

DOS SILENCIAMENTOS NO CONTO “PUTAS ASASINAS”: UMA REFLEXÃO SOBRE HOSPITALIDADE NA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO

Maria Carolina Rosa¹

Geruza Zelnys de Almeida²

Resumo: O artigo objetiva discutir os silenciamentos que se configuram no conto “Putas Asesinas”, de Roberto Bolaño. Primeiro, pensa-se na tensão produzida entre forma e conteúdo. Depois, traz-se à discussão a noção da hospitalidade conforme problematizada por Derrida. Por último, conecta-se o silenciamento e a hospitalidade ao que se sugere ser a representação de uma coletividade encarnada nas duas personagens do conto.

Palavras-chave: Roberto Bolaño; Putas Asesinas, silenciamento, hospitalidade, narrativa.

Abstract: The article aims at discussing the silencing process which occurs in “Putas Asesinas”, a short story by Roberto Bolaño. Firstly, the tension between the short story’s form and its content is considered. Secondly, the concept of hospitality problematized by Jacques Derrida is included in the debate. Lastly, there are some considerations around the collectivity which is represented by the two characters in the short story.

Key-words: Roberto Bolaño; Putas Asesinas, silencing process, hospitality, narrative.

O caso Bolaño: uma obra em rede

É notável, em se tratando do conjunto da obra de Roberto Bolaño (Chile, 1953-2003), que há uma rede sutilmente formada entre alguns de seus livros, viabilizando, assim, produtivos diálogos entre personagens, espaços e temporalidades. Alguns deles são mais imediatos, como em *Los sinsabores del verdadero policía* (2011), que é quase uma apresentação do contexto de *2666* (2004), um dos livros mais populares de Bolaño. No primeiro sabe-se como o professor Almafitano e sua filha Rosa acabaram em Santa Teresa,

¹ Mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP) e bolsista CAPES. Email: maria.carolina.rosa@usp.br

² Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Pós-doutoranda em Filosofia da Educação (UNIFESP) e bolsista CNPq. Email: zelnys@hotmail.com

a cidadezinha mexicana onde ocorrem inúmeros feminicídios enquanto estão lá, já no livro *2666*, com Almafitano protagonizando uma de suas cinco partes. Outro exemplo é a prostituta Lupe que aparece com dezessete anos, quando acabou de perder o filho, num poema de *Los perros románticos* (1993) e retorna em *Los detectives salvajes* (1998), agora com dezoito, se prostituindo no mesmo lugar e ainda lamentando a morte do filho.

Como se vê, é produtivo transitar entre as produções de Bolaño considerando esse conjunto discursivo que se desenha de modo circular, promovendo um tempo e espaço outros, ou seja, que não estão dados nas obras, mas que podem emergir justamente nesse caminho da leitura. É, portanto, o próprio leitor quem constrói esse novo tempoespaço colocando frente a frente essas obras, pois é no vão entre o livro de poemas e o romance, por exemplo, que a narrativa de Lupe se constitui; assim como, antes do poema, também há vãos que costuram a narrativa que é apresentada em *Los perros románticos*.

Com isso, queremos dizer que o discurso das personagens não começa no momento em que a voz lhes é dada, ou quando uma voz fala por elas: antes mesmo do texto se apresentar materialmente, há espaços e tempos, indisponíveis a nós, atuando no processo de fundação desses seres narrativos. Obviamente, sempre há um antes de qualquer narrativa, um húnus de potência geradora, mas aqui a diferença está no fato de que Bolaño retorna a esses tempoespaços potenciais na tentativa de materializá-los, como se, nessa rede³, gravitasse o alerta de que as personagens estão para além do livro, vivendo sempre na possibilidade do retorno. São personagens infinitas e espectralmente presentes: vozes que esperam, em estado de escuta, o momento certo para voltarem a (se) dizer.

Nesse ponto, somos incitados a pensar sobre a possibilidade de fala – ou não – dessas vozes em trânsito e, mais ainda, como elas são recebidas, uma vez que adentram nesse tempoespaço outro, pelas outras personagens que também se configuram em potência de retorno. Pensar sobre a chegada desse “outro” ao “meio” narrativo e sua implicação na relação de hospitalidade entre as personagens é o que move a reflexão desse artigo.

