

JOGOS, DETETIVES E SILÊNCIOS: UMA LEITURA DE *EL TERCER REICH*, DE ROBERTO BOLAÑO

Lucas Antunes Oliveira (UFPE)
luscakanno@hotmail.com

Ninguém pode alegar ignorância da lei, pois existe um código e a lei é coisa escrita: a partir daí, você é livre para infringi-la, mas sabe os riscos que corre. Do mesmo modo, a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. E uma vez engajado no universo da linguagem, não pode nunca mais fingir que não sabe falar: quem entra no universo dos significados, não consegue mais sair; deixemos as palavras se organizarem em liberdade e elas formarão frases, e cada frase contém a linguagem toda e remete a todo o universo; o próprio silêncio se define em relação às palavras, assim como a pausa, em música, ganha o seu sentido a partir dos grupos de notas que a circundam. Esse silêncio é um momento da linguagem; calar-se não é ficar mudo, é recusar-se a falar – logo ainda é falar.

Jean-Paul Sartre, *Que é a Literatura?*

Introdução

O ser humano se faz na linguagem; o que significa dizer que é a partir da linguagem que o ser humano entende a realidade, e, conseqüentemente, o próprio ser humano. De fato, como argumenta o semiótico Izidoro Blikstein, embora a linguagem não seja a única forma que o homem possui para lidar com a realidade (uma vez que a práxis seria a base de um primeiro sistema semiológico humano), ela é sua principal forma de organização do mundo exterior, sendo inclusive a única forma disponível ao homem para explicar essa dimensão perceptiva/cognitiva anterior à linguagem:

embora a significação dos códigos verbais seja tributária, em primeira instância, da semiose não-verbal, é praticamente só por meio desses mesmos códigos verbais que podemos nos conscientizar da significação escondida na dimensão da práxis: anterior à língua, a semiose não-verbal só pode ser explicada pela língua.

(...) nessa interação língua/práxis, instala-se uma reiteração circular que, em princípio, não pode ser rompida: a práxis cria a estereotipia de que depende a língua e esta, por sua vez, materializa e reitera a práxis (BLIKSTEIN, 2006, p.80).

Isso não significa dizer, contudo, que a língua – ou a linguagem – seja apenas um reflexo ou reiteração da práxis; se assim o fosse, estaríamos condenados a uma eterna imobilidade, uma vez que a própria língua “‘amarra’ a percepção/cognição, impedindo o indivíduo de *ver* a realidade de um modo ainda não-programado pelos corredores de estereotipação” (BLIKSTEIN, 2006, p.82, grifo do autor). Contudo, o ser humano, como nos mostra a história, está sempre se reinventando, sempre encontrando novas formas de entender o mundo e a si mesmo. Isso nos leva a concluir que a práxis e a linguagem estão em uma eterna relação dialética, uma dependente da outra, uma modificando a (e se modificando na) outra. Dessa forma, entende-se que quando o ser humano se reinventa, ele, conseqüentemente, reinventa consigo a linguagem – o contrário sendo também verdadeiro. Não há, no mundo das relações humanas, nenhum novo agir que não implique um novo dizer.

É na arte, talvez, onde melhor se percebe esse duplo processo de reinvenção. Sendo a arte também linguagem, as mudanças na práxis que alterariam a segunda também teriam algum tipo de efeito sobre a primeira. Por outro lado, como coloca Blikstein, é a partir do cultivo de sua função poética que a linguagem pode “*desarranjar* a práxis e os corredores isotópicos e *desmontar* os estereótipos perceptuais” (2006, p.84, grifos do autor). Isso não significa dizer que as mudanças no mundo tenham um efeito direto sobre a arte, da mesma forma que esta não provoca uma mudança direta no mundo; pelo contrário, no campo da arte é apenas indiretamente que as mudanças da práxis e da linguagem influenciam uma a outra. Como bem destaca Costa Lima:

Ante a função pragmática [da linguagem], a estética se diferencia por ser uma forma *sui generis* de comunicação. *Sui generis* porque só indiretamente estabelece uma relação com o real. E nisto a *mimesis* se diferencia das outras formas de representação social.

(...) Se, portanto, a obra poética tem a desvantagem, ante o discurso pragmático, de não apontar diretamente para a realidade, não dando assim condições para uma atuação de consequências palpáveis, tem, por outro lado, a vantagem de permitir a representação de múltiplas e variadas realidades, que interferirão – e não serão apenas condicionadas – em sua postura perante o mundo (LIMA, 2003, p.93-94).

A arte é, portanto, tanto reinvenção da práxis – uma vez que, como argumenta Costa Lima, a *mimesis* se caracterizaria por ser uma representação das representações sociais (LIMA, 1981) –, quanto reinvenção da linguagem – já que, como foi destacado acima, a linguagem poética é uma forma *sui generis* de comunicação. Dessa forma, é justamente devido a esse duplo afastamento do real (nem fala, nem age diretamente sobre ele), que a arte serve como o melhor indicador dos processos de reinvenção do ser humano.

