

CATÁLOGO DOS MORTOS: A CULTURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA E OS INVENTÁRIOS DO HORROR

*CATALOGUE OF DEATH: LATIN AMERICAN CULTURE
AND THE INVENTORY OF HORRORS*

Gustavo Silveira Ribeiro

Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Salvador, BA, Brasil

Resumo

O texto procura compreender, a partir da obra de quatro escritores e artistas – Juan Carlos Romero, Roberto Bolaño, Nuno Ramos e André Vallias – os significados que inventários, catálogos e listas assumem na cultura latino-americana das últimas décadas, em especial a ligação que mantêm com a reflexão sobre a violência que atravessa, enforma e constitui parte significativa dessa mesma cultura. Trata-se de um processo de ressignificação formal, uma vez que listas e enumerações eram já marcantes na cultura da América Latina colonial, associada aos inventários narrativos do exótico e do maravilhoso produzidos por viajantes e conquistadores. No âmbito contemporâneo, entretanto, o que se vai observar é uma (re)invenção política da linguagem e da técnica, a emergência de outras listas, agora verdadeiros inventários do horror: diante do insuportável da violência, a arte e a literatura elaboram os seus catálogos da dor e da revolta, parte da infinita tarefa da memória e do luto.

Palavras-chave: memória; literatura latino-americana; inventários narrativos; violência.

Abstract

Based on the work of four creative personalities – the writers Roberto Bolaño and André Valias, and the plastic artists Juan Carlos Romero and Nuno Ramos – this text seeks to comprehend the meaning that inventories, catalogues and lists take place in the Latin American culture of the last few decades, focusing with special interest on the connection they keep with a broader reflexion over the violence that trespass and constitutes an important part of that culture. We are dealing here with a process of formal reassigning,

Resumen

El texto busca comprender, a partir de la obra de cuatro escritores y artistas – Juan Carlos Romero, Roberto Bolaño, Nuno Ramos y André Vallias – los significados que los inventarios, catálogos y listas asumen en la cultura latinoamericana de las últimas décadas, en especial la conexión que sostienen con la reflexión sobre la violencia que atraviesa, modela y constituye parte significativa de esa misma cultura. Se trata de un proceso de ressignificación formal, puesto que las listas y las enumeraciones ya eran señaladas en

given that that lists and enumerations were important in the culture of Colonial Latin America, as associated with the narrative inventories of the exotic and marvelous produced by travelers and conquerors. In contemporary scope, though, what we observe is the political (re)invention of language and technique, the emergence of other lists, true inventories of horror: in face of the unbearable violence, art and literature elaborate their catalogs of pain and revolt, part of the infinite task of mourning.

Keywords: memory; latin american literature; narrative inventories; violence.

la cultura de la América Latina Colonial, agregada a los inventarios narrativos de lo exótico y de lo maravilloso producidos por los viajeros y los conquistadores. En el ámbito contemporáneo, por lo tanto, se observará una (re)invención del lenguaje y de la técnica, así como la emergencia de otras listas, ahora los verdaderos inventarios del horror: frente a la insoportable violencia, el arte y la literatura elaboran sus catálogos de dolor y de revuelta, parte de la tarea infinita de la memoria y del luto.

Palabras clave: memoria; literatura latinoamericana; inventarios narrativos; violencia.

|

O que se vai chamar contemporâneo aqui também se poderia chamar pós-ditadura, na medida em que a caracterização fundamental do tempo a que recorro para pensar a História e a cultura latino-americanas tem a ver com essa categoria, proposta por Alberto Moreiras (cf. MOREIRAS, 1993) e, principalmente, Idelber Avelar (cf. AVELAR, 2003). Refletir a partir dela, isto é, caracterizar o presente a partir do corte pós-ditatorial, significa reconhecer que a temporalidade complexa que define o presente entre nós está carregada ainda das tensões e traumas do período autoritário vivido pelos países latino-americanos, e todos os campos que definem a vida desses países (economia, política, direitos, vida institucional, projetos de segurança, afetos públicos) estão marcados, inescapavelmente, pelo evento disruptivo das ditaduras e dos regimes de exceção das décadas de 1960 e 1970. Mesmo que a hegemonia estética da alegoria não seja mais observável na literatura latino-americana, conforme lucidamente assinala Tiago Guilherme Pinheiro (cf. PINHEIRO, 2014: 104), o que mais diretamente interessa reconhecer, na esteira de Avelar, é que nesse contexto específico (ainda) se parte de “um tempo para o qual a derrota histórica está assinalada como determinação da cultura”, conforme afirmou o autor (AVELAR, 2003: 27), e que a literatura e a arte participam de um impossível trabalho do luto, virtualmente infinito, mas que por isso mesmo deve ser realizado sem cessar. Uma vez que esse trabalho não se esgotaria na compreensão e na reapropriação do objeto perdido, como propõe Freud e o lê Avelar, mas se estenderia ao infinito diante

do(s) sujeito(s) – para falar aqui com o Jacques Derrida (1994) de *Espectros de Marx* –, seja esse sujeito um indivíduo, uma comunidade ou uma nação. Dado o caráter irreduzível da morte e da perda do outro, nunca assimilável na sua totalidade, é imperativo reconhecer a sua alteridade radical e aceitar o desafio ético permanente que lança, já que o trabalho do luto permanece numa condição de instabilidade perpétua, entre o dever de memória e a necessidade da elaboração (que comporta, como se sabe, não só transformação, mas igualmente o esquecimento, a abertura para o novo e o impensado). É preciso reconhecer também, por outro lado, que o período histórico inaugurado com as ditaduras, e aprofundado depois delas, tem na América Latina o sentido de uma abertura total ao universo violento e cego do Império Neoliberal do Mercado, erguido, literalmente, sobre as ruínas da destruição levada a cabo pelos regimes autoritários, além de conservar e ampliar o sistema de modernização conservadora e exclusão social que esses regimes instituíram ou ampliaram pela força.

