

A MORTE CONTEMPORÂNEA: A SOLIDÃO DO ABANDONO EM *O RETORNO*, DE ROBERTO BOLAÑO¹

EMANOEL CESAR PIRES DE ASSIS
Universidade Estadual do Maranhão - UEMA
emanoel.uema@gmail.com

Recibido: 05-09-2018
Aceptado: 11-02-2020



*O senhor vai embora? indagou. (...) fingi refletir alguns segundos
antes de responder que não, que não ia embora*

ROBERTO BOLAÑO

RESUMO

Imaginemo-nos à entrada de Tebas, em lugar de Édipo, diante da esfinge. Então, ao invés do conhecido enigma, ela nos fita os olhos friamente e lança a pergunta voraz: «O que é a vida?». De certo, em uma breve reflexão, concluiremos que até os homens mais sábios conhecidos pela humanidade, provavelmente, seriam engolidos. Ao lado do questionamento primeiro, não menos incômodo e faminto, encontra-se outro: «Existe vida após a morte?». Encontrar resoluções para essas perguntas e para outras que delas reverberam talvez seja a tarefa mais instigante a que nós, seres dotados de consciência, temos nos dedicado. O conto neofantástico *O retorno*, do escritor chileno Roberto Bolaño, apresenta-nos, por meio de um espectro-narrador, as vivências de um ser que experimentou, como diz Agamben (2012), «o escuro de seu tempo». O objetivo precípua do presente artigo é submeter a narrativa mencionada a um trabalho interpretativo acerca de uma porção deste «escuro» que se traduz na condição de abandono que permeia a vida das personagens e no estado de solidão-morte em que se encontram, abrindo vias para um pensar sobre o estar-no-mundo do homem contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: neofantástico, contemporaneidade, Morte, solidão.

¹ A escrita desse texto jamais poderia ter sido realizada sem a enorme colaboração de uma pesquisadora que, por motivos pessoais, hoje não deseja mais ter seu nome atrelado a produções ligadas ao fantástico. Sua decisão foi respeitada.

CONTEMPORARY DEATH: THE SOLITUDE OF ABANDONMENT
IN *O RETORNO*, BY ROBERTO BOLAÑO

ABSTRACT

Let us imagine ourselves, instead of Oedipus, at the entrance to Thebes, before the Sphinx. So, instead of the well-known riddle, she stares at us coldly and asks the voracious question: «What is life?». Indeed, in a brief reflection, we will conclude that even the wisest men known to mankind would probably be swallowed up. Next to the first question, no less uncomfortable and hungry, there is another: «Is there life after death?». Finding resolutions to these questions and to others that reverberate from them is perhaps the most exciting task to which we, beings with consciousness, have dedicated ourselves. The neo-fantastic tale *O retorno*, by the Chilean writer Roberto Bolaño, presents us, through a spectrum-narrator, the experiences of a being who experienced, as Agamben (2012) says, «the dark of his time». The main objective of this article is to submit the mentioned narrative to an interpretative work about a portion of this «dark» that translates into the condition of abandonment that permeates the lives of the characters, and the state of loneliness-death in which they find themselves, thus opening ways for thinking about the being-in-the-world of contemporary man.

KEYWORDS: neofantastic, contemporaneity, death, loneliness.



1. «HÁ COISAS SUPERIORES À RAZÃO»

«Meu médico tinha me avisado, *mas há coisas superiores à razão*» (Bolaño, 2012: 110 - *grifo nosso*). Esta afirmação foi pronunciada pelo narrador autodiegético nas linhas introdutórias do conto e, nela, está contida a tônica do gênero fantástico: o conflito entre a racionalidade, que a tudo deseja explicar e controlar mediante leis científicas, e o sobrenatural, «aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis» (Roas, 2014: 31).

Tal conflito está presente na história da humanidade desde suas origens mais remotas, pois é muito difícil a nós humanos, seres dotados de uma inteligência superior à dos outros seres vivos, aceitar que, ainda assim, somos limitados e que existem mistérios ocultos que transcendem nossa compreensão. Assim, desde sua origem, em meados do século XVIII e XIX, até seu amadurecimento,

no século XX, ciente de que «a razão, por suas limitações, não era o único instrumento de que o homem dispunha para captar a realidade» (Roas, 2014: 49), a literatura fantástica aproveitou-se dessa lacuna e o fez seu espaço de atuação.

Nesse sentido, expandindo a nossa compreensão sobre o gênero em foco, Tzvetan Todorov (1975) explica que esses espaços vazados em que atua o fantástico são constituídos pelos «acontecimentos que não são suscetíveis de acontecer na vida, se nos prendemos aos conhecimentos comuns de cada época no tocante ao que pode ou não acontecer» (40). Em outras palavras, os textos fantásticos apresentam situações que confrontam aos princípios da racionalidade, do que é aceito socioculturalmente e da noção empírica do mundo real, que incluem:

a opinião corrente que temos das leis da causalidade, do espaço e do tempo: os rios não invertem seus cursos, os desejos não se realizam à simples formulação, *os mortos não voltam para atormentar os vivos*, as paredes não se deixam atravessar, não se pode estar em dois lugares ao mesmo tempo, etc. Além das leis naturais, a noção de mundo real inclui o bom senso, a convenção social, de modo que, ao lado do que é válido cientificamente para todas as épocas e imutável no sentido trans-histórico e transcultural, há o «natural» histórico, o qual é mutável e enquadrado em certo tempo e espaço (Chiampi, 2015: 54 - *grifo nosso*).

