

O melodrama *queer* em Roberto Bolaño - notas sobre a mobilidade e a mobilização dos afetos

Renata Farias de Felipe*

RESUMO:

Neste trabalho, analisamos o conto “O Olho Silva”, parte do livro *Putas assassinas* (2001), do escritor chileno Roberto Bolaño, texto cujo protagonista personifica uma série de exílios e de marginalidades, condição que aproxima a narrativa do menos definitivo dinamizador do discurso melodramático. No conto, a desvantagem como local de enunciação parece não apenas mobilizar os afetos do leitor como ressignificar a visão e a experiência das/nas margens.

Palavras-chave: Roberto Bolaño. Melodrama. *Queer*.

Antes, algumas notas

O cultuado autor Roberto Bolaño é um dos nomes lembrados quando pensamos os fenômenos editoriais recentes, bem como os contornos fluidos e incertos da literatura contemporânea. Sua obra – povoada por personagens solitárias e inadaptáveis cuja estranheza é a força dinamizadora do relato – ao tratar sobre o esvaziamento ideológico do sujeito contraria boa parte da produção literária contemporânea, já que se distancia tanto do hedonismo quanto da autorreflexividade que lhe são recorrentes.

No conto “O Olho Silva”, de *Putas assassinas* (2001), o vazio ideológico intransponível, um dos temas que atravessa a sua obra, é temporariamente “preenchido” por laços afetivos tão urgentes quanto inusitados. O que a narrativa nos conta é a formação e a dissolução de uma estranha família, cuja figura materna é um ex-exilado político chileno homossexual, um sujeito errante e duas crianças indianas “adotadas” em circunstâncias peculiares. Seres cujos laços afetivos são atados como estratégia de sobrevivência ao meio hostil, os personagens mencionados somam as suas carências. É nesse sentido que o conto permite a associação ao melodrama pois, como nos lembra o crítico Daniel Link (2002), o gênero melodramático parte discursivamente da desvantagem.

O personagem Olho Silva incorpora uma série de marginalidades: exilado chileno; homossexual exilado entre os exilados chilenos que viviam no México dos anos 70; latino-americano sem pátria após o período da abertura; sujeito nômade¹ que agrega à própria marginalidade a condição de foragido e de “mãe” circunstancial. Sucessivamente, o protagonista personifica uma série de estranhezas e de inadequações. “Maurício Silva, vulgo o Olho” (BOLAÑO, 2008, p.11), ser permanentemente em trânsito, é um sujeito *queer*, tanto nos sentidos amplo quanto pejorativo/paródico assumidos pelo termo. Segundo Guacira Lopes Louro, *queer* “pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais” (LOURO, 2008, p. 38). A expressão, tomada e refuncionalizada por uma vertente dos movimentos LGBTTT para qualificar uma postura contrária a toda espécie de normalização, refere-se à diferença que não quer ser assimilada, tampouco, tolerada. Nesse sentido, a experiência dos sujeitos fronteiros, *queer*, ainda de acordo com Louro, tem um impacto “fortemente político”, já que as suas ações “sugerem uma ampliação nas possibilidades de

ser e de viver; insinuam que a diversidade pode ser produtiva e indicam que o processo de se “fazer” como sujeito pode ser experimentado com intensidade” (LOURO, 2008, p. 23). Do ponto de vista epistemológico, a teoria *queer* produz uma espécie de reviravolta que, simultaneamente, remete ao terreno da sexualidade e também o transborda. “Ela provoca e perturba as formas convencionais de pensar e de conhecer, já que a própria sexualidade, polimorfa e perversa, é ligada à curiosidade e ao conhecimento” (LOURO, 2008, p. 51). Para Larissa Pelúcio, a teoria *queer*² pode ser entendida como um conjunto de enunciações teóricas reconhecidas como “subalternas justamente pelo enfrentamento teórico, metodológico, ético e epistemológico que fazem aos saberes hegemônicos” (PELÚCIO, 2012, p. 403). Entre os questionamentos realizados por tal episteme está não apenas a heteronormatividade, como as próprias reivindicações LGBTTT, as identidades e a educação.