Dito isso, será necessário buscar compreender algumas das estratégias narrativas e de composição que, muito frequentemente, têm sido utilizadas por escritores e artistas para dar conta desse contexto específico, observando que tais estratégias, para efetivar-se, têm que recusar as facilidades muitas vezes reconfortantes de um realismo codificado, voltado para a denúncia e para o julgamento. Dado o seu caráter mimético tradicional, comprometido com uma noção convencional de representação e compreensão do real, tal opção estética pouco problematiza as contradições e as complexidades da cena contemporânea, em especial os descaminhos da história na América Latina, cujas particularidades ideológicas e político-culturais resistem à redução naturalista e ao maniqueísmo que costumam acompanhá-la. O investimento na experimentação formal, por outro lado, a permanente inquietação estética que marca uma série decisiva de artistas do presente responde, de maneira mais sólida e incisiva, às exigências de um horizonte histórico problemático, no qual o compromisso ético do artista só se pode realizar plenamente a partir do alargamento e da renovação continuada dos meios e da linguagem artística. Como em outros momentos já foi possível à crítica verificar, questionar a história é sempre interrogar as formas da sua apreensão e representação; é tornar densa e opaca, estranhando-a, a trama de signos que nos rodeia e é apresentada sempre como se fosse transparente, espontânea, natural.

Nesse sentido, uma tendência estética do presente me parece significativa no contexto da arte e da literatura do subcontinente: o recurso à seriação, isto é, o uso sistemático de listas e enumerações, catálogos e inventários como estratégia narrativa e modo composicional privilegiado. Tal tendência, se não pode ser identificada exclusivamente ao universo latino-americano, posto que

parece ser uma das linhas de força da literatura e da arte contemporânea em boa parte do mundo – conforme demonstraram, em estudos de naturezas muito diversas mas nesse aspecto coincidentes, Hal Foster (cf. FOSTER, 2004) e Maria Esther Maciel (cf. MACIEL, 2010) – revela-se uma constante na produção cultural das últimas décadas, assumindo muitas formas e diferentes significados, a depender da obra em que se faz visível. Um sentido, no entanto, deve ser destacado desse cenário multifacetado, dada a sua atualidade e urgência, dado o ajustamento que ele semelha manter com a vida social e a cultura da América Latina. Refiro-me ao efeito de acumulação e circularidade, de repetição cega, para dizer em uma só palavra, que o recurso à seriação vai produzir quando associado a uns dos temas fundamentais da cultura em questão: a violência e seus efeitos, o trauma e suas consequências imprevisíveis.

Quase onipresente na vida das nações latino-americanas, a violência é um dado incontornável tanto de sua história quanto da dinâmica de sua vida cultural, no passado mais remoto da colonização e no presente imediato da era pós-industrial. Ferida aberta, problema premente ainda por resolver, a violência secular que assola e constitui a América Latina, ora emanando do Estado e de seus agentes (como nos recentes e repetidos períodos autoritários), ora derivando dos mecanismos de empobrecimento e exclusão social, vem sendo pensada e representada no campo da literatura de diversas formas, das quais o testemunho experiencial e a refração alegórica – estudados com brilhantismo por, entre outros, Beatriz Sarlo (cf. SARLO, 2007) Alberto Moreiras (cf. MOREIRAS, 2001) e Idelber Avelar – são algumas das mais instigantes, mesmo que, no cenário contemporâneo, pareçam dar sinais inequívocos de limitação e esgotamento. A aproximação proposta entre a tendência estética da seriação e as estratégias narrativas desenvolvidas na contemporaneidade insere-se nesse contexto de esforço contínuo em torno das formas de representação da violência, e é a partir dele que gostaria de propor uma leitura comparativa de quatro obras de artistas muito diferentes entre si, mas que vêm se reunir aqui justamente pelo trabalho que desenvolvem ao redor de formas de seriação e catalogação. São elas, em ordem cronológica: a instalação *Violencia*, do artista plástico argentino Juan Carlos Romero, montada inicialmente em Buenos Aires entre 1973 e 1977, e depois retomada, em caráter permanente, em 2011, no museu Reina Sofia, Madrid; a instalação *III*, do multiartista brasileiro Nuno Ramos, exposta pela primeira vez em 1992; o romance *2666*, do escritor chileno Roberto Bolaño, lançado postumamente em 2004; e o recente poema *Totem*, do poeta e designer brasileiro André Vallias, publicado em 2014.

Todos esses trabalhos são atravessados por uma contradição fundamental, constitutiva da proposta criativa que apresentam: todos eles parecem querer quantificar, catalogar, ordenar aquilo que, por definição, não é mensurável

ou mesmo plenamente inteligível: a morte, o trauma, o luto. O efeito terrível que produzem e a novidade estética que apresentam está assentada justamente nesse paradoxo: os modelos da série e da lista, matriz formal do dispositivo que constroem, assume o pressuposto de que a realidade pode ser compreendida, no sentido, por assim dizer, mais imediato do termo, isto é, interiorizada, arrancada do universo das coisas e das aparências e submetida ao crivo da razão, que lhe daria necessariamente sentido e direção ao dividi-la, hierarquizá-la, controlá-la. Pois a matéria que informa essas obras mostra estar no extremo oposto desse imaginário quadro de referências filosóficas, resistindo à simbolização e à linguagem, subvertendo explicações e esforços de contextualização, escapando, enfim, a toda cronologia e a toda ordem, na medida em que, por remeter a eventos traumáticos que não se esgotam em si mesmos, continuando a retornar indefinidamente, de modo fantasmático, à consciência e ao curso dos acontecimentos cotidianos.

