



GUAIRACÁ REVISTA DE FILOSOFIA

O BANQUETE AZIAGO DE THÂNATOS: A PRESA QUE SABOREIA O CARRASCO NA POÉTICA MORDAZ DE ROBERTO BOLAÑO

MATHEUS PEREIRA DE FREITAS¹

HERMANO DE FRANÇA RODRIGUES²

RESUMO:

Nos dédalos fantásticos da literatura, considerando as singularidades melífluas do discurso erótico-pornográfico, a palavra é dominada pelo signo do excesso, uma sinfonia pulsante que privilegia os domínios auspiciosos da carne que se deixa afetar, inquisitorialmente, pelas idiosincrasias da subjetividade. Por essa tessitura particular, articulando os operadores licenciosos da literatura obscena com os algoritmos nebulosos do fantástico, destaca-se a obra *Putas assassinas* (2001), produção de um dos maiores escritores chilenos do contemporâneo, Roberto Bolaño (2001). Em seu conto, *O retorno*, peça que compõe a obra em tela, vislumbra-se um engenhoso esgarçamento dos discursos já referidos. Na narrativa, inicialmente, testemunhamos a sobrevida de um narrador fantasma que, resignadamente,

¹Universidade Federal da Paraíba. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Brasileira e Estrangeira; É membro do Grupo de Pesquisa LIGEPSI, atualmente, é mestrando do Programa de Pós Graduação em Letras, fazendo parte da linha Poéticas da Subjetividade, na UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA, na qual se formou em Licenciatura na área de Letras-Português. Realiza pesquisas em Literatura e Psicanálise, a partir da estética fantástica e seus desdobramentos no século XX e XXI. Contato principal para correspondência.

²Universidade Federal da Paraíba

acompanha os descompassos de seu corpo extraviado, rumo a uma experiência necrofílica, em que o cadáver se submete a um copioso ritual de abusos amorosos, arqueado por Villeneuve, um distinto estilista francês que, por acaso, nutre um aguçado sentimento por amantes sem vida. Assim, no desfiar das ações abusivas do violador, decorrer-se-á o suposto encontro do algoz com o fantasma de seu desejo. Desse modo, com o intuito de investigar as antinomias que coadunam o fantástico à imaginação erótica/pornográfica, considerando tanto as teorias literárias quanto as teorias psicanalíticas, debruçar-nos-emos sobre o universo bolaniano.

Palavras-chave: Erótico; Fantástico; Pornográfico; Psicanálise.

THANATOS' AZIAGOUS BANQUET: THE PREY THAT TASTES THE HUNTER IN ROBERTO BOLAÑO'S CAUSTIC POETICS

ABSTRACT: In the fantastic labyrinths of literature, considering the mellifluous singularities of the erotic-pornographic discourse, the word is dominated by the sign of excess, a pulsating symphony that privileges the auspicious domains of the flesh that allows itself to be affected, inquisitorially, by the idiosyncrasies of subjectivity. Due to this particular texture, articulating the licentious operators of obscene literature with the nebulous algorithms of the fantastic, the work *Putas assassinas* (2001) stands out, produced by one of the greatest contemporary chilens writers, Roberto Bolaño (2001). In his short story, *The Return*, initially, we witness the survival of a ghost narrator who, resignedly, accompanies the mismatches of his lost body, towards a necrophilic experience, in which the corpse undergoes a copious ritual of amorous abuse, arched by Villeneuve, a distinguished French stylist who happens to have a keen feeling for lifeless lovers. Thus, in the unraveling of the violator's abusive actions, the alleged encounter between the executioner and the ghost of his desire will take place. Thus, with the aim of investigating the antinomies that combine the fantastic with the erotic/pornographic imagination, considering both literary theories and psychoanalytic theories, we will look into the Bollanian universe.

Keywords: Erotic; Fantastic; Pornograph; Psychoanalysis.

1. PREÂMBULO

Dissonante por excelência, enraizada numa poética que celebra os ressumbres do horror, a literatura fantástica exaspera seus torpores (ine)narráveis a partir da transgressão profana do cotidiano e das certezas que deveriam assegurar as ameaças (a)berrantes da fantasia e de seus degredos assombrosos (Todorov, 1980).

Outrossim, uma de suas caracterizações recai na impossibilidade do gênero existir sem a presença, conflitiva ou complacente (Roas, 2013). Em seu labor discursivo – considerando as produções miasmáticas dos oitocentos bem como as modulações despóticas próprias do século XX – a estética referida manifesta suas influências nefastas sem se ater, unicamente, aos avatares clássicos do bestiário europeu (fantasmas, vampiros, bestas, bruxas), já que a potencialidade que refrata um suposto *efeito fantástico*, tão caro a Todorov (1980), ressoa no conflito estabelecido entre o real e o sobrenatural e não, necessariamente, nas criaturas que incorporam os engodos da (in)verossimilhança. Não à toa, mesmo nas alamedas fantasmagóricas arquitetadas pelos grandes mestres do século XIX – tais como E.T.A. Hoffmann (1816), Edgar Allan Poe (1845), Guy de Maupassant (1887), cujas texturas narrativas entrelaçam um aparato terrífico ante o contato (in)direto com o inimaginável –, suas obras só alcançam os efeitos propícios ao terror, um dos elementos que caracterizam o fantástico, sobretudo, a do novecentos (Roas, 2013), quando os limites da palavra operam suas artimanhas no espaço do *não narrado* (Bellemin-noël, 2001).

