

---

## Histórias dentro da história: estudo das alegorias em *Noturno do Chile*, de Roberto

**Bolaño**

Maria Iranilde Almeida Costa<sup>1</sup>

*Sempre amei esta colina isolada  
E esta sebe que veda ao olhar  
Todo um trecho do horizonte extremo.  
Imóvel, contemplativo, concebo mais além  
Espaços ilimitados, sobre-humanos  
Silêncios, uma paz muito profunda  
Onde por pouco o coração  
Não se apavora. E enquanto ouço  
O vento sussurrar nas folhas,  
Vou comparando o silêncio infinito  
A essa voz: e voltam-se o eterno,  
As mortas estações e a que vive,  
Presente, e seu rumor. Assim,  
Na imensidão se afunda meu pensamento  
E o naufrágio é doce nesse mar.*

O Infinito, de Leopardi

### 1. Introdução

O livro *Noturno do Chile*, de Roberto Bolaño, publicado em 2000, elege para sua mínima compreensão um leitor astuto, desconfiado que, diante de um relato proposto a partir das reminiscências sombrias de um velho padre moribundo, terá que pôr em cheque tudo o que lhe é dito. Provavelmente ao término da leitura terá feito muitas perguntas e, muito certamente, não terá obtido muito sucesso em suas respostas.

A começar pela epígrafe do livro, um verso do poeta inglês Chesterton, “tire a peruca”. A nossa? A do narrador? A do autor? Esse imperativo verbal reverbera insistentemente a cada página do livro, a cada fato novo relatado. Com uma lupa sherlockiana podemos nos aproximar das pistas, das possibilidades, não da verdade, entendida aqui na acepção, diríamos, bolaniana, de que “a vida é uma sucessão de

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Ciência da Literatura do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em Dinter firmado com a Universidade Estadual do Maranhão.

equivocos que nos conduzem à verdade final, a única verdade”<sup>2</sup>. Mas sempre uma verdade relativa, como deve ser a verdade, nada de certezas absolutas numa proposta narrativa que se assenta em sombras, mas especificamente nas conhecidas sombras chinesas, que, intencionalmente construídas, servem para criar ilusões de verdades, mas o que vemos não passam de projeções feitas por mãos, corpos ou objetos, que dependentes da luz e do interesse de quem os manipula, têm seu tempo de existir. Em outras palavras, nada é o que parece, o que pensamos pombas, falcões, paisagens, rostos, só o são se um habilidoso artista manipula nossa percepção.

Nessa narrativa feita de sombras, noturna e, portanto, sombria, aventuramo-nos a ficar entre a luz e a parede (e nessa posição também criamos nossas próprias sombras), tentar falar das mãos que criam imagens, como também falar das imagens visíveis e do que podem dizer, conscientes de que nossa compreensão também é feita de resquícios, de vestígios, sempre calculadamente plantados pela genialidade/criatividade de Bolaño.

Assim, nesse artigo pretendemos pensar sobre alguns dos enigmas propostos em *Noturno do Chile*, construídos como pequenas histórias contadas dentro de uma outra história, a do padre à beira da morte que, na exposição de relatos memorialistas, recupera sua vida e a de seu país, o Chile. São eventos narrativos relativamente curtos, mas que, devido à força alegórica dos mesmos, emergem imperiosamente aos olhos do leitor, impondo-se como necessários à compreensão dessa ficção tão singular. Dentre essas pequenas histórias, elegemos a do pintor guatemalteco, a do sapateiro de Viena, a das sombras chinesas e do massacre das pombas pelos implacáveis falcões. A princípio, encaminhamos uma reflexão sobre o autor e a obra, seguida de uma breve problematização do conceito de alegoria e literatura pós-ditatorial a partir de Idelber Avelar, para, finalmente, apresentar nossa leitura das histórias elencadas.

## 2. **Noturno do Chile:** uma narrativa de sombras e ambivalências

A narrativa em *Noturno do Chile* dá-se em primeira pessoa, a partir do fluxo contínuo de consciência de um velho padre à beira da morte que, na iminência do fim de

---

<sup>2</sup> BOLAÑO, Roberto. *Noturno do Chile*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 10. Todas as citações foram retiradas da referida publicação, nas quais optamos por emitir a numeração das páginas em detrimento da fluidez do discurso.

seus dias, rememora sua história pessoal, intrinsecamente ligada à história dos últimos 50 anos de seu país, o Chile. Chama-se Sebastian Urrutia Lacroix, e ininterruptamente, num único parágrafo que dura 109 páginas (o segundo e último terá apenas uma linha com oito palavras), revela ao seu leitor passagens de sua biografia utilizando-se de um tom soleno, às vezes vacilante, às vezes minucioso nos detalhes narrados; passagens que, somadas à história recente de seu país e também à história pessoal do autor do livro, Roberto Bolaño, ganham possibilidades interpretativas *sui generis*.