A literatura, obviamente, não está alheia a esses processos de modificação do ser/dizer humanos. Citemos um exemplo clássico da reflexão sobre esse tema: o ensaio de Theodor Adorno “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2003). Segundo o filósofo, a desintegração da experiência obriga o narrador do romance contemporâneo (ou seja, do século XX) a abandonar a antiga objetividade consagrada pela literatura realista, porquanto já não é possível uma visão de mundo que organize a vida de maneira articulada e contínua. Como exemplo, ele cita a impossibilidade de alguém que tenha participado da guerra de contar sua experiência da mesma forma que antes se costumava narrar aventuras: “a narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo” (ADORNO, 2003, p.56). Adorno argumenta que a única forma de realismo possível para o romance do século XX é aquela que assume e se constrói a partir da subjetividade daquele que narra; dessa forma, é possível manter o tratamento épico original do romance, uma vez que a totalidade do narrado é circunscrita à própria parcialidade da visão do narrador. Assim, para o pensador alemão, “*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 reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo*” (ADORNO, 2003, p.57, grifo do autor).

O argumento de Adorno mostra que a própria *forma* do romance enquanto gênero precisou ser modificada por causa das transformações socioculturais pelas quais passava o mundo ocidental. Da mesma forma que o gênero passou por modificações, seus subgêneros também precisaram se transformar em função dessas mesmas mudanças, a exemplo do romance policial ou detetivesco. Em sua versão clássica, ou seja, aquela cujo embrião se encontra nos relatos de Edgar Allan Poe (mais precisamente nos contos cujo protagonista é o detetive francês Auguste Dupin), e que foi popularizada por autores como Conan Doyle e

Agatha Christie no final do século XIX e início do XX, o romance policial serviu como propagador dos discursos ideológicos da modernidade: nele é celebrado o triunfo do Racionalismo e da Verdade sobre o mistério, bem como da Justiça sobre o infrator; este não é visto mais como aquele que ataca apenas um indivíduo, mas sim aquele que age contra toda a sociedade – contra a Ordem –, e por isso deve sofrer as consequências da Lei. Ou seja, a narrativa policial clássica sustentou os “discursos que surgem a partir de la formación de la burguesía de los siglos XVIII y XIX en Europa” (VARGAS VERGARA, 2005, p.1); não é, portanto, à toa que José Cardoso Pires, em sua paródia das narrativas detetivescas, tenha afirmado que “a literatura policial é um tranquilizante do cidadão instalado. Toda ela tende a demonstrar que não há crime perfeito” (PIRES, 1999, p.111).

Com a decadência dos discursos ideológicos da modernidade, o romance policial sofre diversas modificações. Em um mundo pós-Auschwitz torna-se demasiadamente artificial – assim como havia se tornado artificial a narrativa que se pretendia objetiva, criticada por Adorno em seu ensaio – uma narração que demonstrasse a vitória absoluta do Racionalismo contra a Desordem; mesmo porque tal mundo percebeu que justamente o ápice do racionalismo ocidental (representada na figura do *Führer*, segundo argumenta um dos personagens de *Respiração artificial*, de Ricardo Piglia, 2006) culminou na desordem absoluta da Segunda Grande Guerra e seus campos de concentração. A própria ideia da existência de valores absolutos como os citados anteriormente, grafados com iniciais maiúsculas, soa estranha à conjuntura que ganha força após a Segunda Guerra, e que, embora não se caracterize pelo rompimento definitivo com os valores desenvolvidos na modernidade, passa a questioná-los e repensá-los com um profundo olhar crítico. Tal conjuntura, que podemos chamar de pós-modernidade, dialoga com as novas manifestações do romance policial produzidas em seu contexto, o que leva tais obras a retrabalharem os elementos fundamentais que caracterizavam a versão clássica do gênero.