Dessa forma, na esteira do irracional, com toda a força transgressora que lhe foi concedida, o narrador inicia a sua fala com um aviso prévio: «Tenho uma notícia boa e uma má» (Bolaño, 2012: 110). Sem conceder um segundo de tempo para que o leitor se prepare, ele lança as informações atômicas: «A boa é que existe vida (ou algo parecido) depois da vida. A má é que Jean-Claude Villeneuve é necrófilo» (Bolaño, 2012: 110). Após o impacto inicial, dos destroços de nossas certezas, o que resta são dúvidas gritantes: Com que autoridade ele afirma que «existe vida (ou algo parecido) depois da vida»? Por que ele consegue dizer isso tão naturalmente, como se essa informação fosse uma realidade incontestável? Isso é impossível. Ou não? Quem é Jean-Claude Villeneuve e por que razão ele é necrófilo? Será que o narrador está sonhando? As perguntas poderiam prosseguir, mas, por ora, cessar é imperativo. Vamos às prováveis respostas.

Como já dissemos anteriormente, de acordo com as leis da causalidade, do espaço e do tempo, os mortos não retornam ao mundo dos vivos para com eles estabelecer contato e desse universo nada sabem. No entanto, não é o que ocorre ao narrador de *O retorno*: «Minha morte sobreveio numa discoteca de Paris às quatro da manhã» (Bolaño, 2012: 110), ele afirma. O pronome posses-

sivo «minha» faz toda a diferença na sentença. Não é um ser vivo falando da morte de um terceiro. É o narrador que relata como ocorreu o seu próprio falecimento. Trata-se de um fantasma-narrador. Eis a razão por que ele fala com tanta veracidade: ele fala de sua própria experiência, o que torna seu relato autêntico na construção da narrativa.

É interessante notarmos que não é o testemunho de alguém que julga ter visto um fantasma, mas do próprio ser sobrenatural que reflete sobre sua condição existencial e sobre o mundo incoerente diante de seus olhos. Também cabe ressaltar que a sua imagem não se coaduna ao estereótipo do fantasma tradicional, geralmente assustador. A fim de entendermos este aspecto, é preciso discorrer um pouco sobre a construção das narrativas fantásticas tradicional e contemporânea.

No que concerne à divisão do fantástico nessas duas vertentes, sabemos que o critério não é puramente temporal. Contudo, podemos dizer que a primeira vertente diz respeito a obras escritas até o início do século xx e que a segunda está relacionada às obras fantásticas produzidas a partir de então. O que há de maior relevância nesta discussão é que existem consideráveis diferenças entre as obras separadas por este marco temporal, a ponto de Todorov suscitar considerações sobre a possível morte do fantástico após sua evolução: «Haverá uma razão para sua curta presença? Ou ainda: por que a literatura fantástica não existe mais?» (1975: 174-175).

Para fornecer-nos o embasamento necessário acerca da primeira categoria, o fantástico tradicional, Todorov é, sem dúvidas, o teórico mais apropriado. Em seu trabalho, *Introdução à Literatura Fantástica* (1975), realizou uma análise estruturalista das obras produzidas anteriores ao século xx, delineando o fantástico tradicional a partir dos elementos intrínsecos do texto literário. Para o estudioso, o primeiro elemento imprescindível para a construção do gênero é a existência do elemento sobrenatural: «sem ‘acontecimentos estranhos’ o fantástico não pode nem mesmo aparecer» (Todorov, 1975: 100). Sem esquecer, no entanto, que ele não é o seu elemento discriminatório, já que também se faz presente «nas epopeias gregas, nos romances de cavalaria, nas narrativas utópicas ou na ficção científica» (Roas, 2014: 30).

Assim sendo, Todorov atribui à *hesitação* o poder de diferenciar o gênero fantástico dos demais: «o fantástico é a hesitação de um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural» (Todorov, 1975: 31). Ele acrescenta: «Eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos leva para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá a vida» (Todorov, 1975: 36). Nesse raciocínio, o espaço

diegético deve apresentar-se o mais familiar e semelhante à realidade extra-textual possível, em sua mais absoluta cotidianidade. Desse modo, ao ver seu universo assaltado por seres e acontecimentos que antes julgava impossíveis, aquele que os enxerga não saberá discernir se o que viu, de fato, aconteceu, ou se tudo não passou de um engano de percepção:

Somos assim levados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e neste caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou o acontecimento realmente ocorreu e é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (Todorov, 1975: 30)

A garantia da fantasticidade, então, está na indecisão. Se se optar por uma das explicações, deixa-se o fantástico para adentrar em gêneros vizinhos: o estranho ou o maravilhoso. Não nos demoraremos explicando as características desses dois gêneros próximos ao fantástico, mas partiremos para um outro elemento bastante recorrente na narrativa fantástica tradicional: *o medo*. Essa característica é criticada por Todorov, pois em sua reflexão, não é seguro fazer um gênero de uma obra depender do «sangue frio do leitor» real, como também comenta Chiampi, (2015: 55) a respeito da problemática. Todavia, considerando que o fantástico supõe uma ameaça à estabilidade do nosso mundo, Roas (2014) assegura que ele gerará «inevitavelmente uma impressão aterrorizante tanto nos personagens como no leitor» ou, como julga mais adequado, uma «inquietação» (58).