Paralelamente, no primado transgressivo da literatura erótica-pornográfica, em cujas peles têxtis prorrompem-se as desventuras do desejo, os significantes são investidos por uma semântica imagética, mecanismos estéticos que intentam contornar a revelação, ou dominação, do próprio desejo, ímpeto insofismável dos escritores malditos que consignam os sentidos mais espúrios da natureza humana, a partir da primazia do obsceno., nos palcos obnubilantes da literatura fantástica, sobretudo nas construções oitocentistas, tem-se uma vertente cujas “manufaturas” trabalham em prol do ocultamento, da dissimulação do suposto evento irreal, que se deixa enganar pelo (não) dito, por uma brecha na linguagem que rege e atravessa as tessituras do objeto. Com efeito, haja vista as peculiaridades que revestem uma escrita agrilhoada pela transparência excessiva do gozo, e uma outra que se deixa afetar pelas rachaduras escusas do relato, aparentar-se-á que ambas as vertentes literárias jamais poderiam mesclar-se, já que sua união seria capaz de prorromper os limites contraditórios de seus desígnios estéticos. Em verdade, no âmago dessa linhagem do fantástico, as produções flertaram inconsequentemente com o discurso erótico que, na berlinda do implícito, gera os cenários necessários para que o desejo expressasse a própria metáfora fantasmática do sobrenatural. Eis o caso do conto *O retorno*, do chileno Roberto Bolaño (2001), narrativa que consubstancia os ressumbres do fantástico anelados às contorções libidinais do desejo. Nessa alquimia entorpecente, acompanhar-se-á os degredos da fantasia necrofilia que, no caso do conto em tela, e em outras narrativas insólitas, coroa as inventividades do sobrenatural a partir da revelação obscena própria do erótico-pornográfico e que aqui, revela-se irmanada aos desteros do fantástico.

2. QUANDO O SILÊNCIO USURPA O GOZO

Por sua natureza insidiosamente ambivalente, fruto da sobreposição entre a realidade e o sobrenatural, pêndulo-mor que guiara a teoria todoroviana à designação de um gênero (1980), as produções inaugurais dessa estética utilizam-se de dispositivos narrativos a fim de suplantar, nebulosamente, a “veracidade” do narrador sempre apto a esgarçar, ou sufocar, os limites da razão humana (Todorov, 1980). Mais uma vez, o jogo que é disposto pelos narradores dessa vertente ficcional só é possível mediante a precarização, assaz elaborada, da linguagem, simulacro simbólico (des)arranjado pelos estratagemas do horror e de seus silêncios que conferem os sentidos transgressivos de sua *diegese* particular. Dentre os teóricos que se debruçaram no caráter estético dessas *elipses*, além do próprio Todorov e de outros como Remo Cesarani (2006) e Felipe Furtado (1980), Irene Bessièrre evidenciara o caráter sedutor emanado pelas fendas integrativas do discurso fantástico, demonstrando como o vórtice imperativo do vazio vocífera as disforias abscondidas do real: “Para seduzir, o texto fantástico tem o dever de desiludir. Isso parece instalar uma forma de suplemento na cotidianidade, mas que se constrói sobre a afirmação do vazio [...] transforma a riqueza do seu espetáculo e dos seus subentendidos em uma figura de ausência” (Bessièrre *apud* Cesarani, 2006, p.75).

Entrementes, abrangendo esse cenário sedutor que impregna a narrativa fantástica, sobretudo nas obras iniciáticas do século XVIII e XIX, urde-se um outro artil cultivado nos solos férteis da fantasia, enunciado, inclusive, nos postulados todorovianos (no concernente aos *Temas do você*), e que diz respeito a uma aproximação, por vezes, indistinguível entre o desejo, com seus (des)arranjos aberrantes, e os (dis)sabores inebriantes do sobrenatural. Com efeito, nas primeiras safras dessa literatura do *infamiliar* confluem-se os desvarios mortíferos da carne, pele preterida das criaturas exíguas do submundo, em especial, a figura abastada do diabo que, nesse e em outros gêneros, encarna a própria natureza da libido, agonizada pelas possessões mundanas (Todorov, 1980). Assim, na tríade que constitui os primeiros compassos da literatura fantástica “clássica”, adejam-se: *O diabo apaixonado*, de Cazzote (1772), retrato do engodo satânico e das peripécias amorosamente envolventes de uma suposta súcubos; *O monge*, de George Lewis (1796), testemunho maldito de um antigo, e decaído, membro monástico, afundado pelo torpor erótico e monstruoso de seus vícios abundantes; *O manuscrito encontrado em Saraçoça*, de Jan Potocki (1805), que em um de seus vastos episódios, murmureja o conluio incestuoso entre o fantasma de duas irmãs/decapitadas e o personagem-narrador, condenado à loucura pela baixeza pútrida de seus atos. Na multiplicidade caótica desses cenários títeres, mas não menos lascivos, quiçá, o romance de Lewis seja o que mais incorporara um teor erótico à narração, apresentando desde violações incestuosas até o encontro duvidoso com os espectros que bordam os pecados vis

de Ambrosio, o “herói” duvidoso deste relato caustico: “No monge, ambos os temas estão em uma relação de contiguidade mais que de equivalência: Ambrosio mata a sua mãe ao tratar de possuir a Antonia, e se vê obrigado a matá-la depois de havê-la violado” (Todorov, 1980, p.72). Algures, não fora apenas nas calendas inaugurais que o fantástico se estruturara nas valises porosas do obsceno, duplo emboço que valida a manifestação dúbia do sobrenatural e das delícias duvidosamente acres de Eros, na verdade, tal relação se adensara nos testemunhos dos séculos vindouros, como se harpeja em: *A morte amorosa* (1836), de Theophile Gautier; *Aura* (1962), Carlos Fuentes; *Putas assassinas* (2001), de Roberto Bolaño; e *Espelhos gêmeos: pequeno tratado das perversões* (2015), de Péricles Prade.