II

Em *Violencia*, por exemplo, do artista portenho, o que poderia parecer um imenso trabalho de historicização e ordenamento contextual de imagens do horror termina por repropor, continuamente, aquelas cenas de carnificina à percepção presente do espectador, que diante de tais peças tem a impressão de que elas não se esgotam na sua moldura histórica e ideológica, mas transbordam-na, invadindo o presente e confundindo-se com as inúmeras outras imagens de dor e destruição que se dão a ver todos os dias na TV e nos jornais de qualquer grande cidade. A obra, constituída por uma série contínua de fotografias e painéis ilustrados, está organizada em torno da palavra VIOLENCIA, grafada obsessivamente, e em enormes caracteres; ela apresenta um inventário de cenas e textos retirados da imprensa sensacionalista dos primeiros anos da década de 1970 – quase sempre do jornal *Así*, que mostram, cada uma delas, e de modo cru e direto, pessoas baleadas, corpos torturados, cadáveres expostos. Não há preocupação em realizar uma montagem que procure arrancar das imagens qualquer tipo de beleza ou efeito visual mais complexo. A disposição linear e progressiva, repetida como cartazes coloridos de rua, vai pouco a pouco revelando o aspecto mais intolerável daquelas imagens, justamente a sua banalização terrível e normalizada. Estampadas diariamente na imprensa, incorporadas à rotina dos olhos e do espírito como fato da vida, tão comuns quanto o futebol e as notícias do mercado de ações, as imagens parecem tornar-se opacas, difíceis de ver e experimentar em toda a sua extensão. As fotos em preto e branco, meras ilustrações de um relato desinteressado da dimensão social daquelas mortes, vão tornando invisíveis, pela repetição dessacralizada, aquilo que elas mesmas querem docu-

mentar e alardear com espalhafato. Diante desse material e desse contexto, a escolha formal feita por Romero, apoiada na ironia e na subversão dos sentidos, revela-se precisa. O modo e o método de exposição, a construção de seu código próprio, por assim dizer, são decisivos: o estranhamento provocado pela linguagem visual construída, que se aproxima das técnicas da publicidade mais agressiva e imperativa (a semelhança dos painéis do artista com os conhecidíssimos *lambe-lambes* que inundam os muros e tapumes de qualquer metrópole não é gratuita), mostra a relação que a violência espetacularizada tem, em nível mais profundo, com o universo das mercadorias e do consumo.

Feita matéria comercial, rebaixada à condição de entretenimento bárbaro e instrumento de controle social dos afetos – uma vez que a exposição da violência pela mídia tende a ser, na Argentina daquela época e na cena contemporânea do Brasil ou dos EUA, por exemplo, capitalizada pelos poderes constituídos em nome de projetos de governo ou demandas políticas bastante específicas – as fotografias da morte e da dor anônimas são peças de um mecanismo muito mais amplo, de natureza francamente ambígua. Por um lado, o medo, a revolta, a indignação ou a compaixão que inspiram tais imagens, mesmo que desgastadas e repisadas mil vezes, são usados como forma de coerção e organização da sociedade como um todo, já que servem – como serviram na fase mais dura da ditadura de Videla e outros generais – de aviso aos demais cidadãos das consequências da transgressão à lei ou estimulam a aceitação (às vezes mesmo o desejo) de medidas conservadoras que restringem a liberdade geral em nome de uma suposta proteção à segurança da comunidade. Por outro lado, entretanto, vão também aumentando, pela via da naturalização, a disseminação de uma indiferença tolerante em relação ao extermínio ou à brutalidade policial. É justo nesse terreno que a obra de Romero vai operar, provocando um curto-circuito na maneira como se expõem, consomem e pensam as imagens da violência. Interpelando muito acintosamente o espectador, ferindo-o com letras garrafais e cores berrantes, o artista reativa a percepção, põe de novo as cenas do horror diante dos olhos, destacando-as, fazendo com que se perceba o quão repugnante é a sua representação banalizada e midiática, tão descartável como um simples cartaz de rua. Ao trazer para o espaço do museu algo da desorganização da vida urbana, do caráter frenético das trocas comerciais que a anima, o artista mostra como o sangue derramado pelas perseguições políticas e pela repressão generalizada aos indesejáveis (pobres, criminosos comuns, imigrantes) é mais um *produto*, na dupla acepção do termo, de uma sociedade que violentou (e continua a violentar) a si mesma para ordenar-se, e funcionar, como uma engrenagem perfeita, uma máquina impessoal e eficiente.

Se Juan Carlos Romero procurou dar maior visibilidade às cenas terríveis da violência política argentina, clandestina e velada apesar de ter como

