllhammer (2009) chamará de traço da presentificação.

Não se deve confundir, entretanto, esse traço com a busca modernista por um presente de novidade e inovação, que certamente foi um mote importante da literatura utópica, visando a arrancar o futuro embrionário do presente pleno recriado na literatura. Mas, para os escritores e artistas deste início de século XXI, o presente só é experimentado como um encontro falho, um “ainda não” ou um “já era” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.12).

Ao que parece, os embates literários no contemporâneo estão sujeitos à experimentação de encontros falhos, que ainda não se realizaram, ou que já ocorreram e o momento de sua realização foi perdido. Essa condição do contemporâneo marcará fortemente a produção realista, possibilitando a criação de peças literárias inquietantes, fragmentadas, cindidas, com personagens fragilizados que não experimentam nenhum apaziguamento. Tudo isto porque essas produções e seus personagens são o reflexo quebrado e turvo desse presente contemporâneo, que “[...] é a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.12).

O que veremos a partir disso é o surgimento de uma nova escrita realista que tem, quase sempre, como protagonistas pessoas que vagueiam pelos subúrbios, becos escuros, ruas e vielas das grandes cidades, diluídos em narrativas que misturam violência, sexo, morte e que quase sempre culminam em eventos que flertam com o horror e o absurdo.

No entanto, é preciso observar uma problemática que envolve esta nova escrita realista: com este novo realismo surge uma vertente que acaba por fragilizar a noção de representação, dificultando os objetivos da proposta realista, pois não se trata de fazer o texto sangrar, e sim proporcionar o efeito de real, algo que vá além da simplificação e do esvaziamento, pois ambas as expressões já protagonizam excessivamente o dia a dia das pessoas (mesmo que elas não se deem conta).

Seja por meio de jornais impressos que expõem as mais terríveis cenas de violência e assassinato, ou por meio do chamado “jornalismo mundo cão”, constituído por programas policiais de TV sensacionalistas que expõem os mais diversos tipos de crime durante a hora do almoço ou do jantar, seja nas redes sociais que noticiam os

excessos e as degradações a que estão sujeitas tantas pessoas, a simplificação e o esvaziamento se tornaram uma constante na vida contemporânea.

Quanto à construção artística que fragiliza a noção de representação, Gomes (2012) aponta para um realismo brutal e cruel, a exemplo do livro *Cidade de Deus*. Para ele, tanto o romance de Paulo Lins quanto à adaptação cinematográfica de Fernando Meirelles e Kátia Lund, se encaixam nessa perspectiva realista.

[...] Ambos relatam, com requintes de detalhes, a ação terrível que horroriza o leitor/espectador, mesmo aquele já acostumado a esse tipo de relato, de longa tradição folhetinesca e melodramática, popularizada pela mídia. Em ambas dá-se a narrativa direta da crueldade, pelo paroxismo das imagens, pelo excesso, procedimento muito comum nos produtos midiáticos, que entendem a crueldade pelo explícito, pela repetição, que abdica, estrategicamente, da síntese (GOMES, 2012, p.78).

Em suma, esta opção pela narrativa direta da crueldade, o excesso, o detalhismo, o paroxismo das imagens, e o uso explícito desses mecanismos acaba por criar uma falsa noção de realidade.

[...] Busca-se um realismo atrelado ao efeito do real (para usar a expressão de Barthes), que privilegia a representação mimética da realidade referencializada e se encaminha para o documental (próximo do naturalismo tradicional), criando a ilusão da realidade. A brutalidade é tema e procedimento discursivo que põe em prática a sobre-exposição representativa, ligada ao paroxismo da realidade (GOMES, 2012, p.78).

Gomes ainda ressalta que esta ilusão de realidade resulta do desejo de seus autores, tanto do romance quanto da adaptação cinematográfica, de se tornarem uma espécie de porta-voz da verdade.

Tanto no filme quanto no romance que lhe serviu de base, a linguagem está a serviço da ilusão extratextual e, em seu caráter tautológico, está presa à materialidade dos fatos. A redundância, presa ao objetivo de mostrar exaustivamente as imagens da violência, como a exigir “um pouco de sangue verdadeiro”, é procedimento discursivo recorrente e visa denunciar a presença ubíqua do crime organizado e a exclusão social, só possível de ser superada pela ação individual e exemplar do personagem “bom”, que, como prêmio, pode sair daquele círculo vicioso e determinista. Reafirma-se um sistema maniqueísta que estabelece e hierarquiza o bem e o mal, valores de um sistema centrado (GOMES, 2012, p.81).

Tendo em vista a transformação ocorrida na representação realista e a vertente que reproduz a ilusão extratextual, advinda da repetição exaustiva de imagens de violência, Schøllhammer (2012), ao retomar o pensamento de Hal Foster e seu estudo sobre o real, nota uma transformação do realismo em que

[...] o efeito da representação se agrava para um evento traumático. O que era percebido em termos de contemplação e experiência de uma obra se converte

nessa perspectiva em força de interrupção sobre o expectador. Esse Realismo traumático foi caracterizado através de exemplos da arte das últimas décadas do século XX que expressam os elementos mais cruéis, violentos e abomináveis da realidade ligados inevitavelmente a temas radicais de sexo e morte. Em vez de representar a realidade reconhecível e verossímil, surge, segundo Foster, de Andy Warhol a Andrés Serrano, um realismo “extremo” que procura expressar os eventos com a menor intervenção e mediação simbólica e provoca fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror (SCHØLLHAMMER, 2012, p.5).

O comentário de Schøllhammer se torna fundamental quando comparamos os diferentes caminhos da representação realista, pois, no que concerne ao trabalho empreendido por Bolaño, a narrativa do Olho e suas desventuras não estão assentadas em uma proposta do choque pelo choque. A escrita bolañiana está pautada numa perspectiva de atingir o afeto, a sensibilidade e a cumplicidade do leitor, há ainda a intenção realista e a violência presentes na narrativa, mas não apresentadas de maneira brutal e gratuita, não há interesse em gerar efeitos de repulsa e terror.

Com efeito, seria aceitável afirmar que a escrita bolañiana estaria pautada em uma estética que Schøllhammer chama de “estética afetiva”, segundo ele,

Na experiência afetiva a obra de arte torna-se real com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo. Algo intercala-se desta maneira entre a arte e a realidade, um envolvimento que atualiza a dimensão ética da experiência na medida que dissolve a fronteira entre a realidade exposta e a realidade envolvida esteticamente e traz para dentro do evento da obra a ação do sujeito (SCHØLLHAMMER, 2012, p.10).

Retomando Adorno (2003), ainda é preciso narrar, no entanto é preciso evitar o engano, pois “se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que produz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2003, p.57).

É preciso tratar a violência, sua complexidade e seus desdobramentos no contemporâneo, e a literatura realista se apresenta como uma saída, desde que evite a espetacularização dos fatos e não se permita o uso de saídas facilitadoras como nos casos citados anteriormente. Neste sentido, Gomes (2012) sugere autores e obras que fogem à espetacularização e ainda assim conseguem nos aproximar da realidade.

Assim, a prosa de escritores como Luiz Ruffato (*Eles eram muitos cavalos*) e Nelson de Oliveira (*A morte do crucificado*), entre tantos outros, como Marçal Aquino (*O invasor*), atrela-se ao real, não porque tenta se colar ao mundo extratextual e seus mecanismos de representação bruta da realidade, sem mediação, mas porque se distancia desse uso oficial da linguagem, desloca-se, afirma-se enquanto ficção, que põe em dúvida os limites entre a própria ficção

e a realidade. Distancia-se da realidade para, paradoxalmente, a ela se remeter e para dela nos aproximar (GOMES, 2012, p.86).

Se jornais impressos, revistas e programas televisivos são meios que produzem o engodo, a arte será o veículo que proporcionará a saída para lidar com a violência e sua representação, pois “é como se a arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse, em toda sua glória (ou horror) de seu desejo pulsante, ou ao menos que evocasse essa condição sublime (FOSTER, 2005, p.171).

2.3. Violência e representação

A conceituação da violência revela-se sempre incerta, arredia e conflituosa. Dependendo do ponto de vista, a violência pode mudar de nome, é o que aponta Lins (1990) em seu trabalho *Violência e literatura*, pois “o que uns denominam de ‘manutenção da ordem’, outros veem como uma manifestação de legítima violência” (LINS, 1990, p.13).

Não é de hoje que o fenômeno da violência é objeto de estudo de várias áreas do conhecimento, mas é certo afirmar também que, apesar de todos os esforços, a violência ressurge sob diversas facetas em diferentes momentos da história, às vezes em formas mais bárbaras que aquelas vistas até então e sempre produzindo ainda mais horror e medo naqueles que a testemunham, criando assim uma dificuldade de situá-la enquanto objeto de estudo.

A violência nasce onde não há acordo sobre regras e princípios, onde se apaga a ideia do corpo social, com tudo o que a metáfora orgânica implica na ordem do simbolismo da interdependência do direito e das liberdades, dos teres e dos deveres. A violência é o termo que aplicamos para designar, na sociedade, fenômenos que se destacam do fenômeno da consciência coletiva, exatamente aqueles que Durkheim apelidava de anônimos, tanto esperava salvar o consenso. Por estas razões, a problemática da violência escapa de fato à economia, à política e à sociologia, uma vez que tais disciplinas, em sua pureza teórica, permanecem encasteladas num sistema de normas reconhecidas (LINS, 1990, p.14).

Se um sistema de normas reconhecidas impede a caracterização da violência enquanto um fenômeno social mutável, que escapa às delimitações teóricas características das disciplinas citadas pelo autor, será a literatura, a via artística, que nos permitirá lidar com a complexidade da violência. No âmbito literário, interessa muito mais a representação em contraponto à descrição, “daí que todo discurso sobre a violência é dela necessariamente uma *representação* e não uma *descrição*, mostrando-se por essência, da

ordem da ficção. É por essa via, enfim, que violência e literatura se acham tão intimamente ligadas” (LINS, 1990, p.15. Grifo nosso).

Ainda assim, é preciso evitar qualquer pensamento reducionista a respeito do tema, pois se ao contestarmos o papel da grande mídia no que diz respeito à importância dedicada à violência, e valorizarmos uma escrita literária feita sem algum cuidado ou atenção devida ao problema, estaremos promovendo um esvaziamento do mesmo pressuposto cobrado ao discurso ficcional, de representar a violência sem promover o engodo.

Aos discursos ficcionais, cabe finalmente a amarga tarefa de *situar a violência, de colocá-la no interior de um quadro vivo, de conferir-lhe o peso da experiência através da sua representação*. Somente ali ela pode produzir seus efeitos necessários: os efeitos da tomada de posição. Já que não existe discurso absoluto sobre a violência, seu aparecimento figurado na representação só pode se situar na mais longínqua distância em relação às racionalizações a que se submetem os interesses. É preciso que sua representação, não podendo se dirigir à razão pura, dirija-se à razão prática (LINS, 1990, p.15. Grifo nosso).

O posicionamento do autor a respeito do papel dos discursos ficcionais é assertivo e muito ajuda a compreender e valorizar o papel da arte e da literatura, ambas permitem acessar a experiência através da representação, criando a possibilidade de lidarmos com diversas interpretações e entendimentos de fenômenos violentos sem vulgarizá-los. Neste ponto, reside a possibilidade de o texto literário produzir efeitos de real que atinjam o leitor e o coloquem no centro do debate acerca do tempo, da violência e das saídas para lidar com as problemáticas que surgem a partir das discussões sobre esses temas.

A arte e a literatura desempenham aqui um papel essencial. Na medida em que surgem, quando se encontram num nível superior de suas possibilidades, à margem de discursos que se restringem à organização socializada da palavra (e podem deslizar para os interstícios do que acreditamos saber, para nos conduzir a outros abismos de ignorância), a arte e a literatura podem dizer a violência, fazê-la viver em seus vários aspectos, pela imagem, pelo deslocamento, pela obstinação. E não pela precisão da descrição ou por uma capacidade imediatamente mimética: pela analogia, por vezes; outras vezes pela antífrase (LINS, 1990, p.16).

A representação da violência poderá surgir inevitavelmente a partir de pontos de vista e maneiras diferentes, não há apenas uma forma de abordar fatos violentos, do mesmo modo que não haverá apenas uma forma de interpretá-los.

Ginzburg (2017), ao abordar a violência na escrita de dois autores consagrados da literatura brasileira contemporânea, Dalton Trevisan e seu conto *Um Túmulo para Chorar* (1983), e Rubem Fonseca, com o conto *Passeio Noturno* (1973), estabelece uma

discussão que gira em torno da dificuldade de se atribuir em ambas as narrativas uma motivação clara aos atos violentos de seus narradores.

Estes contos guardam pontos em comum quando postos lado a lado, as narrativas são apresentadas por narradores que possuem forte ligação com o seu núcleo familiar e nos dois casos os narradores são promotores de atos extremos de violência. No texto de Dalton Trevisan temos um narrador que desconfia da traição de sua esposa, ao passo que o mesmo se sente desvalorizado e perseguido pela mesma, assim, ao entrar em confronto com a mulher, quando é expulso de casa, o narrador se precipita violentamente sobre ela e, na frente dos filhos, mata-a no banheiro usando uma chave de fenda.

Já no conto de Rubem Fonseca, encontramos um narrador aparentemente sufocado pelo tédio do dia a dia, que possui uma relação apática com sua família e que encontra satisfação nos passeios que dá frequentemente com seu veículo à noite, momentos em que atropela e mata pessoas afim de aliviar-se do estresse cotidiano.

Ginzburg chama atenção para a dificuldade de captarmos qual a razão por trás da violência empregada em ambas as narrativas. No conto de Dalton Trevisan, não se trata de nenhuma motivação que teria em vista uma afirmação de qualquer valor patriarcal, pois o narrador não se enquadra em nenhum estereótipo de virilidade intolerante, pelo contrário, o marido se sente acuado pela independência e autonomia da esposa.

Por outro lado, no conto de Rubem Fonseca, a motivação por trás do assassinato permanece em suspenso, há uma ausência de significado por razões diferentes do primeiro conto, não há ligações pessoais entre o assassino e a vítima, e a certeza de impunidade aliada ao prazer de matar caracterizam uma violência centrada em si mesma. O que leva o leitor a problematizar o que é registrado em tela, para assim completar os espaços deixados pelo texto.

Os narradores assassinos vivem em universos estáveis, sem sinais explícitos de miséria econômica, perturbação social ou conexão com organizações criminais. Nesses universos, em que as aparências firmam a impressão de familiaridade com padrões tradicionais associados a valores burgueses, os assassinos surgem de modo inquietante. Especificamente em casos como os dos contos examinados, as causas que explicariam o surgimento da violência, esperadas pelas expectativas de conforto de nosso raciocínio lógico, não estão fornecidas de maneira imediata e satisfatória (GINZBURG, 2017, p.423).

A discussão nos serve como ilustração para tratarmos da narrativa do Olho, pois se nos exemplos abordados por Ginzburg, temos personagens masculinos que orbitam um núcleo familiar, ocupando um papel central nesse núcleo, e estes praticam atos de

violência brutal e cruel, a narrativa bolañiana, por outro lado, nos apresenta um outro ponto de vista, uma vivência de violência na condição de vítima, uma outra possibilidade de representação.

O Olho Silva é um personagem masculino que também assume o papel de protagonista da narrativa, mas diferente dos personagens citados anteriormente, não promove atos de violência similares aos deles, pelo contrário, ele sofre estes atos manifestados de diferentes maneiras, seja pela sua condição social, de gênero ou financeira.

A representação da violência em *O Olho Silva* está firmada em outra perspectiva da representação literária, este é um personagem que protagoniza uma literatura que, como aponta Costa (2014) em seu trabalho *O múltiplo e o uno: os (des)caminhos bolañianos em Putas Assassinas*, é “reveladora da fragilidade e da incapacidade do homem em lidar com a realidade complexa e mutilada” (COSTA, 2014, p.71).

3. AJUSTANDO O FOCO: DA VERDADEIRA VIOLÊNCIA

O filme está na câmera e agora ajustaremos o foco, e neste caso, nos referimos à ação de direcionar o nosso olhar para a violência, seus efeitos e as várias frentes em que ela se apresenta na narrativa bolañiana, tal qual o Olho faria para capturar uma fotografia difícil de ser feita, que lhe custaria muito, mas que era inevitável que fizesse.

Neste capítulo abordaremos a violência que fere as esferas política e social, que atinge os direitos dos indivíduos, especialmente daqueles que viveram regimes de exceção e tiveram seus direitos sociais violados, assim como os direitos sobre os seus próprios corpos. Falaremos também da violência que desloca e desterritorializa indivíduos, criando exilados políticos em errância pelo mundo, fato comum aos sobreviventes de regimes ditatoriais latino-americanos. Um outro aspecto relevante na pesquisa é a violência de gênero e o preconceito sofrido por indivíduos em decorrência de sua orientação sexual e suas relações homoafetivas. Por fim, falaremos da violência que se comete contra si mesmo, uma violência que surge em decorrência de ações que se sabe que serão danosas, mas que não podem ser evitadas.

3.1. Violência institucionalizada

Para tratarmos desta primeira face da violência na narrativa do Olho, é preciso antes que revisitemos todo o contexto social turbulento que o Chile viveu desde o projeto socialista utópico de Salvador Allende até os dias que culminaram no golpe do general Pinochet.

O Chile entre as décadas de 50 e 70 é contrastante e dividido, primeiro encontramos a utopia, encarnada no projeto de construção popular e coletiva que recebe o engajamento do povo chileno, para em seguida encontrar o terror de uma das ditaduras mais violentas e sangrentas da história da América Latina. Uma ditadura que perdurou por 17 anos regados a diversos extremismos e que minou o projeto utópico socialista. Esses contrastes terminam por resultar num cenário de desilusão e desencanto.

Porém, é preciso que relembremos que este não foi um processo que atingiu exclusivamente o Chile da época. Como demarcado por Costa (2015), em seu trabalho *Estética do Fracasso: o projeto literário de Bolaño*, a América Latina desse período foi o cenário de grandes transformações, de sonhos e de projetos políticos:

A América Latina, entre as décadas de 1950 e 1990, foi palco de uma efervescência de projetos políticos de diversas naturezas. Entre eles, a revolução cubana, de 1959, que rapidamente se transforma em uma revolução socialista e suas várias reverberações nos demais países que optaram por governos de esquerda nas décadas seguintes e, como resposta, as mais drásticas ditaduras militares, que impunham uma repressão a estes projetos, reprimindo os planos de mudanças, seguidas de respectivas tentativas de resistência por parte da população (COSTA, 2015, p.39).

A violência e a desilusão, resultantes do extermínio desses projetos sociais latino-americanos, são uma constante na narrativa bolañiana, sendo o golpe de 11 de setembro de 1973 uma referência que paira nas obras do autor. Contudo, é interessante observar que em *O Olho Silva* não há passagens que se ocupem de descrever o golpe, como ocorre, por exemplo, em *Noturno do Chile (2000)*, quando o padre Urrutia Lacroix, personagem central da trama, narra de maneira febril e vertiginosa todos os eventos que culminam no golpe pinochetista.

Em *O Olho Silva*, o que encontramos é um relato feito *a posteriori*, o golpe já ocorreu e tanto o Olho quanto o narrador bolañiano¹ já se encontram em exílio no México, local onde se conhecem. É importante observar que Bolaño faz uma referência muito mais ampla, desta vez, não somente o Chile entra em cena, como de costume, mas sim toda a América Latina engajada em projetos políticos sociais e em seguida assolada pela violência das ditaduras militares subsequentes.

A referência ao continente latino-americano logo surge nas palavras do narrador bolañiano, no parágrafo de abertura do conto, quando diz que não se pode escapar da verdadeira violência, “[...] não nós, os nascidos na América Latina na década de cinquenta, os que rondávamos os vinte anos quando morreu Salvador Allende” (BOLAÑO, 2008, p.11).

Quanto ao Chile, é importante observar as transformações políticas e sociais ocorridas no país, indo do sonho socialista ao pesadelo ditatorial militar, pois é a partir dos anos de governo de Salvador Allende e sua Unidade Popular que o país experimenta um período de entusiasmo socialista, de intensas transformações nos âmbitos social, político, cultural e econômico.

¹ Sobre este personagem, no capítulo seguinte, serão apresentadas suas características e sua importância durante o cotejamento entre a violência e a linguagem, momento em que o narrador e o Olho, ao contarem as suas desventuras evidenciarão sua engenhosa construção estético-narrativa.

É o que ressalta Costa (2015) ao descrever a vitória da esquerda em 1970 e a escalada do primeiro governo socialista eleito democraticamente:

Em 1970, com uma vitória da esquerda sem precedentes, há a eleição do primeiro governo socialista de forma democrática no Chile. Em outubro desse ano, Salvador Allende recebe a maioria dos votos, nos pleitos diretos. Obteve 36,6% dos votos nas eleições presidenciais e, seis meses depois, a Unidad Popular (UP) obtém 50,3% nos pleitos municipais, tornando-se o primeiro bloco político que propunha o socialismo a conseguir a maioria absoluta, sendo eleito e mantendo-se democraticamente no governo no decorrer de toda a sua vigência. Esse apoio, que permaneceu fiel durante todo o período governo de Allende, inclusive em épocas de escassez de comida provocada pelas sabotagens da direita, traduz a adesão a uma proposta popular de sociedade e demonstra a comoção e o esforço de coletividade na defesa de um projeto social e do bem comum (COSTA, 2015, p.40).

No Chile, as camadas mais populares, não só aceitam o governo Allende como se engajam verdadeiramente à nova proposta, o povo estava de fato unido ao sonho socialista, crédulo de que essa era uma causa que valia a pena lutar e defender.

O sentimento de esperança não é à toa, assim que Allende e sua Unidade Popular (UP) assumem o governo chileno, grandes mudanças começam a ser notadas na política do país. A UP começa a estatizar bancos, nacionalizar a extração de ferro, salitre, carvão e cobre, este último um item de grande importância para os interesses do país, por se tratar de uma abundante fonte de recursos financeiros, mas que antes gerava pouco retorno ao Chile, pois era explorado em uma parceria do Estado com empresas privadas que obtinham grandes lucros com esse negócio (COSTA, 2015).

A Unidade Popular investiu também na diminuição das disparidades sociais por meio de uma grande reforma agrária que transformou grandes latifúndios em cooperativas, além da criação de programas de redistribuição de renda que reajustavam os salários das classes sociais desfavorecidas, controlando a inflação e diminuindo drasticamente a desigualdade social do país.

Allende promove uma grande reforma educacional dando prioridade à educação gratuita e de qualidade, bem como fomenta uma maior participação do povo nas decisões políticas da época, o que reforça ainda mais o apoio da população nos projetos do governo. A Unidade Popular consegue ainda maior participação social quando acolhe milhares de exilados vindos de outros países latino-americanos que estavam sob o jugo de suas ditaduras, o Brasil por exemplo, e que chegam ao Chile para participar da experiência socialista.