Em contrapartida, H.P. Lovecraft, em sua obra *O Horror Sobrenatural em Literatura* (2007) leva esse elemento —o medo— às últimas consequências. Para o teórico, o medo não é uma característica secundária, mas imprescindível à genuína narrativa fantástica. Ela deve engendrar uma atmosfera que aponte o esfacelamento das leis fixas da natureza, provocando não um simples medo, mas um «profundo senso de pavor» (Lovecraft, 2007: 18):

A história fantástica genuína tem algo mais um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou um vulto coberto com um lençol arrastando corrente conforme à regra. Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano – *uma suspensão ou derrota maligna e particular*

daquelas leis fixas da Natureza que são a nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis (Lovecraft, 2007: 17- grifo nosso).

Nesse sentido, essas leis rígidas, confirmadas pela ciência, proporcionam equilíbrio ao mundo ficcional e asseguram que, naquele universo, os acontecimentos seguem uma ordem natural, comum, previsível. No entanto, no momento em que elas se desfazem, as crenças do leitor acerca do seu próprio mundo são abaladas, fazendo-o sentir insegurança e fragilidade diante dos horrores que, outrora, eram inconcebíveis.

Outra característica concernente à literatura fantástica tradicional apontada por Todorov (1975) diz respeito à sua função social. De acordo com o teórico búlgaro, baseado em uma observação de Peter Penzoldt, o sobrenatural servia de pretexto para que os escritores falassem de assuntos que nunca teriam ousado falar abertamente: «o fantástico permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre» (*Apud* Todorov, 1975: 167). Para esclarecimento desta afirmação, vejamos as palavras do próprio autor:

Tomemos por exemplo os temas do tu: o incesto, o homossexualismo, o amor a vários, a *necrofilia*, uma sensualidade excessiva... Tem-se a impressão de ler uma lista de temas proibidos, estabelecida por alguma censura: cada um destes temas foi, de fato, muitas vezes proibido, e pode sê-lo ainda hoje. A cor fantástica aliás nem sempre salvou as obras da severidade dos censores (Todorov, 1975: 167- grifo nosso).

Além da censura já institucionalizada, o teórico atenta para uma outra: a que se instalava na mente dos autores que, diante da reprovação de certos atos pela sociedade, sentiam-se impedidos de abordarem tais temas proibidos; um exemplo conveniente dado por Todorov é o de Gautier que, para explicar a necrofilia em suas personagens, recorria ao vampirismo. Em face de tal realidade, entende-se que, «mais do que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura (...) a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la» (Todorov, 1975: 167-178).

Contudo, Todorov crê que a Psicanálise trouxe um fim à Literatura Fantástica, tornando-a inútil. Se antes cabia ao fantástico desvelar temas proibidos e, com isso, romper com os sistemas de censura, a Psicanálise tratou disso em termos mais diretos: «Não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a Psicanálise, e a literatura que, direta ou indiretamente, nela se inspira, tratam disto tudo em termos indisfarçados» (Todorov, 1975: 169).

Este processo de morte da literatura fantástica clássica, todavia, foi uma espécie de metamorfose. Ela não deixou de existir, de fato, mas se transformou em uma nova literatura e, referindo-se a ela, Todorov (1975: 177) diz ser «em certo sentido, mais ‘literatura’ que qualquer outra». Ambas se diferem, essencialmente, no modo como o sobrenatural surge na diegese. Na primeira, o elemento inexplicável surge sempre ameaçador. Castex define-o como «uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real» (*Apud* Todorov, 1975: 32), revelando que a presença de um elemento insólito nas narrativas desse gênero não é aceita de forma amistosa. Quando ele se manifesta no cenário cuidadosamente construído segundo os moldes realistas, isto é, semelhante ao mundo extratextual, gera-se um conflito devido ao caráter oposto das realidades copresentes. Na segunda, o sobrenatural não suscita hesitação ou medo e, por mais que cause espanto à primeira vista, pouco a pouco, aceita-se o fato como inabitual, não impossível.

Em *O Retorno*, o narrador-personagem afirma ter assistido, como tantas outras pessoas, ao filme *Ghost*, sucesso de bilheteria, em que os personagens protagonistas foram representados por Demi Moore e Whoopy Goldberg. Na obra cinematográfica, Patrick Swayze morre e seu corpo fica estendido em uma rua de Manhattan. Quando o jovem é morto, percebendo-se fora do corpo, o espectro, estupefato, demora-se contemplando o próprio cadáver. Para o narrador, «(efeitos especiais à parte) pareceu uma idiotice. Uma solução fácil, digna do cinema americano, superficial e nada crível» (Bolaño, 2012: 111). Enquanto ser vivo, era-lhe impossível que algo assim acontecesse, até o dia em que se achou em igual circunstância: «Quando chegou a minha vez, no entanto, foi exatamente isso que aconteceu. Fiquei petrificado. Em primeiro lugar, por ter morrido, o que é sempre inesperado, salvo, suponho, no caso de alguns suicidas, e depois por estar interpretando involuntariamente uma das piores cenas de *Ghost*» (Bolaño, 2012: 111 - *grifo nosso*).

Podemos notar que o sobrenatural causou, em certa medida, espanto no personagem, mas está longe de ser aquele «medo cósmico» anunciado por Lovecraft (2007). O que ocorre ao leitor, diante do acontecimento exposto, também não é o susto, o medo físico, «intenção tão cara ao cinema de terror (e tão difícil de se alcançar lendo um texto)» (Roas, 2014: 59), até porque o próprio narrador apresenta-nos a circunstância de um jeito leve, beirando o humor irônico.