Singularmente, ainda no discurso todoroviano, encontra-se um outro denominador que aproxima ainda mais os terrenos insubordinados do desejo e as prerrogativas do gênero fantástico, pois, para o crítico búlgaro, um dos ímpetos que instigaram as temáticas e os elementos dessa ficção é o modo como ela interpreta e metamorfoseia as deformações insólitas da libido, levando em consideração o inconsciente e as distorções que expressam os degredos dos desejos mais espúrios e inomináveis. Eis um dos motivos, segundo as palavras do teórico, para a afirmação taxativa de que a psicanálise – por ser a ciência que interpreta o inconsciente, dando-lhe sentido expressivo no campo da linguagem e do simbólico – fora um dos culpados para o fim da literatura fantástica tal qual a conhecemos no século XIX, uma vez que seu ímpeto (descrever simbolicamente o que era, até então, indescritível) fora suplantado pelos saberes insidiosos de Sigmund Freud (1856-1939): “A psicanálise substituiu (e por isso mesmo voltou inútil) a literatura fantástica. Na atualidade, não é necessário recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para aludir à atração exercida pelos cadáveres [...]” (Todorov, 1980, p.84). Por sua vez, segundo o seu pensamento, essa revelação científica, assaz elucidativa, também ofertara espaço para a crítica, os leitores e até mesmo os autores, explorarem os terrenos espúrios da natureza humana, permitindo o surgimento de obras como a de Georges Bataille (1897-1962), um dos grandes teóricos e literatos do erotismo-pornográfico, que, em seu *O azul do céu* (1957), descreve um personagem sulcado pelos degredos da paixão por seu singular desejo necrófilo. Guiando-se por sua lógica, que não satisfaz a grande herança da literatura do obsceno, apesar de indicar a mudança paradigmática do século XIX, Todorov expõe a clara distinção entre a literatura batailliana e os estratagemas do fantástico à Gautier, autor da já citada *A morte amorosa*, de cujos ardis reverberam as distorções de uma possível necrofilia a partir dos signos vampirescos: “Recordara-se a via oblíqua que devia seguir Gautier para descrever a necrofilia de seu personagem, todo o jogo ambíguo do vampirismo. Falar logo do erotismo a partir de Bataille, a relação se revela nisso, mas nos diagramas da estética” (Todorov, 1980, p.83). A posteriori, aclarar-se-ão as questões que implicam as metamorfoses do fantástico, e não seu suposto fim, bem

como a insurgência de uma maior abertura para as relações entre o insólito ficcional e a vasta alcova da literatura erótica-pornográfica.

Na esteira dessas considerações, consentindo ante a concepção inequívoca dos operadores do fantástico ficcional e seu enleio oportuno com as questões do desejo, constata-se uma aproximação irremediável com outro gênero literário já citado, não menos importante e, por vezes, indevidamente, menosprezado. Referimo-nos à literatura erótica-pornográfica, cujo labor estético performatiza seus sentidos mordazes no jogo de (o)posições entre o explicitamente implícito e o implicitamente explícito. Mormente, ao nos depararmos com as questões temáticas expostas por Todorov, ilustrações sobre uma verve erótica que contorna os cenários do fantástico, vela-se uma desconsideração referente à própria alquimia do erotismo, estrutura literária de diagramaturas potencialmente similares ao gênero até então analisado, sobretudo, ao considerar os mecanismos estéticos que elucidam o *efeito do obsceno* (Moraes, 2003).

Numa perspectiva robertiana, ou seja, que considera o aparato teórico da ilustre pesquisadora Eliane Robert Moraes, as barreiras que diferenciam o erotismo e o pornográfico, são, amiúde, imprecisas, já que as tentativas de separação, aclamadas pela crítica universal, demonstram, muito mais, um juízo de valor, elevando o erotismo ao campo do sublime e o pornográfico ao âmbito do marginal: “se não quisermos simplesmente reproduzir o chamado discurso do senso comum, é bastante difícil – senão impossível – traçar os limites entre o erótico e o pornográfico [...] *Pornografia é o erotismo dos outros* (Moraes, 1985, p.8). Em sua análise metódica, presente no emblemático *O que é a pornografia?* (1985), a autora ensejara que o *modus operandi* do erotismo é complementar ao gênero renegado do pornográfico, e não contraditório como bem afirma a grande maioria da crítica especializada. Ambas orquestram suas melodias (in)discretas ao elevar a obscenidade aos limites da representação, num conluio de sombras e luzes que incidem suas oposições complementares sob o objeto preterido:

Se o erotismo se define pelo segredo, a tentativa de desvendá-lo é sempre transgressora. E a transgressão, como vimos há pouco é um ato cultural: só ela pode dar sentido à proibição. Se a pornografia é uma das formas organizadas da transgressão, ela ultrapassa sua própria ordenação ao anunciar algo que lhe escapa: o erotismo (Moraes, 1985, p.59)