Neste pequeno artigo, procuraremos analisar um romance de um dos escritores contemporâneos que procuraram retrabalhar o gênero policial a partir dessa perspectiva pós-moderna: o chileno Roberto Bolaño. A obra escolhida é o romance escrito em 1989, mas só publicado postumamente, *El Tercer Reich* (2010). Veremos como a versão pós-moderna da narrativa policial rompe com os discursos ideológicos sustentados por sua vertente clássica com o objetivo de abordar as incertezas da realidade contemporânea. Nossa leitura procurará situar o papel da temática do jogo no romance de Bolaño, temática esta que releva uma relação com a literatura e a historiografia, possibilitando assim uma reflexão acerca da reconstrução do passado por meio da escrita. Nesse sentido, o livro de Bolaño pode ser considerado uma metaficção historiográfica, nos termos descritos por Linda Hutcheon (1991): uma obra narrativa que é ao mesmo tempo profundamente autorreflexiva e voltada para o mundo histórico, social e político. Desenvolveremos também uma meditação acerca do silêncio mantido por uma das personagens do livro, o Quemado, que se apresenta não como uma forma de negar qualquer interação com a realidade, mas sim como uma postura crítica em relação ao mundo. Além da já citada Hutcheon, que nos ajudará a entender a literatura pós-modernista, contaremos também com as pesquisas de Boileau-Narcejac (1991) e Sandra Lúcia Reimão (1983) sobre a narrativa policial; os estudos de Mabel Vargas Vergara (2011) e T. G. Pinheiro (2010) sobre a obra de Bolaño; bem como outros autores que nos ajudarão a desenvolver nosso raciocínio neste trabalho. É importante destacar que nossa metodologia não se pautará por nenhuma tentativa de “aplicação” das ideias apresentadas pelos estudiosos que servem como base teórica e crítica de nosso estudo, mas sim pela intenção de fazer com que seus juízos dialoguem com o texto sobre o qual nos debruçamos, com o objetivo de aperfeiçoar a leitura que nos propomos a realizar neste artigo.

1. Jogos, detetives e silêncios: *El Tercer Reich*, de Roberto Bolaño

Cabe aqui fazer um breve resumo do livro, a fim de facilitar o entendimento do leitor não familiarizado com o texto de Bolaño. *El Tercer Reich* narra, em forma de diário, as férias do jovem alemão Udo Berger, campeão de *wargames* de seu país, em uma cidade costeira espanhola, em algum ano perto do final da década de 1980. Udo, que viaja com sua namorada Ingeborg, se hospeda no mesmo hotel no qual costumava passar as férias com a família quando adolescente: o Hotel del Mar, administrado pela bela e enigmática Frau Else, por quem Berger mantinha uma paixão secreta. Além de aproveitar os momentos de descanso com Ingeborg, Udo pretende utilizar o tempo no hotel para escrever um artigo, que será apresentado em um grande congresso sobre *wargames*, a respeito do seu jogo favorito: o Terceiro Reich, que simula a Segunda Guerra mundial, e que é jogado por Berger ocupando o papel dos nazistas. Durante a estadia, Udo e Ingeborg acabam se envolvendo com algumas figuras locais: o casal de alemães também em férias, Charly e Hanna; a dupla de vagabundos espanhóis, o Lobo e o Cordero; e o sinistro Quemado, um jovem que aluga pedalinhos na praia e que carrega tal alcunha por possuir o rosto e parte do corpo marcados por horrendas queimaduras.

A primeira parte do romance trata da rotina banal de Udo, que gasta seu tempo entre a praia e as noites em boates com a dupla de espanhóis e o casal alemão. No entanto, a situação muda bruscamente quando, após uma discussão com Hanna, Charly desaparece no mar. Enquanto Hanna e Ingeborg, assustadas com o local, retornam à Alemanha, Udo permanece no hotel, com a desculpa de que ficará esperando o aparecimento do corpo de Charly. Enquanto isso, passa a jogar o Terceiro Reich com o Quemado e tenta conquistar Frau Else, que, atormentada pelo estado de saúde crítico de seu marido, ao mesmo tempo aceita e afasta as investidas de Berger. Com o período de férias acabando, o hotel e a cidade assumem a aparência de algo decadente, ao mesmo tempo em que a saúde mental de Udo começa a se fragilizar e o Quemado, para a surpresa do protagonista, vai lentamente derrotando-o no Terceiro Reich.

Esse breve resumo serviu para colocar em linhas gerais o enredo do romance de Bolaño; trabalharemos os detalhes da obra no decorrer do trabalho. Uma dessas particularidades que logo chama a atenção é a associação feita entre os jogos e a literatura. Tal associação é estabelecida inicialmente devido ao processo de escritura comum às duas instâncias, uma vez que Udo, estimulado por seu amigo Conrad, intenta começar a escrever profissionalmente artigos para as revistas especializadas em *wargames*, sem, contudo, excluir a possibilidade de no futuro compor romances. Entretanto, a associação se alarga quando é exposto que o universo dos *wargames* se assemelha bastante ao próprio universo das instituições literárias; como coloca Thiago Pinheiro:

A cultura que se desenvolve ao redor dos *wargames* aparece no romance como uma espécie de estrutura institucional similar, e mesmo paródica, à literária, com seus prêmios, seus grupos subterrâneos, suas disputas, suas publicações de circulação ínfima (PINHEIRO, 2010, p.03).

