



Leandro Donner

Fuga a duas vozes:

Poéticas de escuta em Primo Levi e Roberto Bolaño

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Rosana Kohl Bines

Rio de Janeiro

Junho de 2021



Leandro Donner

Fuga a duas vozes:

Poéticas de escuta em Primo Levi e Roberto Bolaño

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Rosana Kohl Bines

Rio de Janeiro

Junho de 2021



Leandro Donner

Fuga a duas vozes:

Poéticas de escuta em Primo Levi e Roberto Bolaño

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Rosana Kohl Bines

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Marília Rothier Cardoso

PUC-Rio

Prof. Antônio Carlos Silveira Xerxenesky

Pesquisador autônomo

Prof. Daniel Fernandes Castanheira

PUC-Rio

Rio de Janeiro, 1 de junho de 2021

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Leandro Donner

Leandro Donner transita entre a música, a escrita e o audiovisual. Contemplado com a bolsa FAPERJ Nota 10 no mestrado, suas pesquisas focam nas relações entre literatura e música, abordando conexões entre estética e violência. Compõe trilhas sonoras para diversos projetos, assina a produção musical de álbuns de outros artistas, dirige, roteiriza e produz projetos de vídeo. Prepara, atualmente, obras para o público infanto-juvenil. É fundador e diretor musical do Bloco do Sargento Pimenta, projeto com o qual foi agraciado com a medalha Pedro Ernesto, por serviços prestados à cultura da cidade do Rio de Janeiro.

Ficha Catalográfica

Donner, Leandro

Fuga a duas vozes : poéticas de escuta em Primo Levi e Roberto Bolaño / Leandro Donner ; orientadora: Rosana Kohl Bines. – 2021.
218 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Primo Levi. 3. Roberto Bolaño. 4. Poéticas de escuta. 5. Ressonâncias. 6. Música e literatura. I. Bines, Rosana Kohl. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Gabi
e Ravi
.

Agradecimentos

À FAPERJ, à CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, os quais foram fundamentais para a realização deste trabalho.

À Gabriela Serfaty, minha companheira, parceira imensa que cobriu tantos turnos meus com o Ravi para possibilitar leituras e escritas.

Ao Ravi, um início, com quem sorri (muito) em 2020, o que não é coisa pouca.

A meus pais, Giselle e Ricardo, que me rodearam de livros, discos, possibilidades e carinho.

A Profa. Rosana Kohl Bines, minha orientadora e primeira leitora, mescla rara de repertório, sensibilidade e compromisso. Esta pesquisa não seria possível sem suas inúmeras recomendações, sempre intercaladas com palavras de ânimo.

Ao Rafa, irmão que a vida trouxe, pelas passagens e permanências.

Aos colegas e amigos da turma de mestrado: chegadas recentes, porém firmes.

A Alexandre Bruno Tinelli e João Moura Fernandes, pelas traduções e outras ajudas abstratas. Também a Ives Rosenfeld por seus ouvidos atentos.

A Nathália Trajano, Pedro Tie, Jackson Zambelli e Lucas Torres, preciosos sócios em projetos que precisaram de freio e de espera, por sua inestimável paciência e amizade durante os meses de escrita.

A meus amigos e parceiros da música, por me fazer manter aberta a escuta.

Aos amigos de infância, que sabem seus nomes, pelo tempo.

A Debinha, com quem dividi palco e casas; e agora é madrinha do Ravi.

A Bia e Deborah, partes fundamentais de um todo.

A Eduardo Vidal, por assistir (n)as palavras que viram ato.

À Casa do Humaitá e a Jo Serfaty, pela mesa de trabalho ao longo desta estranha época sem biblioteca. Sem isso, a dissertação seria muito menos possível.

À minha irmã Amanda, também amante das letras.

À abuela Esther, por tantas memórias de infância.

À Profa. Marília Rothier Cardoso, que nos chama de netos e nos enche de conhecimento; e por ter aceito o convite a fazer parte da banca.

Aos demais professores do programa com quem estudei, sempre inspiradores: Eneida Leal Cunha, Fred Coelho, Helena Martins, Vera Follain.

À Profa. Leila Danziger, que participou do seminário de qualificação com doses precisas de atenção, generosidade e provocação.

Ao grupo de pesquisa da Profa. Rosana, que leu o projeto desta dissertação em versões muito preliminares, pela parceria.

A Antônio Xerxenesky e Daniel Castanheira por aceitaram o convite para compor a banca.