A enunciação erótica prenuncia a vazão incontrolável do pornográfico, irrupção tormentosa que jamais poderia ser extravasada indefinidamente, pois, até mesmo na lógica visceral dos libertino sadianos, é necessário que se impunha limites às dispendiosas expedições da carne, como se narra nos *120 dias de Sodoma* (1785): “isso era apenas porque a libertinagem não se detém em nada, e a verdadeira maneira de se prolongarem e multiplicarem os desejos próprios é tentar impor limites”

(Sade, [1785] 2008, p.37). O interessante é que, nos múltiplos inventários libertinos, a lógica de um suposto limite, imposto apenas para prolongar o desvario libidinoso, desfaz-se e refaz-se no ardor periclitante dos arranjos luxuriosos detalhados por Dolmancé, o preceptor de *A filosofia na alcova*: “Eugénie, os diferentes excessos a que podem chegar, e vossa ardente imaginação vos fará facilmente compreender que, numa alma firme e estoica, os excessos não devem ter limites [...] Não devemos nos orgulhar da virtude, ou nos arrepender do vício [...]” (Sade, [1795] 2013, p.63). Na destruição ilusória desses limites, imposição fatal do egrégio Dolmancé, vislumbra-se a capacidade disruptiva dessa literatura libertina, capaz de transgredir, até mesmo, a lógica de seus ideais, sempre apta ao prolongamento indomável do prazer mesmo diante da fatalidade máxima dos sentidos.

Ora, acaso nos atentemos às modulações dessa literatura, no âmbito do erotismo, as ações desvairadas do desejo serão retratadas a partir da ambiguidade que premedita os arranjos luxuriosos da carne, movimento iniciático que convida o leitor ao desvario do signo orquestrado na deflagração pornográfica que, por vezes, expressa-se no vazio sugestivo. Como bem decorre, por exemplo, na descrição ultrajante de Solfieri, personagem de *Noite na Taverna*, que ao se relacionar com uma dama, duvidosamente, falecida, escusa-se dos detalhes sórdidos: “rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe a noiva. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármore antigos. O gozo foi fervoroso - cevei em perdição aquela vigília” (Azevedo, 2016 [1855], p.21). Nesse silêncio, aparentemente, puritano, ultraja-se a experiência inominável da necrofilia, ou mesmo, uma relação sobrenatural e sórdida com uma possível assombração. Entrementes, nos esconjuros desse relato, além dos arroubos do erotismo, destaca-se a alquimia nefasta do fantástico, cultivada pela aparente ressurreição da dama (im)possível, ou mesmo, pela constatação de sua natureza, possivelmente, fantasmagórica.

Eis um exemplo em que o fantástico utiliza-se dos limites eróticos para equalizar a possibilidade do sobrenatural, inserido no espaço provocado pelo obsceno, silêncio enunciativo que brada a volúpia da sugestão. Nesse concubinato lacunar, consagra-se a aliança primorosa entre o insólito e o erotismo, algo que já fora sinalizado por Roger Bozzetto (1990), crítico e teórico do fantástico, de cujos postulados elevam o *nada* à figuração do sobrenatural e do ardor indizível do desejo: “la verdadera inquietud que produce el relato fantástico es que en realidad no surge nada [...] Otro aspecto desta imposibilidadde que nada surja apesar de los presentimientos, las promesas, es la relación que puede establecerse entre el relato fantástico y el relato erótico” (Bozzetto, 1990, p.232). Todavia, a inquietude própria de ambos os gêneros literários não se edifica, apenas, nos véus do indescritível, pois, como já enunciamos, o erótico pode se alimentar da obscenidade pornográfica (Robert, 1985). Evento similar que decorre nos terrenos caudalosos do fantástico,

sobretudo nas metamorfoses próprias do século XX, no qual a insurgência do absurdo se manifestara, muitas vezes, às claras, sem a perda do efeito desestabilizador característico desta estética (Roas, 2013). Assim, em *O retorno*, conto do distinto Roberto Bolaño, uma das vozes mais significativas do fantástico contemporâneo, conclama-se os descompassos de uma narrativa que trafegava nessas insidiosas e ambivalentes alamedas, em que o erótico-pornográfico e o insólito lapidam-se numa única sinfonia.

3. A OBSCENA METÁSTASE DA FANTASIA

Na pluralidade caleidoscópica própria da literatura novecentista, o escritor chileno Roberto Bolaño Ávalos (1953-2003) destacara-se por sua inventividade poética que não se limitara a escolha unilateral de um gênero, mas, sim, explorara as brumas do simbólico, guiando-se por sua voragem criativa. Distintamente, sua técnica literária amparara-se na dualidade entre o lirismo nostálgico e os arroubos herméticos de uma prosa inventiva. Distingue-se, pois, desde a poética, com os *Los perros românticos* (1994), até os extravios noveles e expansivos de *Detetives selvagens* (1998), romance premiado que cristalizara seu estilo distintivo, cujas tessituras estéticas desaguardariam em outras obras, tais como *Amuleto* (1999), *Nocturno do Chile* (2000) e o póstumo *2666* (2004), um de seus escritos mais aclamados pela crítica. Todavia, foram em suas narrativas breves, compiladas em duas publicações, *Chamadas telefônicas* (1997) e *Putas Assassinas* (2001), campo no qual investira sob as alamedas do insólito ficcional, deixando-se levar pelos ensinamentos do absurdo, próprios de Camus (1942) e das renovações insólitas premiadas por Julio Cortázar (1951), que Bolaño mobilizara renovações no gênero fantástico. No laboratório discursivo de *Putas assassinas*, desgarrando-se, inclusive, dos epítetos políticos que lhe eram atribuídos, o autor permite uma anarquia do simbólico, alavancado pela ruptura do insólito ficcional, embebido pelo viés erótico-pornográfico que demarca alguns dos enredos presentes na coletânea, quais sejam: *Prefiguração de Lalo Cura*, *Putas assassinas* e *O retorno*. Com efeito, como veremos nas interfaces d'*O retorno*, ter-se-á uma distensão dos preceitos tradicionais do fantástico e, até mesmo, do estilo disruptivo consagrado pelos mestres novecentistas, conquistas alcançadas, sobretudo, por uma manobra estética que se absconde nos fios sugestivos do enredo. Nesse pequeno relato, (in)dubidavelmente fictício, o autor obrigara as palavras: “durante certo momento, a produzir um ‘ainda não dito’, a significar um *indesignável* [...] como se houvesse fraturas em um ou outro dos sistemas [linguagem/experiência], que não corresponderiam a seus homólogos esperados” (Bellemin-noël *apud* Roas, 2013, p.170).