O governo de Allende se destacou por suas decisões e pelo seu caráter assumidamente diplomático e sempre sensível aos interesses do povo, especialmente os interesses das classes sociais mais desfavorecidas, isto numa época em que havia um difícil contexto social na América Latina:

É importante ressaltar que o contexto latino-americano não era muito favorável para as relações exteriores chilenas: Brasil, Argentina e Bolívia estão sob ditaduras militares; e Uruguai, Equador, Colômbia e Venezuela têm governos direitistas. Somente no Peru e no México há governos com políticas e alusões de apoio à esquerda. No entanto, Allende conseguiu manter relações diplomáticas com seus vizinhos e realizar transações comerciais, sem deixar de receber abertamente os exilados dos países que estavam em ditadura, como Brasil e Argentina (COSTA, 2015, p.42).

Allende e sua UP trabalharam também para que a cultura chilena fosse valorizada, o que gerou uma forte efervescência cultural nos anos de 1970 a 1973, como aponta Avelar (2003), ao citar os avanços do governo nesse campo de atuação:

[...] Mais de 300 grupos teatrais independentes atuavam em teatros e nas ruas. Investimentos estatais em cinematografia, música e emissoras universitárias de rádio garantiam a circulação de bens simbólicos não diretamente sujeitos às leis de mercado. [...] A indústria editorial chilena deu um salto gigantesco: a editora Quimantú tornou disponível a baixo custo, um enorme número de títulos de clássicos literários nacionais e internacionais, pondo a venda edições que iam de 50.000 a 100.000 exemplares e incluíam desde Mark Twain a Gogol, passando por Boccaccio, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Dostoiévski etc. Estes livros, vendidos não só em livrarias, como também em bancas populares, revolucionaram a experiência de leitura no Chile (AVELAR, 2003, p.58).

Outro ponto de destaque para a experiência socialista chilena foi a inclusão de mulheres no debate político e nas decisões públicas, algo ainda impensado na época em diversos outros países, além de propor uma mudança nas pautas femininas, como a despenalização do aborto, por exemplo.

Houve ainda um avanço nas questões de emancipação feminina, quanto à sua participação política e pública nos mercados de trabalho e nas tomadas de decisão nas comunidades [...] Allende, em entrevistas, sinaliza para o papel das mulheres na revolução em curso e para questões que necessitavam de mudanças: a despenalização do aborto, a supressão das diferenças salariais, a inferioridade jurídica feminina (para a qual enviou um projeto de lei ao congresso, que igualava juridicamente as mulheres aos homens), a regulamentação da prostituição e a eliminação das diferenças legais entre filhos naturais, legítimos e ilegítimos (COSTA, 2015. p.43).

Se havia uma grande adesão popular ao governo Allende, obviamente havia aqueles que não estavam satisfeitos com as mudanças sociais e com as pautas que estavam em discussão com o novo governo. As elites chilenas e as forças militares, descontentes com os resultados das eleições, buscaram diversos meios de minar a administração da

UP. Incapazes de aceitar o novo governo eleito democraticamente, os opositores do socialismo contaram com o apoio fundamental dos EUA, na época presididos por R. Nixon, que procurava evitar o que se poderia chamar de uma nova “Cuba” em 1972.

Quanto ao governo Nixon, sua participação na derrubada de Allende e consequente investida do Chile na situação de Regime Militar foi motivo de polêmica, pois, apesar de muitas evidências acerca dos interesses americanos na instauração da ditadura pinochetista, os EUA negaram durante décadas as suas sucessivas intromissões e sabotagens na política do país.

Essas intervenções e maquinações hoje são devidamente reconhecidas e comprovadas, pois cinquenta anos depois da ascensão de Allende ao poder em 1970, o Arquivo de Segurança dos Estados Unidos divulgou documentos que contestam a versão oficial do governo Nixon, apresentada na época sobre os referidos eventos. É o que aponta o *El País*, ao citar documentos revelados acerca da participação dos EUA na queda do regime socialista do Chile:

Cinquenta anos depois da chegada de Salvador Allende ao poder no Chile, em 03 de novembro de 1970, o Arquivo de Segurança dos EUA divulgou documentos que derrubam a versão oficial sobre o papel desempenhado pela Administração de Richard Nixon (1969-1974) contra o Governo socialista chileno. Durante décadas, os Estados Unidos afirmaram que intervieram no país sul-americano não com a intenção de desestabilizar a Unidade Popular de Allende, e sim de apoiar os partidos de oposição como vistas a uma eleição que seria realizada em 1976. Em suma, para ‘preservar’ a democracia e suas instituições. O próprio Henry Kissinger, então assessor de Segurança Nacional dos EUA, declarou que seu país não sabia do golpe de Estado de 1973 – que acabou com os mil dias de vida chilena para o socialismo e levou o presidente à morte – e não tinha relação com aqueles que o impulsionaram na frente interna².

A interferência dos EUA na política chilena ainda ganhou força a partir do momento em que o governo Allende se via em uma situação delicada diante da oposição e das elites que historicamente comandavam o país. Mesmo com o apoio popular, a UP se via praticamente de mãos atadas no que tange ao apoio de outros partidos, especialmente na tomada de decisões que poderiam melhorar a situação do governo. Esse fato é apontado por Hobsbawm (2017), em seu trabalho *Viva La Revolución: a era das utopias na América Latina*:

² Trecho retirado da matéria *Richard Nixon: “Se houver uma forma de desbançar Allende, é melhor fazer isso”*, publicada pelo *El País* em 11 de novembro de 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-11-11/richard-nixon-se-houver-uma-forma-de-desbançar-allende-e-melhor-fazer-isso.html>

A primeira coisa a notar é que a UP assumiu o governo com duas graves deficiências políticas. Ela mal ganhou uma pluralidade – com efeito, obteve cerca de 3% menos votos do que na eleição perdida de 1964 – e, portanto, viu-se com apoio popular insuficiente, bem como com um Congresso controlado por seus opositores, para não mencionar as forças armadas contidas somente pela legalidade e constitucionalidade inquestionáveis da posição da UP (HOBSBAWM, 2017, p.421).

Os entraves políticos aos quais o governo socialista estava submetido, e ainda a intrusão do governo Nixon, rapidamente começaram a ter resultados e as crises que acometeriam o governo Allende seriam o pontapé para uma série de ataques que culminariam no 11 de setembro de 1973.

[...] autoridades americanas colaborariam com outros Governos da região – principalmente do Brasil e da Argentina – para coordenar esforços contra Allende; seriam bloqueados, silenciosamente, os empréstimos dos bancos multilaterais para o Chile, e cancelados os créditos e empréstimos para exportações dos Estados Unidos para o país sul-americano; empresas americanas seriam recrutadas para abandonar o Chile; e seria manipulado o valor, nos mercados internacionais, do principal produto de exportação do Chile, o cobre, para afetar ainda mais a economia chilena. Além disso, a CIA foi autorizada a preparar planos de ação relacionados à futura implementação dessa estratégia³.

As consequências dessas ações começam a aparecer e ainda em 1972 a economia do Chile sofre fortes abalos, alguns produtos começam a escassear nas prateleiras e a inflação aumenta chegando a espantosos quase 100%, com isso, a oposição começa a disseminar a tensão e o terror com propostas de insurreição e sabotagem.

Em seguida, começam as greves, a proposta da criação de um serviço de transporte público na província de Aysen desperta a insatisfação de transportadores da região e culmina numa paralisação em primeiro de outubro. Aliam-se às greves os caminhoneiros, bloqueando estradas e paralisando milhares de caminhões no processo, o comércio e a indústria se juntam ao movimento grevista e, em seguida, outras categorias insatisfeitas com o governo, entre elas engenheiros, empresas de ônibus e médicos, que deixaram vários hospitais e pacientes sob a responsabilidade daqueles que não aderiram ao pedido de renúncia de Allende (COSTA, 2015).

Iniciam-se também os atentados, ataques a torres elétricas, empresas estatais, vias férreas, sabotagens, retirada de ministros e campanhas nos sistemas de comunicação do país, ações cujo objetivo principal era a destituição de Salvador Allende. É nesse

³ Trecho retirado da matéria *Richard Nixon: “Se houver uma forma de desbancar Allende, é melhor fazer isso”*, publicada pelo *El País* em 11 de novembro de 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-11-11/richard-nixon-se-houver-uma-forma-de-desbancar-allende-e-melhor-fazer-isso.html>

momento, porém, que o povo sai em defesa do governo para contornar a situação e para evitar a ameaça de um Golpe de Estado que já pairava sobre todos naquele momento.

Milhares de estudantes passam a assumir cotidianamente o trabalho de carga e descarga de trens e a condução de transportes públicos. [...] Foram criadas cerca de mil e duzentas JAPs⁴ em 1972, que conseguiram diminuir os efeitos do desabastecimento do país. Algumas fábricas têxteis começam a boicotar os comerciantes em greve e vários operários, embora liberados pelos patrões, decidem voltar ao trabalho nas fábricas (COSTA, 2015, p.46-47).

Mais uma vez o apoio popular prova-se uma poderosa defesa para o governo que já se via acuado por campanhas de renúncia nos meios de comunicação, que polarizavam o debate entre governo e oposição, além dos sucessivos atentados a ônibus, caminhões, linhas férreas, serviços públicos e setores que apoiassem o governo, o que prejudicava o dia a dia do povo chileno e resultava em mortos e feridos.

Essa resistência popular explicita uma construção coletiva, na qual o país estava imerso, mostrando que a população se identificava com o projeto socialista em desenvolvimento, manifestando-se disposta até mesmo a sacrifícios pessoais para tal (COSTA, 2015, p.47).

É fato que o governo e o povo buscaram diversas saídas para contornar os impasses naquele momento, mas é fato também que os opositores de Allende estavam bem organizados, tinham o apoio do governo Nixon e estavam dispostos a ir até as últimas consequências pela queda do projeto socialista, a possibilidade de um golpe era muito grande e o povo já tinha conhecimento disso. “No dia 1 de setembro de 1973, o Partido Comunista chileno publica um chamado, convocando o povo a deter o provável golpe [...], o que gerou uma marcha de mais de um milhão de pessoas em apoio ao governo” (COSTA, 2015, p.48).

Apesar de todos os esforços, o golpe se realiza e no dia 11 de setembro o General Augusto Pinochet lidera as forças armadas num ataque violento com aviões, tanques e um extenso aparato militar que toma as ruas do Chile e bombardeia o Palácio de la Moneda. Salvador Allende, que se recusa a abandonar o palácio e se exilar, é encontrado morto em um suposto suicídio dentro de la Moneda, ao seu lado estava um fuzil AK-47, presente de Fidel Castro.

⁴ Juntas de Abastecimiento y Precios – unidades criadas para solucionar a falta de alimentos e artigos que estavam em falta durante a crise do governo Allende.

É importante observar como o governo vivia uma relação tortuosa com as suas forças armadas, algo muito similar ao que se observa no Brasil atualmente, e sobre esta relação conflituosa, pouco ou nada poderia ser feito, como observa Hobsbawm:

Não há muito o que a UP pode fazer em relação às Forças Armadas, exceto pôr a polícia sob controle politicamente confiável e cercar o presidente com uma forte guarda pessoal recrutada dentre quadros políticos (em especial antigos membros do MIR), que poderia ganhar algumas horas preciosas enquanto as massas fossem mobilizadas (HOBSBAWM, 2017, p.436).

Hobsbawm ainda chama a atenção para o fato de que, mesmo com todas as dificuldades políticas e as sucessivas crises que acometeram a administração Allende, o governo não se suicidara, como apontaram muitos comentaristas da direita que tentavam justificar o golpe de Pinochet, o governo de Salvador Allende havia sido assassinado.

O que acabou com ele não foram os erros políticos e econômicos e a crise financeira, mas armas e bombas. E para aqueles comentaristas da direita que perguntam que outra escolha havia para os oponentes de Allende, se não um golpe, a resposta é simples: não dar um golpe (HOBSBAWM, 2017, p.448).

A violência do golpe se destaca por ser brutal ainda no seu primeiro dia, diferente de outros movimentos militares que tomaram a América Latina, o movimento pinochetista não se dedicou somente a depor o governo Allende, estava empenhado em tomar o poder, silenciar qualquer oposição e apagar qualquer resquício de engajamento socialista.

O palácio de la Moneda sofre um incêndio, logo após o último pronunciamento do presidente pela Radio Magallanes, uma das poucas emissoras que ainda funcionavam nesse momento. Rádios são impedidas de funcionar e centenas de pessoas são presas. [...] Foi o primeiro golpe de estado do mundo a ser televisionado e, portanto, conseguiu uma divulgação imediata das ações dos militares, instaurando-se uma nova ordem pautada pelo medo e pela contenção da oposição. Desde os primeiros pronunciamentos, os militares já anunciaram as ameaças de prisão e fuzilamento de quem tentasse alguma ação contra o novo governo e instalaram o toque de recolher (COSTA, 2015, p.49).

E o apagamento do projeto socialista não acontece de maneira gradual. Métodos agressivos e violentos foram empregados desde o primeiro dia do golpe para demonstrar força e poder. Os militares trataram de implantar imediatamente outro projeto político e social na ditadura pinochetista, para isso erradicaram políticas estatais, investimentos culturais e procuraram minar o sentimento de união que a UP despertava no povo.

O estado ditatorial chileno operaria culturalmente através da imposição de verdadeira paixão pelo consumismo, privatização absoluta da vida pública, obsessão com o êxito individual e horror pela política e pela iniciativa coletiva, tudo isso ancorado, segundo a afortunada expressão de José Joaquín Brunner, numa “cultura do superego”. [...] O discurso do regime se alimenta, nesse momento, de três fontes básicas: 1) a geopolítica da Doutrina de Segurança

Nacional – a sociedade chilena sofria de uma enfermidade e algumas partes desse corpo tinham que ser “amputadas”; 2) o catolicismo conservador – o Chile, em sua essência, pertencia ao leque de nações ocidentais cristãs; 3) o populismo nacionalista – o povo chileno era por natureza dócil e amante da paz (AVELAR, 2003, p.59).

Ainda hoje, muito se discute sobre as reais possibilidades e as ações que o governo Allende poderia ter tomado e sobre o próprio papel da esquerda diante do avanço dos militares e os seus estratagemas empreendidos que permitiram a derrocada do socialismo. Nesses debates, não é comum reconhecer alguma falta de tato e uma confiança exagerada da esquerda sobre o que a direita e os militares poderiam fazer contra Allende.

Bolaño deixa notar, em suas entrevistas e em suas obras, sua compreensão de que a esquerda teve um papel fundamental na derrota de suas próprias políticas, e não somente no Chile, em toda a América Latina. Em *O Olho Silva* nota-se a fina ironia e o tom crítico dirigidos à esquerda do Chile quando o narrador bolañiano afirma que o Olho “não era como a maioria dos chilenos que, na época, viviam no DF: não se vangloriava de ter participado de uma resistência mais fantasmática do que real [...]” (BOLAÑO, 2008, p.12).

Há momentos em que o narrador bolañiano não poupa a esquerda de seus comentários mais ácidos, chegando a comparar a esquerda exilada de *O Olho Silva* com a direita que havia tomado o Chile na época. Uma esquerda que estava interessada em boatos e fofocas para alimentar a vida monótona no exílio, não era uma esquerda que estava organizada para derrubar regimes ditatoriais, era uma “gente de esquerda que pensava, em todo caso da cintura para baixo, exatamente como a gente de direita que naquele tempo se apoderava do Chile” (BOLAÑO, 2008, p.12).

Com efeito, nota-se um consenso de que a esquerda não pareceu, muitas vezes, consciente de seu papel no governo da época e nos projetos políticos da América Latina, uma realidade que ressoa muito atual ainda hoje. Um exemplo ocorreu no Brasil, quando a esquerda brasileira um tanto despreparada e distanciada do povo, viu, nas eleições de 2018, a prevalência de um discurso de extrema-direita, alimentado por fake news, esquemas jurídicos duvidosos e pautado em tendências assumidamente fascistas, triunfar no país.

Ainda assim, é preciso reconhecer que a esquerda que apoiava Allende ainda mostrou alguma firmeza e algum preparo, diferente do que aconteceu em outros países, muito embora o esforço tenha sido em vão.

Em geral, a esquerda subestimou o medo e o ódio da direita e a facilidade com que homens e mulheres bem-vestidos adquirem um gosto por sangue. Mas, como os acontecimentos mostraram, a resistência da esquerda estava organizada. Só o tempo mostrará se estava bem organizada o bastante. Talvez não. Mas, ao contrário da esquerda brasileira em 1964, a esquerda chilena está caindo lutando. E se o país está entrando agora num período de escuridão, ninguém pode ter dúvidas sobre quem apagou as luzes (HOBSBAWM, 2017, p.449).

Ao que parece, quase sempre a esquerda surge em meio a estes conflitos com muito mais esperança do que o recomendável, um otimismo exagerado que termina por se provar uma ingenuidade fatal à sua sobrevivência e de seus projetos político-sociais. Algo semelhante também aconteceu com o Brasil na época do golpe militar de 1964, quando os movimentos de esquerda no país acreditavam que ainda havia chances de deter o levante militar, ou mesmo que este não aconteceria.

A esquerda brasileira ainda vislumbrava alguma esperança no horizonte para conseguir combater o avanço ditatorial militar: a revolução cubana comemorava cinco anos de existência; no Chile, a Unidade Popular de Allende caminharia para a sua eleição vitoriosa em 1970; inúmeras fábricas foram ocupadas na Argentina, o que poderia sinalizar um retorno de um exilado Perón; Venezuela e Colômbia alcançavam significativas vitórias no combate armado. Todos estes fatos fizeram com que a esquerda acreditasse que não haveria espaço para um regime militar, os avanços sociais e o próprio curso da história não poderiam permitir isso (AVELAR, 2003).

A esquerda pagaria um alto preço por tão inquebrantável otimismo, não só com o exílio e a tortura, mas também com a própria obstrução da reflexão acerca de sua própria trajetória. Em lugar da imperativa crítica do messianismo e do paternalismo, a dividida e desesperada esquerda brasileira se dedicaria a um confronto armado, claramente condenado ao fracasso, contra a ditadura (AVELAR, 2003, p.51).

Por fim, não havendo mais possibilidades de evitar golpes militares, o que restava era o combate armado, um combate que já se provava fracassado. E se as esquerdas brasileira e chilena possuíam esse otimismo em comum, embora apresentassem algumas pequenas e sutis diferenças sobre como enfrentar os seus respectivos golpes, o mesmo não se aplicava aos militares.

Se no Brasil há a instauração de um regime que se tornará muito mais rígido com o Ato Institucional número 5 em 1968, momento em que os generais obtiveram um maior poder de exceção para julgar, condenar e executar seus opositores, no Chile a situação foi completamente diferente.

O aumento gradual, paulatino da repressão que se observa no Brasil não se aplica ao Chile. Nos primeiros dias que seguiram ao golpe de 11 de setembro de 1973, a maquinaria pinochetista de torturas e assassinatos já funcionava a todo vapor. O exílio e o encarceramento daqueles conectados com, ou vagamente suspeitos de ter simpatias pelo governo da Unidade Popular começou a ser levado a cabo imediatamente após o golpe (AVELAR, 2003, p.57).

O terror das arbitrariedades cometidas pelo governo de Pinochet só se compara ao número alarmante de pessoas que sofreram as violências empreendidas pelo novo regime. Ainda hoje não há quantitativos exatos sobre alguns fatos da época, o número de pessoas que se exilaram do Chile é um desses exemplos.

De acordo com os dados da Comisión Valech (Comissão nacional sobre prisão política e tortura), que investigou o período compreendido entre 11 de setembro de 1973 e 10 de março de 1990, o Chile teve mais de 38.000 presos e torturados, sendo que mais de 20.000 dos encarceramentos ocorreram já no primeiro ano da ditadura militar de Pinochet, além de pelo menos 1200 desaparecidos. Não há números oficiais do total de exilados, no entanto, estima-se que 450.000 chilenos deixaram o país por acordos via embaixadas e outros um milhão por meios próprios, totalizando uma estimativa de quase 1,5 milhão de exilados no período entre 1973 e 1990 (COSTA, 2015, p.50).

Instaurado o golpe militar, Pinochet precisava manter o seu governo e mostrar sua autoridade, para esse fim a violência e a repressão foram suas maiores ferramentas. Se com o governo Allende havia o sentimento de união e de esperança para as camadas mais pobres do Chile, para Pinochet o sentimento seria outro, era preciso incutir medo em todos aqueles que demonstrassem, ainda que minimamente, qualquer afeição à pauta socialista.

Nesse sentido, o governo militar precisava ser eficiente na tarefa de administrar o medo e o terror:

A eficiência da política autoritária depende de sua administração da violência física, da instalação de terror e medo em classes populares [...] A tortura teria o papel de método de ação policial, estando os investigadores interessados na confissão de suspeitos a qualquer custo (GINZBURG, 2017, p.445).

E a administração da violência, por parte do governo Pinochet foi fria e cruel, não se limitava a um determinado grupo social, gênero ou idade.

Entre as violências que foram perpetradas contra pessoas de todas as idades, desde crianças a idosos, havia práticas de aplicação de correntes elétricas, golpes repetitivos, lesões corporais, enforcamentos, posições forçadas, privação do sono, asfixia, exposição a temperaturas extremas, ameaças, simulações de fuzilamento, humilhações, como o de comer restos orgânicos e nudez, privação de água e alimentos, confinamento com ratos, aranhas e insetos, violências sexuais, imposição aos presos de presenciar torturas de outros, roleta russa (jogo que consiste em tiros com uma só bala no tambor do revólver, que lida com o acaso, sendo ademais uma tortura psicológica), prisão solitária, desaparecimento de filhos e abortos induzidos (COSTA, 2015, p.50).

Essas violências encontram um espaço de validação quando se discute a ideia de soberania e sua defesa, ainda mais quando entra em pauta o debate entre socialismo x militarismo, especialmente no período entre as décadas de 50 e 90. É nesse período da história da América Latina que poderemos observar que “há espaços institucionalmente legítimos para a violência. O campo do militarismo é um deles. Sendo militar, o agressor está legitimado a destruir o inimigo” (GINZBURG, 2013, p.83).

Para as instituições conservadoras que apoiam regimes totalitários, essa violência precisa permanecer, ela é necessária e justificável, ainda mais quando se trata de eliminar oposições e novas formas de vida política. É o que evidencia Ginzburg (2013) ao tratar da violência legitimada e das instâncias para que essa legitimidade ocorra:

Para diversas instituições, parece ser preferível, por várias razões, manter chances de que a violência esteja presente. O argumento da soberania é sempre muito importante. Para essa linha de argumentação, a principal razão para a existência da violência em tempo presente é que as sociedades precisam mostrar suas forças, seus valores. Precisam delimitar, diante de outras, suas fronteiras identitárias. Trata-se de um argumento associado ao campo do militarismo e utilizado constantemente no discurso político de índole conservadora (GINZBURG, 2013, p.83).