Dedico este trabalho à vó Jeanette que, se aqui estivesse, gostaria de me ver do lado das letras e das tantas páginas amareladas dos livros com que me presenteou.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Resumo

DONNER, Leandro; BINES, Rosana Kohl. **Fuga a duas vozes: poéticas de escuta em Primo Levi e Roberto Bolaño**. Rio de Janeiro, 2021. 218p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação coteja obras de Primo Levi e Roberto Bolaño a partir de *leituras sonoras* de seus escritos. Entende-se por *leituras sonoras* uma atenção ampliada à musicalidade e a outros aspectos auditivos expressos no conteúdo e na forma literária dessas obras. Nessa perspectiva, busca-se apontar sintonias e contrastes entre os expedientes criativos dos autores em questão. Algo que os vincula de antemão é o fato de suas escritas serem atravessadas por experiências em regimes totalitários: Levi é sobrevivente da Shoá, enquanto Bolaño lidou com o autoritarismo das ditaduras latino-americanas. O presente trabalho não procura confrontar estratégias de testemunho e ficção — procedimentos de escrita que emergem dessas vivências —, mas assume que, nos escritores analisados, tais registros de certa forma se imiscuem, formando um tecido sonoro-textual de efeito estético singular que permite diversas análises. Para realizá-las, o pesquisador procura estabelecer e enunciar certas *poéticas de escuta*, particularmente aquelas de maior acento político, partindo de elementos sonoros como intensidade e ritmo e percorrendo questões como tempo, memória, excesso, imprecisão, morte e arte. O *corpus* de análise da dissertação é composto de *É isto um homem?*, *A trégua* e *Os afogados e os sobreviventes*, de Levi; dos romances *2666*, *Estrela distante*, *O Terceiro Reich* e *Amuleto* e do conto “Carnê de baile”, de Bolaño. A conexão entre as obras é dinamizada pelo conceito físico-sonoro de *ressonância*, em diálogo com Tato Taborda, e conta com a interlocução de pesquisadores como Giuliano Obici, Michael J. Shapiro, Marília Librandi-Rocha e Arthur Nestrovski.

Palavras-chave

Primo Levi; Roberto Bolaño; poéticas de escuta; ressonâncias; música e literatura; som; Shoá.

Abstract

DONNER, Leandro; BINES, Rosana Kohl. **Fugue in two voices: poetics of listening in Primo Levi and Roberto Bolaño**. Rio de Janeiro, 2021. 218p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation compares works by Primo Levi and Roberto Bolaño through *sound readings* of their writings. *Sound readings* are understood as expanded attention to musicality and other auditory aspects expressed in the content and literary form of these works. We seek to point out harmonies and contrasts between the creative expedients of the authors in question. Something that links them beforehand is the fact that their writings are crossed by experiences in totalitarian regimes: Levi is a Shoah survivor, Bolaño dealt with the authoritarianism of Latin American dictatorships. The present work does not try to confront strategies of testimony and fiction — writing procedures that emerge from these experiences — , but assumes, in the writers analyzed, that such registers somehow intersect, forming a sound-textual fabric of singular aesthetic effect that allows several analyses. To perform these analyses, the researcher tries to establish and enunciate certain *poetics of listening*, particularly those of greater political accent, starting from sound elements such as intensity and rhythm and going through issues such as time, memory, excess, imprecision, death, and art. The dissertation's corpus of analysis is composed of *É isto um homem?*, *A trégua* and *Os afogados e os sobreviventes*, by Levi; the novels *2666*, *Estrela distante*, *O Terceiro Reich* and *Amuleto*, and the short story "Carnê de baile", by Bolaño. The connection between the works is dynamized by the sonorous-physical concept of *resonance*, in dialogue with Tato Taborda, and counts on the interlocution of researchers such as Giuliano Obici, Michael J. Shapiro, Marília Librandi-Rocha, and Arthur Nestrovski.

Keywords

Primo Levi; Roberto Bolaño; poetics of listening; resonances; music and literature; sound; Shoah.