Logo nos primeiros parágrafos da trama, o leitor acompanha o relato de um homem, inominado do início ao fim, falecido há pouco por circunstâncias deveras

banais, e que deseja expor duas “verdades” vitais ao seu relato: há uma outra vida após a morte; e o distinto estilista francês, Jean-Claude Villeneuve, cultiva prazeres necrófilos. Assim, de abrupto, o morto-autor enuncia a desditosa, e talvez afortunada, jornada de sua morte prematura, na qual acompanha os (des)caminhos de seu corpo ausente extraviado à paixão violenta de seu futuro algoz. Esse, ao ser encaminhado ao necrotério, sem nenhum amparo ou mesmo contato de conhecidos, acaba refém de supostos saqueadores que, logo, transportam o corpo a um majestoso casarão. Nesse instante, o protagonista adentra, duplamente, na residência de uma das pessoas mais influentes da Europa sem que se declare, de imediato, os reais motivos de seu estranho destino. Logo, após a visão clara do anfitrião, com a saída de todos os outros viventes, descreve-se o real motivo do extravio daquele corpo desalmado: “Villeneuve se despojou da calça e das meias e se deitou ao lado do meu corpo. Aí sim entendi tudo e fiquei mudo de assombro. O que aconteceu em seguida qualquer um pode imaginar, mas não foi uma bacanal” (Bolaño, 2008, p.136). Numa concatenação metódica, mas não menos apaixonante, Villeneuve acaricia e massageia o corpo do protagonista, enquanto a alma vislumbra toda a cena com a impressão conflitante de asco e certa comiseração, sobretudo, porque o parisiense não o “sodomiza” diretamente e, antes de tudo, parece homenagear perdidamente aquela carne anímica: “[...] na penumbra verifiquei que ele estava de pau duro. Meu Deus, pensei, agora vai me sodomizar. Mas não. O costureiro, para minha surpresa, gozou se esfregando na minha coxa. Nesse momento eu gostaria de ter fechado os olhos, mas não consegui” (Bolaño, 2008, p.136).

Após o desenlace, afetado pela cena e pela melancolia demonstrada por Villeneuve, depois deste concretizar seu vício, o fantasma violado acaba por falar, evidenciando sua (não) presença ao criminoso e enunciando-se pela primeira vez em todo o relato. O estilista, por sua vez, desespera-se procurando a real fonte dessa improvável aparição: “Quem está aí?, perguntou Villeneuve. Sou eu, falei, o fantasma do corpo que o senhor acaba de violentar. Villeneuve empalideceu e logo suas bochechas se coloriram, tudo de forma quase simultânea... [...] Não tem problema, disse eu, conciliador, está perdoado” (Bolaño, 2008, p.138). Ao fim, após percorrer diversos cômodos de sua casa, depois de se certificar da ausência de uma explicação lógica para a voz que o acompanhara em toda a trajetória, enfim, ambos estabelecem um diálogo direto e conciliador, no qual se revela um possível laço afetivo entre os personagens. No final do conto, tem-se a belíssima e enigmática cena em que, após uma tediosa festa, Villeneuve recolhe-se sozinho e inicia uma conversa ao nada, imaginando que seu convidado insólito estaria ao seu lado, acompanhando-o, quando na realidade, desde o início do relato, o leitor não possui a certeza de sua existência: “Villeneuve continuava na poltrona e falava sozinho (mas não demorei a descobrir que ele supunha falar comigo), com os braços cruzados, tremendo de frio.

Sentei-me numa cadeira ao seu lado [...] e deixei-o continuar falando de tudo o que quisesse” (Bolaño, 2008, p.142).

À primeira vista, a contística do autor chileno ilustra, diretamente, os arroubos inovadores de um fantástico que não tangencia as aparelhagens do sobrenatural, movimento naturalizado e, até mesmo automatizado, segundo a renovação estética explorada pelos autores novecentistas. Desta feita, não restaria dúvidas em relação à veracidade do evento, pois, imediatamente, o narrador se impõe como um espectro, um morto-autor que entorpece seu testemunho com a sinceridade ambivalente do (não) ser: “Minha morte sobreveio numa discoteca de Paris às quatro da manhã. Meu médico tinha me avisado, mas há coisas superiores à razão” (Bolaño, 2008, 2008, p.132). Essa abnegação ao mistério, que aquebranta o ritmo estrutural característico do fantástico oitocentista (Furtado, 1980), revelando o sobrenatural desde as primeiras linhas, equaliza-se com os manejos indiscretos da literatura pornográfica, apta a desnudar os significantes sem as ressalvas do interdito cultural. Aqui, tem-se um contraste aparente com os filigranas “discretos”, mas não menos invasivos, do erotismo, a sugestão aparenta-se rompida pelo desnudamento evidente do sobrenatural. Em paralelo às questões estéticas, a temática da necrofilia, argumento indelével da trama, arquiteta-se irmanamente às sonatas do irreal, favorecendo tanto o efeito aterrador do obsceno quanto a dubiedade em relação ao evento, tópico este que discutiremos a seguir. Ademais, evidentemente, o tom erótico-pornográfico associa-se a essa narrativa antes mesmo da leitura do conto em foco, graças ao título da coletânea *Putas assassinas* (2001), cujas narrativas demonstram uma relação direta com os invólucros do obsceno.