Esta nova estética do gênero fantástico, prenunciada por Todorov (1975), é discutida pelo crítico argentino Jaime Alazraki em seu ensaio «¿Qué es lo neofantástico?». Nele, o teórico procura delimitar as características que o definem em contraposição às características do fantástico tradicional. A obra

neofantástica mais conhecida é *A Metamorfose*, de Franz Kafka, que narra a história de Gregório Samsa, homem que, em um dia aparentemente normal, sem explicação alguma, acordou em sua cama transformado em um inseto. Gregório pensou, a princípio, que estava sonhando. Porém, vendo que sua nova forma não se dissipava, acabou por acostumar-se ao seu estado animalesco. Houve, inicialmente, certa surpresa, mas, no decorrer da narrativa, a situação se torna um elemento do cotidiano. Para o leitor, no entanto, não deixa de trazer desconforto. Além de Kafka, Jorge Luis Borges é um exemplo de escritor que apresenta esse novo conceito em suas obras.

Para Alazraki (2001: 277), as narrativas que pertencem ao neofantástico são, em sua maioria «metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diário».

Tal definição dada ao neofantástico por Alazraki não parece adequada a Roas (2014), pois no momento em o fantástico tradicional apresenta o elemento sobrenatural em um mundo estável, ele também entrará em choque com o sistema científico sobre o qual esta realidade se sustenta. Assim, para o teórico espanhol, «o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade» (Roas, 2014: 67).

Desse modo, na literatura fantástica do século xx, os papéis são invertidos: se anteriormente o sobrenatural servia de motivação para se falar de um tema tabu, agora, o tema tabu (ou sobrenatural) é que se torna pretexto para se falar da «sobre natureza» da realidade humana.² É o que ocorre no enredo bolañiano em análise: a necrofilia desempenha um papel coadjuvante diante do protagonismo de uma realidade ainda mais absurda - «uma sociedade em que os homens estão *apartados uns dos outros e de si mesmos*» (Adorno, 2003: 58 - *grifo nosso*); um estado de abandono e de solidão que compreendemos ser a *morte contemporânea*.

2. «TODOS RECUARAM E MEU CADÁVER FICOU SÓ NUM LADO DA PISTA»

Em uma leitura cuidadosa do conto, notamos que a temática do abandono e da solidão percorre toda a tessitura do texto. Perceber esta condição do

2 É preciso reconhecer que Lenira Marques Covizzi, em tese orientada por Antonio Candido e publicada pela editora Ática em 1978, já aborda essa temática antes de Roas e Alazraki.

personagem, seu estar-só-no-mundo, causa-nos um grande desconforto e, por que não confessar, um sentimento bem mais profundo: uma densa angústia. Mas esta solidão, assustadoramente, é a marca da contemporaneidade. Agamben (2012), ao explicar a identidade do indivíduo «verdadeiramente contemporâneo», afirma:

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; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo (Agamben, 2012: 58-59).

Ser contemporâneo é ser solitário na forma de perceber o mundo em suas nuances de escuridão: «pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade» (Agamben, 2012: 63-64). Seu olhar diferente possibilita-o a enxergar o que a maioria não vê: o desencanto do mundo. Noutras palavras, o contemporâneo anda na contramão e, por isso, possui uma visão privilegiadamente dolorosa. Nesse lugar desconfortável, ao mesmo tempo ele é consciente de sua solidão, enquanto os demais, os que andam acompanhados, não percebem que, mesmo em companhia de outrem, estão sós.

Consoante as ideias desenvolvidas anteriormente, o narrador autodiegético tornou-se contemporâneo somente após sua morte. Só então pôde, com um novo olhar, reconhecer a condição em que vivia: «É como se de repente você colocasse uns óculos de outro grau, não muito diferentes dos seus, mas distintos. E o pior é que você sabe que são seus os óculos que colocou, e não óculos errados» (Bolaño, 2012: 111). Destarte, os óculos representam um elemento mediador entre os olhos e o mundo, impedindo que haja entre ambos o contato direto, automático e, portanto, uma falsa visão da realidade. O indivíduo que os possui terá, paradoxalmente, uma visão opaca da realidade e, por isso, mais autêntica; livrando-o da «mentira de entregar-se ao mundo com um amor que pressupõe que esse mundo tem sentido» (Adorno, 2003: 56).

Mergulhado na não-nitidez e no não-sentido de sua existência, o narrador vai trazendo à superfície como era sua vida. Descobrimos que tinha trinta e quatro anos e estava divorciado há pouco tempo quando veio a óbito. Trabalhava e tinha uma inteligência mediana, sem brilhantismo; não era um «casca-grossa» (Bolaño, 2012: 110). Por não ser um «casca-grossa», compreendemos, pelas pistas dadas, que ele tinha um estilo de vida burguês, com acesso aos bens culturais criados pela classe: estudou administração de empresas, o que

não lhe impedia de ler romances (produto, a propósito, genuinamente burguês); ia de vez em quando ao teatro e frequentava, assiduamente, diferente da maioria das pessoas, as salas de cinema; alguns dos filmes, confessou, que assistiu obrigado pela ex-esposa, mas o restante viu por «vocação de cinéfilo» (Bola o, 2012: 111).