Tal associação, portanto, parece ser um indício de que o jogo, aqui, não deve ser lido apenas como jogo, mas também como uma metáfora da literatura ou mesmo da própria escritura. Tal constatação leva a diversas consequências. Primeiramente, destaca a metaficcionalidade presente em *El Tercer Reich*¹, uma vez que o falar sobre o jogo é ao mesmo tempo um falar sobre a literatura. Em segundo lugar, evidencia a função do jogo não só como simulador da realidade, mas também como um possível *discurso* sobre a realidade;

¹ A metaficcionalidade não é, na verdade, um recurso que aparece apenas neste romance que analisamos, mas sim uma das características principais de toda a obra de Bolaño.

ou seja, o jogo visto também como linguagem. Por último, estendida àquele que joga, a metáfora do jogo como literatura transforma Udo em escritor (poderíamos também dizer: em intelectual), em alguém que constrói um discurso sobre a realidade. Todas essas consequências serão importantes para nossa leitura, como veremos no decorrer do trabalho. Para ordenar a explanação, desenvolveremos uma por uma, a começar pela questão da metaficcionalidade.

A relação entre jogo e literatura, que podemos perceber em *El Tercer Reich*, não é nenhuma invenção de Bolaño; pelo contrário, como sublinha Pinheiro (2010), o autor chileno conhecia e admirava bastante outros escritores que já haviam trabalhado tal relação, como o oulipiano Georges Perec e o argentino Julio Cortázar. Mais interessante ainda é que o jogo assumia um papel tão importante no romance policial clássico – modelo com o qual o texto de Bolaño irá dialogar. O romance policial clássico (ou “de pura detecção”), como argumenta Boileau-Narcejac (1991), se caracteriza por ser um problema que deve ser resolvido pelo detetive. Se em suas primeiras manifestações, o romance de pura detecção ignorava o leitor, apresentando-se “dado” e completamente resolvido pelo investigador, a partir das obras de Austin Freeman, o autor do romance policial passa a levar em consideração o leitor como uma espécie de “co-investigador”; a estrutura das obras muda para que o leitor, enquanto vai lendo o texto, trabalhe junto com o detetive para resolver o caso. Cria-se então uma espécie de jogo: o leitor, baseando-se nas pistas deixadas pelo texto, deve reconstruir o crime para desvendar o enigma e encontrar o assassino, chegando assim a um sentido final para a obra. O jogo do romance policial torna-se, assim, análogo à própria leitura das obras ficcionais: como coloca Iser (1999), todo texto ficcional é constituído de vazios que devem ser preenchidos pelo leitor na sua interação com o texto para que se possa construir um significado para aquilo que é lido. Não é à toa, portanto, que o mesmo Iser (2002) tenha metaforizado essa interação texto-leitor como um jogo. Dessa forma, vemos que a metaficcionalidade da obra de Bolaño, criada a partir da associação entre o jogo e a literatura, não se restringe à reflexão sobre o gênero policial, mas abrange a escritura/leitura de maneira geral.

É preciso, portanto, que o leitor fique atento às pistas cedidas pelo texto para que consiga solucionar os mistérios que surgem. Estes, contudo, assim como aquelas, não são nada evidentes em *El Tercer Reich*. Sabemos, por exemplo, que há um cadáver e que as condições da sua morte são suspeitas: Charly, excelente nadador, morre afogado; pouco tempo antes de sua morte, tem uma discussão séria e hostil com sua namorada Hanna, a quem agride; esta, por sua vez, retorna à Alemanha logo após o desaparecimento do namorado, mesmo que seu corpo ainda não tenha sido achado e nem a morte confirmada. Somam-se a isso as insinuações de uma história sobre um estupro, possivelmente envolvendo o Lobo, o Cordero e Charly, cuja vítima poderia ter sido a própria Hanna ou alguma mulher desconhecida. Várias suspeitas são levantadas, mas não se consegue chegar a nenhuma conclusão, nem no que diz respeito aos culpados e às vítimas, nem à verdadeira existência dos próprios crimes. Isso porque estamos, como leitores, sujeitos à visão parcial de Udo, cuja saúde mental vai se deteriorando no decorrer do romance, tornando difícil saber o que é evidência e crime, e o que é delírio e paranoia.

Percebe-se aqui com clareza a subversão do gênero policial operada por Bolaño em *El Tercer Reich*: não só torna-se impossível chegar a uma solução final para o enigma do livro, quanto confirmar a existência do próprio enigma. E isso ocorre justamente porque o detetive, que na narrativa policial clássica funcionava como uma espécie de avatar do Racionalismo, capaz de vencer qualquer mistério, é agora alguém incapaz de colocar todos os eventos numa ordem lógica e correta de modo a resolver o caso, mesmo contando com a ajuda de um diário – da escrita organizada. Ao subverter a manifestação clássica do gênero policial, Bolaño questiona os discursos que a sustentaram, ou seja, os discursos ideológicos da modernidade, que, como vimos, tornam-se insustentáveis na conjuntura contemporânea.