centro as questões de Estado, Nuno Ramos, em *III*, procurou executar movimento contrário. No intuito de devolver alguma dignidade aos prisioneiros da Casa de Detenção de São Paulo, assassinados pela PM paulista em outubro de 1992 naquele que ficou conhecido como Massacre do Carandiru – vítimas de tripla e diferenciada violência: das balas, da indiferença geral e da exposição sensacionalista, pornográfica, dos seus cadáveres – o artista irá propor uma instalação fundamentalmente opaca, obscura, na qual não há nem uma imagem sequer que remeta aos corpos e ao sangue dos mortos. O aspecto geral da obra é sombrio, fúnebre, e as suas peças mais significativas são como “pequenos túmulos” (TASSINARI, 1997: 192), conforme observou o crítico Alberto Tassinari: são 111 paralelepípedos negros, cobertos de breu e asfalto, um para cada morto. Em cada um deles, de forma repetida e exaustiva, a gravação do nome completo de um dos assassinados, feita com chumbo, de modo que aquela pedra transforme-se também em monolito, pedra sepulcral, parte do processo de luto coletivo que a obra impõe a todos diante da morte não pranteada daqueles homens. Armada numa sala ampla, dividida em dois ambientes distintos mas comunicáveis, a obra encena um ritual sacro de rememoração dos mortos. Cinzas, uma cruz, salmos bíblicos, textos do próprio artista – dispostos à maneira de epitáfios coletivos – e três imensos sarcófagos, chamadas comumente de “múmias”, saturam a sala de elementos funerários, escuros, anunciando ao mesmo tempo a perda e a necessidade de não esquecê-la jamais. No outro lado da obra, no ambiente contíguo, Nuno Ramos confere uma perspectiva cosmogônica a *III*, utilizando imagens de satélite da Terra no momento dos ataques, como a que apresentar a alienação do universo (ou de Deus) em relação aos crimes humanos. A cor predominante nesse espaço é o branco, e as esculturas em vidro que se espalham pelo chão sugerem, talvez, o reinício da vida, o ciclo do mundo que se completa e renova indiferente ao sofrimento e à violência.

O dado reflexivo fundamental da obra, a dialética entre o que se pode ver e o que não deve ser visto, entre a transparência e a opacidade, está colocada de modo arguto pelo texto escolhido pelo artista para emoldurar a primeira sala da instalação. Trata-se de um fragmento do que viria a ser o livro *Cujo*, publicado quase um ano depois, trecho que condensa, sintomaticamente, todas as questões que atravessam e dão estofa a *III*, de forma especial a tríade morte, visão, divindade:

Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus mas não o tive. Eu quis o homem, o filho, o primeiro bicho mas não os pude ver. Estava deitado, desperto. Estava desde o início. Quis me mover mas não me movi. Eu quis. Estava debruçado, morto desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Estava deitado, debruçado bem morto. Quis ver o primeiro

bicho e a raiz da primeira planta. A grama alta não me deixava ver. Os olhos esbugalhados quase morriam pela última vez. Estava ali desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Quis o sono, a arca, algum algarismo romano. Quis o homem, mas não este aqui. (RAMOS, 1993: 27)

A voz que nos fala no texto é a do artista, cola-se ao ponto de vista dele, mas é também a de um cadáver, de um ser que se sabe morto “desde o comecinho”, mas que ainda assim, mesmo ausente e impossibilitado de mover-se, de ver, deseja conhecer a origem das coisas, o instante inicial e mítico da vida. O artista aqui é um demiurgo, um pequeno deus criador que no entanto está paralisado, tem suas ações bloqueadas e seus movimentos restritos. A morte detém a sua potência, e ele partilha com os mortos a angústia do desejo não satisfeito, da ação interrompida bruscamente. O seu ponto de vista identifica-se, simultaneamente, ao das vítimas (a voz narradora morre junto com elas) e a um observador externo e absoluto, que como uma divindade a tudo pode ver. Sem nenhuma concessão ao leitor-expectador, sem qualquer relação de continuidade ou tradução a respeito daquilo que a instalação apresenta, Nuno Ramos aposta na contradição entre a insistência na visão, no texto, e a opacidade dos sentidos que ele instaura.

Por seu turno, o gesto da seriação visível na instalação apresenta-se de um modo bastante peculiar: trata-se de um processo de repetição, inegavelmente, mas de repetição em diferença, posto que, para além dos elementos que não variam (a pedra, o breu, as páginas da bíblia e as folhas de jornal do dia da tragédia coladas em cada um daqueles túmulos mínimos) são os nomes dos mortos que vão aparecer, repetidos e variados, ao longo do trabalho. São às vezes os mesmos nomes (‘José’, 17 vezes), quase que os mesmos sobrenomes (‘Silva’, 25 vezes; ‘Santos’, 16 vezes) que se acumulam em *III*, conferindo uma sutil e estranha regularidade (talvez seja o caso de falar em cadências) à obra. Lateralmente, não é ocioso acrescentar que o trabalho teve, por assim dizer, uma continuação, vinte anos depois: para marcar duas décadas de luto e impunidade (até àquela altura não haviam sido julgados nenhum dos responsáveis pelo massacre) Nuno Ramos e outros vinte e três artistas passaram 24 horas completas lendo sem cessar os nomes dos prisioneiros mortos, criando uma estranha forma de instalação: despojada de tudo, ela é só uma massa de sons hipnótica, nauseante, insuportável.

A intervenção (*24 horas III*), verdadeiro réquiem sonoro, foi levada a público no dia 2 de outubro de 2012, numa plataforma digital, a *Mobile Radio*, e pôde ser ouvida na internet ainda por muito tempo depois dessa data. Nas duas obras, a opção do artista, enfim, por eludir as imagens e gravar os nomes, elevando-os à visibilidade pública e à audição perfeita, sem ruídos, retirando-os assim do anonimato completo que sua condição social e jurídica

lhes impunha (por serem pobres e condenados), é a resposta estética possível e contundente ao circo midiático armado em torno do massacre, paradoxalmente entregue à exposição desrespeitosa dos cadáveres, submetendo-os a um regime de visibilidade total, regime que, por estranho que possa parecer, aponta para a reiteração da invisibilidade e do esquecimento daquelas vítimas e de seu sofrimento. Expor os seus corpos nus e feridos era escamotear, até mesmo na hora final da morte violenta, a identidade, a história daqueles homens, suas relações familiares, seu aspecto humano, enfim. Eram apenas carne morta dada à curiosidade e (talvez) à piedade geral. Retirar de cena os cadáveres, cobri-los, por assim dizer, com uma trama densa de linguagem, era o único ato estético que, parece-nos, poderia enfrentar, ainda no calor dos acontecimentos, o circuito de alienação coletiva instaurado, forçando novas leituras e nova compreensão daquele acontecimento terrível.