Ainda que falemos sobre as instituições que legitimam a violência e a institucionalizam, é preciso que não caiamos no engano de acreditar que somente a ala militar usa de meios violentos para conseguir o que quer, em muitos casos os militares são os executores, eles põem em prática os absurdos dessa violência contra o povo, mas a violência pode vir antes deles.

Ela surge no campo político, por meio de homens de terno e gravata, que decidem o destino de milhões em suas salas escuras, durante reuniões sombrias e duvidosas, vide as reuniões de R. Nixon com seu secretário de defesa e alguns membros do governo que apoiavam a derrubada de Allende no Chile.

Além disso, para confirmarmos essa legitimação da violência, basta observar a inércia das outras nações que se mantiveram distantes, observando friamente o desespero que se abateu sobre o Chile. Neste grupo estão os próprios EUA que fariam um silêncio sepulcral diante dos sucessivos abusos de Pinochet contra o próprio povo.

Estes fatos denotam a permissibilidade com que a política pode tratar a violência, tornando-a desejável e necessária, desde que atenda aos interesses de quem comanda a cena política e esteja organizada sistematicamente para que a sociedade atenda às normas definidas sem questioná-las.

No campo político, legislações organizam níveis de violência de Estado. A aplicação de tortura por militares ou policiais sob pretextos estratégicos, como obtenção de informações, estabelece parâmetros de emprego da violência justificada legalmente. Em perseguições com tiroteios, o ferimento ou morte daqueles considerados criminosos é parte considerada esperada no processo e, portanto, justificada. Em diversos países, no momento presente, a existência da pena de morte configura o ato de matar como exercício do governo. Em situações de guerra, em princípio, a morte e o ferimento de coletivos de militares de grupos opositores é considerada desejável para o bom andamento do percurso dos trabalhos (GINZBURG, 2013, p.86).

Em verdade, estes níveis de violência estão sempre em pauta, em nome dos mais diversos interesses, especialmente quando vemos a história se repetir e assistimos passivamente a democracia levar duros e sucessivos golpes. Se nas décadas de 1950 a 1990, tanto o Chile quanto o Brasil passaram por situações semelhantes, não podemos dizer que hoje a situação mudou drasticamente, especialmente em solo brasileiro, quando atravessamos um duro momento de pandemia que já ceifou milhares de vidas e ainda pode-se ver e ouvir um discurso violento, agressivo e institucionalizado, tolerado pelos poderes do Estado e fomentado por uma grande parte da mídia.

Dalcastagnè (2018), em seu trabalho *Literatura e Direitos Humanos*, evidencia as tensões e as dificuldades desse momento vivido, ao mesmo tempo que enuncia a importância da literatura, em especial a literatura que recruta para si as questões de seu tempo, como responsabilidade, empatia e alteridade:

Enquanto se ouvem os brados lá fora, nas ruas, nas redes sociais e nos palanques, de que “bandido bom é bandido morto” e de que defensores dos direitos humanos devem ser eliminados (como de fato são, em todos os cantos deste país), tentamos buscar outras narrativas, que nos permitam acreditar que a barbárie não é nosso único futuro possível. A literatura se torna, assim, um espaço de interlocução e um abrigo. Não toda ela, porque a arte também pode servir aos poderosos, domesticada e conivente. Interessa aqui, a literatura que nos ajuda a refletir sobre nosso lugar no mundo e sobre o lugar do outro, sobre como o nosso conforto pode estar atrelado à situação desesperadora de tantas pessoas. Interessa a literatura que nos permite pensar junto sobre como pudemos chegar neste ponto, que nos indague sobre a nossa participação, ou a nossa omissão, diante de perseguições, ameaças, golpes, tiros e chutes (DALCASTAGNÈ, 2018, p.9)

Esta violência promovida e permitida pelo Estado, que atinge tanto a integridade pessoal quanto à coletiva, será uma das principais forças que moverá o conto *O Olho Silva* e acarretará outras formas de violência como o exílio, vivência compartilhada pelo narrador bolañiano e pelo Olho Silva.

Não restando outras formas de combater a máquina pinochetista, o imperativo é sobreviver, e, quando não restam outras opções, sobreviver e resistir são as únicas formas de combate possível. E a literatura serve a esse propósito de sobrevivência, como aponta

Dalcastagnè, tornando visível as ações ou omissões das pessoas frente às diversas manifestações da violência.

Embora não apareça de forma mais detalhada no conto, a presença dessa violência e sua força são inequívocas, ela paira sobre a narrativa como um dos maiores medos dos personagens e se destaca como um marco temporal que assinala a construção narrativa do narrador bolañiano e do Olho, pois é certo que antes do golpe militar de Pinochet, eles integravam o elenco de jovens chilenos que lutou para que o sonho socialista se concretizasse, e que, depois do golpe, modificados e nômades forçados, passaram a compor o que o narrador do conto designa como:

[...] lutadores chilenos errantes, uma fração numerosa de lutadores latino-americanos errantes, mítica ficção composta de órfãos que, como o nome indica, erravam pelo vasto mundo oferecendo seus serviços ao melhor proponente, que quase sempre, aliás, era o pior (BOLAÑO, 2008, p.14).

Uma parte dessa fração numerosa de lutadores latino-americanos errantes, aqueles que sobreviveriam à diáspora chilena e tantas outras violências, retornaria ao Chile muitos anos depois para retirar os militares do poder e reconstruir o país que lhes foi tomado. Porém, em *O Olho Silva* estão sujeitos ainda ao seu deslocamento e errância, sobrevivendo no exílio.

3.2. Violência e exílio

Além de conhecermos o Olho e o narrador, no início do conto, encontraremos referências sobre a violência do golpe de Estado de 1973, a queda de Allende e o drama vivido pela América Latina, assim como encontraremos também uma perspectiva política da esquerda chilena exilada que vivia no México.

O texto é ágil e de imediato podemos perceber que Olho Silva é um personagem que vive em constante deslocamento. Logo sabemos que o Olho abandonou o Chile quatro meses após o golpe e começou sua jornada. “Primeiro estive em Buenos Aires, depois os maus ventos que sopraram na república vizinha o levaram para o México, onde morou um par de anos e eu o conheci” (BOLAÑO, 2008, p.11).

Ao passo que vamos recebendo mais informações sobre o Olho e seus deslocamentos durante a sua estada no México, é possível notar como este personagem se difere dos outros exilados e, à medida que o texto avança, percebe-se que o Olho precisa estar em constante movimento, como se o deslocamento fizesse parte dele,

constituindo-se como definição de si o não ter lugar. O Olho não se sentia pertencer nem mesmo ao círculo de exilados do México, era sozinho e distante.

Na maioria dos textos bolañianos, os personagens são estrangeiros ou marginais, e com frequência as duas coisas, o que os impossibilita de estarem adequados perfeitamente aos novos ambientes. Nesse conjunto de marginalizados, Olho carrega mais estigmas que outros personagens de Bolaño, sendo constantemente alvo de zombaria por sua orientação sexual e, por isso, exilado duplamente, um estrangeiro exilado do Chile, um estrangeiro exilado dos outros exilados.

É pela sua condição de marginal que o Olho precisa encontrar maneiras de sobreviver no México, assim, exercerá diversos trabalhos até se tornar fotógrafo de jornal, trabalho em que se profissionalizará e lhe levará por caminhos inesperados, mas sempre com acentuada limitação financeira, “[...] porque o Olho tinha se acostumado a viver de forma espartana, mas se você apurasse o olhar poderia perceber sinais inequívocos que falavam de uma melhoria econômica” (BOLAÑO, 2008, p.12).

Ainda que haja essa melhoria econômica, é possível perceber como isso não satisfaz o Olho e pouco tempo depois ele abandona o México silenciosamente como que a fugir mais uma vez, “Um dia eu soube que o Olho tinha ido embora do México. [...] o Olho nunca se despedia de ninguém. Eu nunca me despedia de ninguém. Meus amigos mexicanos nunca se despediam de ninguém” (BOLAÑO, 2008, p.14).

Esse deslocamento, essa errância surge não somente em *O Olho Silva*, mas em diversas outras narrativas de Bolaño.

Há na literatura de Roberto Bolaño uma afirmação da cultura da errância e da marginalidade. Seus personagens, múltiplas vozes do desterro e do não pertencimento, constroem uma cartografia do nomadismo e da violência, que empurra quase todos em direção ao abismo, ao limite do corpo e do fracasso (COSTA, 2015, p.201).

Essa errância denota uma necessidade de se mover para sobreviver e que, ao mesmo tempo, deixa transparecer uma desesperança e a impossibilidade de reencontros, talvez por isso o Olho nunca se despedisse de ninguém, nem o narrador, nem os mexicanos, nem os latino-americanos sobreviventes aos vários golpes militares e exilados mundo à fora.

Além disso, o Olho vai (re)construindo a sua subjetividade a partir de sua errância, nesse sentido, o exílio surge no texto como como uma condição de constituição do sujeito.

Nessa condição, o lugar habitual do eu está em colapso e existe uma busca, dispersiva e difusa, de estabelecimento de um novo lugar, nunca inteiramente conquistado. O que define o sujeito nesse caso é especificamente a sua marginalidade, o seu incessante deslocamento com relação às condições necessárias para sua socialização. A experiência não é apenas de cisão, de frustração, mas uma inscrição paradoxal de autodestruição na constituição, processo irônico e melancólico em que a conclusão e a estabilidade nunca são vislumbradas (GINZBURG, 2017, p.376).

Tão errante quanto o Olho é também o narrador bolañiano, que, assim como o amigo fotógrafo, também abandona o México e parte para outras jornadas. “Dois ou três anos depois eu também fui embora do México. Estive em Paris, procurei-o (se bem que não com excessivo afinco), não o encontrei” (BOLAÑO, 2008, p.14). Nesse encontro imprevisto, o narrador toma conhecimento de alguns dos provisórios destinos do Olho, como Paris, Milão e agora “[...] vivia em Berlim fazia alguns anos e sabia encontrar os bares que ficavam abertos a noite toda” (BOLAÑO, 2008, p.15).

Os espaços habituais de frequência do Olho dizem muito a respeito dos ambientes de encontro de exilados políticos e nômades, ou mesmo dos espaços que lhes cabem nestas cidades estrangeiras. Os pontos de encontros são quase sempre cafés (o La Habana, no DF), bordéis, praças e bares (em Berlim). Locais em que pobres, marginais e exilados podem frequentar com alguma liberdade, o que indicia “[...] o entendimento de que os espaços físicos refletem as hierarquias sociais e que pobres e ricos ou mulheres e homens, por exemplo, têm acesso diferenciado a diferentes locais” (DALCASTAGNÈ, 2014, p.31).

A relação desses exilados com os locais que frequentam enuncia a intensidade com que esses sujeitos nômades experimentam as cidades onde estão, eles vagueiam com propriedade desde os locais mais conhecidos até os mais obscuros, com a prevalência dos últimos. Eles não somente observam estes lugares, eles vivem-nos. “essa distinção entre ver e viver a cidade, ou entre ler e escrevê-la, parece pertinente quando o objetivo é justamente entender personagens que se constituem, e constituem seu espaço, a partir de seus muitos deslocamentos” (DALCASTAGNÈ, 2014, p.31).

É válido ressaltar também que o Olho parece não ter um lar, um lugar onde possa se fixar de verdade, algo observado nos vários encontros entre ele e o narrador, sempre realizados em locais que pertencem a outros ou a ninguém, “uma noite eu o encontrei no café La Habana” (BOLAÑO, 2008, p.13), “atravessei uma praça. Sentado num banco, lá estava o Olho” (BOLAÑO, 2008, p.15).

Um desses encontros acontece inclusive na casa do narrador: “uma vez o Olho foi comer lá em casa” (BOLAÑO, 2008, p.12), algo que também estabelece uma diferença entre eles, mesmo o narrador sendo um exilado como o Olho, ele parece construir laços e se fixar, em alguma medida, no México com sua família, “minha mãe gostava dele e o Olho correspondia ao carinho tirando de vez em quando fotos da família, isto é, da minha mãe, da minha irmã, de alguma amiga da minha mãe e de mim” (BOLAÑO, 2008, p.12-13).

A partir do momento que abandona o México, os deslocamentos do Olho passam a se tornar muito maiores, indo de cidade em cidade, de país em país e mesmo quando fixava residência, o Olho não criava raízes, “fixara residência em Paris, em Milão e agora em Berlim, moradias modestas onde guardava os livros e das quais se ausentava por longas temporadas” (BOLAÑO, 2008, p.15).

Além de uma representação da diáspora em razão do golpe militar, o deambular do Olho pelas mais diversas paisagens enuncia um movimento necessário para que a narrativa possa se desenrolar: “O diálogo, na realidade, o monólogo que de fato me interessa foi o que se produziu quando íamos para o meu hotel, por volta das duas da manhã” (BOLAÑO, 2008, p.16).

Assim como o Olho se movimenta constantemente para sobreviver, a sua narrativa também prescinde dessa mobilidade para se realizar, uma mobilidade que ressoa nas palavras de Bolaño, quando, de modo similar a seus personagens, assume não desejar uma felicidade perfeita, já que “la felicidad perfecta, o su búsqueda, engendra inmovilidad o campos de concentración” (BRAITHWAITE, 2011, p.47)⁵. Assim, se movimentar é necessário, é vital:

O movimento, em sua literatura, é vital. Seus personagens estão em constantes derivas, sejam estas em uma narrativa sem aparente rumo, de fluxo livre, seja nas memórias, fazendo recortes e alinhavos temporais, ou ainda em frequentes viagens, exílios e movimentos geográficos (COSTA, 2015, p.201).

As constantes derivas dos personagens de Bolaño surgem muito bem ilustradas nas memórias do Olho, pois é a partir de recortes de lembranças que podemos conhecer sua experiência na Índia. Neste ponto, os fatos trágicos de sua narrativa já se consumaram, mas, por meio da reconstrução dos seus deslocamentos, os quais serão refeitos por um

⁵ No livro *Bolaño por si mismo, entrevistas escogidas* (2011), Andrés Braithwaite reúne uma série de entrevistas concedidas por Bolaño, nas quais o escritor comenta sua vida, obra e projetos pessoais. Algumas destas entrevistas servirão de referência na escrita desta dissertação.

diálogo que “se desenrolou basicamente no terreno das evocações” (BOLAÑO, 2008, p.16), são evidenciados com mais detalhes os outros trajetos que o Olho percorreu.

Bolaño, ao construir o nomadismo do Olho, demonstra em alguma medida suas próprias vivências enquanto um andarilho da América Latina. E ele o foi em dois momentos, o primeiro enquanto jovem de 20 anos, movido por uma filosofia *beatnik* de conhecer, experimentar e viver o mundo como um poeta andarilho.

É nesse momento que volta ao Chile de Allende, num trajeto feito por meio de ônibus e caronas, Bolaño deixa o México (para onde havia se mudado aos 15 anos com seus pais em 1968), para ajudar na defesa do socialismo. Chegando em Santiago se frustra ao encontrar uma esquerda que acreditava despreparada e ineficaz.

Na época, movido por um desejo de juvenil e rebelde de lutar contra os militares, Bolaño se frustra com o presidente ao ouvir dele o pedido para que o povo chileno não sacrificasse a sua vida, mas que prezasse pela sua segurança:

Cuando volví a Chile, poco antes del golpe, creía en la lucha armada, creía en la revolución permanente y creía que eso estaba ya. Volví dispuesto a luchar en Chile y después seguir luchando en Perú, en Bolivia. [...] Allende, para nosotros, en aquellos años era más bien conservador. Recuerdo que el 11 de septiembre, en un momento, estoy esperando que me den armas para ir a luchar y escucho que Allende dice en su discurso poco menos, entre líneas, váyanse a sus casas, ya pasará el tiempo y volverá a caminar el hombre nuevo por las alamedas abiertas (BRAITHWAITE, 2011, p.37).

Depois de anos e não tendo mais os entusiasmos de jovem utópico e sonhador, Bolaño reconhece que julgou o posicionamento de Allende e seu último pronunciamento de maneira enganosa:

A mí en ese momento me pareció algo terrible, casi una traición que nos hacía Allende cuando los jóvenes estábamos dispuestos a pelear por él. Con el tiempo, ésa es una de las cosas que han ennoblecido a Allende: evitarnos la muerte, aceptar la muerte para él mismo, pero evitarnosla a nosotros. Yo creo que lo ha agigantado de una manera inmensa (BRAITHWAITE, 2011, p.37).

O segundo momento em que Bolaño retorna à sua condição de andarilho latino-americano é quando deixa o Chile para fugir dos militares. Viajando de ônibus, em fuga, dirige-se ao sul do país, mas é detido por oficiais que, ao ouvirem seu sotaque, o prendem como terrorista mexicano. A sua detenção e as torturas sofridas por outros companheiros de prisão serão ficcionalizadas em diversos textos que escreve, como em *Os Detetives*, conto de *Chamadas Telefônicas* e *Carnê de Baile*, conto também presente em *Putas Assassinas*.

Semelhante ao Olho, Bolaño parece estar sempre confrontando a violência da qual não consegue escapar. Isso ocorre antes mesmo do golpe militar chileno em 1973, pois ainda em 1968, no México, local para onde Bolaño havia se mudado com seus pais, ocorre um dos massacres mais famosos da história do país, o Massacre de Tlatelolco, episódio em que centenas de estudantes em um protesto pacífico foram brutalmente assassinados pelos militares:

Na noite de 2 de outubro de 1968, dez dias antes da abertura dos Jogos Olímpicos no México, a polícia abre fogo contra estudantes e trabalhadores que protestavam na Plaza de las Tres Culturas, região central da Cidade do México, contra a invasão das forças armadas na Universidade Nacional Autônoma. Cinquenta anos depois do que ficou conhecido como Massacre de Tlatelolco, o número de mortos ainda é incerto e nenhum responsável foi punido. [...] cerca de 15 mil estudantes foram às ruas da Cidade do México no dia 2 de outubro empunhando cravos vermelhos em sinal de protesto contra a invasão militar na Universidade. À tarde se concentraram na Plaza de las Tres Culturas, onde ocorreu o massacre. [...] Segundo fontes governamentais, foram 36 mortos e 40 feridos, mas outros levantamentos realizados por embaixadas falam entre 200 e 300 mortos.⁶

Mesmo muito jovem na época, Bolaño estava apar da repressão, da violência desproporcional que o movimento estudantil sofreu e o encobrimento do governo sobre o número de vítimas daquele dia. Este acontecimento acabou por se tornar mais uma evidência da política de violência e silenciamento que pairava sobre os latino-americanos da época. O massacre de Tlatelolco também é referenciado em outras obras de Bolaño, como em *Os Detetives Selvagens e Amuleto*, e se torna, ao lado do golpe militar de Pinochet, outro episódio em que os sonhos utópicos da América Latina foram reprimidos violentamente por suas forças militares.

Tal qual Bolaño, o Olho, ao resgatar os meninos indianos que eram emasculados no bordel, empreende outros deslocamentos para fugir dos sacerdotes que castravam as crianças.

[...] O Olho voltou ao hotel, enfiou suas coisas na mala e foi embora com os meninos. Primeiro um táxi até uma aldeia ou um bairro dos arredores. Dali, um ônibus até outra aldeia. Em algum ponto da sua fuga subiram num trem e viajaram a noite inteira e parte do dia. [...] Depois pegaram outro ônibus, um táxi, outro ônibus, outro trem, e até pedimos carona, disse o Olho [...] (BOLAÑO, 2008, p.22-23).

⁶ Trecho retirado da matéria *58 Anos de 68: Massacre de Tlatelolco deve ser lembrado como 'símbolo de resistência'*, diz pesquisador. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/49525/50-anos-de-68-massacre-de-tlatelolco-deve-ser-lembrado-como-simbolo-de-resistencia-diz-pesquisador>

Esses deslocamentos, do Olho e de Bolaño, apontam um desfecho trágico que parece circundar o destino dos chilenos exilados de 1973: a errância permanente que parece levá-los sempre a novas tragédias e a outras formas de violência. Talvez seja isto que torne estes chilenos, verdadeiros chilenos, gente tal qual o Olho “[...] uma espécie de chileno ideal, estoico e amável, um exemplar que nunca havia abundado muito no Chile, mas que só lá podia encontrar” (BOLAÑO, 2008, p.16).

Quanto à nacionalidade do Olho, ela é reafirmada a todo instante, não somente em passagens mais explícitas, mas também em outros momentos mais discretos do texto, como quando o Olho chora “por sua juventude perdida, por todos os jovens que já não eram jovens e pelos jovens que morreram jovens, pelos que lutaram por Salvador Allende e pelos que tiveram medo de lutar por Salvador Allende” (BOLAÑO, 2008, p.25).

O Olho Silva é um chileno expatriado vivendo em outras terras. A afirmação recorrente dessa situação do Olho, sua origem e, com ela, o que perdeu, serve para reforçar a impossibilidade que o personagem tem em fixar raízes, em integrar-se, pois, uma vez distante de sua terra, é um sujeito sem pátria, sem retorno e sem destino, sujeito a uma violência que lhe afeta de modo profundo e singular, a violência da solidão permanente e do não pertencimento, fraturando, nessa medida, sua própria construção sócio-histórica e subjetiva.

3.3. Violência e homossexualidade

O golpe militar no Chile desencadeou as mais excessivas formas de violência que culminaram em torturas, em desaparecimentos, em traumas e mortes. Na sequência dessa brutalidade institucionalizada, os opositores que dela escaparam foram forçados à violência do expatriamento, da errância solitária. A essas duas instâncias de perpetração de dor e traumas comuns aos exilados chilenos, no caso do Olho Silva, acrescenta-se uma outra, nem sempre silenciosa: a violência de gênero.

Tão violenta quanto as outras e decorrente da orientação sexual do personagem, essa violência trouxe-lhe o olhar enviesado de seus compatriotas, a exclusão e a negação de sua condição, “Naqueles dias, dizia-se que o Olho Silva era homossexual. Quero dizer: nos círculos de exilados chilenos corria o boato [...]” (BOLAÑO, 2008, p.12).

Os boatos em relação ao Olho surgem, principalmente, em decorrência do seu afastamento dos exilados, uma “manifestação de maledicência” resguardada por um

distanciamento voluntário do Olho, que reconhecia o modo preconceituoso como a intelectualidade dita progressista lidava com a sexualidade alheia. Mesmo a esquerda latino-americana, de modo similar, nesse aspecto, à direita conservadora, reprovava de maneira veemente qualquer manifestação que contrariasse os valores de uma sociedade patriarcal, heteronormativa e cisgênera.