Sumário

0	prelúdio para ditadores e poetas	14
1	introdução notícias de pesquisa ou “a ironia de entender o sinuoso pela objetividade”	16
1.1	situações sonoras	19
1.2	um pesquisador e dois fantasmas	21
1.3	sobre fantasmas, autores e métodos	22
1.3.1	imagens, atmosfera, som	26
1.4	leitura musical leitura sonora	27
1.4.1	leitura musical do conteúdo	28
1.4.2	leitura musical de forma	29
1.5	itinerários melódicos: trilha abandonada <i>fuga da morte</i>	30
1.6	os capítulos	34
1.7	reverberações, ecos, ressonâncias	35
2	da carne dos textos: incursões auditivas	40
2.1	é isto música? música degenerada	41
2.2	trégua, teatro: leveza densa	46
2.2.1	o meu chapéu tem três pontas	51
2.2.2	quatro elementos de um chapéu de três pontas	54
2.3	barulho barulho ergue a vista não vê nada	60
2.3.1	ondas	65
2.3.2	conclusão em quatro etapas	69
2.4	<i>estrela distante</i>	73
2.4.1	voltando, voltando, voltando imagem e som	75
2.4.2	desenrolar sonoro messerschmitt 109	80
2.4.3	primeiro ouvir, depois ver	85
3	da intensidade: entre o berro e o murro	93
3.1	intensidade	95
3.2	contrapontos ao silêncio	104

3.3	sussurro	108
3.4	<i>o terceiro reich</i>	110
3.4.1	sujeito à voz x sujeito-voz outro clichê alemão	118
3.4.2	o relato de zeller/sammer a hans reiter	121
3.4.3	de volta a udo berger	126
3.4.4	finalizando <i>o terceiro reich</i>	129
3.5	cartas de alemães	130
3.5.1	tradução-gravador memória acústica	130
3.5.2	entre o berro e o murro o eclipse da palavra	
	silêncio-culpa	132
3.6	pulsar quase mudo sinos quase-quase badalam	
	territórios	136
3.6.1	intensidades inanimadas o sino do <i>lager</i>	
	o pulsar quase mudo	137
3.6.2	som e poder	140
3.6.3	“enquanto a história anunciava aos berros seu parto e os médicos anunciavam com sussurros minha anemia”	145
3.7	mordanças tácitas: conclusão e condução	146
4	do ritmo	148
4.1	esse nada que nos esmaga e domina	150
4.2	falar do tempo	151
4.2.1	performances de um ano hsieh, levi, bolaño	152
4.3	carnê de baile	154
4.3.1	o baile	157
4.3.2	exclamações	163
4.3.3	pontuações históricas vertigem	
	parágrafos delirantes	167
4.3.4	farol de neblina	172
4.4	excessos e exatidões:	
	uma leitura de “a parte dos crimes” de 2666	181
4.4.1	repetição desesperadora corpos ostinati	182
4.4.2	“uma palavra – tu sabes / um cadáver”	187
4.4.3	outros corpos de mulheres opressão na opressão	189

4.5 desfalar do tempo soltar fios	194
4.5.1 outras danças compassos de marcha e poder	195
4.5.2 misturas temporais arremates rítmicos	197
5 considerações finais	205
6 coda para fantasmas e pesquisadores	209
Referências	210
Anexo 1	217

Lista de figuras

Figura 1.1 – Paul Celan	16
Figura 1.2 – Trajeto de Primo Levi de Auschwitz a Turim, 1945	16
Figura 1.3 – Roberto Bolaño	17
Figura 1.4 – Macrocosmos, George Crumb	17
Figura 1.5 – Fontana Mix, de John Cage – partitura	18
Figura 1.6 – Primo Levi	18
Figura 2.1 – Prisoners are forced to give company to fellow sufferers with happy music to execution. Mauthausen concentration camp. Austria.	40
Figura 2.2 – Folheto/cartaz da exposição “Entartete Musik” (música degenerada), com caricatura do personagem Jonny	43
Figura 3.1 – <i>Estonian Forest Installation</i>	93
Figura 3.2 – <i>Occupations</i> , Anselm Kiefer	93
Figura 3.3 – <i>Dr. Strangelove</i> (Dr. Fantástico), interpretado por Peter Sellers, filme de Stanley Kubrick	94
Figura 3.4 – Hans Landa, interpretado por Christoph Waltz, em <i>Bastardos Inglórios</i>	118
Figura 3.5 – <i>Bâton d'étranger</i> (cajado do estrangeiro), de Krzysztof Wodiczko.	142
Figura 4.1 – Tehching Hsieh, One Year Performance 1980-1981 (detalhe), 2014, Carriageworks, Sydney. Imagem: Zan Wimberley	148
Figura 4.2 – Carnê de baile do 18º aniversário do Congresso Gymnastico Portuguez	148
Figura 4.3 – Composição 1960 #7, de La Monte Young	149

O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção.