Aqui, portanto, é pertinente trazer Foucault (2011)⁴, para quem a fala sempre acontece desde o meio, não sendo possível vislumbrar sua origem ou fim, o que torna

³ Uma reflexão no sentido dessa proposta de obra horizontal e construída em rede também foi associada a um estado de liquidez na literatura na tese intitulada “Como se pelos dedos escorresse... uma tese” (ALMEIDA, 2015).

⁴ Ele diz: “Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo; bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios,

iminente a possibilidade do desaparecimento do discurso. Esse desaparecimento surge como possibilidade porque o discurso não seria mais o espaço de fundação ou de desague: sempre haveria muitas outras vozes antecedendo e calcando essa fala que emerge – tantas elas seriam que algumas nem poderiam ser ouvidas de tão distantes que já estão dessa voz que se configura. Isso implica a impossibilidade do alcance de uma voz que pudesse se colocar como a originária, já que sem antecedentes. Mas, ainda que fosse possível chegar à suposta raiz de todas as vozes, a pergunta continuaria sendo: a quem essa voz responde? Isto é, sempre haverá um momento mais inaugural do que aquele que se apresenta. E, além disso, não havendo acesso à origem, o ponto final ao qual essa voz chegaria tampouco se põe num horizonte, configurando o infinito estado de falar desde o meio.

Consideremos Lupe: é sabido que há um marco mais inaugural de sua fala do que o instaurado em *Los perros románticos*, ele só não está dado ao leitor porque não foi escrito por Roberto Bolaño – mas isso não elimina a potência geradora que a antecede. Tal potência sugere que a personagem fala desde o meio não só em seu retorno, em *Detectives salvajes*, mas já em *Los perros románticos*. Estabelecido esse lugar que está entre uma origem e um final impossíveis de determinar, há que se ponderar que a voz de Lupe não é apenas formada por outras vozes, mas também é formadora, isto é, tem potência de ser a voz em que algum discurso se calcará. Tendo isso latejando, também é possível que a voz de Lupe se torne tão distante do discurso que ela antecede que, em algum momento, já não possa mais ser ouvida e, justamente aqui, se faz o jogo: mesmo que seja abafada por outras vozes que também são precedentes a esse discurso que ajuda a formar, ela ainda é parte constitutiva dele – parte silenciada. No entanto, sendo reprimida no conjunto, uma mudança em sua estrutura acontece, uma vez que uma voz que era potência geradora agora foi emudecida. Falar desde o meio implica, portanto, ocupar diferentes lugares dentro da rede: o lugar de voz que recorre às outras vozes para poder constituir-se e o lugar de voz que é chamada por outra voz que está se constituindo e, então, correndo sempre o risco do silenciamento.

Com isso, pode-se dizer, sem qualquer dúvida, que as vozes das personagens de Bolaño estão preñes de outras vozes que as antecedem – não no sentido cronológico e, sim, considerando a circularidade que prevê antecessores, não importando o ponto em que

como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível”. (FOUCAULT, 2011: 5-6)

se encontram nas narrativas. Por isso, não se pode também apontar uma primeira voz, pois elas trabalham como em um emaranhado. Por outro lado, sendo uma representação circular e não havendo começo, tampouco há um fim nesse conjunto, o que, por sua vez, limita a totalização da experiência: “Os finais são formas de encontrar sentido na experiência. Sem finitude não há verdade (...)” (PIGLIA, 2004: 100).

Mas, e se essa nova forma demandasse também um novo tipo de experiência, na qual a falta de um sentido único – que nos guiasse e que é pré-estabelecido, consolidado e tomado como a verdade – fosse, justamente, o que não se tem? E se o final (assim como o começo e o meio) material do texto fosse elaborado justamente no sentido de levar o leitor a outros livros, conectando diferentes experiências sem dar uma totalidade para elas, ou seja, o final se abriria ao devir de novas perspectivas e novos questionamentos?

Se assim fosse, ainda teríamos um problema rondando essa produção: a iminência do silenciamento, afinal, se essas vozes estão uma em relação a outra, o que acontece quando uma delas se cala ou é calada dentro do conjunto? Se a voz de Almafitano, Rosa ou Lupe for abafada em uma dessas produções, por exemplo, a leitura que se faria dos outros textos em que elas aparecem já não seria a mesma, porque a força do conjunto discursivo seria afetada. O que estamos tentando dizer é que o silenciamento de uma parte do conjunto abala a coletividade formada no trânsito entre as obras.