Além dos valores patriarcais que há muito norteiam o desenvolvimento de toda e qualquer sociedade, Green (2003), em seu trabalho *A luta pela igualdade: desejos, homossexualidade e a esquerda na América Latina*, aponta que a esquerda via manifestações homoafetivas como algo distante dos movimentos populares.

Ainda que muitos movimentos políticos de gays, transgêneros e lésbicas estivessem surgindo em diversos países do continente latino-americano, “alguns ativistas de esquerda ainda afirmavam que a homossexualidade é produto do comportamento decadente da burguesia, que desapareceria com o socialismo” (GREEN, 2003, p.17-18). E, mesmo em cenários sociais revolucionários como Cuba e Nicarágua, muitos movimentos de transgressores sexuais foram suprimidos (GREEN, 2003).

Além da violência política que o fez abandonar o Chile em 1973, o Olho precisa lidar com essa outra violência política perpetrada pela esquerda exilada, fazendo-o, durante alguns anos, viver “[...] com pesar?, discrição? – sua inclinação sexual, principalmente porque se considerava de esquerda e os companheiros viam com certo preconceito os homossexuais” (BOLAÑO, 2008, p.13).

O pesar e a discrição revelam-se como posicionamentos mais do que necessários para garantir a sobrevivência do Olho, tendo em vista que ele se via confrontado por duas vertentes políticas que não lhes eram favoráveis à sua homossexualidade. Se por um lado a esquerda demonstrava um manifestado preconceito contra homossexuais, por outro, coisas muito piores aconteciam nos ambientes em que os regimes militares imperavam.

Ginzburg (2017), analisando os textos *Triângulo em Cravo e Flauta Doce e A Solução*, de Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector respectivamente, avalia como o regime militar brasileiro estabelecia prioridades para manter seu status quo e o seu funcionamento, prioridades nas quais a violência era muito mais importante e aceitável do que a orientação sexual das pessoas na época.

Historicamente é bastante plausível entender que as ideologias autoritárias do país se dedicaram a estabelecer essa hierarquia de prioridades. A violência é

aceita como forma de disciplinar e ordenar a sociedade; o homoerotismo, por sua vez, é considerado uma ameaça à estrutura do patriarcado (GINZBURG, 2017, p.371).

Tendo em vista a preservação dessa estrutura patriarcal, não é estranho notar em textos de estudiosos das questões de gênero o uso de termos como transgressão sexual e desvio comportamental. Para a sociedade heteronormativa, nas épocas de regimes ditatoriais, e ainda hoje, orientações sexuais que vão de encontro aos padrões cisgêneros são vistas naturalmente como uma espécie de transgressão social e moral.

Os indivíduos que cometiam essa suposta transgressão também não eram vistos como aceitáveis, de fato, eram encarados como seres anormais, estranhos, desviados ou invertidos, termo que surge na narrativa do Olho quando o personagem revela ao narrador a sua homossexualidade, “Falamos da palavra *invertido* (hoje em desuso) que atraía como um imã paisagens desoladas, e do termo *veado*, que eu escrevia com *e*, e que o Olho achava que escrevia com *i*.” (BOLAÑO, 2008, p.13).

Com efeito, o Olho se adequava perfeitamente ao campo da estranheza em que era comumente associado pelos que estavam à sua volta, é o que aponta Felipe (2014) em seu texto *O melodrama queer em Roberto Bolaño – notas sobre a mobilidade e a mobilização dos afetos*, ao apontar que o Olho se torna um personagem que agrega em si mesmo uma série de marginalidades, inadequações e estranhezas:

[...] exilado chileno; homossexual exilado entre os exilados chilenos que vivam no México dos anos 70; latino-americanos sem pátria após o período de abertura; sujeito nômade que agrega à própria marginalidade a condição de foragido e de “mãe” circunstancial. Sucessivamente, o protagonista personifica uma série de estranhezas e de inadequações (FELIPPE, 2014, p.73).

A estranheza do Olho para o narrador ainda se estende a outros momentos do texto, como quando se reencontram depois de anos na noite berlinense e o narrador afirma que o Olho ainda continuava uma pessoa estranha, ou quando conversam pela primeira vez sobre a homossexualidade do Olho e o narrador, na inapreensibilidade desse personagem, tenta descrevê-lo mas ele “parecia translúcido”, “parecia de cristal”, “[...] dois fenômenos incompreensíveis no vasto universo, e tentaram com mais vontade do que esperança achar uma linguagem comum” (BOLAÑO, 2008, p.13).

Essa estranheza conferida ao Olho, e apontada pelo narrador, ressoa nos estudos da teoria *queer*, estudos que surgiram nos anos 1990 e desde então têm ganhado força nos debates acadêmicos, políticos e sociais. Louro (2018), em seu trabalho *Um Corpo Estranho*, enuncia que o termo *queer* “pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo,

excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais” (LOURO, 2018, p.12).

Vale lembrar que ainda que o termo tenha surgido com uma forma pejorativa, com o tempo, ele passou a ser ressignificado pela comunidade *queer*, passando a indicar um fenômeno de resistência e contestação:

Esse termo, com toda a sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. *Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora (LOURO, 2018, p.12-13).

A contestação é essencial e necessária, pois está assentada numa proposta de resistência e existência, primeiro no campo afetivo, pois contestar o padrão heteronormativo patriarcal significa ser visto, ouvido e garantir o direito ao afeto, não só de parceiros(as) homoafetivos(as), mas dos pares da sociedade também; segundo, no campo político, uma vez que contestar o padrão significa garantir o direito ao seu próprio corpo, à segurança física e ao direito de existir.

E o direito a essa liberdade de gênero se via ainda mais ameaçada diante de regimes militares, pois estes movimentos autoritários, além de impedir qualquer manifestação política de subversão, buscava silenciar os afetos e os desejos:

Para um estado autoritário funcionar, esse controle não pode ser apenas um sufocamento de movimentos políticos ou um enfrentamento de grupos subversivos, mas deve se estender ao campo dos impulsos primários. O autoritarismo deve promover a coerção do desejo em suas formas mais inesperadas (GINZBURG, 2017, p.371).

Com efeito, não só as formas de sexualidade “desviantes” eram visadas pelos regimes autoritários, até mesmo as formas heteronormativas também precisavam estar adequadas a um padrão imposto pelo estado militar. Isso porque o histórico dos regimes evidencia as formas como se observavam as relações entre pessoas de sexos distintos.

A primeira forma está ligada a um aspecto de virilidade, afirmação do masculino em detrimento do feminino e a satisfação carnal passageira. Já a segunda forma está associada ao prazer ligado diretamente à procriação, o que afirma o status de sociedade patriarcal, quando o homem se une a uma mulher, gera seus filhos e constrói uma família

que consolida os valores sociais, cristãos e políticos. Em ambos os casos se percebe uma materialização da negação dos afetos em relação às mulheres.

Nos espaços dominados por regimes militares não há lugar para o prazer, é o que sinaliza Simões (2012) em seu texto *Roberto Bolaño e Roberto Freire: literatura e resistências na América do Sul*, produção na qual o autor evidencia os paralelos nas obras de ambos os escritores e aponta as agruras sofridas por homens e mulheres nos porões das ditaduras chilena e brasileira.

As torturas narradas nos textos vão desde a inserção de arame farpado na uretra de Bruno, personagem de Freire torturado pela ditadura brasileira em *Os Cúmplices* (1996), até ratos inseridos vivos na vagina de uma mulher integrante do MIR⁷ que é torturada nos porões da ditadura chilena (SIMÕES, 2012), este último fato encontra-se no conto *Carnê de Baile*, penúltimo conto de *Putas Assassinas*.

[...] a tortura visou não somente arrancar informações úteis à repressão dos grupos que lutavam contra a ditadura, mas, também, arruinar o sexo e interceptar o prazer. Prática comum nos porões não só do Brasil, mas de toda a América do Sul e parte da Central dos anos de 1970 (SIMÕES, 2012, p.155).

Uma vez arruinados o sexo e o prazer, o torturado, ainda que sobrevivesse, terminava seus dias em melancolia e tristeza, pois o trauma deixava marcas profundas e íntimas tanto fisicamente quanto psicologicamente, o que é ilustrado por Bolaño ao contar o que aconteceu com a moça do MIR torturada com ratos. “Essa moça conseguiu se exilar e chegou ao DF. Vivia lá, mas cada dia ficava mais triste e um dia morreu de tanta tristeza” (BOLAÑO, 2008, p.206).

Ainda que os movimentos de esquerda da América Latina não perseguissem homossexuais, é notório como o direito ao espaço político lhes foi negado durante muito tempo, isso em decorrência de fatores como a religião, que norteava fortemente a moral esquerdista da época.

Durante séculos a sodomia foi considerada por diversos setores da igreja, em especial a Santa Inquisição, como uma transgressão que deveria ser punida com a morte em fogueiras públicas. “Como parte da conquista da América, a Igreja Católica impôs a proibição à sodomia para as culturas indígenas, ao mesmo tempo que controlava o

⁷ O *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* foi fundado em 15 de agosto de 1965 e atuou como um movimento ligado aos interesses das classes operárias e camponesas do Chile até a década de 1970.

comportamento sexual dos colonizadores hispânicos e portugueses” (GREEN, 2003, p.20).

Nos anos seguintes à independência da América Latina da Espanha e de Portugal, diversos novos estados passaram a adotar novas leis e códigos penais que descriminalizavam a relação homoafetiva consentida entre adultos (GREEN, 2003). No entanto, ainda que esses avanços começassem a surgir, havia um forte estigma social que estava enraizado na vida latino-americana.

Em termos de política, a esquerda estava pautada num ideal comunista internacional que condenava qualquer manifestação homoafetiva.

[...] o Movimento Internacional Comunista, que emergiu depois da Revolução Russa de 1917, aboliu todas as leis czaristas, e o primeiro Código Penal soviético, decretado em 1922, não penalizava sexo entre homens adultos, desde que consentido (GREEN, 2003, p.32).

No entanto, acusações de atividade homossexual contra homens e mulheres ainda eram comuns, o que só viria a piorar com a chegada de Stalin ao poder:

Entre as consequências da ascensão de Stalin ao poder no final de 1924, estava o Estatuto de 1934 que criminalizava os envolvimento sexuais consentidos entre homens adultos, com a punição de três a quatro anos de encarceramento. [...] A homossexualidade passou a ser associada com a classe alta e à “decadência burguesa”, e essa ideologia permeava o movimento comunista internacional (GREEN, 2003, p.32).

Mesmo durante os primeiros anos da Revolução Cubana, o partido comunista do país mantinha-se alinhado às políticas soviéticas contra a homossexualidade:

Combinando o moralismo católico tradicional com as correntes noções que ligavam o homoerotismo ao desvio social bem como ao turismo sexual, os líderes cubanos associavam o comportamento não normativo dos homens cubanos a fraqueza moral e falta de fervor revolucionário (GREEN, 2003, p.33).

Outra justificativa para a constante não aceitação dos movimentos de esquerda em relação aos homossexuais, parte da ideia de que os movimentos de natureza LGBTQIA+ não poderiam existir dentro da classe trabalhadora, da classe média e das camadas mais baixas, conferindo a esses movimentos um caráter multiclasse, ainda partindo da ideia de que pessoas da burguesia estariam inseridas nesse grupo e ao mesmo tempo negando a existência da homoafetividade entre os mais pobres e a classe trabalhadora.

Só a partir dos anos 1990 é que alguns grupos e movimentos político-sociais começam a contestar esse posicionamento homofóbico da esquerda marxista da América

Latina, “indivíduos ou correntes dentro de organizações libertárias ou social-democratas de um lado e algumas formações trotskistas de outro foram exceções em relação à profunda homofobia da esquerda latino-americana” (GREEN, 2003, p.20).

Não é à toa que Bolaño não poupa críticas em suas falas e seus textos a respeito da esquerda de sua época, seja pela sua ineficiência frente aos regimes militares da América Latina, seja pelo pensamento enviesado com que a esquerda lidava com a pauta da homossexualidade.

É o que observamos na conversa em que o Olho lhe revela sua homossexualidade exercida com pesar e discrição, em seguida surge a crítica à esquerda chilena, “lembro-me que terminamos metendo o pau na esquerda chilena [...]”, para depois se fazer um brinde aos verdadeiros lutadores chilenos “[...] mítica ficção composta de órfãos que, como o nome indica, erravam pelo vasto mundo [...]” (BOLAÑO, 2008, p.13-14).

Com efeito, as constantes críticas do autor à esquerda levam-lhe ao trotskismo, já que a unanimidade da esquerda, assim como toda e qualquer unanimidade, sempre lhe incomodou, “No me gustaba esa unanimidad sacerdotal, clerical de los comunistas. Siempre he sido de izquierda u no me iba a hacer de derecha porque no me gustaban los clérigos comunistas, entonces me hice trotskista” (BRAITHWAITE, 2011, p.37).

Por fim, é a associação do Olho com o universo *queer* que leva o protagonista a seu confronto com a violência na Índia, é o seu caráter estranho e incompreendido que faz com que os cafetões dos bordeis indianos percebam que o Olho é homossexual, “[...]O cafetão compreendeu na hora que o Olho era homossexual e na noite seguinte levou-o a um bordel de bichas jovens. Nessa noite o Olho baqueou” (BOLAÑO, 2008, p.18).

Não havendo interesse do Olho pelo segundo bordel por onde passaram, “[...] passou pela cabeça de um dos rapazes que o visitante talvez gostasse de visitar outro tipo de estabelecimento” (BOLAÑO, 2008, p.18). O outro tipo de estabelecimento seria a casa onde se emasculavam os meninos indianos em nome do deus castrado, o que deixa entrever uma interpretação dos indianos acerca dos interesses e preferências do Olho.

Uma interpretação que dialoga historicamente com o fato de a homossexualidade ter sido encarada durante muitos anos como um desvio de conduta moral, religiosa e psicológica, uma espécie de doença social e pessoal que precisava ser medicada e que

estava constantemente associada à uma anormalidade, à pederastia e a desejos e prazeres proibidos e clandestinos.

Ainda assim, por mais que esse tortuoso caminho de interpelações e violências levem o Olho até o encontro dos meninos castrados, esse será o local onde sua maior realização acontecerá. O Olho resgata os meninos do bordel e constrói uma família “disfuncional”, no sentido de não obedecer ao padrão de família tradicional. Há aqui a prevalência dos afetos, o Olho se torna mãe, não pai, contrariando mais uma vez a heteronormatividade da sociedade patriarcal.

Ao trabalhar com temas capazes de tocar a sensibilidade de quem lê, Bolaño, em *O Olho Silva*, convoca afetos e discursa contra certos moralismos, incomodando e, também, educando seus leitores para verem *o* e se verem *com* o outro. Esse diálogo serve de base para a reflexão de Felipe (2014), em seu já citado *O melodrama queer em Roberto Bolaño*:

O gênero melodramático é um gênero de “efeitos” e de excessos, elementos que despertam a empatia e que mobilizam os afetos do leitor/receptor. [...] Ainda que o conto não seja propriamente “didático” (no sentido disciplinante do termo), [...] é pleno de possibilidades sensibilizadoras, políticas e, de certo modo, “pedagógicas”. Ora, o objetivo de “educar” pela via dos afetos é um dos elementos característicos do melodrama e um traço habitualmente explorado por uma espécie de “linhagem” perversa de ficcionistas, como Manuel Puig, Pedro Almodóvar, Jean Cocteau e Rainer Fassbinder. Mestres na arte de veicular (a)moralidades não hegemônicas [...] (FELIPPE, 2014, p.74).

Com efeito, a narrativa do Olho possibilita um direcionamento que vai ao encontro de uma construção de sensibilidades e afetos, para suscitar uma disposição a empatia e ao respeito à vida. O protagonista congrega em si um conjunto de violências de várias ordens, desde a que já se institucionalizou porque está legitimada nas instâncias de poder, até a que segrega indivíduos, condenando-os aos submundos, seja pela militância que empreendem, seja identidade sexual que os define.

3.4. Violência contra si mesmo

Assim como o Olho confronta manifestadas formas de violência em sua jornada, intentamos no nosso percurso torná-las visíveis. Vimos aquela que é promovida e legitimada pelo Estado, que culmina na errância, no deslocamento e que por sua vez gera novas formas de agressão contra sujeitos nômades; destacamos também a violência homofóbica e que durante muito tempo foi validada tanto pela esquerda quanto pela direita.

Vale ressaltar que todas estas vertentes de violência decaem sobre o Olho, elas são ações, falas e posicionamentos projetados contra ele, contra seus posicionamentos políticos e sua identidade sexual. Dito isto, chegamos à última face da violência, uma que se difere das outras por ser promovida pelo Olho, a violência realizada contra si mesmo.

Essa última ordem de violência dá-se de forma imperativa, inescapável. Ocorre quando Olho, na Índia, embrenhando-se nas zonas obscuras do submundo miserável da prostituição infantil, fotografa crianças num bordel, momentos após saber como funcionam os preceitos da religião do deus castrado, os rituais aos quais os meninos são submetidos, bem como o processo cirúrgico bárbaro empreendido pelos médicos da seita.

O Olho, de forma titubeante, narra para o amigo chileno, antes narrador e agora seu ouvinte cúmplice, a sequência de barbaridades que presencia no submundo indiano, as pessoas que celebram o festival e as crianças violentadas pela seita, “Ninguém pode fazer a menor ideia, nem a vítima, nem os carrascos, nem os espectadores. Só uma foto” (BOLAÑO, 2008, p.20).

Assim como a escrita literária, especialmente a que ficcionaliza fatos do cotidiano por meio de uma perspectiva afetiva, a fotografia apresenta um importante valor narrativo, tendo em vista que evidencia acontecimentos e conta algo por meio de uma exposição visual. Em *Ensaio Sobre a Fotografia*, Sontag (2004) contribui para a importância da fotografia como forma de validação da dor no personagem Olho Silva, “fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar, mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto. Numa das versões da sua utilidade, o registro da câmera incrimina” (SONTAG, 2004, p.9).

Muito além de qualquer interesse incriminatório do Olho em relação aos participantes da seita, a foto feita por ele, da cena com a qual se depara (os pátios, galerias e celas do bordel e o menino castrado que lhe é oferecido e que parecia “uma menina aterrorizada e zombeteira”) acaba se provando um registro não só das informações com as quais o protagonista é confrontado, mas também um registro das emoções que se manifestam no Olho naquele momento.

Kossov (2012), em seu trabalho *Fotografia e História*, explicita a capacidade que a fotografia possui de mesclar tanto o aspecto informacional quanto o aspecto emocional no momento de sua reprodução:

É a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções. Segunda via perene e imóvel preservando a imagem-miniatura de seu referente: reflexos de existências/ocorrências conservados congelados pelo registro fotográfico (KOSSOY, 2012, p.30).

E no registro do fato hediondo, que mais uma vez iria se repetir, que o Olho pela primeira vez é dominado pela emoção mais irracional, manifestada no ato agressivo e violento. É nesse momento que ocorrem transformações na personalidade do protagonista, que ao se confrontar com o ritual indiano bárbaro deixa de ser, em certa medida, o “chileno ideal, estoico e amável”, o homem temeroso da violência, para ser alguém que “[...] de início sentiu-se atemorizado, mas depois sentiu algo parecido com raiva, com ódio talvez” (BOLAÑO, 2008, p.21).

São essas emoções que fazem com que o Olho permaneça no bordel, mesmo após receber a ordem de deixar o local se não houvesse nada do seu agrado, emoções que começam a se misturar e fazem com que haja uma dúvida sobre o que é real para o Olho, “eu estava chorando, ou acreditava que estava chorando, [...] mas nada era verdade” (BOLAÑO, 2008, p.21).

As emoções, e aflições, fazem com que o protagonista comece a maquirar não uma forma barata e cruel de violência, “não um plano, não uma forma vaga de justiça, mas uma vontade” (BOLAÑO, 2008, p.21), que resulta no uso da violência por parte do Olho para poder resgatar os meninos que encontrou no bordel. Uma violência que não é ilustrada pela narrativa, mas que não deixa dúvidas quanto à sua realização, “o que é certo é que houve violência”.

Daí surge o peso da foto do Olho, ela será um registro inequívoco daquilo que possivelmente foi um ponto de cisão para Maurício Silva, um momento emblemático e penoso para o protagonista. Nessa ocasião, ele se depara com a face da “[...]violência, da verdadeira violência”, daquela que “não se pode escapar” (BOLAÑO, 2008, p. 11), que dessa vez se realiza contra crianças e que sela para sempre seus destinos como seres marginais.

São essas emoções que o levam do choro ao ódio e fazem com que o protagonista, ao se perceber diante do conflito, acabe cedendo à violência para salvar aquelas crianças, algo que vai contra tudo o que o Olho acredita e faz com que chegue a uma incontestável verdade ao tirar a foto: “eu sabia que estava me condenando por toda a eternidade, mas tirei” (BOLAÑO, 2008, p.20).

A fotografia do Olho acaba por se materializar numa espécie de autoflagelação, pois “existe uma agressão implícita em qualquer emprego da câmera” (SONTAG, 2004, p.10). Ela é o registro do ponto mais angustiante de uma vida marcada por violências, deslocamentos, preconceitos e de uma negação sucessiva de afetos. A foto se torna um suplício para o protagonista, a marca indubitável do momento em que o Olho não pôde mais fugir da violência que tanto o perseguia.

E assim como alguém que faz uma fotografia de família, ou de uma viagem, situações em que os afetos estão ligados a vivências positivas, conforme Kossoy (2012), o Olho está conectado afetivamente ao seu registro fotográfico pelo que há de mais negativo no registro, pois materializa e eterniza um momento em que houve um dilaceramento na sua vida.

A reconstrução dos acontecimentos se dá pela mediação entre a lembrança, a memória e com a fotografia, conforme evidencia Sanches-Justo (2013) em seu trabalho *O Ato Fotográfico*:

Por meio da lembrança, nos situamos no mundo e sabemos quem somos. A memória funda a identidade, pois o que somos e o que o outro reconhece em nós é dado por aquilo que lembramos, pelas vivências em conjunto, pelas escolhas ao longo da vida e, ainda, sabemos quem somos porque lembramos nossa origem, nosso nome (SANCHES-JUSTO, 2013, p.26).

Para Justo, a fotografia ainda atua como um instrumento eficaz de preservação da memória, o registro fotográfico revela-se como um mecanismo contra o esquecimento. E, para o Olho, mais do que registrar um momento violento, a fotografia serve como um lembrete das incongruências do mundo, do mal que assola a todos os desvalidos.

A fotografia atua na construção da memória, fixando uma imagem como sua extensão e suporte. Organizar e fotografar eventos em nossas vidas são uma maneira de assegurar uma memória coletiva, salvando as experiências do esquecimento (SANCHES-JUSTO, 2013, p.27).