Sem sombra de d vidas, o narrador estava aprisionado «pelo mundo administrado, pela estandardiza o e pela mesmice» (Adorno, 2003: 56). Como g neros artísticos representantes da sociedade burguesa, o romance e o cinema estariam, por assim dizer, comprometidos com a propaga o e com a expressão das rela oes sociais da classe que os gerou. Ambos, no cenário capitalista, a serviço da indústria cultural, corroboram para uma visão passiva e acrítica do mundo. O consumo desses bens estandardizados, que seguem o padrão ditado por uma única classe, escamoteia o afastamento entre as pessoas, dando a falsa impressão de que pertencem a um grupo. Porém, os sintomas do vazio sempre estarão presentes denunciando a verdade:

Erroneamente acreditei (do que ainda agora me arrependo) que dançar e beber não constituíam a mais perigosa das minhas paixões. Além do mais, *minha rotina de quadro médio da Fracsa* contribuía para que *todas as noites eu procurasse* nos lugares da moda em Paris *o que não encontrava no meu trabalho nem no que a gente chama de vida interior: o calor de uma certa desmesura* (Bola o, 2012: 110 - grifo nosso).

No relato acima, notamos que o personagem-narrador não encontrou no trabalho nem em casa o que lhe faltava: o calor de uma certa desmesura que   possível somente por meio do tato. As palavras de Walter Benjamin (1994) traduzem bem a circunstância: É «como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia inalienável: a faculdade de intercambiar experiências» (198). É na troca de experiências que construímos a nossa identidade; no reconhecimento do outro que percebemos em que lhe somos diferentes.

A sociedade contemporânea  , porém, um espaço em que ocorre a reifica o das rela oes e, por esta razão, ela é assassina. As pessoas perdem os traços de subjetividade e individualidade, passando a compor um coletivo de pessoas que tem a vida mediada pela técnica. As rela oes sociais dentro do sistema capitalista são puramente objetivas, destituídas de afeto, resumindo-se em rela oes econ micas que envolvem dinheiro e mercadorias. Vivo, ainda poderia vender sua força de trabalho, mas morto, o que ele poderia oferecer?

gostaria de ter lhes dito que continuassem tentando, que continuassem me reanimando, mas as pessoas estavam cansadas e, quando alguém falou em polícia,

todos recuaram e meu cadáver ficou só num lado da pista, com os olhos fechados, até que uma alma caridosa jogou uma toalha em cima de mim para cobrir aquilo que já estava definitivamente morto (Bolaño, 2012: 112 - grifo nosso).

Atentamos para o fato de que o pronome demonstrativo utilizado pelo narrador para referir-se ao seu cadáver foi «aquilo», pronome que usamos para nos referir a um objeto desconhecido, estranho. Mas é exatamente isso que se torna um ser humano ao outro em seu estado de alienação: um objeto irreconhecível: «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: 58). O excerto acima realça a condição de absoluto abandono que nos propomos demonstrar. Em vida, ele já era solitário, agora, em morte, foi reduzido à condição de cadáver abandonado. «Aquilo-vivo ou aquilo-morto»: existe diferença? Provavelmente, não.

Durante a narrativa, o narrador-fantasma menciona, por seis vezes, uma figura feminina enigmática: «Cecile Lamballe, a mulher dos meus sonhos» (Bolaño, 2012: 112), que personifica o abandono. O modo ambíguo como ela nos é apresentada, sempre acompanhada do apostrofo «a mulher dos meus sonhos», deixa-nos inseguros para afirmarmos se ela era ou não apenas fruto de sua imaginação ativada pelo álcool, como uma mulher idealizada, aquela que sempre estaria ao seu lado. Se era ou não, faz-se pouco relevante no momento, porque ela também o deixou: «estava com ela quando morri e a vi antes de morrer, mas quando meu espírito se separou do meu corpo não a vi mais em lugar nenhum. A surpresa foi considerável e a decepção, maiúscula» (Bolaño, 2012: 112).

Assim que seu corpo foi levado para o necrotério de um hospital, o espectro acompanhou-o na esperança de que «Cecile Lamballe, a mulher dos seus sonhos», em algum momento, fosse resgatá-lo. Mas isso não aconteceu. Naquele lugar frio, mais uma porção da dura realidade foi-lhe desvelada: «Nunca teria imaginado que morria tanta gente assim em Paris no transcorrer de uma noite qualquer» (Bolaño, 2012: 114). A bem da verdade, pessoas comuns, aquelas que não trabalham com índices de mortalidade, não têm noção de quantos indivíduos morrem, diariamente, seja em Paris ou em qualquer lugar do mundo. Não saber é uma espécie de lei da sobrevivência. Não há tempo ou consciência capaz de racionalizar tanta dor.

No transcorrer de todo aquele dia, muitos cadáveres chegaram ao necrotério. E quando ali chegam, estão destituídos de identidade, uma vez que cada corpo, apesar de formulários que indicam nome, peso, altura, sexo etc.,

permanece desconhecido no que diz respeito à subjetividade de cada um. Antes de serem ali depositados, eram pessoas com histórias e que foram muito importantes (ou não) para a família, para os amigos ou para um único alguém. Até os procedimentos da autópsia revelam objetividade, precisão e ausência de sentimento em relação ao corpo sobre a maca. O resultado indicando a razão da morte, geralmente, apresenta apenas os aspectos físico-químicos, as causas acidentais, camuflando as desrazões para além do que a ciência pode dizer.