III

A questão do nome próprio, ao mesmo tempo da sua banalidade convencional e de sua enorme força simbólica, está presente também, e de modo quem sabe mais decisivo, nos dois textos literários que procuro convocar a partir de agora. Em ambos, escritos por Bolaño e Vallias, eles estão no centro do processo de seriação e catalogação destacado, revelando-se peça incontornável na elaboração de novas formas narrativas e novos sentidos possíveis para palavras – nomes – já inúmeras vezes enunciados, de modo insípido, pelo discurso científico, pela retórica judicial, pelo relato jornalístico. No intuito de realizar isso, os dois textos, curiosamente, parecem investir num processo de esvaziamento estético, que tem como base a redução da linguagem a uma espécie de nível elementar da significação, no qual só o registro material dos nomes, sem qualquer operação de deslocamento ou transformação formal, se faz notar.

O procedimento em tela, a partir da redução muito acentuada dos elementos que de comum se associam ao trabalho artístico, vai ressaltar, num primeiro momento, a crueza da pura informação e o despojamento dos substantivos próprios, parecendo apenas querer descrever com distanciamento os seres (em certo sentido, as vítimas históricas) a que se colam. Se põe em destaque a objetificação e a insignificância social dos sujeitos que apresenta, tal uso de linguagem vai também recuperar, num sentido que se aproxima do mítico e do sagrado, as potências ocultas do nome, mostrando como a sua invocação e registro podem sobrepujar a violência e a destruição, sobrevivendo aos corpos e às incertezas da História. O que os dois escritores mostram tem a ver com isso: o nome é, nos seus textos, presença, vestígio inapagável de uma

vida que se afirma mesmo sobre a morte – individualizando cada perda para além da irrealidade da estatística, recordando a permanência, no presente, de povos e culturas ameaçadas.

Em *2666*, último e imenso romance de Roberto Bolaño, espécie de meditação em escala planetária sobre a catástrofe e o mal, há cinco partes, cinco pequenos romances dentro do quadro geral da narrativa. Cada um deles se passa num período específico do século XX e num lugar distinto do planeta, mas todos convergem para o México dos primeiros anos da década de 1990, onde uma chacina lenta e segura de mulheres (na sua maioria jovens e pobres) está em curso, sob a aparente normalidade da vida comum numa cidade da fronteira mexicano-estadunidense. Num período de uns poucos anos, no universo da narrativa, mais de trezentas mulheres foram estupradas e mortas, em ações com evidentes traços de misoginia e machismo. Seus corpos são profanados, a motivação sexual é ostensiva e chocante, assim como choca ir acompanhando, ao longo do texto, a ineficiência e o desinteresse da Polícia e da Justiça locais em relação aos crimes. A conivência do Estado mexicano com a barbárie, como sugere *2666*, a larga penetração que têm no governo tanto os grupos de extermínio quanto as práticas discricionárias do patriarcalismo são alguns dos elementos que conferem o tom melancólico e algo fatalista que trechos como este, que se multiplicam no livro, deixam transparecer:

Viver neste deserto, pensou Lalo Cura enquanto o carro dirigido por Epifanio se afastava do terreno baldio, é como viver no mar. A fronteira entre Sonora e o Arizona é um grupo de ilhas fantasmais ou encantadas. As cidades e os povoados são barcos. O deserto é um mar interminável. É um bom lugar para os peixes, principalmente para os peixes que vivem nas fossas mais profundas, não para os homens. (BOLAÑO, 2010: 533)

Uma estratégia narrativa muito utilizada por Bolaño, e que dialoga com a aproximação à pura referencialidade ensaiada no texto, tem a ver com o constante adiamento narrativo que organiza o relato, fazendo com que a resolução dos mistérios propostos (a tradição do romance policial é importante para o autor, assim como fora também para Jorge Luís Borges, com quem mantém laços estreitos) seja permanentemente denegada, dando origem a uma proliferação quase infinita de casos e sub-tramas paralelas, todas elas atravessadas de algum modo pelas circunstâncias dos crimes. Parece que, quanto mais o narrador lança o leitor para o centro da narrativa, para uma suposta rede que interliga e explica todos os delitos, mais a trama se esgarça e repete, eludindo respostas e saídas para o labirinto que o romance constrói.

O relato, nesse capítulo específico mais do que nos outros, termina por se transformar num enorme arquivo dos assassinatos. O desaparecimento de cada uma das mulheres, seu nome completo, profissão e últimos movimen-

tos conhecidos, ocupará boa parte do texto, e será narrado por Bolaño de maneira quase idêntica, numa forma seriada em que mudam tão somente os nomes (ou parte deles) e uma ou outra circunstância criminal. Elaborando uma lista que parece interminável – e que se alonga por quase 300 páginas, conforme a edição brasileira – o autor vai apresentando as moças assassinadas numa linguagem neutra, rudemente objetiva e descarnada, próxima do estilo anódino e puramente descritivo dos boletins de ocorrências policiais ou das peças documentais de um cartório, por exemplo. O efeito angustiante do catálogo que se arma ante o leitor é potencializado por essa linguagem, que reforça a repetição indiferente dos acontecimentos e como que reduplica a sua falta de sentido. Recupero duas passagens do quarto capítulo, “A parte dos crimes”, no qual o feminicídio irá ser narrado:

Em junho morreu Emília Mena Mena. Seu corpo foi encontrado no lixão clandestino perto da rua de Yucatecos, na direção da Olaria Hermanos Corinto. No laudo médico-legal indica-se que foi estuprada, esfaqueada e queimada, sem especificar se a causa da morte foram as facadas ou as queimaduras, e sem especificar tampouco se no momento das queimaduras Emília Mena Mena já estava morta. No lixão onde foi encontrada ocorriam constantes incêndios, a maior parte voluntários, outros fortuitos, de modo que não se podia descartar que as calcinações de seu corpo se devessem a um fogo dessas características e não à vontade do homicida. O lixão não tem nome oficial, porque é clandestino, mas tem sim um nome popular: chama-se *El Chile*. (BOLAÑO, 2010: 360)

E também:

Na mesma colônia Lomas del Toro, um mês depois, encontraram o cadáver de Rebeca Fernández de Hoyos, de trinta e três anos, morena, cabelo até a cintura, que trabalhava como garçoneiro no bar *El Catrín*, situado na rua Xapala, na colônia vizinha Rubén Darío, e que antes havia sido operária das maquiladoras Holmes & West e Aiwo, de que fora despedida por querer organizar um sindicato. Rebeca Fernández de Hoyos era natural de Oaxaca, mas morava havia mais de dez anos no norte de Sonora. Antes, aos dezoito, estivera em Tijuana, onde consta num registro de prostitutas, e também tentou sem sucesso a vida nos Estados Unidos, de onde a *migra* a mandou de volta para o México em quatro ocasiões. Seu cadáver foi descoberto por uma amiga que tinha a chave da sua casa e que estranhou o fato de Rebeca não ter ido trabalhar na *El Catrín*, pois, tal como declarou posteriormente, a vítima era uma mulher responsável que só faltava ao trabalho se estivesse muito doente. (BOLAÑO, 2010: 397)

Conforme sugerem os exemplos, o mesmo tom, a mesma linguagem, os mesmos (e distintos) nomes vão se repetindo e acumulando no texto, formando uma série infernal: o absurdo das mortes baratas, motivadas por nada e por ninguém reclamadas, impõe-se à sensibilidade do leitor pela força próxima do encantório que emana do texto, na medida em que ele parece mobilizar um procedimento narrativo e poético muito antigo – a recolha dos nomes, a

enumeração retrospectiva dos atos, a genealogia, enfim (visível, por exemplo, no episódio do catálogo das naus, da *Iliada*, ou em largas passagens do Antigo Testamento), para tentar representar não mais a origem nacional e o orgulho identitário, como no poema homérico, ou mesmo os altos atributos divinos, anunciados nas litanias e ladainhas cristãs, mas simplesmente o inumerável da morte e do trauma, entretanto tornados acontecimentos absolutamente banais, antiépicos por excelência, no território conflagrado da América Latina, território atravessado pelos resquícios de Estados autoritários e pelas forças globais do capital transnacional, tenham elas a aparência legal das maquiladoras tão comuns no lado mexicano da fronteira com os Estados Unidos (e não convém esquecer que a maioria esmagadora das vítimas nelas trabalhava), ou a face bestial das quadrilhas de traficantes de drogas, subproduto da miséria comum e da mercantilização extrema das formas de vida.

A frieza com que o narrador apresenta os corpos e as histórias das mulheres, o contraste entre a selvageria das torturas a elas infligidas e a imparcialidade distante da linguagem posta em jogo, acentuam a convivência social que cerca os crimes do México, e no fundo cerca também as muitas violências que se praticam, ontem e hoje, contra sujeitos subalternos e invisíveis. A aparente neutralidade da língua “n’A parte dos crimes” replica, pela emulação, a naturalidade indiferente com que foram recebidos pela opinião pública da época dos assassinatos, bem como enfatiza uma espécie de ética da representação que atravessa o romance de Roberto Bolaño. Diante do mal absoluto (absurdo, impessoal, quase onipresente), o texto parece recuar, buscando refúgio na denotação mais descarnada, como que reconhecendo as suas limitações – daí a quase ausência da metáfora, do elemento poético nessas passagens. A brevidade das descrições dos corpos, contrastando com a relativa abundância de detalhes laterais, dá a dimensão desse recuo, uma vez que o texto não se furta à apresentação *forense* dos cadáveres mas opta por mantê-la apenas assim, sem qualquer traço de emoção ou intensidade. Sobressai no romance, dessa forma, a aproximação ao arquivo: o registro das mortes e de sua mecânica própria, bem como da biografia mínima das vítimas (ainda que esses dados sejam produto da ficção, como uma leitura contrastiva entre o texto e o livro *Huesos en el desierto*, de Sergio González Rodríguez, o mais completo relato investigativo do episódio vai revelar), assume importância decisiva em *2666*, respondendo ao apelo inestético que atravessa e organiza parte do romance.

Por sua vez, no poema visual de André Vallias, *Totem*, a presença dos nomes próprios e da seriação está intimamente relacionada, uma vez que o texto constitui-se quase que apenas disso, nomes próprios de dezenas de povos indígenas brasileiros, dispostos, em caracteres especialmente criados pelo poeta, sobre montagens feitas a partir de um mapa geográfico e etnográfico do Brasil. Escrito

em 2013 e publicado no ano seguinte (primeiro numa exposição, no Centro *Oi Futuro*, do Rio de Janeiro, e a seguir em livro de formato especial, pela editora catarinense Cultura e Barbárie), no rastro tanto de um gesto de solidariedade aos índios guarani-kaiowá (no qual milhares de usuários do Facebook acrescentaram aos seus nomes o prenome nativo), quanto das manifestações do mês de junho de 2013, que tiveram como pauta – ainda que não hegemônica – a dramática situação de inúmeros povos indígenas, ameaçados por um projeto de ocupação geopolítica da Amazônia que inclui grandes obras de energia e transporte (a hidrelétrica de Belo Monte, em particular), e também o aumento da presença econômica (o agronegócio, principalmente) e militar na região.