Ainda que se passem os anos, que as cidades mudem e que as pessoas morram, o registro fotográfico permanecerá, uma evidência incontestável e imortalizada dos fatos.

Após o fim do evento, a foto ainda existirá, conferindo ao evento uma espécie de imortalidade (e de importância) que de outro modo ele jamais desfrutaria. Enquanto pessoas reais estão no mundo real matando a si mesmas ou matando pessoas reais, o fotógrafo se põe atrás de sua câmera, criando um pequeno elemento de outro mundo: o mundo-imagem, que promete sobreviver a todos nós (SONTAG, 2004, p.12).

Isto se comprova quando o Olho, ao perder seus filhos e deixar a aldeia para onde haviam fugido, volta ao bordel onde aconteciam os rituais, a paisagem se torna outra. “Os

quartos tinham se tornado moradias onde se amontoavam famílias inteiras. Pelos corredores solitários e fúnebres agora pululavam crianças que mal sabiam andar e velhos que não podiam mais se mover e se arrastavam” (BOLAÑO, 2008, p.25).

Porém, a foto do Olho preservou o passado do lugar, assim como fixou em sua memória os fatos experimentados. O momento fotografado agora faz parte do Olho, registrado e documentado em sua subjetividade, impossível de ser apagado, impedido de desaparecer, pois “desaparecidos os cenários, personagens e monumentos, sobrevivem, por vezes, os documentos” (KOSSOY, 2012, p.30).

Para além da violência vista, experimentada e que foi praticada pelo Olho, a sua foto revela ainda outra peculiaridade, ela se torna evidência material da família que o protagonista viria a formar após fugir do bordel. Uma família provisória, desnorteada e caótica, mas real e inesquecível, que se concretiza na imagem fotográfica da qual Olho não consegue se separar.

A crônica visual da família do Olho é moldada pelo desamparo e pelas dores sofridas, sensações que o protagonista já suportava antes mesmo de encontrar os meninos. Desse modo, a foto também se configura como um mecanismo revelador da personalidade do Olho e de seus afetos, pois, ainda que o protagonista estivesse numa constante errância e sofresse suas muitas dores, ele não se mostra alheio ao sofrimento dos seus futuros filhos.

Se a foto testemunha as violências que aquelas crianças sofriam no submundo da Índia, ao mesmo tempo ela testemunha e enuncia a sensibilidade e a visão de mundo do Olho.

Qualquer que seja o assunto registrado na fotografia, esta também documentará a visão de mundo do fotógrafo. A fotografia é, pois, um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca de seu autor (KOSSOY, 2012, p.52).

Reveladas a visão de mundo e a sensibilidade do Olho, é possível intuir uma razão para que ele tenha feito a foto que o condenaria, além de criar um registro que perdure contra o mal, a foto se torna uma comprovação da participação do Olho na vulnerabilidade e dos flagelos que se abatiam sobre aquelas crianças.

Por fim, a narrativa é atravessada por vários episódios de violência, episódios que se relacionam com o Olho e os vários latino-americanos das décadas de 1950 a 1970. E

ainda que haja uma relação íntima da violência com os regimes autoritários, no conto, podemos notar como ela ganha contornos mais profundos e subjetivos.

A violência está presente nos deslocamentos e errâncias de todos aqueles que foram perseguidos pelos militares de suas respectivas nações, seja no Chile, no Brasil, ou no México. Essa violência se realiza à medida que indivíduos nômades perdem suas raízes, suas origens e passam a se tornar indivíduos marginalizados, descentralizados tanto geograficamente quanto subjetivamente, impedidos de viver efetivamente as suas vidas para tentar sobreviver mundo a fora.

Há ainda a violência que não tolera relações homoafetivas, essa que não se tornou exclusividade entre os militares e seus governos extremistas, mas também aos grupos políticos que lutavam contra os regimes. A violência que surge representada pelos compatriotas do Olho e que produz um novo tipo de exílio, um exílio de afetos.

Em última instância, há a violência que resulta do testemunho, do ato de presenciar violências mesmo quando já se presenciou tantas outras, um fardo carregado por muitos e que precisa ser assumido para se evitar o apagamento da história e a repetição dos fatos.

Com efeito, ressaltamos que a violência está no conto, e no mundo, em várias frentes, desde atos de crueldade que matam milhões, até preconceitos e intolerâncias corriqueiros e que são cometidos diariamente, em nome de uma moral dúbia ou em nome de um padrão reproduzido historicamente pelas sociedades.

Em *O Olho Silva*, a violência se torna uma sombra que paira sobre todos, é este monstro de várias faces que se molda aos medos de cada um, desde as ameaças sofridas pelas democracias não somente da América Latina, mas de todo o globo, até as intimidações e agressões contra pobres, negros, gays, mulheres e crianças.

4. POSICIONANDO A CÂMERA: A NARRATIVA DO OLHO

O Olho Silva é fotógrafo profissional e nessa condição seu olho/olhar terá a singularidade esperada de um especialista, fixando em imagem o que escapa ao observador comum. A narrativa, entretanto, torna a visão desse personagem difusa, como se a câmera fotográfica, mesmo posicionada, não conseguisse, por razões que trataremos adiante, focar com precisão.

O Olho desaparece, é translúcido, às vezes é sombra, é vulto, é cristal, é lembrança. Nesse jogo narrativo de vulto e sombra, as personagens trocam posições e o foco se desloca de um para outro, do primeiro narrador que traz à cena o Olho Silva, para o próprio Olho que assume o comando narrativo ao contar sua “verdadeira história”, suplantando, inclusive, a capacidade de fala do primeiro narrador e, paradoxalmente, mostrando-se muitas vezes incapaz de concretizar a sua própria fala. Essas vozes não entram em atrito, compartilham do mesmo espaço narrativo, imbricando-se numa dinâmica de falas e silêncios. É desse jogo que trataremos a seguir.

4.1. Sobre contar a dor do outro: o jogo narrativo

O conto inicia-se com um narrador em 1ª pessoa, inominado, e que desde a sua primeira fala já coloca o leitor diante de uma outra história. Este narrador assume, de imediato, o papel de contador da história de outrem, mas que, ao prosseguir, vai falando de si, colocando sua história pessoal *pari passu* com a do Olho.

Vejam como são as coisas: Maurício Silva, vulgo o Olho, sempre tentou escapar da violência, mesmo com o risco de ser considerado covarde, mas da violência, da verdadeira violência, não se pode escapar, pelo menos não nós, os nascidos na América Latina na década de cinquenta, os que rondávamos os vinte anos quando morreu Salvador Allende (BOLAÑO, 2008, p.11).

Este narrador se parece em muitos aspectos com os *alter egos* de Roberto Bolaño, os quais já surgiram em diversos outros textos seus, como nos contos *Últimos entardeceres da terra*, *Dias de 1978* e *Vagabundo na França e na Bélgica (Putas Assassinas)* e os contos *Uma aventura literária* e *Chamadas Telefônicas (Chamadas Telefônicas)*. Ele tem experiências semelhantes às vividas pelo autor, é um exilado político do Chile, andou por diversos lugares evitando as perseguições da ditadura chilena e também é um escritor literário.

As palavras do narrador, no início do conto, parecem um convite à audiência/aos leitores para que fiquem atentos ao que será proferido, “O caso do Olho é paradigmático e exemplar, e talvez não seja inútil recordá-lo, sobretudo quando já se passaram tantos anos” (BOLAÑO, 2008, p.11). Essas palavras soam como um apelo, uma espécie de convocação para algo que deve ser compartilhado, feito por alguém que não se identifica, mas que, ao mesmo tempo, deixa claro que a história que contará não pode deixar de ser lida, compartilhada, porque é a ilustração do embate entre a resiliência e a violência moldando a subjetividade humana.

O narrador, ao passo que nos convida a descortinar a história do Olho, evidencia uma espécie de tensão nas suas palavras, prenunciada na expressão ‘vejam como são as coisas’, como se este quisesse esclarecer antecipadamente que o que será contado por ele não terá tons claros e alegres, mas sim uma certa resignação e uma certa tristeza que percorrerão todo o relato. O narrador, com fina ironia, desfaz qualquer expectativa de superação por parte do Olho de esquivar-se da violência, como se esta fosse uma força inexorável, o inelutável destino que o perseguirá sempre.

A respeito das palavras do narrador, Natali (2016) em seu trabalho *Da violência, da verdadeira violência*⁸ afirma que:

[...] a narrativa faz uma promessa, prenunciando o relato de um acontecimento que pode até parecer pertencer ao campo do anedótico, mas que ao mesmo tempo possuiria, apesar de sua particularidade, um sentido geral, que desde esse momento passará a pairar sobre o relato. Este será, portanto, um episódio que carregará o peso da exigência de ser exemplar, o caso específico do qual se espera a capacidade para apontar algo a respeito de um conjunto maior, talvez até sobre o próprio funcionamento geral desse aglomerado. Estamos entrando, tudo indica, nos terrenos da fábula e da parábola, com a narração prometendo dar a ver algo que pertence ao domínio da generalidade: é de como são as coisas, de como é a vida, e do que é feito o mundo que o conto tratará – e de como o mundo é infelizmente, pode-se pressentir desde já, pois aquele que narra não parece estar em sintonia com o estado que começa a descrever (NATALI, 2016, p.19).

Ainda que haja a sensação de não estar em sintonia com o que está prestes a ser contado, o narrador oferece as primeiras informações que irão dar uma forma ao Olho Silva, uma forma que será construída nos aspectos humano, histórico e político, pois, por meio dele, conheceremos sua situação de exilado após o golpe, o modo como o conheceu, sua opção sexual e sua estadia na Argentina e no México.

⁸ O texto citado encontra-se na obra *Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. Trata-se de um compilado de artigos que focam em aspectos centrais da obra de Roberto Bolaño, como literatura e violência, e as relações entre a escritura e a vida.

Na sequência desse relato compartilhado, o narrador ouvinte relembra confusamente seus encontros com o Olho, da profissão de fotógrafo que ele exercia, dos jornais em que trabalhou, da situação econômica e da homossexualidade que acarretava preconceitos e lhe obrigava a uma discrição forçada ante seus companheiros de esquerda.

Há uma aparente prevalência das palavras do narrador, ele parece ter um grande conhecimento da história que será contada. Parece ter algo relevante para contar e faz isso com o recurso de sua própria fala, não delegando, até esse momento, o discurso ao Olho. Assim, o conto segue na imprecisão fabular da reminiscência, o que se evidencia em algumas expressões fabulares utilizadas pelo narrador, “Naqueles dias”, “Uma noite”, “Naquela noite”, “Um dia”, há uma espécie de lembrança primitiva, primordial, como se não houvesse, de fato, nenhuma certeza sobre o que seria contado.

Todas essas informações ilustram um jogo narrativo que se inicia com as falas do narrador no conto que, a princípio, revela certa onisciência, um saber prévio que resistirá até o momento em que o narrador e o Olho se encontram no México. A partir desse encontro, o jogo sofrerá uma alteração no que diz respeito a quem comandará a narrativa, para modificar-se completamente quando os dois se reencontram novamente muitos anos depois.

A alteração entre as falas narrativas se dará quando o narrador, depois de muitos anos, encontra o Olho em Berlim, agora está envelhecido enrugado, magro. Esse encontro de ambos rapidamente deixa de ser um diálogo para se tornar um monólogo. Com palavras melancólicas e inexatas, o Olho insiste em contar algo e, a partir desse ponto, sua fala hesitante assumirá a primazia no relato, mesmo que reproduzida pelo narrador.

É este encontro na noite berlinense que alterará a dinâmica da narrativa, se num primeiro momento o narrador toma as rédeas do relato e nos fornece diversas informações sobre os personagens em questão, neste segundo momento é o Olho quem assumirá o papel principal, tomando conta da narrativa e fazendo-a progredir de maneira diferente do que foi feito no início da trama. O narrador entregará a fala para o Olho, mas ainda assim será ele quem irá reproduzi-la, a partir desse momento ele contará a dor do outro.

Assim, o Olho vai ganhando uma visibilidade muito maior do que foi vista anteriormente, porém o relato não é fácil de ser contado ao ouvinte (neste caso, repassado ao narrador), o Olho precisa de tempo, e para isso, fará uso de preâmbulos, em um esforço de situar num certo tempo e lugar a história que irá contar. O Olho precisará reviver seus

traumas, rememorar sua narrativa trágica no submundo da Índia e contá-la ao narrador, o que pode ser libertador e, na mesma medida, extenuante.

O relato do trauma é dolorido, complexo, e isso faz com que ele sinta o dilacerar-se mais uma vez.

O Olho estava com a vista posta na trilha de lajotas que serpenteava pela praça. Perguntei de que se tratava. De uma viagem respondeu no ato. E o que aconteceu nessa viagem?, indaguei. Então o Olho parou e por uns instantes pareceu existir somente para contemplar as copas das altas árvores alemãs e os fragmentos de céu e nuvens que se agitavam silenciosamente acima delas (BOLAÑO, 2008, p.16).

A narração do Olho prosseguirá, e será possível perceber como seu relato é frágil, entrecortado de falhas, lacunas, esquecimentos e pausas, evidenciando que o novo narrador precisava recuperar algo perdido no caminho para que, enfim, pudesse continuar sua jornada, algo que ele mesmo tem dificuldade em nomear.

O relato do Olho vai ganhando contornos lentos e imprecisos. O ritual que irá relatar ainda não foi transformado em matéria palatável aos sentimentos do Olho. Mas, ainda é o narrador que o diz.

É costume em algumas partes da Índia, me disse o Olho olhando para o chão, oferecer um menino a uma divindade cujo nome não me lembro. Num arroubo infeliz, observei que ele não só não se lembrava do nome da divindade nem tampouco do nome da cidade e de nenhuma pessoa da história. O Olho me encarou e sorriu. Procuro esquecer, falou (BOLAÑO, 2008, p.19).

O Olho prossegue a narração deixando entrever na sua fala o peso do relato, cujos suspiros longos, choros e silêncios marcam essa dificuldade no dizer. O narrador aguarda o desfecho, prenunciando na fala entrecortada, a tragédia que se seguirá.

Como quem faz uma espécie de desabafo, o Olho prossegue: “semanas ou meses depois, quando tudo acabou, o menino volta pra casa, mas já é um castrado e os pais o repudiam. O menino então acaba num bordel. Tem de todo o tipo, disse o Olho com um suspiro” (BOLAÑO, 2008, p.20).

Ao narrar o momento em que chega no bordel, o qual considera “o pior de todos”, o Olho tenta prosseguir com o relato, mas os silêncios se impõem, o fluxo narrativo está fragilizado, o ato de contar uma história agora se apresenta como uma tarefa sobre-humana:

Ficamos um momento sem falar. Acendi um cigarro. Depois o Olho me descreveu o bordel, e parecia estar descrevendo uma igreja. Pátios internos cobertos. Galerias abertas. [...] Trouxeram-lhe um jovem castrado que não

devia ter mais de dez anos. Parecia uma menina aterrorizada, disse o Olho. Aterrorizada e zombeteira ao mesmo tempo. *Entende?* Faço uma ideia, respondi. Tornamos a nos calar. Quando por fim pude falar de novo disse que não, que não fazia a menor ideia. Nem eu, disse o Olho. Ninguém pode fazer a menor ideia. [...] Ignoro por quanto tempo ficamos em silêncio. Sei que fazia frio, pois a certa altura comecei a tremer. Do meu lado ouvi o olho soluçar algumas vezes, mas preferi não olhar para ele (BOLAÑO, 2008, p.20).

As falas do Olho são marcadas por elementos muito característicos daqueles que sofreram violência e ainda guardam em si, nas suas reminiscências mais enraizadas, o trauma. Nos trechos citados encontramos elementos que denunciam a melancolia que toma conta do personagem.

Estes sinais denunciadores da melancolia do Olho potencializam a imagem de desamparo ante a violência do mundo, a dor provocada pela impotência ante o agressor, o desabafo que fora contido por anos de memórias sufocadas, mas não esquecidas.

É o que aponta Ginzburg (2017) ao falar sobre textos que tratam de experiências de violência coletiva, regimes autoritários e outras situações de opressão:

[...] no caso desses textos, cabe salientar a necessidade de considerar elementos de descontinuidade formal, indeterminação, imprecisão, lacunas, concepções fragmentárias de tempo e espaço. Esses elementos não devem ser considerados falhas de escrita (GINZBURG, 2017, p.139).

Ainda que possa parecer paradoxal, são esses elementos que podem, muito mais do que dificultar a compreensão do relato do Olho, revelar o que aconteceu em sua jornada. Mesmo que o personagem tenha suas limitações no momento de narrar as suas desventuras, ficamos sabendo que ele agiu de súbito e com violência para ajudar um menino que estava prestes a ser emasculado e mais dois que estavam ao seu lado no momento do ato, sabemos que ele empreendeu a sua fuga para longe da cidade onde os rituais aconteciam, como se refugiou em uma aldeia pequena com os meninos e passou a tratá-los como filhos.

A fuga do Olho é desastrada e circular, desde o momento em que tenta abandonar a cidade com os meninos resgatados. O Olho inicia um périplo que levou dias e noites, utiliza táxis, ônibus, trens, e, ainda assim, acabou se refugiando em um lugar muito próximo de onde havia fugido. A fuga do Olho termina por configurar-se como uma metáfora da violência anunciada no início do conto, a violência da qual não se pode escapar.

Depois de tantas desventuras, o desfecho implacável: o Olho teve que experimentar a perda dos *filhos* para uma doença que acometeu a aldeia e acabou por vitimar os meninos: “depois a doença chegou à aldeia e os meninos morreram. Eu também quis morrer, disse o Olho, mas não tive essa sorte” (BOLAÑO, 2008, p.24).

A morte dos filhos traduz o ápice dos episódios traumáticos na vida do Olho, este fato termina envolvendo-o em um estado muito maior de perda que ele não consegue superar, arrematando dolorosamente suas outras angústias não resolvidas.

Naquela noite, quando voltou ao hotel, sem conseguir parar de chorar por seus filhos mortos, pelos meninos castrados que ele não tinha conhecido, por sua juventude perdida, por todos os jovens que já não eram jovens e pelos jovens que morreram jovens, pelos que lutaram por Salvador Allende e pelos que tiveram medo de lutar por Salvador Allende [...] (BOLAÑO, 2008, p.25).

O Olho não supera a morte dos filhos e a perda termina por maximizar o seu sentimento melancólico, nessa medida, a melancolia, como aponta Ginzburg (2013),

[...] consiste em um resultado de uma perda (e, nesse aspecto, aproxima-se do luto). Uma perda afetiva – que pode ser a morte de uma pessoa amada, namorado(a), esposo(a), filho(a), pai ou mãe – envolvendo um afeto central para a vida do sujeito. Essa perda pode ser também a morte de um grupo de pessoas, o desaparecimento de um período de tempo que não volta – como a infância, na perspectiva de um adulto –, de uma situação afetiva. Ou o afastamento de pessoa(s), ou o distanciamento de um lugar (GINZBURG, 2013, p.11-12).

O conto termina por revelar um enredo que fala de violências, de perdas, de melancolia, ao mesmo tempo em que transforma o Olho em uma espécie de representante simbólico de um sentimento que havia tomado conta de toda uma geração latino-americana perseguida por regimes ditatoriais.

O Olho, ao centralizar a narrativa antes iniciada pelo narrador em primeira pessoa, acaba por caracterizar o jogo narrativo e evidenciar uma dinâmica inesperada ao texto: mesmo que o narrador reproduza a fala do Olho, não é mais este quem determina a narração, ele se torna um canal, um caminho para falar das experiências do Olho, e estas são tão profundas que acabam eclipsando o narrador e o envolvendo na sua malha de dor e melancolia, impregnada de silêncios. Nessa medida, vale lembrar que o silêncio é, segundo Lins (1990):

[...] a voz embargada pelo grito de dor do torturado. Tudo aquilo que tratasse diretamente do horror e explorasse esse material dentro de um quadro estético parecia insuficiente e indicava um comportamento romântico, um grande equívoco, pois, numa crise extrema, o horror não pode ser simplesmente retratado: ele ultrapassa qualquer possibilidade de representação (LINS, 1990, p.36).

E mais, o silêncio é um elemento conector no livro em que o conto está inserido, pois, como aponta Costa (2014):

O silêncio dos personagens é outra ponte que une alguns contos. Diálogos que não se finalizam, suspensos em muitos silêncios, em espera, personagens que são impedidos de falar à custa de violência física ou psicológica, culminam em muitos finais abertos, em reticências imaginárias que, primeiro calam a personagem, depois exigem um esforço de complementação por parte do leitor. O silêncio que, quando omite, revela, que não pertence apenas às personagens, mas também ao narrador, que se cala no momento exato do desfecho, deixando em aberto o que seria um possível ponto final (COSTA, 2014, p.38).

De fato, o silêncio que une as narrativas de *Putas Assassinas* já surge inequívoco nas últimas linhas de *O Olho Silva*, quando nos últimos momentos do conto somos confrontados com o inesperado, com o silêncio que faz calar tanto o Olho quanto o narrador ouvinte e que pode tanto suscitar as mais diversas interpretações quanto instigar os leitores a uma procura por possíveis respostas nas páginas seguintes.

[...] ligou para seu amigo francês, [...] que barulho é esse? você está chorando?, e o Olho respondeu que sim, que não conseguia parar de chorar, que não sabia o que estava acontecendo, que passava horas chorando. Seu amigo francês disse que se acalmasse. E o Olho riu sem parar de chorar, disse que era isso que faria e desligou o telefone. E continuou chorando sem parar (BOLAÑO, 2008, p.25).

Por fim, o jogo narrativo é posto e o leitor precisa jogá-lo, e isto acontece quando este último é tirado de sua tranquilidade para participar dos eventos narrados, o que não implica em dar respostas conclusivas às lacunas, e sim em oferecer possibilidades. O leitor precisa saber que “qualquer resposta que der será também inconclusa, criando um *mise en abyme*, um enredo que nunca termina” (COSTA, 2014, p.38).

4.2. O Narrador e o Olho: uma polifonia narrativa

Além do engenhoso jogo narrativo, o conto evidencia outro mecanismo textual empreendido por Bolaño, ao tratar do relato da violência e sua representação: a polifonia narrativa. A polifonia, cujo termo resulta de “*poli*” (muitos) e “*fonia*” (aquilo que é relativo ao som, voz), remete às vozes dos personagens que aos poucos vão tecendo os diálogos que constituem o texto.

A opção de Bolaño, ao construir esse encontro de vozes que se cruzam no texto, chama atenção, pois a narração poderia ser feita de maneira muito mais simples, de modo que o narrador poderia manter seu discurso na terceira pessoa (singular) para falar da história do Olho, mas o que vemos, à medida que o texto, avança é uma mistura das vozes.

Ainda que o Olho fale pelo narrador e este lhe ceda a palavra para contar sua história, há uma mistura nos discursos, como se ambos os personagens se tornassem um só, criando um discurso tenso, caótico, ilustrativo do trauma vivido pelo personagem Olho e compartilhado pelo narrador principal.