No conto “O Olho Silva”, de Roberto Bolaño a associação com o universo *queer* se dá não apenas no nível da representação mas, de certo modo, também no nível da recepção, se considerarmos a proximidade entre o conto e os elementos do melodrama. O gênero melodramático é um gênero de “efeitos” e de excessos, elementos que despertam a empatia e que mobilizam os afetos do leitor/receptor. Esse “contágio” somado às representações *queer* remetem a uma espécie de ‘didatismo’ que é, certamente, perverso. Olho Silva, personagem em permanente deslocamento, é uma espécie de viajante, ser que, segundo Jorge Larrosa, encarna um “mestre do negativo, um sujeito que não ensina nada, não convida a ser seguido, simplesmente dá a distância e o horizonte, o ‘não’ e o impulso para se caminhar” (LARROSA, 2000, p. 60 apud LOURO, 2008, p. 24). Ainda que o conto não seja propriamente “didático” (no sentido disciplinante do termo), a visibilidade dada ao referido ‘não’, à estranheza, à inadequação e à mobilidade - destaque revestido de nuances afetivas – é pleno de possibilidades sensibilizadoras, políticas³ e, de certo modo, “pedagógicas”.

Ora, o objetivo de “educar” pela via dos afetos é um dos elementos característicos do melodrama e um traço habilmente explorado por uma espécie de “linhagem” perversa de ficcionistas, como Manuel Puig, Pedro Almodóvar, Jean Cocteau e Rainer Fassbinder. Mestres na arte de veicular (a)moralidades não hegemônicas, os artistas mencionados promovem uma refuncionalização do melodrama tradicional ao aliam o gênero aos gêneros (representações identitárias/pós-identitárias). Ao tratar sobre a semântica do melodrama, Ismail Xavier destaca o seu potencial moralizante enfatizando, porém, o fato de a moralidade veiculada pelo gênero não estar, necessariamente, implicada à moral hegemônica:

Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, torná-la visível, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos “naturais” do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família. [...] Há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade (XAVIER, 2003, p. 91).

Se considerarmos o fato de o conto “O Olho Silva” narrar o vazio, a inadequação e a desvantagem de seus personagens promovendo a empatia e a sensibilização por parte do leitor, podemos vê-lo como melodramático. Além das referidas marcas, a narrativa incorpora a temática familiar, um dos temas mais caros ao gênero⁴. Contrariando o melodrama tradicional, porém, a família de Maurício Silva difere da família nuclear burguesa, já que os laços estabelecidos entre o protagonista e os meninos

são legitimados exclusivamente pelo afeto e não pela consanguinidade, deslocamento que remete à flexibilidade ideológica apontada por Ismail Xavier. Na narrativa, os elementos do melodrama, um gênero originalmente burguês, são utilizados para dar visibilidade às contingências pós-modernas, refuncionalização que, por si só, remete ao universo *queer*⁵. Além do deslocamento no nível semântico, as representações sociopolítico, ideológicas e familiares no conto são também contingentes, o que vai ao encontro da estranheza própria ao *queer*.

Para pensarmos sobre as possibilidades (perversamente) didáticas do conto, serão utilizados como referenciais teórico/críticos os argumentos de Homi Bhabha e de Silviano Santiago relativos ao entre-lugar; as observações de Guacira Lopes Louro acerca da teoria *queer*; a perspectiva de Daniel Link e de Ismail Xavier sobre o campo simbólico e os efeitos do melodrama.

As margens: um começo

Pensar a margem como espaço de incessante resignificação é dissociá-la de um território de ressentida espreita. A margem *é* o além e *se situa* além, o que não significa uma inversão hierárquica da gasta dicotomia centro/margem: o “além”, segundo Homi Bhabha, “não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado”, mas o efeito de uma espécie de sentimento de desorientação, que desencadeia “um movimento exploratório incessante” (BHABHA, 2003, p.19). Nesse sentido, as margens/marginalidades podem ser vistas como instâncias produtivas, como espaços de reflexão, de reformulação e de redistribuição simbólica.