Assim, o romance policial clássico, junto com seu discurso, aparece aqui como impossível ou inverossímil, a não ser como um subproduto cultural: essa degradação do gênero é representada na obra pelo detetive Florian Linden, personagem de uma série de romances policiais que Ingeborg lê, e que Udo despreza, ainda mais quando comparados às outras obras de literatura alemã apreciadas pelo protagonista:

¡Cuántas noches a partir de entonces me acosté tarde ocupado ya no sólo a descifrar espinosos reglamentos de juegos nuevos sino embebido en la alegría y la desgracia, en los abismos y en las cimas de la literatura alemana! Por supuesto, me refiero a la literatura que se escribe con sangre y no a los libros de Florian Linden, los cuales, por lo que cuenta Ingeborg, cada vez son más disparatados (BOLAÑO, 20120, p.48)².

O romance policial impossível de ser desvendado é a forma escolhida por Bolaño para tratar da ruína dos projetos ideológicos da modernidade; ruína esta cuja representação mais forte e contundente seja, talvez, o nazismo. Não é à toa que este apareça como tema frequente no conjunto da obra de Bolaño³, incluindo, obviamente, *El Tercer Reich*. Aqui, o nacional-socialismo aparece diretamente relacionado com a escritura, uma vez que ele é o tema do jogo que dá título ao livro, que por sua vez, como vimos, é associado à literatura. Essa associação, como já foi dito, nos leva a pensar no jogo como um discurso sobre a realidade; no caso, como um discurso sobre a história, o que é reforçado em um diálogo que Udo tem com o Lobo e o Cordero sobre o jogo:

—(...) Esta clase de juegos genera un impulso documental bastante curioso. Es como si quisiéramos saber todo lo que se hizo para transformar lo que se hizo mal.
—Ya entiendo — dice el Lobo, por supuesto sin entender nada.
—Es que si lo repitierais todo ya no tendría gracia. Dejaría de ser un juego
—murmura el Cordero mientras se deja caer sobre la moqueta obstaculizando el paso al baño (BOLAÑO, 2010, p.270).

A relação entre o jogo e a história não se dá somente por meio de um elemento em comum, ou seja, o “impulso documental”; mas também pela possibilidade que o jogo tem de subverter a própria história, “narrando” os eventos de outra forma e criando, assim, a possibilidade de rever o nazismo e a Segunda Guerra a partir de uma outra ótica, resignificando-os. Esse potencial subversivo do jogo, no entanto, é negado por Udo, que insiste em vê-lo como fechado sobre si mesmo e sem nenhuma ligação com a ferida histórica que lhe serve de motivo: “Era solo un juego, sin más, y el hombre hablaba como si existieran fichas de la Gestapo (ja ja) dispuestas a saltar sobre la cara del jugador aliado” (BOLAÑO, 2010, p. 230).

A essa posição cínica de Berger perante o jogo opõe-se a de seu adversário, o misterioso Quemado. Este, cuja atitude geral na parte inicial do livro é manter-se sempre num silêncio apático e indiferente, começa a demonstrar um interesse excepcional pelo jogo, como descobre Udo ao conversar com o dono de bar que ambos frequentam:

² Curiosamente, essa referência intertextual a outra narrativa policial é uma característica constante do gênero, como destaca Sandra Lúcia Reimão (1983). Dessa forma, ao mesmo tempo em que Bolaño critica o romance policial clássico, também o afirma, pois elabora sua própria obra a partir das estruturas do gênero. Essa afirmação/negação simultânea da narrativa policial clássica é um elemento importante em *El Tercer Reich*, como se verá mais tarde.

³ Outras obras de Bolaño em que o nazismo aparece como tema importante são: *La literatura nazi en America*, *Estrella distante* e *2666*.

«Tu juego; el Quemado está entusiasmado con él. Nunca lo había visto tan interesado por algo.» Me aclaré la voz y dije que sí. La verdad es que estaba sorprendido de que el Quemado anduviera por allí contando nuestra partida (BOLAÑO, 2010, p.229).

Nessa mesma conversa Udo descobre que tal interesse se deve ao fato de que as queimaduras do Quemado foram possivelmente causadas por um grupo de neonazistas, e que, por isso, ele antipatiza com os alemães. A partir daí, a tensão entre Udo e o Quemado vai lentamente crescendo, à medida que este pouco a pouco muda a situação do jogo e começa a vencer aquele. Nesse ínterim, alguns acontecimentos contribuem para aumentar a tensão: Berger descobre que o Quemado é na verdade latino-americano (o que remete, embora não de maneira explícita, ao local onde vários oficiais nazistas receberam abrigo após o final da Guerra); o Quemado, em algumas ocasiões, leva fotocópias de livros de história que tratam de acontecimentos sobre a Segunda Guerra, o que é encarado por Udo como uma provocação (adiante diremos o porquê); Berger começa a acreditar que o Quemado enlouqueceu e que ameaça a sua vida. Essa sensação é acentuada pela conversa que Udo tem com o marido de Frau Else, o homem que deu alguns conselhos para que o Quemado pudesse vencer seu adversário no jogo, e que alerta para o perigo do final da partida:

—¿Qué sucederá después de la caída de Berlín?