O caso “Putas asesinas”: hospitalidade invertida

O risco de silenciamento é algo que pretendemos analisar no conto “Putas Asesinas” (BOLAÑO, 2001), já que ele é uma representação das constatações e proposições feitas acima. Optamos por analisá-lo entre outras produções que igualmente poderiam ser selecionadas porque há diversos conflitos que nele se configuram e que trazem à discussão, de maneira muito imagética, os dois pontos a serem problematizados: o silenciamento e a hospitalidade. O choque entre a forma e o conteúdo representam visualmente a força que essas questões têm nesse conto, especificamente.

Antes de tudo, “Putas asesinas” se configura como diálogo, ou seja, sua estruturação se baseia na alternância das falas entre dois sujeitos de interação, uma mulher e um homem, que não possuem nomes. Ela o chama de Max, mas esse não é seu nome verdadeiro: ele diz isso e ela afirma saber que ele não era o Max em questão. Não há,

tampouco, a determinação de um tempo ou de um espaço: a fala se dá no presente e acontece na casa da mulher, não havendo marcas temporais ou de local. O estranhamento se dá pelo fato de que a fala da mulher é principiada depois do marco inicial da interação de ambos, ou seja, começa pelo meio e deixa em suspenso qual é a matéria dessa conversa, que será explorada e reconstruída através da própria narração: “– *Te vi en la televisión, Max, y me dije este es mi tipo. / – (El tipo mueve la cabeza obstinadamente, intenta resoplar, no lo consigue.*” (BOLAÑO, 2006: 62).

Nessas primeiras linhas, narra-se uma cena de origem suspensa na qual o primeiro contato entre o homem e a mulher se dá através de uma imagem transmitida pela televisão e, agora, não se sabe como, estão no mesmo espaço físico. Aqui, também já se elabora um novo estranhamento acerca do modo como o homem responde: não por meio de palavras e sim de reações corporais. Essas reações necessitam de uma outra voz que as narrem, implicando a restrição física desse interlocutor ao sugerir que sua boca está abafada com uma mordaca e que seus pés e suas mãos também estão, de alguma forma, limitados, pois a cabeça é tudo o que ele pode mexer – e o faz obstinadamente, como quem coloca todo o corpo no movimento.

Mesmo sem saber como o cenário dado se formou, já é possível fazer alguns levantamentos que dizem respeito ao formato do texto. A disposição do diálogo sugere a interação entre, pelo menos, dois sujeitos e, precedida pelo travessão, a alternância de turnos de falas. Isso quer dizer que há negociações do agenciamento, ou seja, a cada vez que um dos sujeitos fala, ele é o agente da interação, pois o poder da fala está concentrado nele. Para que o diálogo se efetive e haja fluxo na troca de informações, é necessário que o sujeito que detém o poder da fala ceda o turno do diálogo para seu interlocutor, que também terá o direito à fala e, conseqüentemente, cederá novamente a posição de agência ao outro, e assim sucessivamente.

No entanto, no turno do homem, ainda que, teoricamente, sua posição seja a de agente, ele está submisso: não pode falar e sua resposta corporal, para chegar ao leitor, deve ser transmitida por uma instância narrativa que usa como recurso os parênteses, sufocando ainda mais materialmente suas possibilidades de ação. Desse modo, a tensão entre a organização e estruturação do conto e a impossibilidade de fala de uma das partes já é dada de início, fazendo com que o leitor se questione acerca das implicações que tal conflito faz emergir.