Ao tratar sobre a cultura latino-americana, Silviano Santiago – no já “canônico” ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” – posiciona-a no “segundo lugar da fila”, condição habilmente encarada pelo crítico como um espaço de criação.

Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. [...]. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra (SANTIAGO, 2000, p. 16-7).

Essa posição “secundária”, segundo Santiago, ironicamente, oferece um outro paradigma à cultura ocidental, já que as discursividades latino-americanas materializam “a destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza, conceitos que perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais eficaz”. De acordo com o crítico, o lugar ocupado pela América Latina “no mapa da civilização ocidental” é delineado por um movimento “de desvio da norma, processo necessariamente ativo e destruidor” (SANTIAGO, 2000, p. 16). A contundência que atravessa o ensaio de Santiago é, em certa medida, previsível: publicado nos anos 70, quando os países da América Latina viviam a opressão ditatorial paralelamente à euforia dos denominados *boom* e *pós-boom*⁶, o conceito de entre-lugar representa um espaço de militância. Décadas depois, em meio à (suposta) liberdade expressiva, o conceito de entre-lugar tem sido explorado mais em sua faceta criativa e política do que, propriamente, militante. A margem, mais do que um local propício ao revanchismo ou à glamourização da diferença, é um espaço de produção, já que permite a porosidade entre as polaridades passadas e a consequente frustração das dicotomias; já que receptiva às instabilidades e à errância radical.

Em tempos de constante questionamento ideológico e de apagamento de fronteiras, as certezas e, por extensão, as militâncias sofrem um abalo irreparável. De acordo com Braidotti,

um dos paradoxos de nossa condição histórica é a ocorrência simultânea de tendências contraditórias: por exemplo, por um lado a globalização dos processos econômicos e culturais, que engendra um crescente conformismo no consumo, estilos de vida e telecomunicações. Por outro lado, vemos também a fragmentação desses mesmos processos: o ressurgimento do regional, local, étnico, cultural e outras diferenças não apenas entre os blocos geopolíticos, mas também dentro deles (BRAIDOTTI, 2002).

No caso da América Latina, os mesmos problemas – desigualdade e exclusão sociais; tensões entre os gêneros e de natureza étnico-raciais; pobreza e violência – que assombram a nossa sociedade e inquietam a nossa literatura (e aqui entenda-se tanto a literatura produzida no continente quanto a produzida por latino-americanos) persistem de forma desafiadora. Sobre tal problemática, a crítica brasileira Beatriz Resende revela:

Retomada a rotina da vida democrática, a cultura e a arte latino-americanas se vêem inseridas num universo onde a circulação de informações, saberes, padrões estéticos e imperativos de consumo se dá de forma global. *A literatura, como outras expressões artísticas, queiram ou não seus criadores, é hoje interpelada pelos novos fluxos culturais*, por imaginários que se deslocam conduzidos por infovias, canais a cabo, telefones móveis, como formas de trocas interpessoais, podendo tanto favorecer o intercâmbio de ideias como dissolver subjetividades. [...]. *Ao mesmo tempo, questões básicas referentes aos direitos à cidadania, ao conhecimento, à terra, ao conforto continuam a separar gravemente diferentes regiões geopolíticas* (RESENDE, 2008, p. 63-4, grifos nossos).

Contemporaneamente, portanto, o entre-lugar se pluraliza: mais do que um espaço para a contestação do imperialismo cultural, ele surge como um local propício ao questionamento dos imperativos da (pós)modernidade, bem como um espaço de autocrítica, no qual a relevância do escritor e, por extensão, da própria literatura são problematizados. Ser latino-americano no começo do século XXI não é apenas ser o “outro”, mas assumir a própria mutação, uma vez que mesmo a ideia de nacionalidade e de coletividade é diminuída em favor de múltiplas e dissonantes vozes.