Então, para acrescentar uma gota d'água ao copo que já transborda, «foram chegando novos cadáveres, mas *nenhum fantasma acompanhava seu corpo*» (Bolaño, 2012: 114 - *grifo nosso*). Se aqui concluíssemos as nossas considerações, a solidão seria, de fato, princípio e fim, na vida e na morte do narrador. Mas ainda não é o fim e talvez ele não esteja morto.

3. «CONTINUO AQUI, JUNTO DO SENHOR»

Antes de prosseguirmos, retornemos às perguntas iniciais que ainda estão à espera de respostas: Isso é impossível. Ou não? Quem é Jean-Claude Villeneuve e por que razão ele é necrófilo? Será que o narrador está sonhando? No momento, podemos antecipar algo sobre as perguntas primeira e última. Para tal, recorremos a uma citação de Cazotte: «Tudo isso me parece um sonho (...) mas será a vida humana outra coisa? Sonho mais extraordinariamente que os outros e eis tudo. (...) Onde está o possível? Onde está o impossível (*apud* Todorov, 1975: 30). Se o sonho é o oposto da realidade, a vida real pode ser, em muitas ocasiões, um sonho (ou pesadelo) em face de barbáries como a da guerra, por exemplo, em que os homens liquidam-se. À vista disso, o fantasma-narrador refletiu:

Por um instante ocorreu-me a possibilidade de que tudo fosse um sonho. Com a coragem dos fantasmas eu me disse que, se era um sonho, *o melhor (e a única coisa) que eu podia fazer era continuar sonhando*. Por experiência, sei que *tentar acordar de repente de um pesadelo é inútil e, além do mais, acrescenta dor à dor ou terror ao terror* (Bolaño, 2012: 121 - *grifos nossos*).

O conflito entre o real e o onírico é um elemento comumente encontrado na literatura fantástica tradicional. Considerando a teoria todoroviana, em que deve prevalecer a hesitação acerca do elemento sobrenatural, os autores lançam mão desse mecanismo para suscitar a dúvida. Quando precisam deci-

dir, leitor e personagens tendem, geralmente, pela escolha do sonho ou da ilusão ótica no intuito de reestabelecer a ordem do cosmo.

Porém, não é o que ocorre aqui. Neste conto, o fantasma, ciente de sua condição sobrenatural, tem o sonho como a sua única possibilidade de escolha. Aqui, o sonho não é uma oposição ao real, ele é real. Uma possibilidade de uma realidade diferente. Depois, se o que ele estava vivendo era um pesadelo, o pesadelo de sua realidade enquanto ser humano morto-em-vida era bem pior. Realidade para a qual ele não queria acordar, pois seria intensificar uma dor já insuportável.

Antes de darmos um passo maior, retrocedamos um pouco. Voltemos exatamente ao instante em que deixamos o fantasma-narrador na sala do necrotério sem outros fantasmas com quem pudesse conversar. Enquanto o espectro estava sozinho, ouvindo as badaladas das horas, já alta noite, dois dos jovens responsáveis pelos corpos do necrotério romperam o silêncio abrindo as portas do estabelecimento. Puseram o corpo em uma maca, carregaram-no pelo estacionamento e depuseram-no no porta-malas de um carro. O espectro acompanhava tudo. Após andarem por alguns minutos pelas ruas de Paris, pararam em uma mansão solitária e escura em um dos bairros mais sofisticados da cidade.

Já entranhados nessa irrealidade autêntica, doravante, conheceremos um pouco da verdadeira personalidade de Jean-Claude Villeneuve, o necrófilo, bem diferente do que tenhamos, provavelmente, preconcebido. Talvez, esta tarefa seja a mais importante, pois foi do inesperado encontro de ambos que tudo na «minha vida sobrenatural começou a mudar» (Bolaño, 2012: 118), afirmou o fantasma-narrador:

Quando as portas do elevador se abriram lá estava Jean-Claude Villeneuve. Eu o reconheci de imediato. O cabelo comprido e grisalho, os óculos de lentes grossas, o olhar sombrio que insinuava uma criança desprotegida, os lábios finos e firmes que delatavam, pelo contrário, um homem que sabia muito bem o que queria. Usava calça jeans e camiseta branca de manga curta. Sua indumentária me pareceu chocante, pois as fotos que eu havia visto de Villeneuve sempre o mostravam vestido com elegância. Discreto, sim, mas elegante. O Villeneuve que eu tinha diante de mim, pelo contrário, parecia um velho roqueiro insone (Bolaño, 2012: 117).

Jean-Claude Villeneuve era um homem extremamente rico e famoso. O melhor estilista da França e também do mundo. Por ser uma figura pública, o narrador já o conhecia de suas aparições midiáticas. Mas será que ele o co-

nhecia verdadeiramente? O abrir das portas para o lado interno da mansão anuncia que ele se deparará com uma realidade ainda desconhecida da vida do costureiro. Assim, o narrador aceita que o terreno não é de seu domínio: «Nunca em toda minha vida tinha estado numa casa como aquela» (Bolaño, 2012: 117) e com um cuidado curioso, isento da arrogância objetivista, oferece a mão ao leitor para, juntos, desbravarem a intimidade do costureiro.

Seu olhar-câmera descreve Villeneuve com traços dúbios, pois ao mesmo tempo em que se parece com uma criança insegura, lembra também um homem malicioso. Não podemos dizer, antecipadamente, qual das naturezas prevalece, mas podemos afirmar que há o prenúncio de um conflito interno. Essa duplicidade foi notada pelo narrador principalmente no contraste entre a roupa que Villeneuve vestia naquele instante e a maneira como se vestia em suas aparições públicas. Em uma análise superficial, isso não se constitui um absurdo, embora tenha sido «chocante» para o narrador, pois é natural que os trajes domésticos sejam mais simples, enquanto que os trajes para aparições públicas sejam mais refinados. É preciso adequar-se às circunstâncias.