Para que algumas hipóteses sejam levantadas, é imprescindível retomar aqui a ideia de obra em rede que permitiria a circulação entre uma e outra narrativa. Em um panorama geral das produções, poucas são as personagens femininas que têm voz ou algum tipo de agência na obra de Roberto Bolaño, e, quando têm, estão sempre à margem ou sendo narradas por outra voz. Vamos aos exemplos: Lupe, em *Los perros románticos*, tem sua história contada por um homem numa relação de cliente e prostituta; Auxílio Lacouture, narradora da novela *Amuleto* (1999), está, durante sua fala, em estado de alucinação, escondida há dias no banheiro da Universidad Autónoma do México, enquanto as tropas militares ocupavam o *campus* no episódio que ficou conhecido como Massacre de Tlatelolco; Cesárea Tinajero é uma poetisa desaparecida em *Los detectives salvajes* e, no momento em que é encontrada, leva um tiro e morre, sem nada dizer; Florita Almada é uma vidente em *2666* e tem visões dos assassinatos em massa de mulheres que são desovadas em pontos do deserto do Norte mexicano, mas, assim como Auxílio, é desacreditada como charlatona; soma-se a essas mulheres em estado de silenciamento todas aquelas assassinadas em *2666* e que já aparecem como cadáveres, sem nem contarem mais com a possibilidade de reagirem fisicamente. Com isso em mente, passemos a refletir sobre as possíveis relações entre a mulher que tem voz no conto “Putas Asesinas” e todas essas que, de um modo ou de outro, se encontram enclausuradas.

O poder de agência da personagem mulher sem nome parece ilimitado, pois é ela quem toma a primeira ação, ao ver o homem pela televisão, *decidindo* achá-lo e seduzi-lo sem que ele ao menos soubesse de seus planos, pois, como se constata, ele não tinha nem ciência da própria presença – como imagem televisiva – dentro da casa de sua interlocutora:

– *Te vi con tu grupo. (...) la verdad es que no presté mucha atención a los pechos, a los tórax de los otros sino al tuyo, algo en ti me llamó la atención, tu cara, tus ojos que miraban hacia el lugar en donde estaba la cámara (probablemente sin saber que te estaban grabando y que en nuestras casas te veíamos).* (BOLAÑO, 2006: 62)

Tudo isso nos faz crer que se esse homem, mesmo não sabendo que estava sendo filmado e sem poder de escolha, entrou na casa da mulher e sua presença foi aceita, de fato ele já se fez hóspede. Note-se que não houve convite por parte da mulher e não houve solicitação por parte dele, cenários que configurariam as bases da oferta e do acolhimento

hospitaleiro; no entanto, houve uma cena suspensa que é aquela em que se funda a lei da hospitalidade: a chegada do “outro” à certa morada.

Sendo assim, o que se propõe aqui é a própria *imagem* da hospitalidade refletida na imagem do homem que invade a casa pela tela da televisão e que chega, portanto, de maneira invertida à mulher. Isso porque a imagem é, em termos da Física, um reflexo daquilo que se representa e, portanto, se antes do homem chegar o que se oferece à mulher é sua imagem, a hospitalidade a emergir também será às avessas.

Para pensar a hospitalidade, caminhamos junto ao filósofo francês Jacques Derrida (2000: 3), para quem ela se relaciona, antes de tudo, a uma questão de *direito*: “*we are thus in the space of right, not of morality and politics or anything else but of a right determined in its relation to citizenship, the state, the subject of the state (...) it [hospitality] is a question here of right and not philanthropy.*”. Isso posto, infere-se que existe aí a demanda do *dever*, colocando os sujeitos da hospitalidade em um frente a frente em relação um ao outro. Desse modo, a inversão da ideia se daria no momento em que aquele que deveria oferecer hospitalidade de maneira incondicional – uma vez que se fala em direito –, já *projeta*, desde antes desse hóspede saber-se hóspede, os seus próprios *desejos* a respeito de uma possível relação com o homem em um tempo futuro e improvável: “*(...) esas cosas que sólo existen en el reino del futuro y que más vale no esperar pues nunca llegan*” (BOLAÑO, 2006: 62).

Mas, improvável ou não, se há projeção isso já denota a imposição de *condições* ao que seria da ordem do incondicional, pois se coloca àquele que não pode ser posicionado nem como *convidado* nem como *visitante* em um horizonte de expectativas que, de antemão, delimitaria as possibilidades de ação desse homem. Derrida marca essa diferença: visitante seria aquele que chega sem ser anunciado e sem estar no horizonte de expectativas do hospedeiro, podendo ser comparado ao Messias, ao Outro levinasiano, ou ainda ao Deus cristão; já o convidado é aquele que está no horizonte de expectativas, chamado pelo hospedeiro e entrando na condição de uma espera. A implicação dessa diferença, segundo Derrida, é o que marca a hospitalidade condicionada (oferecida ao convidado) e a hospitalidade incondicional (a que acontece diante de um visitante), sempre rondada pela possibilidade de o convidado invadir a casa do hospedeiro com a melhor ou com a pior das intenções, pois o horizonte de expectativas está infinitamente aberto ao desconhecido:

When I invite someone to come into my home, it is on condition that I receive him. Everything is conditioned by the fact that I remain at home and foresee his coming. We must distinguish the invitation from what we would have to call the visitation. The visitor is not necessarily an invited guest [un invité]. The visitor is someone who could come at any moment, without any horizon of expectation, who could like the Messiah come by surprise. Anyone could come at any moment. So it is in religious language, in Levinas' language, and elsewhere in the Christian language in which one speaks of the visitation that is the arrival of the other, of God, when no one is waiting for Him. And no one is there to impose conditions on His coming. Thus, the distinction between invitation and visitation may be the distinction between conditional hospitality (invitation) and unconditional hospitality, if I accept the coming of the other, the arriving [arrivance] of the other who could come at any moment without asking my opinion and who could come with the best or worst of intentions: a visitation could be an invasion by the worst. Unconditional hospitality must remain open without horizon of expectation, without anticipation, to any surprise visitation. (2000: 17)

Levando em consideração essa diferenciação, resta-nos perguntar qual seria a posição desse homem que já está dentro da casa: convidado ou visitante? Para tentar responder isso, é preciso observar o gesto que a mulher, como potencial hospedeira, tem diante da imagem televisiva, ou seja, é ela quem se sente *convidada* a dialogar com esse homem, a responder aos movimentos dele:

– En realidad, verte en la televisión fue como una invitación. Imagina por un instante que yo soy una princesa que espera. Una princesa impaciente. Una noche te veo, te veo porque de alguna manera te he buscado (no a ti sino al príncipe que también tu eres, y lo que representa el príncipe). [...] comenzáis [o homem e seu grupo] a entonar vuestros cantos, algunos alzáis el brazo y saludáis a la romana. ¿Sabes cuál es ese saludo? Ciertamente lo sabes si no lo sabes en este momento lo intuyes. Bajo la noche de mi ciudad, tú saludas en dirección a las cámaras de televisión y desde mi casa yo te veo y decido ofrecerte mi saludo, contestar a tu saludo. (BOLAÑO, 2006: 63)

Note-se que, ao mesmo tempo em que se coloca como autoridade dentro do espaço da casa, a mulher também é convidada pela imagem a sair de seu espaço, a ir buscá-lo nesse fora-de-casa e trazê-lo para dentro. Há, nessa hospitalidade invertida, um trânsito entre os papéis de hospedeira e de convidada e essa flexibilidade faz emergir, justamente, a figura de alguém que está no *meio*, de alguém que está entre uma coisa e outra, transitando

entre esses polos sem se fixar em nenhum. Por isso, então, não é possível dizer se o homem está mais para convidado ou para visitante: se a conexão hospitaleira é sempre relacional, ao apontarmos para a impossibilidade de definição de uma das partes, a outra também está comprometida.

Sabemos, apenas, que houve um primeiro momento em que o homem convida essa mulher à relação, ainda que não o saiba e que seu gesto seja lançado ao coletivo. Mesmo porque todo gesto dirigido ao coletivo destina-se ao um e, talvez, essa seja uma das possibilidades da hospitalidade incondicional: convida-se sem saber a quem e sem saber-se hospedeiro. Assim, quando a mulher consegue achá-lo no meio da multidão, pode responder à saudação que a fez sentir-se convidada.

Lembremos que a saudação é descrita como “*a la romana*”, ou seja, braço estendido para a frente com a palma da mão virada para baixo. Sabe-se que esse gesto teria surgido na República Romana como cortesia militar e, mais tarde, foi adotado para cortejar os líderes ditatoriais, nos tempos da Segunda Guerra Mundial, o que nos ajuda a entender a situação de encarceramento em que ele se encontra no espaço da narrativa. Afinal, se a saudação o coloca na posição de um ditador, de que outra maneira, se não o amarrando e o *silenciando*, ela poderia lhe responder?