No caso da literatura produzida por latino-americanos migrantes, a problemática se acentua para além das questões socioeconômicas: as tensões culturais e o sentimento de deslocamento permanente assumem especial relevância. Escritores como Júlio Cortázar, Reinaldo Arenas, Roberto Bolaño e o próprio Silviano Santiago, entre outros, escreveram sobre a estranheza na condição de estrangeiros, local discursivo que deixou marcas indeléveis em suas respectivas produções. A exploração do tema da estrangeiridade realizada pelos autores, no entanto, deixa dúvidas acerca de um possível mal-estar, já que, como observou Santiago ainda na década de 70, o “segundo lugar na fila” é a condição *sine qua non* da cultura latino-americana. Diante do pressuposto, fica em aberto a possibilidade de o entre-lugar latino-americano ser mais receptivo às representações *queer*, em virtude da excentricidade que lhe é inerente.

Uma (inesperada) consagração

Roberto Bolaño, escritor chileno exilado na Espanha e falecido em 2003, fenômeno de vendas e nome apontado por Susan Sontag como um dos maiores expoentes da literatura latino-americana recente, em vários sentidos, ocupa um “segundo lugar na fila”. Reconhecido por suas narrativas nos países de língua espanhola a partir dos anos 90, Roberto Bolaño inicia a sua produção como poeta

ainda no México dos anos 70 e, a partir de 1977, na Espanha. A sua formação como escritor, portanto, se dá após o fenômeno do chamado *boom* latino-americano, do qual se distancia por adotar uma perspectiva desencantada, contrária aos discursos vazios tanto à direita quanto à esquerda.

O fato de ser apontado como um escritor latino-americano que escreveu as suas obras mais significativas fora do continente de origem assinala e acentua o entre-lugar da produção de Bolaño. Digna de nota é também a visão cética do escritor sobre dois dos nomes mais conhecidos da literatura chilena, em nível internacional: Pablo Neruda e Isabel Allende⁷. O ceticismo com o qual encara os seus compatriotas mais ilustres dá a medida da diferença de sua própria obra. No conto “Carnê de baile”, por exemplo, narrado de forma enumerativa, em meio a uma alucinação, o narrador nivela o espectro do poeta chileno aos de Hitler e de Stalin, associando Neruda ao signo da opressão:

47. Confesso: não posso ler o livro de memórias de Neruda sem me sentir mal, péssimo. Que acúmulo de contradições. Que esforços para ocultar e embelezar o que tem o rosto desfigurado. Que falta de generosidade e que pouco senso de humor. 48. Houve uma época, felizmente já passada de minha vida, em que via Adolf Hitler no corredor de casa. [...]. 49. Quinze dias depois Hitler se esfumou e pensei que o próximo a aparecer seria Stalin. Mas Stalin não apareceu. 50. Foi Neruda quem se instalou no meu corredor (BOLAÑO, 2008, p. 208).

No mesmo conto, o narrador mostra-se solidário a uma outra “linhagem” de escritores, exilados em sua terra natal e/ou por sua terra natal:

Penso em Beltrán Morales, penso em Rodrigo Lira, penso em Mário Santiago, penso em Reinaldo Arenas. Penso nos poetas mortos no potro de tortura, nos mortos de aids, de overdose, em todos os que acreditaram no paraíso latino-americano e morreram no inferno latino-americano. Penso naquelas obras que talvez permitam à esquerda sair do fosso da vergonha e da inoperância (BOLAÑO, 2008, p.209).

Roberto Bolaño também faz parte dessa “estirpe” de exilados. Entre as suas marcas autorais estão a temática do permanente desajuste⁸, a crítica às polarizações políticas e o questionamento sobre a relevância da literatura e do próprio escritor na atualidade, abordagens recorrentes na literatura contemporânea como um todo, efeitos da falência ideológica que caracteriza o nosso tempo. Porém, tais elementos assumem uma peculiar conotação quando ao entre-lugar do discurso latino-americano é acrescido o entre-lugar discursivo do sujeito latino-americano migrante. Nesse sentido, o conto “O Olho Silva” é paradigmático, já que nele a temática da inadequação implicada ao sujeito migrante se estende à relação entre o personagem e os seus compatriotas exilados, por questões que ultrapassam a militância política. Homossexual, o personagem Olho Silva é um estranho entre os seus companheiros, um exilado entre os exilados por questões que envolvem gênero e sexualidade.