Haja vista o discurso direto do sobrenatural, registram-se certas ranhuras no discurso que permitem o cultivo da incerteza e da dubiedade em relação ao evento, sobretudo, quando se analisa as particularidades da necrofilia e do único espectador vivo da cena: Jean-Claude Villeneuve. Exposto desde o primeiro parágrafo, o estilista francês distingue-se por seu desejo particular, ao ponto de exceder a própria inveracidade de um morto narrador, a tal ponto que o episódio detalhado de sua incursão sexual, ilustra o momento de maior tensão, e mesmo de maior assombro da trama: “Aí sim entendi tudo e fiquei mudo de assombro” (Bolaño, 2008, 2008, p.136). Aqui, os papéis se invertem e o fantasma é quem se horroriza ante o absurdo da realidade, ultrajada pela (in)verossímil visão de uma das faces ominosas da subjetividade humana. A necrofilia supera, assim, o espanto tradicional conferido ao espectro, verdadeiro absurdo sobrenatural do enredo, relegado ao segundo plano. Aliado a essas considerações, apesar do foco narrativo unilateral do nosso narrador-personagem, Villeneuve é a única testemunha dos eventos dispostos na cena e o único a quem o fantasma expõe sua natureza logo após a consumação do ato sexual. Com relação a essa unilateralidade, transposta no olhar particular de uma testemunha, ter-se-á uma das técnicas utilizadas pelos mestres do

fantástico, capazes de tangenciar a ambiguidade dos fatos, reais ou não, a partir da visão privilegiada de poucos, ou mesmo um único, personagem: “O discurso desse narrador tem um status ambíguo, e os autores o exploraram de diversas maneiras [...] por pertencer ao narrador, o discurso está mais para cá da prova de verdade; por pertencer ao personagem, deve submeter-se à prova” (Todorov, 1980, p.46).

Ora, além dos pressupostos detalhados acima, a principal ressalva em relação à veracidade existencial do fantasma, o que na realidade é o objeto analítico de nosso estudo, dar-se pelos mecanismos próprios da fantasia necrófila, ponto nodal que alinhará as artimanhas do fantástico com a estética do erotismo-pornográfico, alquimia na qual refletirá os arroubos de um fantástico renovado e que transgride as perspectivas e definições arguidas por Todorov, no que diz respeito ao suposto fim do gênero. Contrariando ainda mais a perspectiva do teórico búlgaro, quando nos debruçamos sobre os conhecimentos da psicanálise, concernente às particularidades do desejo necrófilo, uma das perversões sexuais (Freud, 1925), vislumbrar-se-ão os significantes que aparelham, ainda mais, a dubiedade implícita, e mesmo inconsciente, do texto. Primordialmente, a psicanálise, desde os alicerces freudianos, conceitua que a própria sexualidade humana é, por excelência, perversa, ou seja, a meta sexual nunca se atará, unilateralmente, a centralidade genital, o desejo é desviante por excelência (Freud, 1905). Nesse âmbito, inicialmente, Freud constatara que as perversões sexuais, diferentemente do sexual perverso, não estão em oposição à “normalidade”; na realidade correspondem a sua inflação, porque centralizam seu objetivo sexual nesses desvios em relação a meta, no qual anela-se o gozo: “Na perspectiva freudiana, a sexualidade perversa é, portanto, menos uma marginalização do processo sexual, que no próprio fundamento da sexualidade normal como disposição inevitável no desenvolvimento psicosexual de todo sujeito” (Dor, 1991, p.78).

Ao avançar de sua teoria, organizando a perversão entre a neurose e a psicose, Sigmund Freud confere as particularidades que marcam uma estrutura perversa, mas que também ilustram as arquiteturas de suas fantasias, práticas que não dizem, necessariamente, de uma estrutura clínica. Desse modo, em seu estudo sobre a *Negação* (1925) e o *Fetichismo* (1927), o pai da psicanálise elucida o modo como o perverso nega a realidade, validando-se numa recusa à castração, no âmbito da lei e das imposições culturais, forjando, assim, uma *clivagem* do Eu. Portanto, recaem-se às consequências mortíferas para o sujeito e seu mundo interno e externo, vítimas de seus excessos, demasiadamente, transgressivos: “o lugar do gozo perverso vem se colocar neste espaço em que o perverso finge experimentar o empreendimento psíquico que constitui sua espinha dorsal [...] a prevalência da lei de seu desejo como única lei possível do desejo” (Dor, 1991, p.135). Essa (im)possibilidade, quebrada pelo imperativo do gozo, ultraje às leis que resguardam a civilização, mas também os interditos, recai nos próprios limites, inalcançáveis, que delimitam o desejo, algo

que já vislumbramos nos caminhos da literatura erótica-pornográfica, ilustrações das consequências mortíferas presentes no panteão sadiano, por exemplo.