Todavia, nesse contexto, devemos encarar de forma menos ingênua cada matiz apresentado pelo narrador. Se ele afirmou que lhe pareceu chocante, refletir é imprescindível. A forma elegante de apresentar-se ao público é não somente necessária para harmonizar-se ao papel de estilista que ele exerce, mas também para ocultar quem ele era na sua vida interior: homem solitário e necrófilo. Uma espécie de capa usada para impedir que os outros descobrissem que, apesar do sucesso profissional e dos bens adquiridos, não era um sujeito autossuficiente, mas extremamente carente. Podemos pensar também que, aqui, reside uma crítica ao estilo de vida vazio gerado pelas riquezas e pelo sucesso.

Sentado em uma poltrona, o narrador-fantasma observava todos os movimentos do costureiro. Ele não sabia o que Villeneuve pretendia fazer com o seu corpo: «... Eu não sabia, sempre fui um ingênuo, quais eram as suas intenções. Se soubesse teria ficado nervoso» (Bolaño, 2012: 118). Calmo, via-o retirar o cadáver do envoltório. Viu também o corpo despido de Villeneuve, «o que poucos viram, pois nosso estilista é famoso entre outras coisas por sua discrição» (Bolaño, 2012: 119). Neste instante, sem a roupa material, tornou-se vulnerável, transparente. Diante do narrador somente (e do leitor que está com ele), os aspectos de sua subjetividade, enfim, vieram à superfície: «o que vi foi seu rosto tímido, mais tímido que nas fotos, na verdade *infinitamente* mais tímido que nas fotos das revistas de moda e de fofocas (Bolaño, 2012: 119 - *grifo do autor*). O necrófilo, aqui, em vez da perversão sexual habitual, foi vestido de uma humanidade.

A necrofilia, em si, continuou com a valoração negativa que sempre teve, porém, gradualmente, o narrador foi mudando o foco de seu olhar-câmera dela para focá-lo na alma de Jean-Claude e, a partir de então, foi percebendo a si mesmo nele. À vista disso, após observar o estilista beijar e acariciar seu corpo morto, sentiu um misto de nojo, pelo que viu; de vaidade, por ter sido objeto de desejo de um homem famoso; de surpresa, por ter descoberto o segredo desse homem e, especialmente, felicidade:

Devia se envergonhar, disse a ele. Desde que havia morrido era a primeira vez que falava. Villeneuve levantou a cabeça, nem um pouco surpreso ou, em todo caso, com uma surpresa muito menor do que eu teria sentido em seu lugar, enquanto com a mão procurava os óculos que estavam no carpete. No ato compreendi que tinha me ouvido. Pareceu-me um milagre. De repente me senti tão feliz que perdoei sua precedente lascívia (Bolaño, 2012: 120 - grifo nosso).

O narrador-fantasma censurou Jean-Claude pelo comportamento fora do padrão de moralidade e podia demorar-se tentando fazê-lo mudar de postura. Contudo, foi sensível para notar que estava diante de um milagre: o de ser ouvido. Ser ouvido, algo que devia ser visto como normal à realidade humana, é, nesse momento, considerado sobrenatural. Eis aqui a essência do fantástico contemporâneo: «O homem 'normal' é precisamente o ser fantástico» (Todorov, 1975: 181). Todos os sentimentos negativos foram substituídos pela felicidade de não estar sozinho.

Benjamin (1994), ao mencionar o conto *Alexandrita*, de Nicolai Leskov, apresenta-nos um trecho que representa bem esta situação do homem contemporâneo, sem ter quem lhe dirija uma só palavra, abandonado até mesmo pela própria natureza:

as pedras nas entranhas da terra e os planetas nas esferas celestes se preocupavam ainda com o destino do homem, ao contrário dos dias de hoje, (...) em que nenhuma voz, venha de onde vier, lhes dirige a palavra ou lhes obedece (...) e existem inúmeras pedras novas, (...) mas elas não nos anunciam nada (...). O tempo já passou em que elas conversavam com os homens (Benjamin, 1994: 210).

Conversar, mais que pronunciar palavras, é ser compreendido. Jean-Claude trocava palavras com os jovens do necrotério, com as modelos, mas ninguém dirigia palavras a ele, essencialmente, a pessoa que era além do estilista. Portanto, quando ouviu a voz do fantasma-narrador, não sentiu medo; suas bochechas expressaram seus reais sentimentos: «Villeneuve empalideceu e logo suas bochechas *se coloriram*, tudo de forma simultânea» (Bolaño, 2012:

120 - *grifo nosso*). Poderíamos achar que era de vergonha, mas, para dizer isso, um «se avermelharam» seria suficiente, talvez. Assim, o colorido das bochechas de Villeneuve revelou sua alegria incontida pela presença de alguém, mesmo que não soubesse de quem se tratasse.