Já no primeiro parágrafo do conto, o narrador em primeira pessoa sintetiza o conteúdo da narrativa, oferece ao leitor uma espécie de “retrato” de geração “nocauteando-o” (estratégia discursiva que remete ao ensinamento de Júlio Cortázar⁹):

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

Se no primeiro parágrafo o narrador situa o seu protagonista em uma geração, ao longo da narrativa o que ele assinala são as diferenças, as peculiaridades e as sucessivas marginalidades incorporadas pelo personagem:

Naqueles dias dizia-se que o Olho Silva era homossexual. Quer dizer: nos círculos de exilados chilenos corria o boato, em parte como manifestação da maledicência, em parte como uma nova fofoca que alimentava a vida bastante chata dos exilados, gente de esquerda que pensava, em todo caso da cintura para baixo, exatamente como a gente de direita que naquele tempo se apoderava do Chile (BOLAÑO, 2008, p. 12).

No fragmento, a (até então suposta) diferença em torno de Olho Silva é secundarizada pelo narrador, que acentua exatamente o conservadorismo da esquerda chilena de então que, em termos de intolerância às nuances de gênero, estaria no mesmo nível da direita da época. Ao apontar a postura discriminatória da esquerda de então, a narrativa assume uma conotação política, ainda que não aponte para a necessidade de aceitação e/ou normatização das diferenças. Adiante, após o protagonista assumir a sua homossexualidade para o personagem narrador, ambos mostram-se críticos aos seus “pares”:

Lembro-me que acabamos metendo o pau na esquerda chilena e que a certa altura fiz um brinde aos *lutadores chilenos errantes*, uma fração numerosa dos lutadores latino-americanos errantes, mítica ficção composta por *órfãos* que, como o nome indica, erravam pelo vasto mundo oferecendo seus serviços ao melhor proponente, que quase sempre, aliás, era o pior (BOLAÑO, 2008, p. 14, grifo nosso).

O brinde dos personagens é uma espécie de ode às travessias e aos heróis inadaptáveis, órfãos que, se não são propriamente paradigmas morais, nos oferecem a “distância e o horizonte, o ‘não’ e o impulso para se caminhar”.

Já no primeiro parágrafo do conto, o narrador anuncia algumas das características do protagonista e prenuncia os acontecimentos. Adiante, o narrador reitera que, por mais que tentasse evitar, o “estranho, estóico” e amável Olho Silva, “espécie de chileno ideal, exemplar que nunca havia abundado muito no Chile mas que só lá se podia encontrar” (p.16), não escaparia à violência implicada à condição latino-americana. Será na Índia, em uma situação muito peculiar, que a injustiça se apresentará da forma mais cruel e arbitrária ao pacato Olho Silva, o que desperta a sua faceta justiceira. Em um dos seus trabalhos como fotógrafo, o protagonista fica a par de um ritual clandestino no qual ocorre a emasculação de crianças. Diante de tamanha arbitrariedade, o personagem torna-se não apenas um justiceiro mas, de acordo com as suas próprias palavras, transforma-se em *mãe*:

Então o Olho se transformou noutra coisa, se bem que a palavra que ele empregou não foi *outra coisa* e sim *mãe*. [...]. O que aconteceu em seguida, de tão repisado é vulgar: *a violência da qual não podemos escapar. O destino dos latino-americanos nascidos na década de cinquenta*. [...]. O que é certo é que houve violência [...]. Lembra-se com vivacidade da sensação de exaltação que cresceu em seu espírito [...]. Também: a sombra que seu corpo projetava e as sombras dos dois meninos que levava pela mão nas paredes descascadas (BOLAÑO, 2008, p. 22, grifos nossos).

O ex-exilado chileno, o homossexual exilado inclusive entre os exilados, o latino-americano sem pátria acrescenta à própria marginalidade a condição de foragido e de mãe circunstancial. Mais

tarde, com a doença e a morte dos “filhos”, o personagem chora a sua castração simbólica, a sua orfandade, bem como os sonhos desfeitos que deixaram órfã toda a sua geração.