—Según veo la situación —dijo sin abrir los ojos y arrastrando las palabras—, él no se contentará con recibir la enhorabuena.

—¿Qué cree usted que hará?

—Lo más lógico, Herr Udo Berger, lo más lógico. Piense usted, ¿qué hace el vencedor?, ¿cuáles son sus atributos?

Confesé mi ignorancia. El marido de Frau Else se acomodó de lado en la cama de tal manera que sólo podía observar su perfil demacrado y anguloso. Descubrí que así se parecía al Quijote. Un Quijote postrado, cotidiano y terrible como el Destino. El hallazgo consiguió inquietarme. Tal vez eso fue lo que había atraído a Frau Else.

—Está en todos los libros de historia —su voz tenía un timbre débil y cansado—, incluso en los alemanes. Iniciar el juicio a los criminales de guerra.

Me reí en su cara:

—El juego termina con Victoria Decisiva, Victoria Táctica, Victoria Marginal o Empate, no con juicios ni estupideces de ese tipo —recité.

—Ay, amigo, en las pesadillas de ese pobre muchacho el juicio es tal vez el acto más importante del juego, el único por el que vale la pena pasarse tantas horas jugando. ¡Colgar a los nazis! (BOLAÑO, 2010, p.324-325).

Assim, Berger intui que algo terrível acontecerá consigo se seu adversário vencer o jogo, o que, por fim, acaba por ocorrer. O Quemado então o leva para uma construção formada pelos pedalinhas que aluga, onde Udo, imaginado que será morto, procura lutar por sua vida, levando-o a perder os sentidos. Contudo, o Quemado não o fere; pelo contrário, Berger percebe que a atitude de seu adversário se restringe a uma espécie de comemoração:

Abrí los ojos cuando me sentí encallar en la arena, a pocos centímetros de una lámpara de camping gas. (...) Afuera, caminando en círculos alrededor de la fortaleza, el Quemado se reía. Podía escuchar sus pisadas que se hundían en la arena y su risa clara, feliz, como la de un niño (BOLAÑO, 2010, p.347).

A comemoração do Quemado leva a concluir que sua atitude perante o jogo, ao contrário do que se pensava, era muito mais simbólica do que “concreta”; o Quemado percebe o que Udo ignora, ou seja, que o jogo funciona como uma forma de tratar da realidade histórica, de repensá-la e de nunca esquecê-la. A revolta do Quemado com Udo, o seu desejo desesperado de vencê-lo e a obsessão que possui pelo jogo não são sintomas da arquitetura de uma vingança pessoal contra os nazistas que deformaram seu corpo; mas sim a ação ofensiva contra a alienação de Berger, pela sua atitude temerária de tratar o nazismo como um significante sem significado, de pensar o jogo como “apenas um jogo”. Entendemos, portanto, as fotocópias trazidas por Quemado e que Udo intui como uma provocação; ao trazer arquivos sobre como os fatos ocorreram durante a Segunda Guerra, o Quemado faz mais do que alertar a Berger de que ele caminha para a derrota: ele traz à vista de seu adversário o absurdo tanto da experiência do nazismo quanto da postura que Udo adota perante a memória dessa experiência.

A atitude agressiva do Quemado para com Berger indica uma crítica à alienação de certos literatos e intelectuais diante da história e da realidade de uma maneira geral. Lembremos, mais uma vez, que o jogo é, em *El Tercer Reich*, também linguagem (ou seja, discurso sobre o mundo), o que converte Udo – o profissional da linguagem – em uma espécie de metáfora do intelectual. Assim, a crítica feita por Bolaño não se dirige ao intelectual ou literato de maneira geral, mas sim àqueles que ao invés de utilizar seu objeto de estudo ou trabalho (a literatura ou a história) como forma de se voltar para o mundo, realizam o movimento contrário: utilizam-no para fugir do mundo. Essa condenação do intelectual alienado é notória em outra obra de Bolaño que também toca no tema da violência dos regimes autoritários: trata-se de *Noturno do Chile* (2004). Esse romance, publicado em 2000, é narrado pelo padre e crítico literário chileno Sebastián Urrutia Lacroix, que diante das crises políticas e sociais enfrentadas pelo seu país, volta-se para o trabalho intelectual puro e descompromissado. Como exemplo da postura do protagonista de *Noturno do Chile*, citemos dois episódios do livro: durante os conflitos do final do governo de Salvador Allende, o padre Lacroix isola-se para reler freneticamente os autores gregos; mais tarde, quando a situação se “acalma” no regime de Pinochet, Lacroix passa a dar aulas de marxismo ao ditador e seus companheiros da Junta Militar.