Nesse sentido, o poema de Vallias pode ser lido de maneira ambígua, uma vez que o gesto da seriação nele presente amplia as possibilidades de produção de sentido dessa estratégia textual cumulativa. Conforme destaca o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (VIVEIROS DE CASTRO, 2014: III) no texto de apresentação do livro, *Totem* é uma invocação, ao mesmo tempo mítica e política, da presença não-rasurável dos povos indígenas brasileiros na terra, na história, na cultura e na genealogia social do país, num gesto crítico de dimensões filosóficas, que vai relacionar a nomeação à existência, a palavra ao ser. Entretanto, não seria também impertinente considerar que o poema – e é o que eu gostaria de propor – é igualmente um lamento fúnebre, uma espécie de invocação ritual dos mortos, na medida em que muitos dos nomes listados por Vallias descrevem etnias e culturas desaparecidas ou em vias de desaparecimento; muitos deles nomeiam, assim, um fantasma, a memória de povos cujas línguas se extinguíram e que, como o nome que restou, são, tragicamente, a indicação de um signo esvaziado, ainda que não apagável. A própria forma obsessiva do poema, sua musicalidade difícil e suas imagens quase idênticas (trata-se de um texto para ser visto, sobretudo) sugerem essa ambiguidade. A mesma força de invocação que se aproxima de um chamado à resistência pode também ser lamentação dos mortos, cujos nomes são pequenas peças de memória, ainda que indiquem igualmente a sua presença no mundo dos vivos. Para reforçar o dito, cito algumas estrofes do texto, armadas na forma de quadras, em versos de sete sílabas poéticas rimados de modo alternado:

sou guarani kaiowá
munduruku, kadiwéu
arapium, pankará
xokó, tapuio, xeréu

yanomami, asurini
cinta larga, kayapó
waimiri atroari
tariana, pataxó

kalapalo, nambikwara
jenipapo-kanindé
amondawa, potiguara
kalabaça, araweté

migueleno, karajá
tabajara, bakairi
gavião, tupinambá
anacé, kanamari

deni, xavante, zoró
aranã, pankararé
palikur, ingarikó
makurap, apinayé

matsés, uru eu wau wau
pira-tapuya, akuntsu
kisêdjê, kinikinau
ashaninka, matipu

sou wari', nadöb, terena
puyanawa, paumari,
wassu-cocal, warekena
puroborá, krikati

ka'apor, nahukuá
jiahui, baniwa, tembé
kuikuro, kaxinawá
naruvotu, tremembé

kuntanawa, aikaná
juma, torá, kaxixó
siriano, pipipã
rikbaktsá, karapotó

krepumkateyê, aruá
kaxuyana, arikapu
witoto, pankaiuká
tapeba, karuazu

desana, parakanã
jarawara, kaiabi
fulni-ô, apurinã
charrua, issé, nukini

aweti, nawa, korubo
miranha, kantaruré
karitiana, marubo
yawalapiti, zo'é

parintintin, katukina
wayana, xakriabá
yaminawá, umutina
avá-canoeiro, kwazá (VALLIAS, 2014)

A junção dos nomes proposta pelo poeta quebra toda linearidade histórica, toda animosidade fraticida e qualquer separação espacial. Povos de diferentes condições e latitudes, de distintos grupos linguísticos ou matrizes culturais se encontram em *Totem*, indiferentes à cronologia da colonização e às compartimentações que a ordem do poder no Brasil criou e continua a criar para classificá-los e controlá-los. O poema é conagração, encontro possível que dá unidade aos povos continuamente confinados, às vezes, ao isolamento e à incomunicabilidade. A inscrição das letras sobre um mapa do país é significativa, nesse sentido: a escrita de Vallias se afirma como escrita em palimpsesto, escrita que se dá, literalmente, sobre as palavras e as imagens *oficiais* do país, representadas pela carta geográfica que, apesar de indicar também a presença das populações indígenas no território, contempla de maneira especial os significantes – topônimos e linhas divisórias – que configuram a geopolítica do Estado brasileiro, suas zonas de ocupação e seus fluxos de movimento, a apropriação, enfim, econômica e militar, da terra, sua transformação em território administrado e administrável. A relação que o poema propõe, baseado na afinidade sonora e na configuração de uma série de imagens, fratura as continuidades e as relações impostas ao espaço e aos seus habitantes primordiais.

Através da recitação grave dos nomes e da formulação plástica original a que os submete, o texto-instalação de André Vallias vai instaurar um recuo diante dos imperativos midiáticos da hiperexposição de uma identidade indígena estereotipada – colonial, pacífica e anacrônica –, propondo no seu lugar a criação de um intervalo singular, um espaço para a memória dos mortos que seja também o lugar da afirmação da indestrutibilidade da sua presença entre os vivos, de acordo com o que indica, mais uma vez, o prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. Infiltrando-se com sua proposta antinarrativa, descolada de uma noção estanque e tradicional de identidade e pertencimento, Vallias vai reinscrever, no coração da cultura brasileira e latino-americana (os conceitos de limite geográfico e Estado-nação revelam-se insuficientes, repito, diante das fronteiras instáveis que o saber não-ocidental dos povos indígenas propõe) o gesto estético e político da forma seriada, da acumulação e do arquivo como procedimento privilegiado, alterando-lhes, contudo, o significado: *Totem* deixa de lado a repetição monológica de uma única voz, de uma única sonoridade na história do subcontinente, para trazer sons outros, nomes outros que, muito embora sejam parte de um catálogo dos mortos, quebram a ordem e o sentido unitário do poder e seus discursos, subvertendo o estabelecido e (re)atualizando, no presente, modos de resistência e possibilidades heterodoxas do pensamento.