As memórias do padre Urrutia iniciam-se na segunda metade do séc. XX estendendo-se até o final deste. Nesse período o Chile conheceu com Salvador Allende “a via chilena para o socialismo”<sup>3</sup>, a esperança de uma revolução socialista na latino-américa; conheceu a frustração desse sonho, com a violência, a tortura, a morte de milhares de pessoas, o silenciamento imposto pela ditadura de Pinochet, o sentimento da derrota massiva de todos os ideais socialistas, “a máquina de repressão mais sangrenta da América”<sup>4</sup>; conheceu também um período de ostracismo literário, de exilados perdidos nos submundos europeus e, finalmente, depois de quase vinte anos do Golpe, está conhecendo a via democrática perdida. Esse Chile de antes, durante e depois da ditadura militar, é o Chile da vida e da memória de Pe. Urrutia, como também o é de Roberto Bolaño.

Roberto Bolaño foi um dos muitos presos do regime, considerado um terrorista estrangeiro, ficou alguns dias na prisão, não foi torturado, mas “de madrugada ouvia como torturavam os outros presos”<sup>5</sup>. Foi solto com ajuda de amigos da época de escola secundária, e, a partir desse episódio, passa a ser um cidadão do mundo. Melancólico, desiludido, continua no ativismo político (vira trotskista) e literário (é um dos fundadores do infrarrealismo mexicano). Leitor voraz e escritor/poeta desconcertante, soube como poucos que os tempos de hoje requerem formas novas de representação. Não há gratuidade em Bolaño, talvez seja esta uma das maiores forças de sua literatura, e, principalmente, o diferenciador dela em relação a tantas outras que hoje, na exposição de um realismo vazio e superficial, dizem-se porta-vozes de nossa época.

---

<sup>3</sup> PAIVA, Maurício. **Transição ao socialismo**: as lições do Chile. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1984, p.41.

<sup>4</sup> Cf. MUÑOZ, Heraldo. **A sombra do ditador**: memórias políticas do Chile sob Pinochet. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.

<sup>5</sup> Cf. BOLAÑO, Roberto. **Putas assassinas**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 206.

Urrutia e Bolaño são os contrapontos de uma mesma história. Urrutia, um padre opusdeísta, advogado do silêncio, aquele que mudo está em paz, o que foge ao confronto, o sensato. Bolaño por sua vez, o que foi preso, o exilado, o avesso do silêncio e da omissão, o derrotado. Mas Bolaño não elege como seu narrador um *alter ego* (como seria mais fácil e lógico), elege o seu contrário, instaurando, dessa forma, uma ilusão realista, que cobra do leitor um grau elevado de desconfiança, convidando-o ao desvendamento e levando-o à intranqüilidade.

Nessa narrativa presente e passado se alternam. No presente, um padre agonizante, que mal consegue pôr-se sob os próprios cotovelos para levantar o corpo, é interpelado incisivamente por um interlocutor fictício, o *jovem envelhecido*, que lhe cobra satisfações. O passado aparece de forma relativamente linear, desde a reminiscência da infância até o estado agonizante em que se encontra o narrador.

Pe. Urrutia ambicionava tornar-se um grande poeta e crítico literário para participar efetivamente e com destaque da vida intelectual chilena, tal qual seu preceptor, o crítico Farewell. Na condição de padre é marcado por muitas ambivalências, durante toda a narrativa celebra apenas quatro missas e dentro de um navio; é declaradamente avesso às camadas mais populares, para as quais nutre um sentimento de ojeriza, de distanciamento, não há simpatia nem compaixão, como ilustram as passagens:

Em volta da mesa vi três homens, três peões de Farewell, e junto de um fogão de lenha havia duas mulheres, uma velha e outra moça, que, ao me verem, aproximaram-se de mim e tocaram minhas mãos em suas mãos ásperas. Que bom que veio, padre, disse a mais velha, ajoelhando-se diante de mim e levando minha mão aos lábios. *Senti medo e nojo, mas a deixei fazê-lo.* (Grifo nosso)