Noturno do Chile é um monólogo frenético, pois se trata da tentativa do padre Lacroix de justificar e expurgar a posição alienada que adotou durante toda sua vida, atitude da qual tem consciência de ser culpado:

É preciso ser responsável. Eu disse isso a minha vida inteira. Você tem a obrigação de ser responsável por seus atos e também por suas palavras, inclusive o seus silêncios, sim, por seus silêncios, porque os silêncios também ascendem ao céu e Deus os ouve, e só Deus os compreende e os julga, de modo que muito cuidado com seus silêncios. (BOLAÑO, 2004, p.09).

A lucidez do padre Lacroix é admirável não somente porque ele reconhece o papel da linguagem enquanto forma de agir concretamente sobre o mundo, mas, sobretudo, por compreender que o silêncio *também é linguagem*, e, conseqüentemente, ação. O silêncio de Lacroix acerca dos absurdos da ditadura de Pinochet lança uma luz sobre o silêncio contraditório de Udo: apesar de falar demais (uma vez que é ele, através de seu diário, que nos conta o que acontece em *El Tercer Reich*), insiste em se calar, através da negação, a respeito do conteúdo veiculado pelo jogo. Em Lacroix e Berger o silêncio é motivo de culpa, por ser alienação; contrapõe-se a esses, o silêncio do Quemado. Este pouco fala, o que, somado à sua aparência e forma como leva a vida, sugere a Udo uma deficiência da linguagem que é logo desmentida:

—Debes escribir con mucha lentitud —dijo.

—No —me reí—, escribo como un relámpago. Juego muy lento pero escribo muy rápido. Dicen que soy nervioso y no es verdad; lo dicen por mi escritura. ¡Sin detenerme!

—Yo también escribo muy rápido —murmuró el Quemado.

—Sí, lo suponía —dije.

Mis propias palabras me sorprendieron. En realidad ni siquiera esperaba que el Quemado *supiera* escribir. Pero cuando lo dijo, o tal vez antes, al afirmarlo yo, intuí que él también debía tener una caligrafía veloz (BOLAÑO, 2010, p.82, grifo do autor).

A sugestão de que o Quemado é familiarizado com um uso mais complexo da linguagem é reforçada quando este, em outra conversa com Berger, revela os poetas que gostava de ler: “—Vallejo, Neruda, Lorca...” (BOLAÑO, 2010, p.290). Assim, podemos inferir que o silêncio do Quemado não deve ser entendido como fruto de uma deficiência, mas sim de uma *intenção*. Essa relação do Quemado com o silêncio pode ser aclarada a partir da comparação, feita por Holanda (1992), entre o silêncio de Fabiano, de *Vidas Secas* e o de Meursault, de *O estrangeiro*. Enquanto o silêncio do primeiro é ocasionado por uma deficiência linguística que denuncia a realidade opressiva na qual vive o personagem (condição que poderia ser associada ao silêncio que é inicialmente atribuído ao Quemado); o do segundo, sendo intencional, funciona como contradiscurso: “O silêncio é uma forma de fala que se faz pelo assentimento ou pela refutação. Os gregos chamam a isso *antilogia*: à existência de todo objeto de pode opor dois *logoi*. O silêncio é, literalmente, antilogia: contestação, refutação” (HOLANDA, 1992, p.48). Tanto Meursault quando o Quemado se calam; mas não o fazem porque são incapazes de falar, a exemplo de Fabiano; ao contrário, seus silêncios, sendo propositais, questionam o mundo que os cerca.

O silêncio do Quemado, contestatório, choca-se com o silêncio de Udo, alienado. Ao recusar-se a falar, o Quemado se nega a compartilhar o mesmo universo linguístico – e, conseqüentemente, político e social – de Berger, questionando e criticando, assim, o posicionamento deste – também político e social, mesmo que ele mesmo não se dê conta disso – a respeito do jogo e, por extensão, da história. O que o Quemado exige, portanto, não é uma ação revisionista do discurso sobre a história (o que poderia parecer contraditório, uma vez que ele joga com os Aliados, a força que efetivamente venceu a Guerra), muito menos simplesmente afirmativa; mas sim um novo posicionamento que seja sobretudo *ético*, ou seja, um novo posicionamento que se construa ao mesmo tempo consciente e crítico a respeito da ação que esse discurso sobre a história desempenha no mundo que o recebe.

O silêncio do Quemado acaba refletindo o silêncio do próprio Bolaño enquanto autor: ao criar um romance policial cuja solução do mistério é propositalmente silenciada, Bolaño questiona a narrativa detetivesca clássica e os discursos ideológicos modernos que lhe serviam de apoio. Esse diálogo estabelecido com o romance de pura detecção, no qual suas estruturas e os valores por elas veiculados são ao mesmo tempo afirmados e questionados, evidencia o caráter pós-modernista do texto de Bolaño, entendendo aqui o pós-modernismo como pensado por Linda Hutcheon⁴ (1991). Podemos, portanto, afirmar que *El Tercer Reich* possui as características daquilo que Hutcheon acredita ser a forma literária pós-modernista por excelência, e que a autora chama de “metaficção historiográfica”: obras narrativas que são ao mesmo tempo profundamente autorreflexivas e voltadas para o mundo histórico, social e

⁴ Ou seja: como “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p.19).

político. Hutcheon destaca que a metaficção historiográfica procura justamente trabalhar as formas pelas quais o ser humano se relaciona com os eventos do passado:

Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e conteúdos do passado (HUTCHEON, 1991, p.22, grifos da autora).