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

Ao associar o tema da emasculação à castração simbólica e ao acrescentar à trama o componente afetivo, Bolaño alia o relato geracional ao melodrama, a inadequação político/ideológica à discursividade *queer*. Retomando Guacira Lopes Louro, *queer é*

o estranho, o raro, o esquisito. *Queer* é também o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. *Queer* é um jeito de pensar que não aspira o centro nem o quer como referência, [...], que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecidível (LOURO, 2008, p. 7-8).

No conto “O Olho Silva” a estranheza é explorada em diversas facetas além da questão da sexualidade. Nesse sentido, o conto de Roberto Bolaño insere-se em uma espécie de linhagem *queer*, na qual se destacam os nomes já mencionados de Manuel Puig e de Reinaldo Arenas, autores que somaram ao entre-lugar a problemática do desajuste político, ideológico e de gênero; escritores que trataram a inadaptação sob uma perspectiva que ultrapassa a de seus contemporâneos, na medida em que a estranheza não é vista como um obstáculo, mas como uma instância/circunstância produtiva.

No que diz respeito ao gênero melodramático e às representações de gênero, o crítico argentino Daniel Link, no texto “O amor é um naufrágio”, estabelece uma interessante relação entre melodrama, castração e homossexualidade. Segundo Link, “o campo simbólico do melodrama (o bolero, o tango, o teleteatro, o romance sentimental) não é a diferença sexual (sempre resolvida comodamente nos limites do gênero), mas a castração” (LINK, 2003, p.120). Se o que o melodrama conta é a desvantagem, o gênero coloca-nos, portanto, a par dos conflitos daquele que sofre, promovendo, assim, a empatia. Nesse sentido, a crescente utilização do gênero para tratar sobre a homossexualidade parece estratégica, uma vez que a empatia melodramática pode ter efeitos (perversamente) didáticos sobre o leitor/receptor.

O conto de Bolaño não é propriamente reivindicatório, embora chame a atenção do leitor para o fato de a vitimização e a exclusão nivelarem diferentes grupos: os “órfãos” chilenos, os ‘órfãos’ das utopias, os homossexuais, as crianças invisíveis. Contar e lamentar o desamparo é o que resta a Olho Silva e aos seus semelhantes. Estranhamente, a carência é o seu único bem, a lacuna que o diferencia e, por isso, um local de circunscrição e de produção.

O relato de Olho Silva ao narrador mimetiza a posição discursiva do escritor contemporâneo e, em especial, o latino-americano. Os ideais geracionais mostraram-se utópicos e ineficientes aos “nascidos na América Latina na década de cinquenta”. Sendo assim, a violência, a orfandade e a errância por um mundo globalizado onde são, permanentemente, estrangeiros é um legado. Ao que parece, a literatura latino-americana posterior ao *boom* pode ser relacionada, em maior grau ou menor grau, à discursividade melodramática, já que ela nos conta o próprio esvaziamento, ou ainda, a própria

“castração” simbólica/ideológica. Se, como nos lembra Silviano Santiago, “a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*” (SANTIAGO, 2008, p. 16), a ‘linhagem’ na qual se insere o conto “O Olho Silva”, de Roberto Bolaño, a ficção de Puig e de Arenas acrescentam a tal contribuição mais uma possibilidade: a de utilizar a dinâmica dos afetos para tratar uma série de marginalidades que se querem excêntricas.

The queer melodrama by Roberto Bolaño - notes on mobility and on mobilization of affects

ABSTRACT:

In this paper we analyze the short story “O Olho Silva”, part of the book *Putas Assassinas*, by the Chilean writer Roberto Bolaño, a text whose protagonist embodies a number of exiles and marginalities, a condition that connects the narrative to the less definitive dynamic melodramatic discourse. In this short story, the downside as the position of enunciation seems not only to mobilize the affects of the reader but also to resignify the view and experience of the margins.

Keywords: Roberto Bolaño. Melodrama. *Queer*.

Notas explicativas

* Professora Adjunta nível 2 na Universidade Federal de Santa Maria.