O menino olhou para mim: um rosário de catarros pendia do nariz até o peito. Afastei rapidamente o olhar, *mas não pude banir um nojo imenso...* quando pude controlar a náusea, o menino e a menina tinham desaparecido. (Grifo nosso)

As camponesas eram feias, e suas palavras incoerentes. O camponês parado era *feio*, e sua imobilidade, incoerente. Os camponeses que se afastaram eram *feios*, e sua singradura em ziguezague, incoerente. Deus que me perdoe e que os perdoe. Almas perdidas no deserto. *Dei-lhes as costas e fui embora.* (Grifo nosso)

O café, ele insistiu que tomássemos no Haiti, que é um bar infecto onde se junta toda a *gentinha* que trabalha no centro de Santiago, subgerentes, subdelegados, vice-administradores, vice-diretores (...) Foi para esse antro que me vi arrastado, eu, um homem que já tinha um certo nome,(...) .No semblante de alguns julguei descobrir uma dor imensa. *Os porcos também sofrem*, disse comigo mesmo. Ato

contínuo, arrependi-me desse pensamento. Os porcos sofrem, sim, e sua dor enobrece e purifica. (Grifo nosso)

Com a mesma ambigüidade são apresentadas também muitas outras personagens e situações, como os dois mercadores, Odem e Oidó (Medo e Ódio, em leitura inversa), que lidam no ramo da importação e exportação e “outros quesitos”, inclusive como funcionários da Junta golpista. Como a mistura de personalidades literárias reais como Salvador Reyes, Pablo Neruda, Ernst Jünger entre tantos outros citados, com outros que figuram por espécies de pseudônimos, como é o caso da aspirante a escritora, Maria Canalles, que na história do Chile é Marian Callejas. Personagens expostas de viés, com fina ironia: Salvador Reyes, escritor menor de destaque no cânone chileno, cujo ponto alto de sua biografia está o fato de ter sido citado pelo escritor alemão, Ernst Jünger; Neruda, o poeta popular, de costas para a realidade, recitando versos para a lua; Maria Canalles, desprovida de talento literário, fez de sua casa abrigo para nova elite intelectual chilena, esta movida apenas pela sociabilidade, não afeita às grandes discussões, enquanto que nos porões de sua casa e sob os pés dos ilustres convidados, presos eram barbaramente torturados por seu marido, o americano James Thompson<sup>6</sup>.

Ficou-se sabendo também que Jimmy tinha viajado para Washington e matado o ex-ministro de Allende, e de passagem uma americana. E que havia preparado atentados na Argentina contra exilados chilenos, e até um outro atentado na Europa, terra civilizada que Jimmy tinha sobrevoado com a timidez própria dos nascidos na América.

Aos poucos o Pe. Urrutia vai assumindo o lugar do grande crítico Farewell, e com o pseudônimo de H. Ibacache, torna-se figura popular nos meios intelectuais, ao passo que com seu próprio nome alimentava o desejo de tornar um grande poeta.

Pouco a pouco H. Ibacache foi ficando mais conhecido que Sebastián Urrutia Lacroix, para minha surpresa e também satisfação, pois Urrutia Lacroix planejava uma obra poética para o futuro, uma obra de ambição canônica que ia se cristalizar unicamente com o passar dos anos, numa métrica que ninguém mais praticava no Chile (...).

---

<sup>6</sup> Pseudônimo para Michael Townley, assassino confesso do ex-ministro de Allende nos EUA, Orlando Letelier e da americana Ronni Karpen Mofit num atentado à bomba em 21 de setembro de 1976, e de Carlos Prats, na Argentina em setembro de 1974. Cf. MUÑOZ, Heraldo. **A sombra do ditador**: memórias políticas do Chile sob Pinochet. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, pp. 123-124.

Ainda figuram como personagens da memória de Pe. Urrutia os líderes da Junta, o general Pinochet, o almirante Merino e o General Mendoza, para os quais o padre ministra aulas de marxismo após o Golpe Militar que derrubara Allende.