Outrossim, ao investigar os novos caminhos da teoria fundada por Freud, ter-se-á a visão da psicanalista neozelandesa Joyce McDougall que, em seu *As múltiplas faces de Eros* (1995), demonstra a diferença entre as neossexualidades (formas do sadomasoquismo, voyeurismo/exibicionismos, etc.) e as perversões (Pedofilia, zoofilia, necrofilia), exemplificando que a distinção encontra-se na relação de alteridade para com o outro, na qual o parceiro eleito escolheria ou não participar do ato, algo que, no caso da necrofilia, jamais poderia ser consentido, a não ser, nos abrigos da fantasia: “o único aspecto de uma fantasia que poderia legitimamente ser descrita como perverso seria a tentativa de impor a imaginação erótica a um outro que não consentisse nisso ou que não fosse responsável” (McDougall, 2001, p.192). Por esse escopo, a necrofilia ilustra uma das muitas faces das perversões sexuais, ou as chamadas parafilias, já que o objeto de desejo desses sujeitos detém-se nos segredos pútridos e insones do corpo inerte, fetichizado, e *reanimado*, pela fantasia nefasta de seu amante. Dentre as particularidades que descrevem o cerne dessa vicissitude subjetiva, destaca-se o poderio anímico munido pelo abusador que domina, sadicamente, os limites da vida e da morte, como se o desvario fetichista impelisse à ressurreição do corpo desfalecido. Essa característica também se encontra nas crenças singularidades de alguns povos tribais, cuja ritualística acolhia a necrofilia como uma prática de renascimento: “Em algumas culturas antigas, a necrofilia era praticada como meio de comunicação com os mortos ao mesmo tempo em que outros a enxergavam como uma tentativa de fazer renascer entes recém-partidos” (Dias, 2016, p.212). Paralelamente, nas calendas fulgurantes da literatura, admitindo o testemunho já citado de Solfieri, personagem de *Noite na Taverna*, o enredo azevediano aponta-nos para o mesmo caminho do animismo ancestral, já que as investidas sexuais do personagem, na berlinda do (im)provável, foram capazes de reviver, nefastamente, a jovem defunta: “Não era já a morte: era um desmaio. No aperto daquele abraço havia contudo alguma coisa de horrível. O leito de lájea onde eu passara uma hora de embriaguez me resfriava. Pude a custo soltar-me daquele aperto do peito dela... Nesse instante ela acordou...” (Azevedo, 2016 [1855], p.19). Outrossim, ver-se o quanto a literatura fantástica explorara os sentidos dessa fantasia necrófila, na qual homens imprudentes, mas não menos sedentos, dividem o leito com a ameaça do sobrenatural.

Por esses segmentos, nos quais a literatura e a psicanálise autorizam-nos um dizer propício às subjetividades humanas, analisaremos a mesma relação entre a necrofilia e o “renascimento” – gérmen de uma fantasia inconsciente e que, por sua vez, aponta-nos para o caminho da dubiedade característica do fantástico tradicional, mesmo ao apresentar os tores efusivos e exorbitantes do erótico-pornográfico – prementes no conto de Roberto Bolaño. Retomando às tramas do

enredo, a partir da deflagração insidiosa do corpo morto, dá-se o momento em que o fantasma enuncia-se ao único ser vivente da trama, ressurgindo ao plano dos vivos ao preço de presenciar o gozo fervoroso, mas de certo modo afável, do estilista francês: “Devia se envergonhar, disse a ele [...] Villeneuve levantou a cabeça, nem um pouco surpreso ou, em todo caso, com uma surpresa muito menor do que eu teria sentido em seu lugar [...] No ato compreendi que tinha me ouvido. Pareceu-me um milagre” (Bolaño, 2008, p.137). Sem o assombro esperado, o estilista segue em busca de uma prova que destitua a impossibilidade da existência fantasmagórica, buscando a origem daquela voz que o persegue, tem-se um dos momentos mais emblemáticos da narrativa em que Villeneuve peregrina, ao longo de sua mansão, no intento de reafirmar, ou se privar, da presença do espectro:

Saiu da sala. Segui-o. No meio de um comprido corredor parou e perguntou: você continua comigo? Sua voz me soou estranhamente simpática e cheia de matizes que se aproximavam, por diversos caminhos, de uma calidez não sei se real ou quimérica. Estou aqui, falei. Villeneuve fez um gesto com a cabeça que não compreendi e continuou percorrendo sua mansão, parando em cada cômodo, sala de estar ou patamar de escada, e me perguntando se eu ainda estava com ele, pergunta a que eu inelutavelmente respondia a cada vez (Bolaño, 2008, p.139)