Não nos afaga, pois, levemente, um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas? (...) Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa.

Walter Benjamin

Una voz que llegaba como el goteo de una fuente de basalto pero que no tardaba en crecer y desbordarse con un ruido ensordecedor, el ruido de miles de voces, el estruendo de un gran río salido de cauce que contiene, cifrado, el destino de todas las voces.

Roberto Bolaño

|| prelúdio para ditadores e poetas ||

48. Houve uma época, felizmente já passada da minha vida, em que via Adolf Hitler no corredor de casa. Hitler não fazia nada mais do que andar para lá e para cá no corredor e, quando passava pela porta aberta do meu quarto, nem sequer olhava para mim. A princípio eu pensava que era (o que mais poderia ser?) o demônio e que a minha loucura era irreversível. 49. Quinze dias depois Hitler se esfumou e pensei que o próximo a aparecer seria Stalin. Mas Stalin não apareceu. 50. Foi Neruda quem se instalou no meu corredor (Bolaño, 2008b, p. 208).

--

De alguma permanência nos corredores literários de Roberto Bolaño, pensados como territórios de cruzamento com as letras de Primo Levi, nasce uma pesquisa e, como um de seus desdobramentos, esta dissertação. Trata-se do esforço de cotejar obras dos dois autores, na forma de um experimento de escrita que prioriza a sonoridade e a musicalidade dos textos como objetos de estudo ou pontos de partida para um punhado de discussões.

Se o espectro-eco de Hitler parecia caminhar à vontade na casa do narrador acima, o espaço permanecia, ainda, aberto à visita dos poetas. Se das bibliotecas podem-se retirar livros de poesia, o mesmo vale para os de estratégia militar¹. “É um ditador e um criador... Além do mais, ele se diverte...” (Bolaño, 2011, 250), diz um dos narradores de Bolaño, em outra obra, a respeito de seu oponente em um jogo de guerra. Em outra ocasião, o raramente bélico Primo Levi, escritor-sobrevivente de Auschwitz, se refere ao leitor alemão (especialmente aquele que assistiu ao nazismo sem nada fazer) como seu “verdadeiro destinatário”, aquele para quem “agora a arma estava pronta para disparar” (Levi, 2016a, p. 138). Criadores são ambos, o chileno e o italiano, em seus expedientes literários reconhecidos, consistentes e inovadores, cada um a sua maneira, sempre com a percepção aguçada no que diz respeito à relação entre literatura e guerra, violência e palavras, ditadores e poetas. Na medida do possível, que o leitor possa, como o oponente do jogo supracitado, extrair algum prazer (não propriamente diversão) a

¹ Em *O Terceiro Reich*, de Roberto Bolaño, dois personagens conversam sobre livros de guerra e poesia (pp. 273-274), cena que também gestou este prelúdio sobre ditadores e poetas, mas que não possui a mesma força da citação acima realizada e, por isto, não ganha transcrição aqui.

partir dos percursos, conexões e contrastes que proponho. Não moverei dados ou peças em tabuleiro de guerra; opto por letras atentas à dimensão catastrófica que lhes paira ao redor. Se Bolaño ficcionaliza feridas do totalitarismo, escrevo a partir de suas bandagens; se Levi, ainda que muito brevemente, mostre as armas de seus livros (sem sede de vingança, apenas de compreensão), me contento com o exame balístico de sua prosa serena.

Observemos com cautela, calibremos a memória. Procuremos escutar, suficientemente vigilantes e distraídos, os rumores de quem chega pelos corredores pois, se algo nos ensina Bolaño, é que poetas e ditadores provavelmente seguirão se revezando nas visitas. Tais corredores, adiciono, vão assumindo, com o passar de pernas e páginas, forma sinuosa, labiríntica, como o próprio órgão do ouvido. “Mas como resistir ao fascínio dos caminhos que se bifurcam?”²

² Levi, 2016a, p. 139.