Pe. Urrutia, o crítico literário, acaba alcançando o tão esperado reconhecimento nos meios intelectuais. Nesse ponto situa-se mais uma ironia bolaniana: quem é o grande crítico? O que é literatura? Onde está a literatura? Tanto o escritor quanto o crítico literário são mostrados como pequenos e provincianos. Apresenta-nos uma intelectualidade esvaziada e superficial que celebra mais os encontros sociais que a qualidade do que se produz. Numa época em “muitos amigos tinham ido embora do país por problemas muitas vezes mais de índole pessoal que política”, o problema estava somente no toque de recolher que impedia o “diálogo entre os iguais”, pois “os escritores necessitam da proximidade física de outros escritores”. Até na hora final, a consciência perturbada do padre nos seus delírios, na sua expiação, no fim escatológico sintetizado num parágrafo de oito palavras (“E depois se desencadeia a tormenta de merda.”), debate-se na agônica impossibilidade de alterar o destino.

Da “zona de sombras” por onde optou por narrar sua história, as alegorias aparecem a todo momento, seja no pintor melancólico contemplando a mesma paisagem parisiense, seja no sapateiro de Viena cujas órbitas vazias não contemplam mais nada, seja nas milhares de pombas mortas por falcões treinados por padres. Noturno do Chile se apresenta assim um livro cifrado, o que pode ter de gratuito, logo se desfaz, como disse Farewell, “Não há consolo nos livros”. É a persistência do enigma, esse aliado inimigo, que nos conduzirá pelas alegorias de Bolaño em Noturno do Chile.

### 3. **Alegoria e narração:** as outras histórias de *Noturno do Chile*.

No livro *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*<sup>7</sup>, Idelber Avelar defende a alegoria como resposta estética à ditadura militar, colocando-a como “fundamento da escrita literária”<sup>8</sup>. Sua leitura de base declaradamente benjaminiana estabelece uma estreita correlação entre o trabalho do luto e a escrita latino-americana pós- ditatorial.

---

<sup>7</sup> AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota:** a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Tradução de Saulo Gouveia. Belo horizonte: Editora UFMG, 2003.

<sup>8</sup> Idem, p.32.

O luto e a narração, inclusive no nível mais óbvio, seriam coextensivos: levar a cabo o trabalho de luto pressupõe, sobretudo, a capacidade de contar uma história sobre o passado. E, de maneira inversa, só ignorando a necessidade do luto, só reprimindo-a num esquecimento neurótico, é que poderíamos contentar-nos com o narrar, armar um relato mais, sem confrontar a decadência epocal da arte de narrar, a crise da transmissibilidade da experiência<sup>9</sup>.

Coloca a alegoria em contraponto ao símbolo, ao simplesmente metafórico, como “estratégia dominante, a versão vitoriosa no que se poderia chamar de ficção hegemônica pós-ditadura”<sup>10</sup>. O trauma é incorporado, não é superado, e a alegoria “sintomatiza a insistência de incorporação”<sup>11</sup>, assim os escritores estudados por Avelar despontam como exemplos dessa imperiosa realidade artística, “todos escrevem sob a conjunção de duas determinações fundamentais: o imperativo do luto e a decadência da arte de narrar”<sup>12</sup>. Sua proposição é contundente: o passado, “cadáver transformado em emblema”<sup>13</sup>, emerge sob as ruínas do que não foi possível, do que foi calado pela violência dos regimes ditatoriais, e é na consciência “da irredutibilidade da derrota”<sup>14</sup>, que se inscreve a literatura na América Latina. A perda é a ferida aberta que não cicatrizou, dando-se pela alegoria a sua possibilidade de representação.

É com foco nessa abordagem que iniciamos a apresentação de algumas das alegorias de *Noturno do Chile*. Insistimos na expressão *algumas* dada a impossibilidade de atender a todas as significações ‘encobertas’ da obra. Nossa sondagem será em torno das alegorias que apontam para a relação sujeito e consciência da derrota, e também para aquelas que problematizam a consciência negada do sujeito recordante, pe. Urrutia, ou seja, denunciam uma verdade que a narrativa memorialista supõe ignorar.

Bolaño em entrevista a Xavier Campos<sup>15</sup>, em 2002, quando perguntado sobre as várias histórias que se intercalam à história do narrador, Sebastián Urrutia Lacroix, assim respondeu:

Bem, essas histórias estão ali principalmente em função do personagem principal, o padre Ibacache. Digamos que elas funcionem como os abismos do padre. Agora, veja bem, uma vez ali, essas histórias têm também que funcionar por elas mesmas.