No fim desta errância, quando já não resta dúvidas da (não) existência do fantasma, Villeneuve estabelece um diálogo, muito mais um monólogo, com seu inquilino no intento de explicar as origens de seu vício, forjado, inicialmente, pelo seu medo e devoção à solidão, atitude e sentimento que dominara sua vida numa tentativa doentia de impedir que ele mesmo ferisse, ou fosse ferido, pelos outros. Nesse relato, o espectro é, ainda mais, influenciado pelas palavras sedutoras do personagem vivo, vendo-o como um homem passível de pena e carente de atenção, ao ponto de, no final da narrativa, ambos permanecerem juntos sem assombros e sem temores, mesmo diante da impossibilidade do sobrenatural ou mesmo pelo crime absurdo cometido por Villeneuve. Nesse sentido, acaso nos atentemos aos mandamentos insidiosos da perversão necrófila, ver-se-á o quanto a interação entre os dois personagens, culminada no final conciliador da narrativa, elaboram a redenção e o prolongamento do gozo do personagem referido. A perturbadora deflagração do corpo inerte, no contexto da narrativa, abre as portas para o ressurgimento da alma incorpórea, desamparada desde o início da narrativa, mas que, paulatinamente, demonstra um acolhimento afetivo para com seu abusador ao ponto de revivificar suas interações com o mundo dos vivos. Enquanto isso, o próprio Villeneuve é recompensado duplamente: encontra o “perdão” da alma que abusara e um ouvinte para seu desditoso suplício, pois a culpa é suplantada por seu sadomasoquismo (abusa-se o corpo, ganha-se o perdão e seu afeto). Desse modo, a existência do fantasma coroa e valida, conveniente e inconscientemente, a fantasia do estilista francês operada tal qual uma forma de milagre que servira de amparo a

alma penitente do espectro e do próprio Villeneuve. Agora, após a incursão nessas diagramaturas, a existência do espectro é posta à prova pelos ressumbres ominosos da fantasia necrófila, a qual desencarna a morte ao ponto de desfiá-la ao ponto de fazer com que o morto *retorne*.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelas confrarias do velado, ao perquirir o jogo sugestivo ofertado por Roberto Bolaño, constata-se o quanto os operadores do obsceno trabalharam a favor desse sentido abscondito, as chagas do erótico-pornográfico, reveladas na descrição insidiosa da cena necrófila, acabaram por descrever os verdadeiros assombros da narrativa, trabalhando a favor do efeito fantástico, apesar da técnica pouco ortodoxa e até mesmo contraditória de revelar demasiadamente. Essa relação tonar-se ainda mais precisa quando nos deparamos com o comparativo entre *O retorno* e o conto *Solfieri*, de Álvares de Azevedo, referido outrora nesse trabalho e que envereda o mesmo campo temático da necrofilia, apoiando-se nos meandros das tradições de um fantástico, mais próximo, inclusive, do erotismo. No caso de Bolaño, cuja tessitura narrativa aproxima-se mais preponderantemente do pornográfico, tem-se uma exploração mais assídua em relação ao fantástico e aos limites da representação, pois desvela as diagramações clássicas e até mesmo as consideradas modernas, ao esgarçar a palavra a tal ponto de segredá-la novamente, acaso admitamos os trâmites da dubiedade fantasística de Villeneuve. Diante desse caráter, a narrativa trabalhara a favor da sugestão de um outro sentido, além do âmbito revelador do fantástico novecentista, no qual o plano da fantasia parece trabalhar à revelia da própria palavra. Paralelamente, a psicanálise converge aos sentidos sorrateiros que se apresentam no enredo apenas pela sugestividade evocativa da fantasia necrófila, âmbito no qual a obscenidade descritiva da cena oculta a singularidade que premeia o fetichismo do necrófilo. Aqui, o inconsciente do texto literário, segundo os preceitos de Rancière, presente em *O inconsciente estético* (2001), operara-se na própria constituição subjetiva do personagem, acrescentando sentidos, até mesmo estruturais, para a estética do fantástico.

Ademais, cumpre-se ressaltar que os prolapsos do gênero erótico-pornográfico, juntamente dos pressupostos psicanalíticos que interpretam um possível inconsciente textual, foram os grandes agregadores do sentido nessa narrativa de Roberto Bolaño. Os mecanismos ambivalentes presentes n' *O retorno*, os quais trabalham a favor da sugestão e do ocultamento, transgrediram as próprias barreiras do gênero fantástico, fugindo do enquadramento clássico e renovando o entendimento disruptivo que marca o contemporâneo. Doravante, o conto corresponde a uma simbiose de ambos os estilos. Desse modo, muito menos que limitar, ou mesmo impedir, segundo o enunciado todoroviano, a psicanálise oferta

um saber passível de ser explorado no fantástico dito moderno ou contemporâneo, pois os seus saberes validam o campo de investigação próprio dos artesãos das palavras, que continuam a explorar os murmúrios inauditos do inconsciente.

5. REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Álvares. *Noite na Taverna*. Porto Alegre: L&PM, [1855] 2016;

BOLAÑO, Roberto. *Putas assassinas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOZZETTO, Roger. ¿Un discurso de lo fantástico? In: ROAS, David. *Teorias de lo fantástico*. Madrid: Arco libros, 2001. p.223-242

CESARANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006;

DIAS, Anne Louis. *Desmantelando o monstro: o necrófilo de Gabrielle Wittkop*. Dossiê O monstro à mostra: mostruário, v.22, p.209-222, 2016

DOR, Joël. *Estrutura e perversões*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991

FREUD, Sigmund. *Sigmund Freud Obras completas volume VI: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905)*. São Paulo: Companhia das Letras, [1905] 2016

MCDOUGALL, Joyce. *As múltiplas faces de Eros*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORAES, Eliane Robert. *O efeito Obsceno*. Cadernos Pagu, Erotismo: prazer, perigo, v.20, p.121-130, 2003.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. *O Que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROUDINESCO, Èlisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1999;

SADE, M. [1785] *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*. Trad. Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SADE, M. [1795] *A filosofia na alcova ou os preceptores imorais*. Trad. Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2013.

TODOROV, Tzevan. *Introdução a literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, [1970] 1975.