1

|| introdução | notícias de pesquisa | ou |
| “a ironia de entender o sinuoso pela objetividade” |

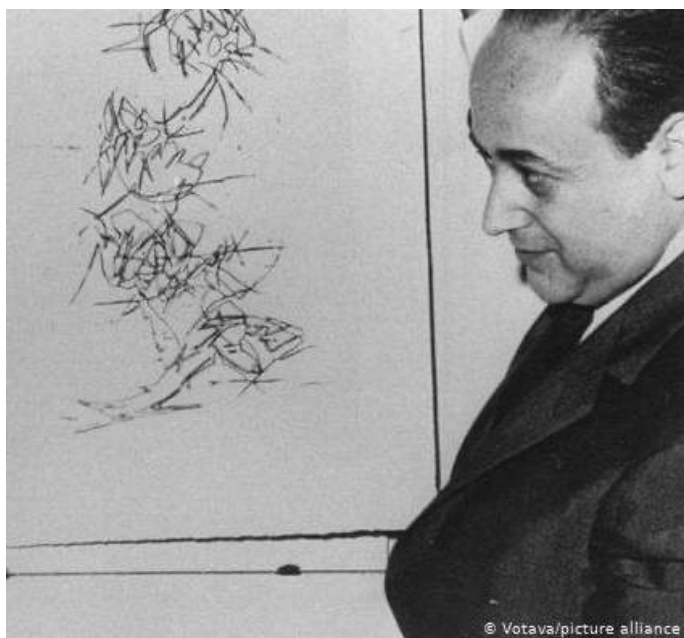


Figura 1.1 – Paul Celan³



Figura 1.2 – Trajeto de Primo Levi de Auschwitz a Turim, 1945. Fonte: *A trégua*, p. 208.⁴

3 Retirada de: SANDERSON, Sertan. Paul Celan: The post-Holocaust poet. **Deutsche Welle**. Berlim, 23 nov. 2020. Disponível em: <<https://p.dw.com/p/3lhR6>> Acesso em 3 mar. 2021.

4 Retirada de: BASEVI, Anna. Trajetórias e paisagens de exílio na narrativa de Primo Levi. **Caligrama**, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 21-38, 2018.



Figura 1.3 – Roberto Bolaño.⁵

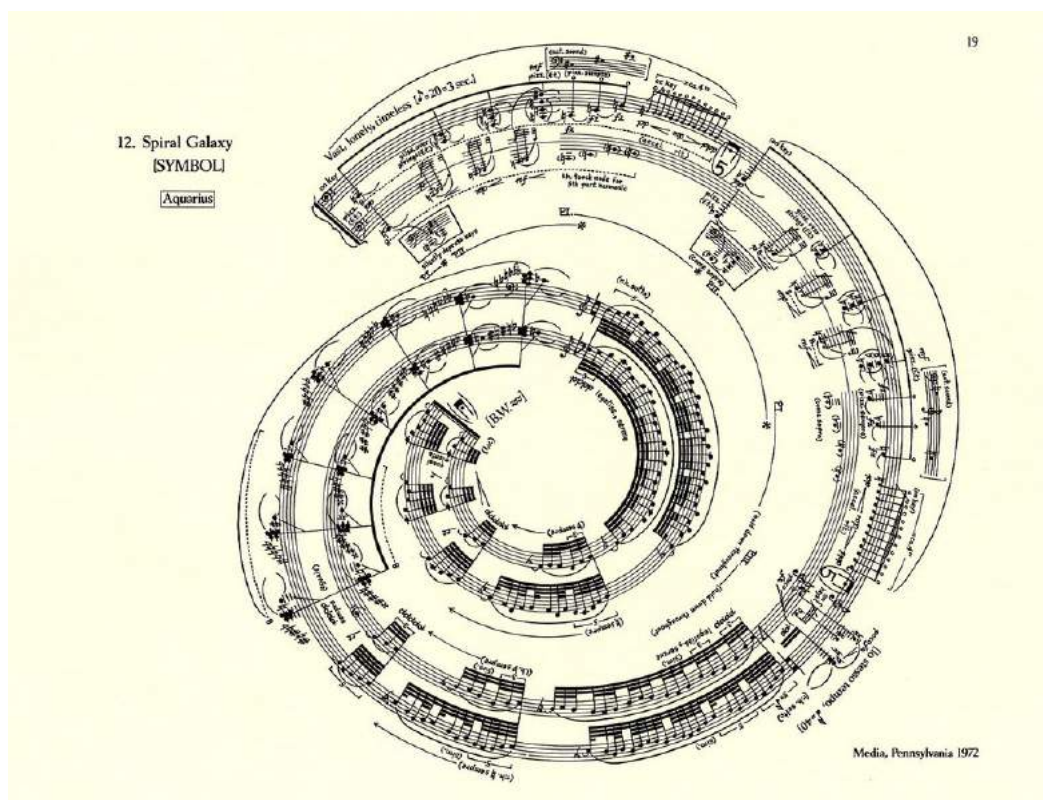


Figura 1.4 – *Macrocosmos*, de George Crumb

5 Retirada de: CARPEGGIANI, Schneider. Bolaño, A literatura nazista na América e um noturno do Brasil. **Suplemento Pernambuco**. Recife, 3 abr. 2019. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2257-bola%C3%B1o,-a-literatura-nazista-na-am%C3%A9rica-e-um-noturno-do-brasil.html>> Acesso em 2 mar. 2021.