---

<sup>9</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>13</sup> Ibidem, p.17.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>15</sup> Cf. <http://www.sibila.com.br/index.php/critica/97-entrevista-com-roberto-bolano>, acesso em 05/07/11.

---

Digamos que são exemplos filosóficos, no sentido voltairiano, de uma trajetória moral. E, ainda, uma cortesia do escritor para o leitor, claro.

Seguindo sua pista, entendendo que essas histórias funcionam por si mesmas sem o desprezo da história do pe. Urrutia, é que vamos enveredar no exercício interpretativo, não nos esquecendo, é claro, de agradecer a Bolaño pela simpática (e complexa) gentileza.

## I - O pintor guatemalteco

Uma das características comuns a essas histórias é o seu caráter acidental nas reminiscências do narrador, são episódios narrativos quase autônomos que lhe são contados por outros e o narrador, com minúcia detalhista, evoca-os como condizentes a uma linearidade diegética. O pintor guatemalteco surge, assim, a partir de um relato de Salvador Reyes, escritor chileno que, por ocasião da Segunda Guerra Mundial, residia em Paris e conheceu essa estranha e desolada figura humana. O pintor guatemalteco vivia numa mansarda em Paris, submetido à caridade alheia, impedido de sair do país e, prevendo que seu país natal logo se transformaria num campo de horrores (em 1954 é instituída na Guatemala a primeira ditadura na América Latina, talvez a mais sangrenta de todas e modelar para os regimes ditatoriais que se seguiram nas terras americanas), pinta um quadro singular, surrealista, intitulado *Paisagem da Cidade do México uma hora antes de amanhecer*, que mostrava a Cidade do México vista do alto e no qual “predominavam os verdes e os cinzas. Alguns bairros pareciam ondas. Outros bairros pareciam negativos de fotografias. Não se percebiam figuras humanas, mas, aqui e ali, esqueletos esfumaçados que podiam ser tanto pessoas como animais.” O pintor guatemalteco, sentado eternamente numa cadeira diante de uma janela, “melancólico e raquítico desperdiçava o tempo admirando a paisagem repetida e insólita de Paris”, de sua contemplação indiferente e alheia às visitas dos ilustres escritores, o chileno e o alemão, parecia alcançar uma compreensão profunda do que de fato era sua situação, “a parte mínima da verdade”, do que lhe reservava o seu futuro e de tantos outros exilados, desterrados de suas origens e derrotados em seus sonhos e ideais. Insone e melancólico, para ele o quadro *A paisagem da Cidade do México uma hora antes do amanhecer* era

(...) um altar de sacrifícios humanos, e a seu modo o quadro era um gesto de soberano fastio, e a seu modo o quadro era a aceitação de uma derrota, não a



derrota da cultura européia, briosamente disposta a incinerar a si mesma, nem a derrota política de ideais que o pintor vagamente compartilhava, mas a derrota dele próprio, um guatemalteco sem fama nem fortuna mas disposto a fazer um nome nos cenáculos da Cidade de Luz, e a lucidez com que o guatemalteco aceitava sua derrota, uma lucidez que inferia outras coisas, a qual transcendiam o puramente particular e anedótico (...)

Essa compreensão do quadro pressentida pelo diplomata chileno causa-lhe calafrios, mas nada que o fizesse por muito tempo dedicar-se aos “pensamentos inúteis”, enquanto o pintor guatemalteco “jazia junto da sua janela, consumindo-se na repetida e estéril contemplação de Paris”. A lúcida compreensão da derrota pelo pintor, esse anônimo igual a tantos latino-americanos, a certeza enfatiada que desemboca na melancolia, o sujeito desencantado entregue à própria sorte (ou desgraça iminente), marcam, na narrativa, o que Avelar estabelecia como vínculo indissociável na ficção pós-ditatorial, o luto e a alegoria, o alegórico sedimentado nas ruínas e destroços.

## **II - O sapateiro de Viena**

A história do sapateiro de Viena, ou a Colina dos Heróis, é contada em sequência à melancólica história do pintor guatemalteco. Quem a conta ao pe. Urrutia é Farewell, o crítico literário. O mote, o estado de deslumbramento em que se encontrava o ingênuo padre Urrutia após o encontro com o Salvador Reyes. Farewell, para quem “gostar é bom. Impressionar-se é ruim”, conta-lhe a história da Colina dos Heróis, ou Heldenberg, com um fim que beira ao didatismo.