A fim de compreender a polifonia narrativa em *O Olho Silva*, os estudos de Mikhail Bakhtin (2013) são fundamentais para nossas análises, tendo em vista que em seu trabalho *Problemas da poética de Dostoiévski*, o filósofo ressalta que a polifonia é usada como uma metáfora que designa uma nova maneira de conceber o romance.

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (BAKHTIN, 2013, p.4-5).

Há uma estreita relação entre a prosa literária e a polifonia, mas, para que isso ocorra, existem algumas condições. Primeiro, é preciso que haja no diálogo dos personagens certa amplitude e que superem um diálogo imediato (entendido como o diálogo que trata de temas banais, corriqueiros). Esta amplitude deve ter uma natureza abstrata; é preciso também que o diálogo trate de temas sociais que possam ser aprofundados entre aqueles que os discutem.

No caso de *O Olho Silva*, há a recorrência de temas sociais de grande complexidade como exílio, violência e morte, que deixam marcas profundas naqueles que os experimentam. Todas estas temáticas ganham proporções e camadas muito mais complexas quando postas em um lugar de reflexão. Não à toa os temas sociais possuem estreita relação com a escrita de Bolaño, tendo em vista que para ele “toda escritura, de alguma maneira, es un acto social” (BRAITHWAITE, 2011, p.25).

Bakhtin revela que, além da amplitude do diálogo, é preciso que outro aspecto seja levado em conta, a interação entre microdiálogo, diálogo composicionalmente expresso e grande diálogo, segundo o autor,

[...] o diálogo exterior composicionalmente expresso é inseparável do diálogo interior, ou seja, do microdiálogo, e em certo sentido neste se baseia. E ambos são igualmente inseparáveis do grande diálogo do romance em seu todo, que os engloba (BAKHTIN, 2013, p.310).

Todos estes tipos de diálogos estabelecem uma comunicação entre si, sejam os diálogos interiores, que se realizam na consciência de um personagem (neste caso as reflexões feitas pelo narrador a respeito da sua vida, do Olho Silva e das pessoas que compunham o círculo de exilados de esquerda) e são alimentados pelos diálogos exteriores, estes realizados em contato com outros sujeitos (o Olho é o sujeito que alimenta o diálogo por meio de seu discurso com o narrador, a respeito dos fatos que circundam a sua trajetória), ocasionando a realização do grande diálogo, assim,

O diálogo interior ou microdiálogo é o diálogo que se estabelece no interior da consciência de uma personagem. Esse diálogo interior é alimentado por vozes com as quais a personagem entrou em contato, geralmente por meio de diálogos exteriores, em conversas com outros sujeitos. Nas representações literárias, essas interações face a face são denominadas, por Bakhtin, diálogos composicionalmente expressos. [...] No caso dos romances polifônicos, essa intrincada relação entre diálogos interiores e exteriores é trabalhada extensamente e em profundidade, sendo as vozes ditas e reditas várias vezes, a cada momento recebendo novas nuances, num complexo jogo de reelaboração das ideias de que resulta o grande diálogo (MACIEL, 2016, p.588).

Para completar as características da polifonia narrativa, Bakhtin aponta ainda o que ele chama de diálogo inconcluso. Segundo o autor, é preciso que o diálogo entre os personagens se mantenha, e para isto, ele não pode ser encerrado, não deve haver uma conclusão, é preciso que as ideias se mantenham em suspensão. Em vez de uma síntese, o ideal é que se encontre a “infinidade potencial do diálogo”, uma “inconclusibilidade do diálogo”, pois “ser, significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência, não pode, nem deve terminar” (BAKHTIN, 2013, p.293).

Bolaño pressente que o diálogo não pode dar-se por encerrado, não pode haver uma síntese; se não há apaziguamento no mundo, também é pouco provável que o haja em uma escrita que retrata esse mundo e as suas complexidades. De fato, como apontado por Costa (2014), o autor firma-se numa espécie de poética da inconclusão, pois,

Nos contos não há pretexto; as narrativas nascem no próprio texto e não se encerram, cabe ao leitor dar-lhes continuidade, pois Bolaño, nesses textos, desenvolve uma espécie de “poética da inconclusão”, cujos finais textualmente assinalados não encontram correspondência com os fatos, os quais ficam em aberto (COSTA, 2014, p.18).

Se por um lado não há uma síntese na narrativa do Olho, assim como em outros textos do autor, podemos dizer que encontramos na obra em tela uma espécie de desdobramento, uma transmutação textual, que se configura à medida que o discurso do

Olho ganha espaço. Por meio da polifonia que envolve ambos os personagens, o texto se desdobra para criar algo novo.

Assim, em *O Olho Silva* somos confrontados com três narrativas: a do narrador, que possui contornos autobiográficos; a do Olho, e toda a sua trajetória antes de deixar o México; e a terceira, que se constitui no relato do Olho e as experiências vividas no submundo da Índia.

A história de Olho Silva surge dentro de uma outra história, de orientação autobiográfica, a do narrador também exilado, sobrevivente do Golpe Militar, e escritor. No entanto, a segunda história toma o corpo da primeira, colocando-se no centro da atenção do narrador e da própria narrativa. Olho Silva, após anos de ausência, reaparece ao narrador, encontrando-o na noite berlinense, ‘com o desejo de contar algo que nunca havia contado a ninguém’ (BOLAÑO, 2008, p.16). E assim começa uma terceira narrativa, a história que vivera Olho Silva, a razão de sua tão dolorida melancolia (COSTA, 2014, p.41).

Ainda há um outro tipo de desdobramento que ocorre no texto, dessa vez no que diz respeito à natureza do conto, pois a narrativa que promete contar a história do Olho e que se configura como a história de um só personagem, se desdobra no que Natali chamará de autobiografia coletiva, algo que surge como um feito aparentemente impossível. Olho Silva deixa de ser apenas um para contar a história de muitos.

A biografia de Maurício Silva prometida no título ganhará assim ares de autobiografia coletiva, uma impossível autobiografia na primeira pessoa do plural, e aquilo que seria o relato de uma vida passa a aludir à história de uma geração. Desse modo, se é até possível que a violência não seja evitável para qualquer um, e se para o narrador parece provável que assim seja, o que é certo é que dela não pôde se evadir a geração de latino-americanos que eram jovens durante os golpes militares, que atravessaram boa parte continente nos anos de 1960 e 1970 (NATALI, 2016, p.27).

Todos estes aspectos caminham lado a lado com a opção estrutural utilizada por Bolaño na tessitura de seu texto. O que poderia se tornar mais um relato de vida e de experiências sofridas, acaba por se tornar um complexo construto de reminiscências organizadas de modo a atingir a sensibilidade de quem as lê, ao passo que chama a atenção pela riqueza e cuidado com os elementos textuais que moldam a arquitetura da narrativa.

Isto não ocorre ao acaso, pois além de contar uma história, Bolaño se preocupa com a forma como ela será contada. Para o escritor, a estrutura pode ser um fator decisivo na realização e no valor do texto.

La estructura jamás es un recurso superfluo. Si la historia que narras es inane o está muerta o es archisabida, una estructura adecuada puede salvarla (aunque no por mucho tiempo, eso también hay que reconocerlo), en tanto que una

historia muy buena, si está contenida en una estructura, digamos, periclitada, no la salva ni Dios (BRAITHWAITE, 2011, p.106).

Levando em conta a amplitude dos diálogos estabelecidos na narrativa, a transformação de uma biografia para uma autobiografia coletiva e a opção estética presente na estrutura organizacional do texto, podemos assinalar que a polifonia narrativa que permeia o conto, antes estabelecida apenas entre o narrador e o Olho, assume uma amplitude muito maior, a partir do momento que a voz do Olho se transforma na voz de toda uma geração que sofreu os horrores das ditaduras militares na América Latina.

4.3. Uma onisciência narrativa precária

Como visto, o narrador do conto concede diversas informações a respeito da sua trajetória e do Olho: informa, por exemplo, aspectos da vida de ambos e como esses aspectos os levaram até o momento em que o texto foca apenas na terceira narrativa (a aventura na Índia). Até este ponto o narrador apresenta uma espécie de onisciência que vai se fragilizando ao passo que a trama se desenrola.

O narrador, conforme o texto avança, cede a palavra ao Olho, deixando que este personagem fale por meio de sua voz. Ele reproduz o discurso, mas é o Olho Silva quem toma conta da palavra, daí a polifonia narrativa construída pelos personagens. E, se num primeiro momento isto soaria como uma espécie de reforço discursivo, o que encontramos é uma onisciência narrativa fragilizada.

Tanto o narrador quanto o Olho se envolvem nos mesmos entraves narrativos, dessa forma, enquanto a trama se descortina, a um só tempo os dois silenciam, hesitam, se calam e se angustiam. Se havia alguma esperança no encontro de duas vozes para se tornarem uma e sustentarem a narração, isso se manifesta irrealizável.

Os personagens se encontram impossibilitados de contar a história, o próprio narrador sente medo da narrativa que está para ser contada: “nesse momento temi o pior, sentei-me ao seu lado e por alguns instantes permanecemos com a gola dos nossos sobretudos levantada, e em silêncio” (BOLAÑO, 2008, p.19).

Ao tomarmos como referência as análises de Benjamin (1985) sobre a tarefa de narrar, veremos que este é um fato que aflige nossos tempos.

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se

estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 1985, p.197-198).

Esse alheamento que paira sobre a possibilidade de intercambiar experiências, apresenta-se como um perigo, como algo a ser evitado, “pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros” (ADORNO, 2003, p.58).

Parece justificável que o Olho, um indivíduo que sofre as suas dores, marginalizado, desencantado com o mundo, apresente essa privação de narrar experiências, como citado por Benjamin. O Olho Silva, aos poucos, vai distanciando-se do narrador clássico de outrora, pois não detém o controle da narrativa, não é onisciente ou onipresente. Bolaño entrega um narrador que assinala uma consciência estética aliada à propriedade do seu discurso literário. Ao conceder aos seus narradores uma complexidade elevada, o autor acaba por cobrar também de seus leitores um outro nível de pactuação de leitura.

Ao romper com a figura do narrador clássico, Bolaño assume uma postura muito mais próxima ao romancista moderno, aquele que “segrega-se”, o que, de certo modo, dialoga com Benjamin e suas considerações sobre o romance contemporâneo. Para Benjamin, esse romancista nada mais é do que:

[...] o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre as suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 1985, p.201).

Nos novos tempos é fácil notar como “quase tudo está a serviço da informação” ao passo que inevitavelmente “quase nada do que acontece está a serviço da narrativa”, Benjamin assevera que mesmo que recebamos “notícias do mundo todo”, continuamos “pobres em histórias surpreendentes”, e nisso não há estranhamento, uma vez que “os fatos já nos chegam acompanhados de explicações”, o que vai contra os objetivos da narração, pois o cerne do trabalho narrativo “está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1985, p.203).

Há ainda outro ponto a tratar quando analisamos a onisciência narrativa precária. Em muitos textos temos a possibilidade de fazer uma distinção de eventos temporais que moldam a narrativa, fatos e eventos que são bem definidos na própria organização temporal de uma obra, no entanto, no conto ocorre uma indefinição no fluxo de tempo do

texto, pois os personagens parecem contar uma história pretérita e, ainda assim, em andamento, que ainda está acontecendo.

Este fator encontra ressonância nos eventos vivenciados pelos personagens, ambos exilados políticos de um Chile em exceção, caracterizando-se como outra marca no discurso de quem participou de um evento traumático. Como apontado por Ginzburg, a “degradação da memória social” (2017, p.452) era um elemento essencial para a concretização dos regimes ditatoriais na América Latina:

Diferentemente das lideranças autoritárias arcaicas, em que um homem conduzia de maneira extrema seu povo para o confronto de guerra com inimigos por razões arrogantes, a estratégia dos autoritarismos latino-americanos do século XX, de modo geral, tem sido utilizar a ideologia da “segurança nacional”, tornando a figura do inimigo não necessariamente um dado externo à realidade do país, mas sobretudo interno (GINZBURG, 2017, p.451).

Tanto o Olho quanto o narrador vivenciaram o terror do golpe militar pinochetista, ambos empreenderam fuga de seu local de origem, carregando consigo os efeitos desse evento, especialmente o Olho. Daí a sua impossibilidade de realizar, na narrativa, a separação entre presente e passado, como se este último estivesse potencialmente atualizado no primeiro, e o Olho não conseguisse realizar o distanciamento emocional necessário para fazer as distinções desses tempos.

Esta degradação da memória está presente no Olho enquanto sujeito fragilizado, e “a tensão entre linguagem e silêncio, entre o que falar e o que calar, é uma de suas marcas”. Desse modo, o sujeito fragilizado “não domina as condições necessárias para reger esse distanciamento sem se perder” (GINZBURG, 2017, p.452).

As lacunas e outras imprecisões narrativas inseridas no texto, bem como o embaralhamento temporal entre presente e passado, além de tornar o relato palpável, orgânico e carregado de uma sensibilidade literária que supera qualquer excesso descritivo, podem ser encaradas como um convite para que o leitor também compareça ao relato e preencha, se possível, as lacunas com suas experiências, enquanto vivencia um fato que, por mais que já tenha se realizado, carrega consigo a possibilidade de ocorrer novamente no momento da leitura.

No fim, Bolaño evita explicações, seu conto não parece estar a serviço da informação, mas sim da narrativa. O texto é uma espécie de quebra-cabeças, algumas

peças estão faltando e caberá ao leitor suportar a experiência do fato literário e preenchê-lo do modo que lhe for possível.

4.4 O relato do sobrevivente

Olho Silva fugiu de um golpe militar, fugiu do bordel onde se emasculavam as crianças indianas, fugiu da violência como pôde, mas, ao fim, sempre se viu capturado por sua perseguidora, daí a sua angústia e seu desespero. Todos estes fatos, que constroem a personalidade do protagonista durante o relato, também apresentam muito mais do que um personagem fragilizado e angustiado, o Olho é uma testemunha, um sobrevivente.

Contudo, ele não é um mero sobrevivente. O Olho é singular, diferente de outros personagens, de outros sobreviventes que surgem nas narrativas de Bolaño, ou mesmo em outras narrativas que abordam o trauma resultante de violências extremas. O Olho Silva esquivou-se o quanto pôde, negou o enfrentamento, exilou-se, tentou escapar da violência, mas, ao fim e no de sempre, sucumbiu como vítima e quando não viu alternativa, como agente desta.

O Olho não tem intenção de fazer uso da violência, não de maneira arrogante ou pensada estrategicamente. Sua luta estava em manter-se vivo, apesar das várias perdas, e em permanecer, em sobreviver. A respeito do sobrevivente são válidas as considerações de Silva (2010).

O Sobrevivente aqui, é aquele que vivenciou uma catástrofe, um evento traumático que deixa marcas em todos aqueles que passaram por uma experiência como essa. O Sobrevivente é alguém que viu tombar semelhantes e inimigos, foi o único a conseguir suportar a travessia. Exposto à morte permaneceu vivo de um determinado holocausto (que em grego significa destruição total pelo fogo). (SILVA, 2010, p.23)

No conto, Bolaño reconhece que alguém que sobrevive ao trauma não poderia narrar realisticamente e com afastamento emocional o que lhe é tão dolorido, pelo contrário, o autor deixa clara a sua opção por uma escrita comedida, hesitante e denunciadora de uma fala cambaleante. Não cria, com isso, uma falsa ilusão de realidade por meio de seu relato.

Bolaño sabe que é preciso falar da violência, mas, para alcançar esse fim, é preciso muito mais o comedimento do que o excesso. De fato, este último acaba revelando o problema paradoxal que envolve a escrita de violência, problema apontado por Dias (2008) ao tratar das cenas de crueldade.

Mas se na vertente pornográfica dos atuais realismos, a crueldade, entendida como o inescapável ou o insuportável do real, está obviamente referida, o seu excesso de cena revela, paradoxalmente, um obsessivo empenho do narrador em confirmá-la, em agarrá-la na sua extrema manifestação, pra evitar que se esfume e desapareça. É como se a desmedida relatada da aberração, da brutalidade, já distendida pelo discurso seco, direto e pela palavra vitrine, devesse ser repisada à exaustão até parecer fixada, como um inseto, no quadro do entomologista (DIAS, 2008 p.30).

Com efeito, Bolaño percebe que é preciso escapar de um descritivismo para que a proposta realista afetiva se realize. Neste aspecto, Schøllhammer (2012) pontua que

Na prosa contemporânea o impacto afetivo não surge em decorrência do supérfluo dentro da descrição representativa, senão em consequência de uma redução radical do descritivo, de uma subtração na estrutura narrativa da construção sintática de ação e da preeminência da oralidade contundente do discurso em procura do impacto cruel da palavra-corpo (SCHØLLHAMMER, 2012, p.139).

A escrita do sobrevivente se constitui muito mais por uma estética que objetiva a reconstrução de um eu a partir do relato (SELIGMANN-SILVA, 2010) do que pela precisão de detalhes.

A literatura de “sobrevivente”, é uma literatura eminentemente testemunhal, em um sentido muito bem desenvolvido pelo autor ao longo de seu trabalho. Não se trata da impossível “factografia”, mas sim de uma escrita que *porta o testemunho*, ou seja, as marcas de um real que resiste ao simbólico. Uma das formas de se dizer testemunho em latim é justamente com o termo *superstes*, que significa também a figura do sobrevivente (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.12. Grifos do autor).

Seligmann-Silva ainda aponta que esta vertente de escrita ganha força nos anos de 1970, uma década depois das ditaduras militares ocorridas na Bolívia, Peru e Argentina, cinco anos após a ditadura instaurada no Brasil, e na mesma década em que ocorreram os golpes no Chile e Uruguai.

O Testemunho (*testimonio*), enquanto conceito, aparece na América Latina no início dos anos 1970. Ele é fruto da perplexidade de uma banca de examinadores de um concurso literário que não sabia como, ou melhor, em qual categoria classificar muitas das obras então inscritas. Um tipo de obra que não se enquadrava em nenhum dos gêneros da tradição literária: uma escrita que não é puramente ficção, pois aspira à verdade e à objetividade, mas também não é um mero documento – uma fotografia – da realidade. Uma escrita que se utiliza de recursos ficcionais para que o testemunho, enquanto um novo modo de representação do “real” [...] seja inteligível (SILVA, 2010, p.50).

O interesse pela escrita do testemunho não ocorre ao acaso, pois se antes havia uma vertente do testemunho pensada no âmbito europeu e norte-americano, nos anos de 1970 surge essa nova face

[...] cujo ponto de partida é constituído pelas experiências históricas da ditadura, da exploração econômica, da repressão às minorias étnicas e às mulheres, sendo que nos últimos anos também a perseguição aos homossexuais tem sido pesquisada. O testemunho latino-americano introduz objetos que foram também se tornando cada vez mais importantes, sobretudo nos EUA, a partir das lutas pelos direitos civis e com a paralela expansão dos estudos culturais. Daí se perceber, hoje em dia, uma ampla utilização do conceito de testemunho, não apenas para se tratar de sobreviventes de Schoá⁹, mas também para sobreviventes de outras guerras, de genocídios e para qualificar o discurso, ou contradiscurso, das mulheres, das minorias, dos soropositivos etc. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.71).

Outro ponto de interesse reside no fato de que, além de portar o testemunho de alguém que sobreviveu, a escrita lida com o resto, como que se buscasse juntar pedaços quebrados e espalhados pelo chão e tentasse reagrupá-los para (re)construir a narrativa. A escrita de *O Olho Silva* se assemelha a uma espécie de quebra-cabeças narrativo que precisa ser completado, mas ao mesmo tempo não há matéria ou recursos suficientes ou adequados para sua reconstituição. Assim,

[...] ler “el Ojo Silva” é confrontar, por um lado, a expectativa gerada pela proclamação feita no início da narrativa, o sentido da parábola sombria proposta já em sua abertura, e, por outro lado, o que sobra – na história e da história, pois o que sobrevive e chega até nós é também uma narrativa. Trata-se, assim, do exercício de examinar a equivalência entre o princípio organizador e a narrativa, isto é, do trabalho de discernir se existe na narrativa algo que exceda e desestabilize o princípio geral. Assim, como em todo discurso profético, tudo no conto se jogará na relação entre a profecia e o seu *resto* (NATALI, 2016, p.21. Grifos do autor).

E Seligmann-Silva diz mais sobre o testemunho do sobrevivente:

[...] é uma tentativa de inscrever este ‘resto’, de dar identidade àquele que foi abjetificado pelo sistema. Ele é a escritura de pessoas que estiveram cara a cara com a violência extrema e com a morte e que vêm à sociedade dar um testemunho do seu lado normalmente esquecido e enterrado (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.12).

O testemunho do sobrevivente está construído a partir do seu caráter fragmentado, que lida diretamente com a psique daquele que sobreviveu:

O discurso testemunhal é analisado neste contexto como tendo a *literalização* e a *fragmentação* como as suas características centrais (e apenas à primeira vista incompatíveis). Ele é ainda marcado por uma tensão entre oralidade e escrita. A literalização consiste na incapacidade de *traduzir* o vivido em imagens ou metáforas. A fragmentação, de certo modo, também literaliza a psique cindida do traumatizado e a apresenta ao leitor. [...] O testemunho também é uma tentativa de reunir os fragmentos do “passado” (que não passa), dando-lhes um nexos e um *contexto* (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.72-73. Grifos do autor).

⁹ Schoá (catástrofe em hebraico) é o termo utilizado por Gerard Rabinovitch para designar o holocausto em sua obra *Schoá: sepultos nas nuvens: 23* (2004).

O sobrevivente e seu testemunho são reflexos da sociedade contemporânea, nesta medida, é preciso antes sabermos sobre essa sociedade que o gera. Silva (2015), quando esclarece o testemunho e trauma na literatura do sobrevivente, considera esta sociedade como

[...] uma sociedade *pós-catástrofe* marcada pelo trauma, por uma *cultura do traumático*, geradora de Sobreviventes que não fazem outra coisa senão testemunhar em busca de algum sentido. A sociedade pós-catástrofe é marcada por ausências: ausência de utopia, ausência de perspectivas coletivas, ausência de projetos, degradação da linguagem, ressentimento e abandono; época marcada pela dor (SILVA, 2010, p.15. Grifos do autor).

O Olho está em busca de algum sentido, do contrário, por que ele contaria a sua história ao narrador ouvinte? O seu testemunho precisava ser contado a alguém, alguém que pudesse ouvir e compreender, mesmo que minimamente, a angústia que o acompanhava.

O sobrevivente possui uma história, um testemunho, uma experiência traumática que nunca havia contado a ninguém, mas que urge ser compartilhada.