O silenciamento em questão e a hospitalidade à voz coletiva

Até aqui pudemos ver que o conto se apresenta em uma estrutura que já problematiza os lugares dos sujeitos discursivos: se o que se configura é o diálogo, só uma das partes tem o poder da fala, já que a outra só pode interagir com reações corporais. Esse conflito se esparrama para a noção de hospitalidade que levantamos, pois ela se dá às avessas e não permite que os papéis de hospedeiro, convidado e visitante sejam delimitados: ambos os personagens os ocupam em diferentes momentos. Mas a quem serve essa inversão?

Percebemos que, ao chamá-lo para ir a sua casa, a mulher não se firma ainda como autoridade, pois está em função da aquiescência *incondicional* dele e assombrada pela possibilidade do homem negar seu convite, ou pela possibilidade do *não* como resposta:

– *Te sigo sin saber muy bien qué haré a continuación, pero tú y tres más se detienen y se vuelven y me consideran con sus ojos fríos, y yo te digo*

Max, tenemos que hablar, y entonces tú me dices no soy Max, ese no es mi nombre (...) y entonces yo te digo perdona, te pareces muchísimo a Max (...) y entonces tú te sonríes y te quedas ya definitivamente atrás, tus compañeros se van (...). (BOLAÑO, 2006: 65)

Mesmo nesse limbo entre quem tem voz e quem está submisso ao outro, a mulher acaba por dominar a situação, estando mais perto daquilo que *projetou*, ou seja, levar à casa a fonte da imagem que a invadiu pela televisão. Nesses giros causados pelas inversões que se dão desde o início da narrativa e que fazem com que os papéis dos sujeitos sejam repensados e reconsiderados a cada instante, impedindo qualquer solidez ou definição dos lugares ocupados, conta-se, também, com alguma dose do inesperado. Talvez seja justamente através da permanência do seu poder, mesmo numa relação de dependência, que a figura da autoridade feminina torne-se mais potencializada ainda.

A partir daí, sabemos que o homem aceita acompanhá-la e, ao chegarem à casa, a primeira relação entre eles é a sexual, ou seja, antes das palavras o que fala primeiro na hospitalidade às avessas é o corpo. Ao relembrar, ela explicita as condições que regem sua casa:

– (...) Escucha siempre con atención, Max, las palabras que dicen las mujeres mientras son folladas. Si no hablan, bien, entonces no tienes nada que escuchar y probablemente no tendrás nada que pensar, pero si hablan, aunque sólo sea un murmullo, escucha sus palabras y piensa en ellas, piensa en su significado, piensa en lo que dicen y en lo que no dicen, intenta comprender qué es lo que en realidad quieren decir. Las mujeres son putas asesinas, Max, son monos ateridos de frío que contemplan el horizonte desde un árbol enfermo, son princesas que te buscan en la oscuridad, llorando, indagando las palabras que nunca podrán decir (...). Nadie comprenderá jamás mis palabras de amor. Tú, Max, ¿recuerdas algo de lo que dije mientras me la metías? (BOLAÑO, 2006: 67)

Em se tratando da inversão da noção da hospitalidade, só se pode esperar que as regras que regem o espaço sejam também anunciadas depois que o hóspede já aceitou, no escuro, estar ali. E, sendo assim, especifica-se o funcionamento da casa após o “*sim*”, cuja aquiescência transfere a incondicionalidade que recairia no hospedeiro para o próprio hóspede, que aceita estar na casa sem saber *como* se está na casa, ou quais são as suas regras. Se o homem soubesse, de antemão, que o que aconteceria depois da relação sexual

dependia da escuta atenta – não só ao corpo, mas à voz da mulher – ele poderia ter se recusado à hospitalidade invertida, pois teria se dado conta do posicionamento tomado pela mulher. E, aqui, ela opta por se colocar no lugar de todas as mulheres: putas, assassinas, macacos que habitam árvores doentes, ou seja, no lugar da marginalidade encarnada de diferentes modos.

Se esse que é chamado de Max tivesse se dado conta do núcleo de *autoridade* que se apresentava como potência na figura marginalizada da mulher, ele poderia estar em outra situação que não essa. Oras, ela tem o poder de *nomeá-lo* desde a imagem que ele representava na televisão – e o que é a imposição do nome se não a primeira violência, a primeira invasão, o primeiro ato que torna todos os humanos já submissos a alguém, que os nomeia como bem entendem desde sua chegada ao mundo? E, afinal, se ela já sabe que ele não é Max, por que, então, continua o chamando assim? O que esse nome, enquanto rótulo, pode acrescentar à análise?