Narra a história de um próspero sapateiro que idealizou a construção de um monumento para a consagração de todos os heróis do império, Heldenberg, ou a Colina dos Heróis, que funcionaria como campo-santo e como museu. Para tanto, após emocionar o imperador austro-húngaro como sua apaixonada exposição e obter o consentimento, inicia o seu quixotesco trabalho, compra a colina, contrata trabalhadores, entrega-se obstinadamente a seu sonho enquanto o imperador

(...) depois de ter chorado e dito bravo, excelente, não disse mais nada, os ministros também optaram pelo silêncio, e com eles os conselheiros, os generais e os coronéis mais entusiastas, e sem investimentos o projeto não podia andar, mas o fato é que o sapateiro o pusera em andamento e já não podia parar.

Sozinho, sem conseguir se afastar do sonho e sem conseguir realizá-lo, o sapateiro já não descansa, deambulando “através dos seus pesadelos”, só o espera a Colina dos Heróis,

(...) grave e quieta, escura e nobre, o projeto, a obra que muitas vezes cremos conhecer mas na realidade conhecemos muito pouco, o mistério que levamos no coração e num momento de arroubo colocamos no centro de uma bandeja de metal lavrada com caracteres micenianos, caracteres que balbuciam nossa história e nosso anseio mas na realidade só balbuciam nossa derrota, a justa em que caímos e não sabemos, e pusemos o coração no meio dessa bandeja fria, o coração, o coração.

Passam-se os anos, morre o imperador, vem uma guerra, depois outra mais terrível, do sapateiro ninguém mais tinha notícia, até que um dia tanques russos chegaram ao vale da colina, e o que viram foi desolação e abandono, nada de estátuas de heróis, apenas um cemitério com uma única cripta, em cujo interior,

(...) sentado numa curul de pedra, acharam o cadáver do sapateiro, as órbitas vazias como se nunca mais fossem contemplar nada, além do vale sobre o qual cobria sua colina, a queixada aberta como se, depois de entrever a imortalidade, ainda estivesse rindo, disse Farewell.

Esse deslumbramento quixotesco, a fé cega que movimenta os idealistas, os arroubos de uma juventude que cria na utopia da revolução socialista para consertar o mundo, o sonho que desemboca no pesadelo, a derrota como resultado da paixão, tudo isso está sendo dito na história do sapateiro de Viena. Depois do relato, a pergunta insistente de Farewell: “entende? entende?”. A história do sapateiro ilustra a morte do sonho, ou a inutilidade do sonho, “você não deve sonhar, mas ser conseqüente”; a justificativa do silêncio, “Lembro que, embora tivesse vontade de participar, como amavelmente fui convidado a fazer, optei pelo silêncio”, a segurança estéril da omissão, a escolha que todos um dia fazemos entre falar e calar, o destino dos “pensamentos inúteis”.

As duas histórias não são simplesmente metáforas ou formas indiretas de dizer do trauma, como esclarece Avelar, estão mais para incorporações melancólicas da derrota traduzidas na fábula de Bolaño. A proximidade entre os relatos é clara, as duas histórias falam de sonhos derrotados, do fracasso dos ideais, da solidão, do abandono e do esquecimento. Por extensão, do fracasso de toda uma geração que acreditou num ideal socialista para a sociedade, numa América Latina mais humanizada e livre, sonhos

que tombaram em regimes sangrentos, em porções de ditaduras cujos sobreviventes vagueiam insones pelas ruas do exílio.

### III - As sombras chinesas

Terminada a história da Colina dos Heróis, desencadeia-se um diálogo delirante entre Farewell e Pe. Urrutia. Da posição em que estavam sentados no restaurante, era possível visualizar sombras chinesas provocadas pela luz e pelo movimento das pessoas na rua. Farewell, levado pelas perguntas do jovem crítico, passa a dar seus contornos às sombras tremulantes, que vão desde um quadro campestre, passam por putas apressadas, árvores, Neruda, até um rio de lágrimas. Para o padre Urrutia as sombras nada significam, “que curioso, a mim não sugerem nada, só vejo sombras, sombras elétricas, como se o tempo tivesse acelerado”. Da mesma forma que Urrutia não entende a história do sapateiro vienense, ele não consegue ir além da segurança da realidade visível, são sombras elétricas e só. Se para Farewell as sombras chinesas falam da multiplicidade de leituras, Urrutia as vê como leituras medíocres, miseráveis, de cegos. Farewell se entristece com o sonho perdido, Urrutia não reconhece o sonho.