¹ De acordo com Rosi Braidotti, o nômade seria uma ficção política e uma “figuração”, um sujeito distinto tanto do migrante quanto do exilado, pelo fato de os últimos terem uma referência passada fixa. “O nômade, por outro lado, se posiciona pela renúncia e desconstrução de qualquer senso de identidade fixa [...] o estilo nômade tem a ver com transições e passagens, sem destinos pré-determinados ou terras natais perdidas” (BRAIDOTTI, 2002). Circunscrito ao movimento e à instabilidade, o nômade encarna, a nosso ver, uma espécie de figuração *queer*.

² Segundo Louro, a partir da década de 70, ainda que de forma incipiente, organizam-se, nos países ocidentais, alguns grupos voltados para a discussão do local dos homossexuais em sociedade. Nos Estados Unidos e na Inglaterra “um aparato cultural começa a surgir: revistas, artigos isolados em jornais, panfletos, teatro, arte. No Brasil, em contrapartida, as representações da homossexualidade passam a ter certa visibilidade nas artes, na publicidade, no teatro. “A partir de 1975, emerge o Movimento da Libertação Homossexual no Brasil, do qual participam, entre outros, intelectuais exilados/as durante a ditadura militar e que traziam, de sua experiência no exterior, inquietações políticas feministas, sexuais, ecológicas e raciais que então circulavam internacionalmente” (LOURO, 2008, p. 31). A política identitária formulada e praticada nesse período “assumia caráter unificador e assimilacionista” (p. 34), buscando a aceitação e a integração dos/das homossexuais no sistema social, ideal frustrado nos anos 80, quando o surgimento do então denominado “câncer gay” renova e intensifica a homofobia, ocasionando a autorreflexão e a reformulação das militâncias. A partir da década de 90, as fraturas e insuficiências das políticas identitárias homossexuais contribuem para a irrupção da teoria *queer* que – sob o influxo do pós-estruturalismo francês, da psicanálise e de estratégias descentradoras e desconstrutivas – contesta conhecimentos e hierarquias dominantes. Nesse sentido, os livros *Gender trouble* (1990) e *Bodies that matter* (1993), ambos de Judith Butler, são fundadores, já que chamam a atenção para corpos e práticas “abjetos”, insubordinados tanto à vontade individual quanto às normas sociais. Segundo Butler, aqueles que escapam à norma são socialmente indispensáveis, já que fornecem o limite para os corpos subordinados, os corpos que “importam”. No Brasil, os argumentos de teóricos como Butler, Sedgwick e Seidman ecoam sobre o trabalho da já citada G. Lopes Louro, Tomaz Tadeu da Silva e Richard Miskolci, Larissa Pelúcio, entre outros.

³ O viés político em questão é delineado a partir das diversas formas de viver e de sentir as diferenças, possibilidade que retoma a perspectiva de Louro, já referida.