Quis o acaso que ele se pusesse a falar (ou que se lançasse a falar) enquanto atravessávamos a mesma praça onde algumas horas antes tínhamos nos encontrado. Lembro-me de que fazia frio e que de repente ouvi o Olho me dizer que gostaria de me contar algo que nunca havia contado a ninguém (BOLAÑO, 2008, p.16).

Neste ponto, a trajetória do Olho se confunde com a de Bolaño, quando o autor afirma em uma de suas últimas entrevistas que não se via como um revolucionário, mas sim como um sobrevivente: “[...] sinto-me um sobrevivente em sentido mais literal. Não estou morto. Digo-o assim porque muitos dos meus amigos morreram, na luta armada revolucionária, de overdose, ou de sida” (BOLAÑO, 2011, p.49)¹⁰.

Bolaño era um sobrevivente, e isto no melhor sentido da palavra, seja sobrevivendo ao golpe militar, seja garantindo sua sobrevivência por meio do seu trabalho com a literatura. Nesta medida, Bolaño e o Olho se assemelham, diferenciando-se, a princípio, apenas pelo fato de o protagonista usar uma outra modalidade artística para sobreviver, neste caso a fotografia.

A arte se apresenta mais uma vez como um caminho viável para enfrentar o absurdo, assim como o sobrevivente se impõe como a figura que, por meio do seu relato,

¹⁰ O trecho retirado encontra-se na obra *Roberto Bolaño: últimas entrevistas*. Publicado pela Quetzal Editores em 2011, o livro apresenta um conjunto de várias entrevistas dadas pelo autor antes de sua morte em 2003.

poderá apontar outros caminhos, outras saídas para os impasses instaurados, ainda mais na sociedade contemporânea que é portadora de uma cultura do trauma, uma sociedade que, como aponta Silva (2010),

[...] exige de seus intérpretes menos uma boca que lança um amontoado de perguntas sobre o sujeito/objeto do que um *ouvido pensante* que escute o que esse *sujeito/objeto* tem a dizer. E, a nossa hipótese, a hipótese central que estamos tecendo, é a de que ele, o Sobrevivente, tem muito a dizer. Ele vê portas onde os outros veem muros; ele tem a chave certa para cada uma dessas portas, embora tenha receios de abri-las. O Sobrevivente guarda muitos segredos. Segredos esses que nos serão revelados se prostrarmos de modo paciente um ouvido pensante à altura de seus lábios (SILVA, 2010, p.11. Grifos do autor).

Na narrativa do Olho, os segredos vão sendo contados aos poucos para o narrador ouvinte, segredos que necessitam de um ouvido atento e cúmplice e que revelam temas que são constantes nos relatos de quem sobreviveu a um evento traumático. Segundo Silva (2010), estes temas variam para cada indivíduo, tendo em vista que se manifestam de acordo com a subjetividade de cada um.

O primeiro tema a ser indiciado é a marca da morte (SILVA, 2010), entendida como uma manifestação recorrente nos sonhos de um sobrevivente, a partir do momento em que nestes sonhos a morte não se dá por meio de situações naturais, por meio de doenças, ou acidentes, mas sim como algo que é absurdo. Na narrativa do Olho, encontramos este tema logo depois que ele e as crianças se instalam na aldeia onde sobrevive como um agricultor.

Mas nos pesadelos do Olho aparecia a polícia indiana no meio da noite e o detinham com acusações indignas. Costumava acordar tremendo. Então se aproximava das esteiras onde os meninos dormiam e a visão deles lhe dava forças para continuar, para dormir, para se levantar (BOLAÑO, 2008, p.23).

A marca da morte assombra o Olho, mesmo que não houvesse qualquer indício de que a polícia ou os sacerdotes do deus castrado estivessem em seu encalço, ele não sentia qualquer sensação de apaziguamento; não tinha sonhos, mas pesadelos recorrentes, que o levavam a uma agonia provocada pelo absurdo em que se envolveu. Sobre esse último ponto, Silva (2010) comenta:

[...] e o absurdo pertence à esfera do inaceitável: cheiro de câmara de gás, corpos despedaçados, castrações, afogamentos etc. Por exemplo, se num “sonho comum” em que a morte por afogamento aparece como algo aceitável (o indivíduo afogando-se por não saber nadar, não ter equipamentos etc.), nos sonhos de afogamento caracterizados por uma ansiedade de morte – como os do Sobrevivente – o afogamento aparece como causado por alguém (o agressor) (SILVA, 2010, p.43).

O Olho teme por sua vida e pela vida de seus filhos, e mesmo depois que recebe a confirmação de que os sacerdotes do bordel não prestaram nenhuma queixa, e nem tentaram procurá-lo, o Olho aproxima-se cada vez mais da loucura e do desespero.

[...] A notícia não impediu que o Olho continuasse tendo pesadelos, só mudou a indumentária dos personagens que o detinham e o mortificavam: em vez de serem policiais, transformaram-se em esbirros da seita do deus castrado. O resultado final ainda era mais horroroso, o Olho me confessou, mas eu já tinha me acostumado com os pesadelos e de alguma forma sempre soube que estava dentro de um sonho, que aquilo não era a realidade (BOLAÑO, 2008, p.24).

Outro tema que surge narrativa do sobrevivente é a culpa da morte (ou a culpa do sobrevivente) (SILVA, 2010), que, no conto, se faz perceber na passagem em que o personagem lamenta a morte dos seus filhos e também o fato de que não houvesse morrido: “depois a doença chegou à aldeia e os meninos morreram. Eu também quis morrer, disse o Olho, mas não tive essa sorte” (BOLAÑO, 2008, p.24). A passagem assinala a culpa que o Olho sente por ter sobrevivido, e essa culpa, segundo Silva:

[...] surge a partir de fantasias geradas por um sentimento de fracasso e impotência perante a situação traumática – por que eles morreram e eu não?-. O caráter passivo dos seus sonhos é revelador. *Fui afogado* é muito diferente de falar: *afoguei-me*. Essa sensação de impotência talvez seja a rememoração de sua passividade no momento do trauma (SILVA, 2010, p.43).

No fim, o sobrevivente empreende uma busca por um significado, um sentido que ordene o caos. É preciso que algo seja reparado. Em *O Olho Silva*, o protagonista se sente impelido a contar a sua narrativa para assim dar um significado à sua própria existência.

Eu juraria que o vi sentar-se no mesmo banco, como se eu ainda não houvesse chegado, nem houvesse começado a atravessar a praça e ele estivesse me esperando e refletindo sobre a sua vida e *sobre a história que o destino ou o acaso o obrigava a me contar*. Levantou a gola do sobretudo e começou a falar. Acendi um cigarro e permaneci de pé. (BOLAÑO, 2008, p.17. Grifo nosso)

A busca por um significado decorre da necessidade que o sobrevivente sente de fazer algo a respeito do trauma. É preciso tentar alguma conciliação.

[...] a luta do Sobrevivente por um significado, por um *sentido* de realidade, quer dizer, de uma necessidade de dar alguma coerência à experiência única do trauma. [...] só é possível se conseguir dar significado ao absurdo e ao indizível: a experiência da morte. (SILVA, 2010, p.24)

A escrita do sobrevivente ainda comunga com a proposta de escrever fatos históricos não por meio do ponto de vista de quem venceu, mas dos que foram vencidos, pois, como afirma Benjamin, em contradição com o conformismo do historicismo alemão, é preciso escrever a história a contrapelo, e sobre isso, Seligmann-Silva (2009) ressalta:

[...] Na “era das catástrofes”, a identidade coletiva (e mesmo nacional) tende a se articular cada vez menos com base na “grande narrativa” dos fatos e personagens heroicos e a enfatizar as rupturas e derrotas. Daí também a atualidade do conceito de testemunho para articular a história e a memória do ponto de vista dos “vencidos”. O testemunho funciona como o guardião da memória. O risco da ênfase na memória coletiva (em oposição a outras comunidades de “memória coletiva”) é sucumbir no fundamentalismo da memória. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.73).

Não é por acaso que o relato do Olho, esse sobrevivente que também é testemunha, seja tema de um debate tão pertinente e necessário, pois ao mesmo tempo que lida com o trauma e as complexidades do contemporâneo, seu relato também serve como reflexão sobre fatos históricos que começam a ser revistos, não em uma falsa perspectiva revisionista e que promove o engodo (como se tem observado nos últimos anos no Brasil, ao se negar a ditadura e os crimes que os militares cometeram), mas sim a partir do ponto de vista das minorias que sofreram na carne os males desses períodos, tudo isto enquanto se desenvolve uma nova forma de se pensar e discutir a fala e a escuta dessas pessoas.

Com base no que elencamos a respeito do sobrevivente, do testemunho e da escrita literária que coloca em pauta estes termos, observamos que, em *O Olho Silva*, Bolaño lida com a violência presente na sociedade, potencializando traumas, valendo-se de uma escrita fragmentária sem o descritivismo excessivo de imagens cruéis, mantendo o seu personagem, que é representativo de uma minoria, no centro do discurso literário. Esse personagem, quando exposto ao absurdo de uma violência extrema, mas comum e aceita com normalidade em certos âmbitos de poder na sociedade, irrompe em ato também violento, mas intraduzível numa lucidez de ato e narrativa. É o que ocorre quando o Olho relata o salvamento das crianças do bordel.

O que aconteceu em seguida, de tão repisado, é vulgar: a violência da qual não podemos escapar. O destino dos latino-americanos nascidos na década de cinquenta. Claro, o Olho tentou sem grande convicção o diálogo, o suborno, a ameaça. O que é certo é que houve violência e pouco depois ele deixou para trás as ruas daquele bairro como se estivesse sonhando, suando em bicas (BOLAÑO, 2008, p.22).

E o que acontece aqui é uma elipse da violência no episódio em que ela se manifesta fisicamente. Bolaño opta por um silêncio sugestivo, convocando o leitor e o narrador ouvinte ao preenchimento do episódio em falta. A violência que o personagem protagoniza acaba por inserir-se no campo do indizível, do irrepresentável. É sentida, experimentada, não traduzida discursivamente.

Golpes, ferimentos, assassinato? A questão é crucial, mas fica sem resposta. Sabe-se isso sim, do ódio de Silva à violência, o que é suficiente ao menos para instaurar a economia sacrificial (para alguém que não odiasse a violência, não

haveria propriamente *decisão* a ser tomada; não haveria aporia, paradoxo, dilema ou impasse) (NATALI, 2016, p.41. Grifo do autor).

Há muito mais a necessidade de contar o destino dos personagens do conto do que se ater ao detalhismo, um detalhismo que “de tão repisado, é vulgar” (BOLAÑO, 2008, p.22); há uma necessidade de se enlutar os mortos, as crianças que foram salvas e que ainda assim pereceram, os latino-americanos que tombaram durante o regime de Pinochet para assim dar algum sentido ao absurdo.

No entanto, uma questão ainda é levantada, pois “[...] ao ocultar do leitor a forma e a extensão da violência praticada por Silva fica impossível fechar a conta (valeu a pena, afinal), deixando a estrutura sacrificial em suspenso mesmo após o fim do conto” (NATALI, 2016, p.41).

O que vemos mais uma vez é a poética da inconclusão (COSTA, 2014), porém, diferente daquela que observamos no final do conto, para promover uma reflexão que exige do leitor a continuidade da narrativa. Esta inconclusão, esta suspensão dos fatos que envolvem a violência, surge como uma nova possibilidade narrativa, um novo direcionamento, uma possível saída para lidar com o trauma e a violência na narrativa bolañiana.

5. NA CÂMARA ESCURA: REVELANDO UMA FOTO DO OLHO

Seguimos todos os passos que um fotógrafo precisa realizar para capturar e eternizar o momento desejado. Depois de inserirmos o filme, ajustarmos o foco e posicionarmos a câmera, chegamos à revelação da fotografia. Nesse ponto da finalização do ato fotográfico, na câmara escura, a revelação acontece revelando uma imagem que é real, mas invertida. Aqui também, na nossa proposta de estudo, lidamos com a luz e com as sombras que permeiam a narrativa e que se misturam à figura do Olho, revelando elementos cruciais para que o registro se torne objeto material.

Desse modo, questões permanecem em aberto, a começar pelo nome *oficial* do Olho Silva. Ele possui um nome social, Maurício Silva, que é citado apenas uma vez em toda narrativa, e a sua alcunha, “vulgo Olho” substitui em definitivo o indivíduo com nome próprio e territorializado no Chile. Além disso, o Olho é um personagem sem fisionomia. Carrega uma imagem intraduzível fisicamente, era “espartano”, “parecia translúcido”, de “cristal”, fenômeno incompreensível no vasto universo e para quem não se tinha “esperança de achar uma linguagem comum” (BOLAÑO, 2008, p.13).

Por último, destaca-se na narrativa o momento em que Olho se torna não um pai para os meninos, mas sim uma *mãe*, cena que analisaremos agora fora do debate *queer* que circunda a construção narrativa do protagonista. Esses pontos intentamos analisar em consonância com o debate contemporâneo sobre a representação e o lugar de fala, discussão que engloba tanto o texto literário quanto o processo de criação e aproximação entre autor e obra e os personagens sociais ficcionalizados nessas obras.

5.1. O Olho Silva e a representação de um sujeito singular

Para além da discussão da violência na literatura contemporânea e a estética empreendida para lidar com as muitas formas como esse fenômeno surge nas produções literárias recentes, há outro tópico que desponta no debate crítico-literário. Trata-se da representação, não da violência desta vez, mas sim dos indivíduos sociais que permeiam os cenários da escrita literária e do lugar de fala de onde irrompem esses novos textos literários.

Não é de hoje que muitas narrativas literárias contemporâneas despertam a atenção de público e da crítica e isto pelas mais diversas razões, seja pela violência brutal

que expõem esteticamente, seja pelo exotismo e pela estranheza dos personagens que vivem à margem da alta sociedade e precisam se submeter às mais diversas humilhações para conseguir sobreviver nos cenários cotidianos.

É o que ilustra Dalcastagnè (2012) em seu trabalho *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado*. Em seu texto, a autora enumera diversas obras e autores que alcançaram grande notoriedade tanto de crítica quanto de público.

Desde os já citados Rubem Fonseca, Dalton Trevisan e Paulo Lins até Carolina Maria de Jesus e Ferréz, Dalcastagnè explicita as razões pelas quais estes autores se afastam (no caso dos três primeiros), ou se aproximam (os últimos dois) dos temas aos quais eles se dedicam a escrever e, conseqüentemente, desses mesmos tipos sociais que são ficcionalizados em suas narrativas.

No que concerne a esses sujeitos sociais que permeiam a narrativa brasileira contemporânea, a autora chama a atenção ao interrogar quem são esses tipos, tendo em vista que o fazer literário geralmente se debruça sobre o outro. Ao citar Barthes em seu trabalho, Dalcastagnè nos diz que o escritor é o que fala no lugar do outro (2012), mas “não podemos deixar de indagar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.17).

O silêncio acaba por se tornar o grande cerne da questão que envolve a escrita literária atualmente, pois, nas muitas obras que surgiram nos últimos anos, encontramos personagens marginalizados, anonimizados, muitas vezes animalizados e que assumem o papel de protagonistas dessas narrativas, no entanto, a voz desses personagens acaba por ser sufocada pelas vozes de seus autores, na maioria das vezes, homens de classe média alta, com boa formação acadêmica e que gozam de certos privilégios sociais.

A inserção desses personagens, feita nessas circunstâncias de marginalização, acaba por gerar uma problemática: essa representação feita por esses autores apresenta alguma legitimidade e procura romper com os impasses que barateiam os afetos e os estigmas sociais dessas camadas marginalizadas? Ou elas acabam por fortalecer os abismos sociais entre aqueles que leem essas obras e aqueles que são ficcionalizados nas páginas literárias?

Para a autora, esse silêncio dos marginalizados é suplantado pelas vozes dos autores que buscam falar em nome deles, que buscam fazer a sua representação:

O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. Mesmo no último caso, tensões significativas se estabelecem: entre a “autenticidade” do depoimento e a legitimidade (socialmente construída) da obra de arte literária, entre a voz autoral e a representatividade de grupo e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística. O termo chave, nesse conjunto de discussões, é representação, que sempre foi um conceito crucial dos estudos literários, mas que agora é lido com maior consciência de suas ressonâncias políticas e sociais (DALCASTAGNÈ, 2012, p.17).

As ressonâncias políticas e sociais estão cada vez mais evidentes no debate. Dalcastagnè explicita o quão políticos podem ser a escrita literária e o ato de falar em nome do outro.

Um dos sentidos de representar é, exatamente, falar em nome do outro. Falar por alguém é sempre um ato político, às vezes, legítimo, frequentemente, autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo. Ao se impor um discurso, é comum que a legitimação se dê a partir da justificativa do maior esclarecimento, da maior competência, e até da maior eficiência social por parte daquele que fala. Ao outro, nesse caso, resta calar (DALCASTAGNÈ, 2012, p.19).

É preciso ressignificar o ato político de falar pelo outro, e isso poderá ser feito não impondo uma distância discursiva entre o autor e os outros por quem eles falam. É preciso evitar as hierarquias e estruturas que mantêm vivas as diferenças entre as classes sociais marginalizada e intelectual.

São justamente essas estruturas e hierarquias que não encontramos no projeto de escritura literária bolañiana. Se em muitos textos da literatura brasileira contemporânea acontece um fenômeno que Dalcastagnè aponta como a classe média olhando para a classe média, o que culmina numa ausência de personagens que estejam presentes nas classes mais populares, na escrita bolañiana há uma evidente aparição dos mais diversos tipos de seres marginalizados socialmente.

O Olho é um dos melhores exemplos dessas aparições marginalizadas da escritura bolañiana. Maurício Silva, o sujeito com nome próprio figura apenas na linha de abertura do conto, para logo em seguida ocorrer uma espécie de sobreposição nominal que perdurará até as últimas linhas do texto, para assim dar lugar a sua alcunha de o Olho Silva.

O Olho se sobrepõe a Maurício. É o Olho que vaga pelo mundo evitando a violência, que, buscando algo indefinido talvez encontre a si mesmo, é o fotógrafo, o olho que vê imagens e as transforma em matéria permanente. O seu nome é a representação de

sua profissão, um ciclope, uma espécie de lente construída a partir dos seus muitos encontros com a dor.

Além disso, o Olho é um solitário, sem nenhuma indicação de família ou parentesco. Diferente do narrador que tem uma família designada, um endereço e um porto, o Olho terá uma pequena e confusa relação afetiva com um “amigo francês”, que surge em alguns momentos do texto, que lhe consegue o trabalho de freelancer, que lhe manda dinheiro quando foge com os meninos indianos, e, ainda assim, passa a viver com um ex-halterofilista búlgaro quando o Olho se recusa a deixar a Índia.

No texto bolañiano, o ato político de falar pelo outro ganha contornos muito mais profundos quando notamos como o autor vivenciou experiências muito similares às do Olho e de alguns de seus personagens: foi um exilado político, sobreviveu como pôde através de seus pequenos bicos como segurança, lavador de pratos, gari, até conseguir firmar-se como escritor.

Felippe (2014), em seu trabalho *Ilegitimidades na ficção de Roberto Bolaño*, enuncia a forte ligação política que Bolaño tem com suas narrativas:

A representação da experiência de sujeitos fronteiriços, materializada em sua ficção, remete a uma dinâmica “fortemente política”, se considerarmos a vivência em movimento como uma ampliação nas possibilidades de ser e de viver que permite encarar a diversidade sob um viés produtivo [...] (FELIPPE, 2014, p.86).

Bolaño não estabelece uma separação social entre ele e o Olho, sua representação do outro é muito mais singela e próxima do que se observa em outras escritas literárias. Essa proximidade fica ainda mais explícita quando o Olho assume o protagonismo do relato e num complexo jogo estético-narrativo, fala pela voz do narrador ouvinte. Desse modo, Bolaño e seu narrador se tornam ouvintes e cúmplices do Olho que conta, mesmo com todas as dificuldades já assinaladas, a sua história de dores e afetos.

A construção do Olho ainda é realçada pelo uso do artigo definidor que surge sempre antes de sua alcunha. Ao ser caracterizado como “o Olho”, o protagonista se torna ainda mais singular, mesmo o nome social “Maurício Silva” não surge com o mesmo artigo, como se este fosse um nome comum, passível de ser utilizado por outros em qualquer lugar do mundo, enquanto o Olho é único, mesmo que ele cruze as fronteiras entre Chile, México, França, Índia e Berlim, não haverá outro como ele, sua singularidade é irrepetível.

Com efeito, o Olho é também um ser marginal, mas não no sentido pejorativo da palavra, é alguém que vive à margem, em crise, que vive em desespero, que lhe são negados os afetos, mas que ainda assim se sacrifica e se compadece genuinamente por outros que também sofrem as dores do viver. Ao contar a narrativa do Olho, Bolaño empreende uma escrita que vai contra a perspectiva das classes dominantes e evita um processo de negação e censura.

Mais do que um sujeito à margem, o Olho vai sendo construído no texto como um ser que parece fugir à compreensão do narrador, em alguns momentos, ele é essencialmente humano, cindido, sofredor, em crise, desesperado. Porém, em certos momentos, o Olho passa a ser visto como algo abstrato, algo incomum, um fenômeno que desencadeia diversas interpretações.

O Olho é singular e isso lhe confere uma presença que acaba por se revelar inesquecível ao narrador bolañiano. Mesmo depois de muitos anos de afastamento entre os dois, o narrador, por mais que não se lembre com detalhes de sua fisionomia, de sua constituição física, recorda com exatidão a sua singularidade, a sua estranheza e sua presença que faz com que ele seja algo muito maior do que Maurício Silva, que faz com que ele seja o Olho.

Em vários momentos da narrativa surgirão circunstâncias em que o Olho parece se transformar de uma figura humana para uma abstração que envolve um complexo jogo de luz e sombras. O Olho translúcido e de cristal de antes dos eventos na Índia, torna-se, para o narrador, sombras e estranheza, como se atmosfera sombria do lugar apagassem o próprio sujeito.

E mesmo quando o Olho deixa o México e o narrador bolañiano começa a se esquecer dele, algo ainda permanece, uma sensação, uma lembrança, uma constituição de fenômenos que vão muito além de uma simples descrição física de alguém que não se vê a muito tempo.

[...] Com o passar do tempo comecei a me esquecer até do seu rosto, embora sempre tenha persistido na minha memória uma forma de se aproximar, um estar, uma forma de opinar a certa distância e com certa tristeza nada enfática que eu associava ao Olho Silva, um Olho Silva que já não tinha o rosto ou que havia adquirido um rosto de sombras, mas que ainda mantinha o essencial, a memória do seu movimento, uma entidade quase abstrata mas na qual não cabia a quietude (BOLAÑO, 2008, p.14).