Esse diálogo impreciso alegoriza o próprio *Noturno do Chile*, obra múltipla, exigente, que reclama um movimento novo, uma leitura das sombras e dos manipuladores, um jogo desconcertante pelas entrelinhas, pelos vazios do texto.

### IV - As pombas e os falcões

Após um período de tédio e abatimento, em que “até rezar aborrece”, Pe. Urrutia é convidado pelos já citados Oidó e Odem para um trabalho feito *ex professo* para ele: viajar pela Europa para fazer um diagnóstico dos métodos empregados naquele continente para evitar a deteriorização dos templos sagrados. Durante sua viagem descobre que “não era a poluição ambiental o maior agente destruidor dos grandes monumentos românicos ou góticos, mas a poluição animal, mas precisamente as cagadas das pombas”, e a solução infalível consistia em treinar falcões que erradicariam todas as pombas que ameaçavam os templos. De cidade em cidade, de templo em

templo, o espetáculo se repete: padres mestres em falcoaria, falcões impiedosos e pombas mortas aos milhares. O céu que se tingia de vermelho cada vez que um falcão se lançava à caça. Os falcões recebem nomes próprios e imponentes, são: Turco, Otelo, Xenofonte, Ta Gueule, Rodrigo, Ronnie, Febre. Nos pesadelos de Urrutia se denuncia a alegoria fabular “via um bando de falcões, milhares de falcões voando a grande altura por cima do oceano atlântico, rumo à América. Às vezes o sol se enegrecia nos meus sonhos”. No Chile, inicia-se o governo socialista de Allende, para espanto e tristeza de Urrutia, “Será que vais te transformar em outra coisa? Num monstro que ninguém mais reconhecerá?”. Seriam os falcões, no pensamento ‘sensato’ do padre, o socialismo que se dirigia com aparente vitória sobre o Chile, e as pombinhas, os chilenos indefesos diante da ameaça comunista? Ou os sonhos de Urrutia seriam premonições do que viria de fato a acontecer, do terror que se abateria sobre o Chile? As pombas, os milhares de mortos pelo regime sanguinário? Seriam os falcões, a intensificação da política anticomunista dos Estados Unidos que respondia à “ameaça vermelha” apoiando e bancando ditaduras? O dia 11 de setembro de 1973 marcou para uma geração de chilenos a “perda esmagadora da inocência. Mais uma vez Dom Quixote foi derrotado”, como testemunha Heraldo Muñoz<sup>16</sup>, quando dezenas de milhares pessoas foram severamente torturadas e mortas pelo regime de Pinochet. Na narrativa alegórica, as palavras são habitadas pelo paradoxo e pelo impensado, daí que falcões e pombas podem, como peças de um tabuleiro, mudar de posição, ou, retomando as sombras chinesas, um se metamorfosear no outro.

### **Considerações finais**

Nessa narrativa em que a história aparece a contrapelo, o óbvio é o menos lógico. Ao criar essas pequenas histórias dentro da história ‘principal’, Bolaño desequilibra aquele que seria apenas um monólogo delirante de um velho padre em agonia, expiando suas culpas. Bolaño oferece a seus leitores pequenas doses de elevada reflexão sobre a natureza humana, e sobre a responsabilidade que temos sobre nossas escolhas individuais. Não há na narrativa a ira ou o desespero dos derrotados, tampouco

---

<sup>16</sup> MUÑOZ, Heraldo. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Tradução de Saulo Gouveia. Belo horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 12.

o elogio aos que por ventura imaginaram vencer, há a poderosa consciência de um fatalismo inarredável, no qual todos estão fadados a perecer.

### **Referências Bibliográficas**

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Tradução de Saulo Gouveia. Belo horizonte: Editora UFMG, 2003.

BOLAÑO, Roberto. **Noturno do Chile**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOLAÑO, Roberto. **Putas assassinas**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MUÑOZ, Heraldo. **A sombra do ditador**: memórias políticas do Chile sob Pinochet. Tradução de RENATO Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PAIVA, Maurício. **Transição ao socialismo**: as lições do Chile. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1984.

Internet:

CAMPOS, Javier. Entrevista com Roberto Bolaño. Disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/critica/97-entrevista-com-roberto-bolano>, acesso em 05/07/11.