Visto em perspectiva histórica, é possível dizer que o recurso estético às listas e séries não é novo na produção cultural latino-americana. Trata-se aqui, quem sabe, de um processo de apropriação e ressignificação formal, uma vez que, à parte todas as diferenças discursivas e contextuais que se pode apontar, a presença de enumerações e estruturas seriadas era já marcante na América Latina dos séculos XVIII e XIX (e talvez até antes disso, se incluirmos textos conhecidos como os do cronista indígena peruano Felipe Guamán Poma de Ayala, por exemplo, ou ainda do missionário espanhol Frei Bartolomé de Las Casas), especialmente na literatura produzida por colonizadores e viajantes. Percorrendo os vastos territórios do continente, esses escritores (que eram também, conforme o caso, cientistas, aventureiros, geógrafos ou religiosos) procuraram registrar tudo o que viam e imaginavam por meio de inventários narrativos do paradisíaco e do desconhecido, do fantástico e do estranho que se encontrava nesse novo mundo que, da sua perspectiva, quedava por conquistar e cartografar.

Flora Süssekind, estudando o caso das viagens e dos viajantes-narradores no Brasil (cf. o capítulo “A literatura como cartografia” em SÜSSEKIND, 1990: 35-154) pôde medir a presença e o peso das listas e catálogos nos relatos de viagem – segundo a pesquisadora, eles habitam, com seu imaginário enciclopédico, seu deslumbramento diante do exótico e sua curiosidade científica diante do desconhecido, o momento da formação das literaturas e da cultura letrada dos países da América Latina. Tomando o título de um dos livros de poemas de João Cabral de Melo Neto como referência, Flora chama os textos produzidos no período de “museus de tudo”, pondo em destaque o aspecto cumulativo e catalográfico que têm, em consonância com a lógica organizativa que preside instituições de memória como museus. A impregnação do imaginário enciclopédico e inventariante vindo dessa literatura de viagem vai atingir em cheio, continua a pesquisadora, a produção dos primeiros românticos brasileiros, com destaque para textos de Teixeira e Souza (*Tardes de um pintor*) e Joaquim Manuel de Macedo (*A carteira do meu tio*), que revelam-se leitores atentos de Saint-Hilaire, Spix, Denis, entre outros.

A passagem a que me propus observar pressupõe a transformação de um significado e uso das séries para outro. Implica numa metamorfose significativa na paisagem histórica e natural, indo de um polo a outro da cultura (em sentido iluminista, é verdade) e da escrita: num momento trata-se de reconhecer que as listas, as séries e os catálogos narrativos e artísticos participavam de um tipo de operação de desvelamento (revelação do maravilhoso e não familiar, não europeu) muito específico, cujo significado, pode-se dizer, estava ligado a um aspecto construtivo e de formação. De outro lado e

a partir da observação de outra época, justamente o tempo presente, naquele em que todos vivemos, as formas do inventário vão tomar parte no processo lutooso de rememoração do esquecido (ou denegado), da descoberta daquilo que jamais deveria ser necessário pôr a nu.

Referências bibliográficas

- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. A ficção pós-ditatorial e trabalho do luto na América Latina. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- BOLAÑO, Roberto. *2666*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- FOSTER, Hal. "An archival impulse". *October*, n. 110. Boston: MIT Press, 2004: 3-22.
- MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem*: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- MOREIRAS, Alberto. "Postdictadura y reforma del pensamiento". *Revista de Crítica cultural*, 7, Santiago de Chile, 1993: 26-35.
- MOREIRAS, Alberto. *The exhaustion of Difference*. The politics of Latin American cultural studies. Durham: Duke University Press, 2001.
- PINHEIRO, Tiago Guilherme. *A literatura sob rasura*. Autonomia, neutralização e democracia em J. M. Coetzee e Roberto Bolaño. São Paulo: FFLCH, 2014 (tese de doutorado).
- RAMOS, Nuno. *111* (instalação). Porto Alegre: 1992.
- _____. *24 horas 111* (instalação sonora). São Paulo: 2012.
- _____. *Cujo*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- _____. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.
- RODRÍGUEZ, Sergio González. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.
- ROMERO, Juan Carlos. *Violencia* (instalação). Madrid: Museo Nacional Centro Reina Sofia: 2011.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TASSINARI, Alberto. 111, de Nuno Ramos. In: A. Tassinari; L. Mammi; R. naves. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997: 192-197.
- VALLIAS, André. *Totem*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2014.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Somos todos eles: o poema onomatotêmico de André Vallias. In: VALLIAS, A. *Totem*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2014: I-V.

Gustavo Silveira Ribeiro é doutor em Estudos Literários (Literatura Comparada – UFMG), professor adjunto de Literatura Brasileira na Universidade Federal da Bahia, membro dos Grupos de Pesquisa (registrados pelo CNPq): Núcleo Walter Benjamin (UFMG) e Cultura e violência (USP). É autor dos livros *Abertura entre as nuvens: uma leitura de Infância, de Graciliano Ramos* (Annablume, 2012); *Por uma literatura pensante: ensaios de filosofia e literatura* (Fino Traço, 2012) e *Toda a orfandade do mundo – escritos sobre Roberto Bolaño* (Relicário, 2015, no prelo).
E-mails: gustavosr@ufba.br e gutosr1@yahoo.com.br.

Recebido em: 3/09/2015
Aprovado em: 20/11/2015