- ⁴ Para entendermos a exploração exaustiva da temática familiar – bem como do sofrimento amoroso – pelo melodrama é necessário nos voltarmos ao momento da irrupção do gênero: o século XVIII, período no qual a burguesia é a classe emergente. Ora, é sabido que, contrariamente à aristocracia, a burguesia valoriza a intimidade e, conseqüentemente, a família e os anseios individuais, o que justifica a reincidência desses temas. Os trabalhos *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina* (1999), de Sílvia Oroz, e *El imperio de los sentimientos* (1985), de Beatriz Sarlo, tratam a relação melodrama/família, bem como o elo entre o gênero melodramático/gênero feminino com propriedade.
- ⁵ Esse “universo”, segundo Tomaz Tadeu Silva, “é um campo teórico e político que efetua uma verdadeira reviravolta epistemológica, já que a teoria *queer* quer nos fazer pensar *queer* (homossexual, mas também “diferente”) [...]. O *queer* se torna, assim, uma atitude epistemológica que não se restringe à identidade e ao conhecimento sexuais, mas que se estende para o conhecimento e a identidade de modo geral. Pensar *queer* significa questionar, problematizar, contestar todas as formas bem-comportadas de conhecimento e de identidade” (SILVA, 2000, p. 107 apud LOURO, 2008, p. 47-8).
- ⁶ Ainda que a periodização de estilos e/ou tendências literárias seja, em parte, arbitrária, Maurício de Bragança (2008), no artigo “Entre o boom e o pós-boom”, trata, de forma pontual, sobre a repercussão da literatura latino-americana produzida entre 1960 e 1970: “A literatura latino-americana teve, a partir dos anos sessenta, uma dimensão de visibilidade e abrangência jamais conseguida até então. A riquíssima profusão de obras que se editavam e se reeditavam a partir daquela década marcou definitivamente a historiografia literária do continente, dando realce internacional a uma geração de escritores que, até aquele momento, tinham uma enorme dificuldade de circulação inclusive no interior da própria América Latina. Esta “fertilidade literária” esteve intimamente implicada, dentre outros aspectos, com a expansão do mercado editorial no continente, que exigia, também, uma nova inscrição do intelectual nas demandas literárias da sociedade. Este momento ficou conhecido como o *boom* da literatura latino-americana, e foi seguido por outras discussões, já no fim daquela década, que ficariam caracterizadas como o *pós-boom*. [...]. A periodização de qualquer movimento ou tendência literária é sempre algo arbitrário e impreciso. Muitas são as tentativas de tentar firmar a demarcação temporal do boom, todas difusas. Rama, ainda que estabeleça como data significativa para o surgimento do fenômeno o ano de 1963, com a publicação de *Rayuela*, de Cortázar, informa que o mercado editorial acabou trazendo para o fenômeno uma série de romances que foram publicados com novas edições e tiragens muito maiores que as iniciais quando foram lançados nas décadas de 1940 e 1950, o que acabava por estender o *boom* a um cenário literário de duas décadas anteriores. O ano de 1967, lançamento de *Cien años de soledad*, parece ser um consenso como o ápice do movimento (o livro teve uma tiragem inicial de 25.000 exemplares e já no ano seguinte, e seguidamente a partir deste ano, seriam publicados 100.000 exemplares por edição). O ano de 1973 também é considerado quase consensualmente como um marco definidor do término do movimento (em 1972 tanto Emir Rodríguez Monegal quanto José Donoso já apontavam o término do *boom*). Sosnowski (1995), também questionando a falibilidade dos esquemas de periodização, sugere como possibilidade um período que vai de 1959, com o triunfo da Revolução Cubana, até 1973, com a queda da democracia no Chile, anunciando o tenebroso período que se formava na América do Sul” (BRAGANÇA, 2008, p. 121-3).
- ⁷ Sobre Isabel Allende, Bolaño revela: “llamarla escritora es darle cancha. Ni siquiera creo que Isabel Allende sea una escritora, es una escribidora” (BOLAÑO apud XERXENESKY, 2009, p. 16).
- ⁸ Se, de uma maneira geral, o *queer* é uma postura de resistência à normalização, a obra de Roberto Bolaño, como um todo, pode ser qualificada como *queer*, uma vez que sua ficção é deliberadamente atravessada por excentricidades e por uma perspectiva pós-identitária.
- ⁹ De acordo com Cortázar, no combate travado “entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*” (CORTÁZAR, 2006, p.152).

Referências

- BHABA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOLAÑO, Roberto. *Putas assassinas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRAGANÇA, Maurício. Entre o *boom* e o *pós-boom*: dilemas de uma historiografia literária latino-americana. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 119 - 133, jan./jul. 2008. Disponível em: <<http://www.ufff.br/revistaipotesi/files/2011/05/11-Entre-o-boom-e-o-p%C3%B3s-boom.pdf>>. Acesso em 20 jul. 12.

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, diversidade e subjetividade nômade. Disponível em: < http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Diferenca_Diversidade_e_Subjetividade_Nomade.pdf>. Acesso em: 15 out. 13.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LINK, Daniel. *Como se lê*. Chapecó: Argos, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos *queer*. In: *Contemporânea*. Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/134652728/Pelucio-Subalterno-Quem-Cara-Palida>>. Acesso em 24 abr. 13.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

XERXENESKY, Antônio. *A figura do intelectual na obra de Roberto Bolaño*. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Disponível em: < <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/21495/000737365.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 11 jun. 12.

Recebido em: 15 de outubro de 2013

Aprovado em: 27 de fevereiro de 2014