Conclusão

Vimos como em *El Tercer Reich* o jogo funciona não só como uma metáfora da literatura, mas também do discurso sobre a história. Essa metáfora, que em seu desenvolvimento durante a obra indica também uma postura ética que deve pautar tal discurso, também evidencia o caráter de *constructo* desse discurso. Poderíamos também dizer, seguindo o exemplo de Clifford Geertz, que a metáfora do jogo revela a história como ficção, “no sentido de que [é] ‘algo construído’, ‘algo modelado’ – o sentido original de *fictio*” (GEERTZ, 1989, p.25-26), e não como alguma mentira ou algo não-factual; posicionamento este que, de acordo com Hutcheon, está no cerne da metaficção historiográfica.

Ao destacar a natureza “ficcional” do discurso sobre a história, Bolaño contesta a historiografia positivista, entrando em choque novamente com os valores afirmados pela episteme moderna. Dessa forma, percebe-se o caráter não só pós-modernista de *El Tercer Reich*, mas também pós-moderno, o que evidencia a íntima relação entre essas duas instâncias. Deixando claro o uso que fazemos dos termos: enquanto pós-modernismo se refere à dimensão estética de um produto cultural, o pós-moderno, relativo à pós-modernidade, designa um contexto muito mais amplo, que envolve espaços culturais, políticos, sociais, econômicos, etc. Contudo, a relação íntima entre essas duas instâncias retoma a nossa discussão inicial envolvendo práxis e linguagem: o pós-moderno propicia o nascimento de uma estética pós-modernista justamente porque só pode ser devidamente expresso e compreendido por ela.

Bolaño, como grande escritor que era, tinha consciência disso; sabia que a obra literária, se quer que sua “mensagem” possua relevância, deve ser esteticamente relevante: para bem falar sobre o seu tempo, o autor precisa saber falar *de acordo* com seu tempo. Em *El Tercer Reich*, o romance policial subvertido (e silenciado), aliado à transformação do jogo em metáfora, foi a forma que o autor chileno encontrou para tratar da relação entre o ser humano e sua história. Um último comentário antes de encerrar este ensaio: Udo, ao final de ser relato, vai com Conrad para o tão esperado Congresso sobre *wargames*. Lá, sente-se deslocado, pois a atitude dos participantes o incomoda profundamente:

Por mi parte llegué a la conclusión de que el ochenta por ciento de los ponentes necesitaba asistencia psiquiátrica. Para consolarme me repetía que eran inofensivos, una y otravez, y finalmente acabé aceptándolo porque era lo mejor que podía hacer (BOLAÑO, 2010, p.358).

Ao encontrar, em meio a um grupo de entusiastas, Rex Douglas, um grande jogador norte-americano do Terceiro Reich com quem se correspondia por cartas, Berger resolve deixar o Congresso sem ser percebido. Tal atitude displicente para com o Congresso evidencia uma mudança de posicionamento de Udo em relação ao jogo. Daí o incômodo que ele sente ao observar os demais participantes do Congresso: percebe neles a atitude alienada

que ele mesmo possuía antes de sua partida com o Quemado. O aprendizado de Udo, portanto, encerra *El Tercer Reich*, revelando uma obra que, embora fale de ruínas, também fala de esperança. Assim, talvez a melhor forma de concluir esta leitura do livro de Bolaño seja mostrando sua própria epígrafe:

A veces jugamos con vendedores ambulantes, otras con veraneantes, y hace dos meses hasta pudimos condenar a un general alemán a veinte años de reclusión. Llegó de paseo con su esposa, y sólo mi arte lo salvó de la horca.

El desperfecto,
Friedrich Dürrenmatt (BOLAÑO, 2010, p.10).

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003. v. 1.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser: ou a fabricação da realidade*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BOLAÑO, Roberto. *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- _____. *Noturno do Chile*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LLTC, 1989.
- HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2002.
- _____. Teoria da Recepção: reação a uma circunstancia histórica. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Teoria da Ficção: Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade: forma das sombras*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- _____. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- PINHEIRO, T. G. . Os jogos e as ruínas: El Tercer Reich de Roberto Bolaño. In: *X Seminário de Estudos Literários*, 2010, Assis. Anais do X SEL, 2010. p. 1-10.
- PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- VARGAS VERGARA, Mabel. La escritura como táctica abismada de lo policial en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño. In: *Cyber Humanitatis*, n. 33, 2005. Disponível em <<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl>>. Acesso em 27 jul. 2011.