Para que se apresente uma hipótese, importa frisar que, se o homem não tem nome verdadeiro, a mulher nem nome fictício tem. Esses dados são expostos ao leitor, deixando em suspenso a especificidade dos sujeitos, bem como suspensas estão as instâncias do tempo e do espaço: sabe-se que há um presente, que é o tempo da narrativa; um passado, que é a matéria da narrativa; e um futuro, que se apresenta como o tempo impossível. Já o espaço que se mostra é a casa, sem endereço, sem cidade, sem país. A suspensão dessas configurações básicas de um conto indica uma possibilidade de leitura: a tentativa de um tom universal, como se essa situação estranha e conflituosa pudesse ter acontecido com quaisquer sujeitos, em qualquer lugar e em qualquer época. Não havendo especificidades, pode-se pensar na potência global da violência, que se arrasta desde o Império Romano, remetendo a um passado que implica outros passados, até o tempo impossível que é o futuro que não chega, postergando infinitamente o fim da violência, quanto mais potencializada pela cultura imagocêntrica.

Essa interpretação desemboca em outra, ainda mais vertical, que vê tanto na narradora quanto no homem, ambos desprovidos de tudo (nomes, tempo e espaço), a representação de grupos específicos dentro da obra de Bolaño. Para isso, é necessário voltar à ideia de uma rede entre todos os textos do autor e observar como a figura da mulher aparece sempre marginalizada e como esse tratamento abafa sua voz não permitindo a possibilidade de um empoderamento a partir da autoridade de quem pode

falar. No conto “Putas Asesinas”, todas essas vozes caladas na obra parecem desembocar na representação-limite do que seria o estar à margem: uma mulher puta e assassina. No entanto, ao mesmo tempo em que representa a máxima exclusão, ela é quem pode falar por todas essas personagens emudecidas, pois se constitui como a junção de todos os silenciamentos e, por isso, agora tem não só o poder da fala, mas também está *autorizada* a calar o outro.

Ampliando essa rede de relações, o homem que é calado seria a representação das vozes masculinas que, até então, podiam falar *por* essas mulheres, as vozes que nunca foram interditas porque sempre estiveram na posição do poder, as vozes que sempre promoveram o silenciamento de outras vozes marginais. Esse conjunto de vozes que podem falar desembocam, também, nesse homem que agora está amordaçado e amarrado nessa narrativa. Trata-se, portanto, de uma coletividade de vozes, tanto de um lado quanto de outro, que responde a essas diversas figuras espalhadas pelas obras de Bolaño, não se tratando, então, da resposta exclusiva de *uma* mulher a *um* homem. Assim como o gesto “saudação romana” se dirige ao coletivo, mas se destina ao um; o destinatário do gesto incorpora a coletividade e transforma o emissor em representação coletiva também.

A noção de representatividade implica, necessariamente, o conjunto que se forma e que é *encarnado* nessas personagens e isso fica mais notável quando a mulher afirma:

– Como dicen los gángsters, no es nada personal, Max. Por supuesto, en esa aseveración hay algo de verdad y algo de mentira. Siempre es algo personal. Hemos llegado indemnes a través de un túnel del tiempo porque es algo personal. Te he elegido a ti porque es algo personal. Por descontado, nunca antes te había visto. Nunca me violaste. Nunca hiciste nada contra mí. Esto te lo digo para tu tranquilidad espiritual. Nunca me violaste. Nunca violaste a nadie que yo conociera. Puede incluso que nunca hayas violado a nadie. (BOLAÑO, 2006: 66)

A ideia de representatividade ganha mais força nesse ponto porque se a escolha dela, por um lado, não foi pessoal no sentido de vingança direcionada, isso pode implicar que ela responde ao que ele representa: um homem que se configura como potência e, por isso, *pode ou não* abusar dela ou de outra mulher, representando a possibilidade da desautorização feminina. Ao mesmo tempo, é pessoal porque *ele* foi o escolhido e não outro dentre os tantos que estavam na tela de seu aparelho televisivo. Nota-se que, com a postergação do empoderamento das vozes femininas, há uma violência que não pode ser

detida, pois da ordem do incontrolável e do *inevitável*, segundo a própria mulher: “(...) *cuando empezamos te lo advertí, Max, esto es inevitable. Acéptalo de la mejor manera que puedas.*” (BOLAÑO, 2006: 69).