Assim, a escrita vai reconfigurando o protagonista de indivíduo periférico para uma espécie de manifestação similar às suas fotos, um acontecimento que ocorre em decorrência da luz e da ausência dela, ambos fenômenos que estão intimamente ligados à natureza do personagem. A reconfiguração do Olho, a sua transmutação, só se materializa diante desta alquimia luminosa, no jogo de luz e sombra, bem como as fotos que precisam desse mesmo processo para surgir, como apontado por Dubois (1993) em sua obra *O ato fotográfico*:

Para fazer um retrato, é claro que é necessário ter luz para iluminar o sujeito; é necessário que o mesmo irradie, que a luz emane dele para atingir e queimar essa “película tão sensível”, tão reativa às suas emanações que ela conservará sua impressão. Ao mesmo tempo e paradoxalmente, também é necessário que essa luz deixe de ser, se quisermos que a imagem apareça finalmente [...] (DUBOIS, 1993, p.221).

Aqui reside o equilíbrio entre a luz e a sombra que molda o Olho, ambos os elementos são as duas faces que compõe o mesmo ser, apesar de, à primeira vista, parecer uma relação paradoxal, é a luz e a ausência dela que fazem do Olho esse fenômeno complexo. É nessa transubstanciação que o Olho vai se constituindo para além dos seus sofrimentos e sua condição marginalizada, em alguns momentos se torna esse objeto que é atravessado pela luz e a irradia, é o corpo translúcido, o corpo de cristal, e ao mesmo tempo, na ausência dela (a luz), o Olho adquire um rosto de sombras, é envolvido por elas.

Tal qual um teatro de sombras que são projetadas na parede, o protagonista e o seu rosto de sombras criam imagens que pululam diante do seu espectador, imagens que podem gerar diversos efeitos e significados. Estes efeitos só se tornam inteligíveis a partir do momento em que são observados de um ponto de vista atento, só assim o relato do Olho poderá ser acessado em todas as suas instâncias, em toda a sua potência.

Assim ocorrerá o Jacques Rancière chama de *A Partilha do Sensível*, “[...] o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2009, p.15. Grifos do autor).

5.2. Então o Olho se transformou noutra coisa, em mãe

Para além do elemento *queer*, é preciso que revisitemos a transformação que o Olho sofre em sua trajetória ao resgatar os seus futuros filhos do bordel indiano, pois já

enunciamos como a negação da paternidade e a maternidade assumida apontam, no conto, para a representação simbólica da resistência do Olho e sua construção homossexual em oposição ao machismo e a heteronormatividade da sociedade patriarcal.

Dito isto, é preciso suscitar outra possível representação simbólica dessa maternidade assumida pelo Olho no texto, uma representação que se assenta mais uma vez no contexto político da América Latina e faz referência ao papel feminino durante as ditaduras militares no continente, um papel de resistência e coragem assumido pelas várias mulheres que se posicionaram contra os regimes autoritários latino-americanos.

No Chile, e assim como em vários outros países tomados pelas ditaduras, as mulheres se uniram tanto aos movimentos de articulação de resistências e militâncias quanto no processo de cobrança das autoridades pelos seus entes queridos desaparecidos.

Ao buscar seus filhos e filhas, maridos e outros parentes, as mulheres enfrentavam humilhações e resistência das delegacias e dos oficiais do exército, mas foram responsáveis pela manutenção da memória desses desaparecidos e pela denúncia do seu desaparecimento. Tornaram-se uma oposição persistente, numerosa e de muita credibilidade dentro do país. Essas mulheres que, a princípio, não estavam relacionadas com a luta contra a ditadura estabelecida, se organizaram e passaram a cobrar do governo uma postura e uma prestação de contas quanto ao uso da violência, não deixando que a população chilena se negasse a ver o horror provocado pelos militares (COSTA, 2015, p.50-51).

Ao narrar a cena em que o Olho encontra os meninos no bordel, Bolaño deixa notar a sensibilidade que o protagonista sempre possuiu e que não foi perdida mesmo diante de seus muitos sofrimentos, pois o que o Olho encontra não são somente jovens que são oferecidos em sacrifício passiva e indiscriminadamente, o protagonista os vê como são, meninos que são violentados, abandonados por suas famílias, bastardos produzidos em nome de um fanatismo religioso e que depois se tornam seres à margem.

[...] o Olho viu foi um menino meio adormecido e meio acordado, viu também o olhar meio divertido e meio atemorizado do menino castrado que não desgrudava dele. Então o Olho se transformou noutra coisa, se bem que a palavra que ele empregou não foi *outra coisa* e sim *mãe*. Disse mãe e suspirou. Por fim. Mãe (BOLAÑO, 2008, p.22. Grifos do autor).

A maternidade circunstancial do Olho se revela como uma experiência desafiadora, temível, urgente e clandestina, porém, ainda que existam todas essas dissenções na experiência do Olho, será a sua família que lhe dará força para seguir sua jornada tortuosa. Uma representação do afeto maternal que suporta todas as dores e as dificuldades em nome de seus filhos.

Com efeito, além do simbolismo do amor maternal sustentando uma unidade familiar, a maternidade do Olho também se torna uma representação da América Latina, a porção do continente que se revela como a mãe dos seus filhos expatriados, violentados, perseguidos e dispersos pelo mundo. Outro conto que ilustra uma simbologia curiosa entre bastardia e maternidade é o texto *Prefiguração de Lalo Cura*, também presente em *Putas Assassinas*.

No conto, Lalo é um matador profissional, colombiano nascido em Medellín, filho de um padre renegado e de uma atriz pornô, que conta a sua origem desafortunada, marcada pela ausência de um referencial paterno. Como forma de enfrentar a sua bastardia, e na tentativa de reconstruir suas origens, Lalo passa a assistir os filmes estrelados por sua mãe durante a sua gestação.

A relação de violência e desamparo estabelecida entre Lalo, sua mãe e a América Latina se dá a partir do momento em que o matador assiste os filmes pornôs de sua mãe grávida e ao fechar os olhos se vê como um feto de “olhos cerrados e translúcidos” (aqui se observa o campo semântico da opacidade em outra narrativa bolañiana) que se vê imerso na “sopa negra da vida”, impotente diante do elemento fálico que invade o corpo de sua mãe e que o deixa atemorizado.

O corpo da mãe, [...] o “corpo primeiro, o lar primeiro, o primeiro amor”, é um espaço repetidamente violado e corrompido, à semelhança do que ocorreu com o continente latino-americano durante a colonização. A perseguição aos “filhos” da América Latina também foi uma (dura) realidade no período ditatorial (FELIPPE, 2014, p.91).

E as semelhanças entre os corpos maternos se misturam ainda mais, especialmente quando

O narrador-protagonista se vê, portanto, como um ser frágil e solitário em um ambiente hostil, como aquele que “fecha os olhos” quando confrontado com uma dura verdade: o corpo materno (a América Latina?) é um espaço submetido a inúmeras violações (FELIPPE, 2014, p.91).

Assim como o corpo materno latino-americano que sofreu diversas violações, os filhos desse corpo também sofreram diversas agressões, o que resultou nos muitos sujeitos que vivem uma orfandade geográfica, política e afetiva. Sobre esses órfãos latino-americanos, vale ressaltar a importância que tiveram para lutar contra os regimes militares e os mecanismos empreendidos por eles para denunciar as torturas que ocorreram (e ainda ocorrem) nos porões das delegacias e prisões.

Além da já indiciada representação simbólica da geração de latino-americanos e o destino que sempre os parece perseguir, o Olho também se torna, ao mesmo tempo, um desses muitos órfãos que se viram obrigados a abandonar o corpo maternal da América Latina e empreender suas errâncias para fugir do horror e das muitas agressões que o continente latino-americano sofreu durante décadas.

Ao se tornar mãe dos meninos indianos e renegar a sua paternidade para assumir uma maternidade circunstancial, dolorida e clandestina, o Olho simboliza as milhares de incansáveis mães latino-americanas na busca de seus filhos desaparecidos durante os regimes militares, e a própria América Latina, essa fração do continente americano que, mesmo após sucessivas violações, ainda encontra algum afeto para acolher aqueles que são torturados, expatriados, violentados, perseguidos e abandonados.

6. A FOTO POSTA SOBRE A MESA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro encontro que tive com Bolaño e sua obra ocorreu durante a minha graduação, quando recebi o convite de minha orientadora para trabalhar um novo realismo e um autor latino-americano até então desconhecido para mim. Este encontro se deu por meio da obra *Noturno do Chile*, a qual ganhei de presente com a dedicatória “Para Jonas, na certeza de uma caminhada feliz pelos labirintos bolañianos”.

Lembro com nitidez o assombro e o encantamento que tive com o autor e a obra, das cenas de convulsão e comoção social que o padre Urrutia Lacroix descreve de maneira febril na narrativa e como, na época e de certo modo até agora, todo o cenário *Noturno do Chile* e de tensão política começava a parecer assustadoramente familiar no Brasil, daí em diante me vi muito mais atento e vigilante.

Desde então, me perdi e me encontrei várias vezes nos (des)caminhos bolañianos, me deitei com as *Putas Assassinas* e atendi as *Chamadas Telefônicas*, embora muitas vezes elas me soassem ininteligíveis. Encerrei a graduação ao lado de minha orientadora revisitando a primeira obra que ocasionou todas estas andanças nos labirintos de Roberto Bolaño. Naquele momento, achei que o meu deambular por esses muitos caminhos haviam se encerrado.

Foi quando surgiu a possibilidade de cursar a pós-graduação e mais uma vez o autor e os seus textos ressurgiram no horizonte crepuscular e a indagação surgiu: como contar aquilo que não pode ser contado? Como falar de um tema que é tão doloroso e complexo quanto à violência? Nesse momento revisitamos o conto de abertura que foi tema deste trabalho, *O Olho Silva*, que a princípio me atormentou durante dias pelo medo de não conseguir conduzir um trabalho tão longo e difícil com apenas uma narrativa curta.

Eis que a aflição inicial se prova infundada e dá lugar a uma nova aflição: como conseguir agora contemplar todas as possibilidades e representações que *O Olho Silva*, em suas poucas páginas, conseguia suportar? De fato, muitas vezes essa me pareceu uma tarefa monstruosa e, a cada vez que o revisitava, mais possibilidades surgiam diante de mim. Houve dias de desespero, de angústia e de medo, por não saber se seria capaz de acompanhar o Olho em suas jornadas pelo mundo.

Ainda assim, com alguma coragem e muitos medos (de minha parte), revisitamos as paisagens do Chile, do México, de Berlim e da Índia, na tentativa de desvendar a construção narrativa do Olho e como se articulava a narrabilidade e a vivência da violência em sua em seu relato do (in)dizível. Tal qual o protagonista, tentamos capturar a violência e fazer dela um registro, um documento que muito me afetou, mas que valeria a pena, e que deveria ser feito.

Desse modo, após inserirmos o filme, ajustarmos o foco, posicionarmos a câmera, e revelarmos o negativo na câmara escura, é hora de observar a fotografia posta sobre a mesa. Assim, nos deparamos com o tempo que nos cerca, com a condição de contemporaneidade que nos é tão cara e que nunca deixa de nos cobrar o seu preço. Um preço que foi pago e testemunhado pelo sobrevivente Bolaño, que percebeu as trevas do seu tempo e, optando por não coincidir com ele, entrega-nos narrativas que acrescentam saber ao observador, impedindo que este se deixe cegar pelo excesso traiçoeiro de luz que o momento atual lhe oferece.

Nessa possibilidade de expressar o contemporâneo surge uma nova proposta realista que, diferente do movimento estético do século XIX, caminha no entrelugar, entre a representação e não representação, alinhado ao desejo de lidar com a perspectiva de uma memória histórica e com uma realidade pessoal e coletiva, sem perder de vista o que acontece no cotidiano, os problemas sociais e os seus desdobramentos políticos.

No que diz respeito à violência, vimos como é preciso tratar dela, de sua complexidade e dos seus desdobramentos no contemporâneo. Tendo em vista que ela se apresenta como um fenômeno social mutável, que escapa às mais diversas delimitações teóricas e que ressurge sob diversas facetas em diferentes momentos da história, será a literatura a principal via artística que nos permitirá lidar com a sua complexidade, desde que seja evitada a espetacularização dos fatos e não se permita o uso de saídas facilitadoras.

A violência está presente em vários momentos na obra e sob as mais diversas faces. Primeiro como a violência institucionalizada, aquela que é desejável, necessária, desde que atenda aos objetivos das instituições de poder e esteja organizada sistematicamente para que a sociedade continue avançando, neste caso sob a orientação das elites e de suas tendências políticas.

Logo em seguida surge a violência que desemboca no deslocamento geográfico, que cria sujeitos nômades, exilados de sua terra natal para poderem sobreviver. Constatamos que além da necessidade de sobrevivência, o exílio sinaliza uma impossibilidade de criar raízes, mas recobre um movimento necessário para que a narrativa, a história do Olho, possa ser contada. Vimos que o exílio evoca uma memória fraturada pela violência da perda referencial de espaços e afetos, e mantém viva, pelo sentimento de perda, a ligação com a terra natal.

Outro ponto que salientamos diz respeito à violência nascida do preconceito e que fere profundamente a intimidade de Olho e sua homossexualidade, que fora reprimida para que pudesse ajustar-se aos valores de outrem. Ainda assim, o Olho percebe o sofrimento alheio, compadece-se ante à vulnerabilidade de outros excluídos que, como ele, estão sujeitos a trágicos desfechos. Desse modo, o Olho resgata os meninos do bordel e constrói uma família que não obedece ao padrão tradicional.

Com efeito, o Olho se torna mãe, não pai, contrariando a heteronormatividade da sociedade patriarcal. Tudo isto nos possibilita um direcionamento que vai ao encontro de uma construção de sensibilidades e afetos, para suscitar uma disposição a empatia e ao respeito às vidas como a do protagonista, vidas que valem a pena ser vividas e com histórias que precisam e devem ser contadas.

A última instância da violência que surge nas páginas do conto é a que o protagonista comete contra si mesmo ao fazer o registro fotográfico do que acontecia no bordel indiano onde as crianças eram emasculadas. A fotografia do Olho acaba por se materializar numa espécie de autoflagelação, um suplício, a marca indubitável do momento em que o Olho não pôde mais fugir da violência que tanto o perseguia. Ao mesmo tempo, a foto se torna o registro de sua família circunstancial e também um mecanismo revelador da personalidade do Olho e de seus afetos.

Por fim, ao encararmos as diversas violências que surgem em *O Olho Silva*, é possível perceber como a violência se torna uma sombra que paira sobre todos nós, uma criatura de várias faces que se molda aos medos de cada um, desde as ameaças sofridas pelas democracias não somente da América Latina, mas de todo o globo, até as intimidações e agressões contra pobres, negros, gays, mulheres e crianças.

No campo narrativo, observamos que o conto revela um enredo que fala de violências, de perdas, de melancolia, ao mesmo tempo em que transforma o Olho em uma

espécie de representante simbólico de um sentimento que havia tomado conta de toda uma geração latino-americana perseguida por regimes ditatoriais, tudo isto enquanto empreende um jogo narrativo em que o Olho assumirá também o papel principal, tomando conta da narrativa e fazendo-a progredir, ainda que seja por meio das palavras do narrador, para assim se dar expressão estética à dor do outro.

Há ainda no texto um desdobramento narrativo, uma transmutação textual que se configura à medida que o discurso do Olho ganha espaço. Por meio da polifonia que envolve ambos os personagens, o texto se desdobra para criar algo novo e assim somos confrontados com três narrativas: a do narrador, marcada por contornos autobiográficos; a do Olho, que narra a sua trajetória antes de deixar o México; e a terceira, o relato do Olho e as experiências vividas no submundo da Índia.

É por meio da polifonia ainda que o relato do Olho assume uma amplitude muito maior, a partir do momento que a voz do protagonista se transforma na voz de toda uma geração que sofreu os horrores das ditaduras militares na América Latina. Observamos também como Bolaño evita explicações, seu conto não está a serviço da informação, mas sim da narrativa. O texto é uma espécie de quebra-cabeças, algumas peças estão faltando e caberá ao leitor suportar a experiência do fato literário e preenchê-lo como lhe for possível.

No que diz respeito ao relato do sobrevivente, vimos como o Olho empreende uma busca por um significado, um sentido que ordene o caos. É preciso contar a sua narrativa para assim dar um significado à sua própria existência e o significado decorre da necessidade que o sobrevivente sente de fazer algo a respeito do trauma.

Desse modo, no conto do Olho, há uma elipse da violência no episódio em que ela se manifesta fisicamente, assim, surge um silêncio sugestivo, convocando o leitor e o narrador ouvinte ao preenchimento do episódio em falta. A violência que o personagem protagoniza acaba por inserir-se no campo do indizível, do irrepresentável. É sentida, experimentada, não traduzida discursivamente.

Quanto ao Olho Silva e a sua construção enquanto sujeito marginalizado, anonimizado e desprezado, Bolaño empreende uma escrita que vai contra a perspectiva das classes dominantes. O Olho vai sendo construído como um ser que parece fugir à compreensão do narrador, em alguns momentos ele é essencialmente humano. Porém, em

outros, o Olho passa a ser visto como algo abstrato, um fenômeno que desencadeia diversas interpretações.

O Olho surge também, para além do aspecto *queer*, como uma representação simbólica das muitas mães da América Latina que lutaram por anos para recuperar seus filhos e maridos desaparecidos, ao passo em que também pode ser visto como uma representação do corpo materno latino-americano, sempre a esperar pelo retorno dos filhos que foram exilados em terras distantes.

Por fim, dada a força que o texto apresenta, ao congregar em suas tramas diversas discussões sobre temas sociais e as múltiplas possibilidades interpretativas suscitadas sobre os afetos e o fazer literário, as respostas apresentadas neste trabalho não esgotam as complexidades e as potencialidades da obra. Não se intenta encerrar o debate crítico-acadêmico e promover um engessamento do conto *O Olho Silva*, mas de indicar, de indiciar caminhos que possam ser trilhados para deslindar os labirintos dessa narrativa bolañiana, ao mesmo tempo em que se apresentam opções para dizer daquilo que é (in)dizível

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34. ed. 2003.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Editora Argos, 2009.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOLAÑO, R. **Chamadas Telefônicas**. Tradução de Eduardo Brandão. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Noturno do Chile**. Tradução de Eduardo Brandão. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Putas Assassinas**. Tradução de Eduardo Brandão. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Últimas Entrevistas**. Tradução de José António Freitas e Silva. Lisboa: Quetzal Editores, 2011.

BRAITHWAITE, A. **Bolão por sí mesmo: entrevistas escogidas**. 2. ed. Santiago: Universidade Diego Portales, 2011.

COSTA, J. M. S. D. **Estética do Fracasso: o projeto literário de Bolaño**. 2015. 233 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

COSTA, M. I. A. **O múltiplo e o uno: os (des)caminhos bolañianos em Putas Assassinas**. 2014. 127 f. Tese (Doutorado em Letras – Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

DALCASTAGNÈ, R. Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea. In: **Brasiliانا** – Journal for Brazilian Studies. v. 3, n. 1. 2014.

DALCASTAGNÈ, R; DUTRA, P. Q; FREDERICO, G. **Literatura e direitos humanos**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2018.

DIAS, A M. Cenas da Crueldade: ficção e experiência urbana. In: DALCASTAGNÈ, R. **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2008. p.30-40.

DUBOIS, P. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. Tradução de Marina Apenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

ESTANISLAU, L. **50 anos de 68: Massacre de Tlatelolco deve ser lembrado como ‘símbolo de resistência’, diz pesquisador**. OPERAMUNDI, 2018. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/49525/50-anos-de-68-massacre-de-tlatelolco-deve-ser-lembrado-como-simbolo-de-resistencia-diz-pesquisador>. Acesso em: 20 jul. 2021.

FELIPPE, R F D. Ilegitimidades na ficção de Roberto Bolaño: os filhos da outra. In: **Boletim de pesquisa nelic**, Florianópolis, v. 14, n. 21, p.82-92, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1984-784X.2014v14n21p82>. Acesso em: 20 jul. 2021.

_____. O melodrama queer em Roberto Bolaño – notas sobre a mobilidade e a mobilização dos afetos. In.: **Ipotesi – Revista de Estudos Literários**. v. 18, n. 1 (2014). Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19463>. Acesso em: 20 jul. 2021.

FOSTER, H. O retorno do real. In: **Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro**. Ano 6, v.1, n.8, julho 2005, p.158-186.

GINZBURG, J. **Crítica em Tempos de Violência**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.

_____. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2013.

GOMES, R C; MARGATO, I. (org.). **Novos Realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 261-272.

GOMES, R C. Por um realismo brutal e cruel. In: GOMES, R. C; MARGATO, I. (org.). **Novos Realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 71-89.

GREEN, J N. A luta pela igualdade: desejos, homossexualidade e a esquerda na América Latina. In.: **Cadernos AEL**, **10** (18/19). Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2508>. Acesso em: 25 jul. 2021.

HOBBSAWM, E. **Viva la revolución**: a era das utopias na América Latina. Tradução de Pedro Maia Soares. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

KOSSOY, B. **Fotografia e História**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LINS, R L. **Violência e literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LOURO, G L. **Um Corpo Estranho**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MONTES, R. **Richard Nixon**: “Se houver uma forma de desbancar Allende, é melhor fazer isso”. El País, 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-11-11/richard-nixon-se-houver-uma-forma-de-desbancar-allende-e-melhor-fazer-isso.html>. Acesso em: 20 jul. 2021.

NATALI, M. Da violência, da verdadeira violência. In: PEREIRA, A. M.; RIBEIRO, G. S (org.). **Toda a orfandade do mundo**: escritos sobre Roberto Bolaño. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2016. p.19-43.

RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental, 2009.

SANCHES-JUSTO, J. **O Ato Fotográfico**: memória, prospecção e produção de sentidos na velhice. 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

SALES, M. Um olhar para o realismo: da geração de 70 aos novos realistas. In: GOMES, R. C; MARGATO, I. (org.). **Novos Realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 261-272.

SCHØLLHAMMER, K E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.39, jan./jun. 2012, p.129-148.

SELIGMANN-SILVA, M. O imperativo do testemunho. In: SILVA, P. A. **O mundo como catástrofe e representação: testemunho e trauma na literatura do sobrevivente**. São Paulo: Annablume, 2010. p.11-13.

_____. O Testemunho para Além do Falocentrismo: pensando um outro paradigma. In: SCHWEIDSON, E (org.). **Memórias e cinzas: vozes do silêncio**. p.47-82. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

SILVA, P A. **O mundo como catástrofe e representação: testemunho e trauma na literatura do sobrevivente**. São Paulo: Annablume, 2010.

SIMÕES, G. Roberto Bolaño e Roberto Freire: literatura e resistências na América do Sul. In.: **Verve**. n. 22: 150-165, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/30761>. Acesso em: 22 jul. 2020.

SONTAG, S. **Ensaio Sobre a Fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.