Ao erguer-se, Villeneuve saiu pela casa a procurar câmeras ou microfones. Ele imaginava que estava sendo vigiado. Para convencê-lo de que era a alma do corpo em sua casa, o fantasma-narrador sugeriu que eles se trancassem em um cômodo escuro e «pequeno como um caixão» (Bolaño, 2012: 120). Por que o lugar tinha que ter tais características? O caixão é um objeto que representa a morte e, diante da morte, as pessoas costumam refletir sobre o que fizeram e o que deixaram de fazer durante a vida, arrependimentos e remorsos. Em face da morte, o ser humano mostra-se totalmente fragilizado. Não havendo espaço para o orgulho ou máscaras, o verdadeiro eu costuma ser revelado. O tamanho pequeno diminuiria, literalmente, a distância entre ambos.

A caminho do quarto-caixão, no meio do comprido corredor, Jean-Claude Villeneuve parou e perguntou ao fantasma: «você continua comigo?» (Bolaño, 2012: 121). Esta pergunta é mais que uma pergunta de constatação. Ela traduz o desejo de que o narrador ainda estivesse com ele. É um grito implícito de não-abandono. Noutro momento, sem que Jean-Claude perguntasse, o narrador disse: «Continuo aqui, junto do senhor» (Bolaño, 2012: 122). Agora, o narrador-fantasma não queria apenas estar junto do costureiro, queria que ele o soubesse, do contrário, ambos continuariam sós, mesmo ao lado um do outro.

No quarto-caixão, enfim, Jean-Claude quis explicar-se, mas já estava perdoado. Então, sem medo de censuras, abriu seu coração: falou «da sua *inveterada solidão*, do seu desejo mórbido de não machucar ninguém, que talvez encobrisse o desejo oculto de o que ninguém machucasse» (Bolaño, 2012: 123 - *grifo nosso*). O narrador, em confissão, falou do vazio que tinha se instalado na sua alma «antes mesmo de morrer e de que só agora tinha consciência (Bolaño, 2012: 122). Conheceram-se. Ao final do diálogo, Jean-Claude interpelou-o: «O senhor vai embora? indagou. Minha decisão fazia um tempo já estava tomada, mas fingi refletir alguns segundos antes de dizer que não, que não ia embora. Se ele não se importasse, claro. Villeneuve pareceu aliviado. Não me importa, muito pelo contrário, falou» (Bolaño, 2012: 124).

O fantasma-narrador foi solidário com a dor e a solidão do outro. Antes, as almas de ambos estavam mortas (mas em estados diferentes: um vivo e outro morto) e clamavam por companhia; depois desse encontro, ambas nasceram de novo. O antídoto para a solidão-morte dos dois foi algo

mais profundo que um sentimento de alteridade. Eles não apenas se colocaram no lugar um do outro, mas se viram um no outro. Eles eram iguais: restos solitários. Quando nós humanos percebermos que somos iguais, não nos abandonaremos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Roas (2014), «a literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real» (51). O conto *O Retorno*, logo nas linhas iniciais, impacta o leitor com a força violenta do absurdo, por meio de afirmações que vão de encontro com a racionalidade reguladora do mundo, intensificada quando nos é revelada a identidade do narrador: um fantasma. No entanto, não é isto o que há de mais inumano na obra. «Mergulhando a pena nas trevas do presente» (Agamben, 2012: 63), Roberto Bolaño, por meio do narrador-sobrenatural, apresenta-nos uma pequena porção de toda falta de sentido que há no mundo contemporâneo: a solidão do abandono.

Para fazer-nos refletir acerca desse estar-só-no-mundo do homem contemporâneo, mesmo cercado de bilhões de seres humanos, o autor utiliza-se da relativização dos conceitos de vida e de morte. O narrador, quando vivo, estava, na verdade, morto e, somente quando morreu, deu-se conta da vida vazia que levava. Jean-Claude Villeneuve também era uma espécie de zumbi solitário, apesar da fama. Assim sendo, entendemos que o conceito de morte ultrapassa a simples ideia de estar vazio de fôlego. Morrer, contemporaneamente falando, é estar vazio de alguém, do seu semelhante e, por isso, é possível estar morto enquanto ainda se respira, anda e trabalha.

Diante da força expressiva desse texto, entendemos que a Literatura é, por excelência, mesmo em sua matéria ficcional, um mecanismo revelador da realidade. Sua forma de dizê-la, porém, não é por meios diretos e objetivos como que traduzida à luz da ciência e da razão; sua linguagem é ambígua e obscura. Neste sentido, Roas (2014) afirma, sobre a Literatura Fantástica, que ela ilumina «uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar» (p. 32). Isto explica por que ela respira a plenos pulmões: porque ela diz do que não seria possível ser dito de outra forma. Somente a Literatura, que usa tinta feita de impossíveis, tem autoridade para dizer das irracionalidades que existem no mundo.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. (2003): *Notas de literatura I*, Duas Cidades, São Paulo.
- AGAMBEN, Giorgio (2009): *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, Editora Argos, São Paulo.
- ALAZRAKI, Jaime (2001): «¿Qué es lo neofantástico?», in David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 265-282.
- BENJAMIN, Walter (1994): *Magia e técnica, arte e política*, Brasiliense, São Paulo.
- BOLAÑO, Roberto (2012): *Putas assassinas*, Companhia das Letras, São Paulo.
- CHIAMPI, Irlemar (2015): *O Realismo Maravilhoso Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*, Perspectiva, São Paulo.
- COVIZZI, L. M. (1978): *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, Ática, São Paulo.
- ROAS, David (2014): *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*, Editora Unesp, São Paulo.
- TODOROV, Tzvetan (1975): *Introdução à literatura fantástica*, Editora Perspectiva, São Paulo.