O interessante é que dentro do espaço do conto, a mulher não mata esse a quem chama Max, transferindo a violência física para a violência de sua própria fala. O giro máximo do conto talvez seja o de jogar o inevitável para o tempo futuro, de modo a potencializar o poder feminino. Se o narrar dos acontecimentos é a violência maior, é esse mesmo narrar o que ainda mantém o homem vivo: enquanto o assassinato for potência e não ato concretizado, a violência de permitir que Max continue a viver se fará presente. Mas de que outra forma todas essas personagens femininas poderiam responder a tanto tempo de silenciamento, se não de maneira atroz?

É interessante apontar a ética que existe na própria estrutura do conto: não se pode encenar aquilo que traria o que são os motores da narração, já que se estivesse explícito que a mulher, de fato, mata o homem, isso seria o marco final de todas as ações – ela pararia de falar e ele de se expressar corporalmente. A tensão que se cria entre a inevitabilidade do ato e a tentativa de impedir o que não pode ser detido parece alimentar as potências das representatividades.

Sendo a caricatura de todos esses modos de violência, a figura feminina de “Putas Asesinas”, ainda assim, dá conta de abrigar e de dar poder a tais silenciamentos, promovendo o giro dos papéis. Ou melhor, ainda que a mulher seja a casa que se oferece como hospiteira, ela também concede poder a essas convidadas e visitantes que se apresentam – e, então, elas podem vir com as melhores ou piores intenções, retomando Derrida. Nessa oferta incondicional, a mulher, apesar de ser a portadora das diversas vozes, não tem o poder de questioná-las acerca de *como* elas responderão à representatividade do homem justamente porque incondicional. Todas as multiplicidades que se abrigam em sua voz podem intencional o melhor ou o pior, pois não há imposições a elas, o que deixa seus horizontes de expectativas abertos às infinitas possibilidades de retorno.

Ademais, há que se pensar que esse abrigo é temporário: a premissa para os hóspedes é a de que em algum momento eles terão que partir, pois não têm o status de um residente, não têm o direito à moradia definitiva (DERRIDA, 2000: 16). Isso, talvez, configure o gesto mais ético dessa rede de obras que se interliga: a movimentação que se dá entre um livro e outro não pode impedir que o fluxo de circulação do conjunto emperre:

as personagens, os tempos e os espaços têm o *dever* de continuarem a transitar nesses vãos que se formam entre uma produção e outra e que são, exatamente, o que permitem a abertura dos leques interpretativos. Se essas vozes ficassem indefinidamente concentradas no conto, isso comprometeria todo o conjunto. Retomando a figura do círculo para ilustrar esse funcionamento: havendo um ponto parado, todos os outros são afetados.

Desse modo, parece consistente investir na ideia de uma rede de hospitalidade que se configura nos livros de Bolaño: uma obra pode adentrar a outra, mas é necessário que elas, em determinado momento, saiam dessa obra-hospitaleira para que sejam possíveis novas significações, promovendo a exploração dos vãos entre as produções, fazendo-as dialogar e evitando o silenciamento das tantas possibilidades interpretativas latentes em cada obra. Assim, a postergação de uma nova leitura sempre se colocará como inalcançável no horizonte de expectativas do leitor.

Referências Bibliográficas:

ALMEIDA, Geruza Zelnys de. Como se pelos dedos escorresse... uma tese. 2014. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28052014-122015/>>. Acesso em: 2015-11-30

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.

_____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama: 1998.

_____. *Los perros románticos*. San Sebastián: Fundación Kutxa, 1995.

_____. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama, 2011.

_____. *Putas Asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2006.

DERRIDA, Jacques. “Hospitality”. In: *Angelaki*, Londres, v. 15, n. 3, 3-18, 1º de Dezembro de 2000.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Traduzido por Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2011.

PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto” e “Novas teses sobre o conto”. In: *Formas breves*. Traduzido por José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 89-114.