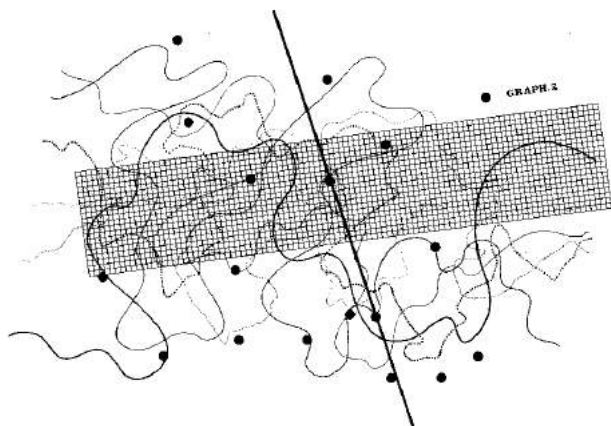


Figura 1.5 – *Fontana Mix*, de John Cage – partitura.



Figura 1.6 – Primo Levi

Como vê caminhos por toda parte,
ele se encontra sempre na encruzilhada.
Walter Benjamin

O labirinto, atrasando o que vem de fora, dá tempo para que o cérebro se prepare para a chegada do som. O labirinto é a forma simbólica de preparar e digerir.

E eis, então, duas formas possíveis de ouvir música: o ouvinte que escuta em linha recta e o ouvinte que escuta respeitando a forma, com muitas curvas, do ouvido. Este é o ouvinte paciente, sem pressas. O outro é surdo.
Gonçalo M. Tavares

Meu caro Luís, que vens fazer nessa hora de antimúsica pelo mundo afora?
Carlos Drummond de Andrade

1.1

| situações sonoras |

Para situar os leitores quanto às abordagens e métodos deste trabalho, começo expondo três *situações sonoras* específicas que acabaram por se tornar estímulos e, espero, pontos de força, para esta pesquisa e dissertação. A primeira *situação*, à qual retornarei raras vezes no texto, diz respeito à própria prática musical em que me insiro. Traduzindo: em algumas situações, sou músico: componho, arranjo, canto, toco. A convivência com a linguagem musical acabou por gerar uma maneira particular de me aproximar de alguns textos, e considero relevante expor que a proposta de diálogo entre música e literatura parte do olhar-escuta de alguém que convive com as duas linguagens.

A segunda *situação sonora* diz respeito ao que mais adiante chamarei de “burburinho” da Shoah. De forma alguma uso a palavra burburinho de maneira pejorativa; apenas pontuo que, sendo de origem judaica, sempre me vi imerso em assuntos ligados ao Holocausto, embora não sejam especialmente abundantes – apesar de existentes – os relatos de meus familiares. Ainda assim, e imagino que este sentimento seja compartilhado por muitos judeus com vivências parecidas com as minhas, é *como se* estivesse estado muito próximo a este lamentável capítulo da História. Os assuntos e vozes que compõem este burburinho chegam aos sentidos com muita constância e geralmente de forma intensa, e o trabalho cultural e testemunhal efetuado após a Segunda Guerra Mundial tem uma força tão contundente, que a memória do Holocausto parece indissociável da maioria das identidades judaicas possíveis na atualidade. Escola, família e indústria cultural parecem cumprir seu papel, neste contexto, de maneira “extra-exemplar”. Esta *situação sonora* situa o interesse por autores como Paul Celan – cuja influência nesta pesquisa é digna de nota – e permitiu pinçar, sobretudo, Primo Levi, sobrevivente-autor italiano e judeu, que representa com maestria as escritas ligadas ao trauma da Shoah e a literatura de testemunho de maneira geral.

A terceira *situação sonora* fala de um silêncio. A Argentina foi palco de uma das ditaduras mais sangrentas da América Latina; foi também local de nascimento de meu pai. Ele fala de seu país de origem, mas fala pouco, e menos ainda sobre o período da ditadura. Por vezes, pequenos novos trechos surgem em conversas e vão se somando a outros, permitindo que eu imagine algo como um esboço de compreensão do que significava viver aquele momento. Teve aquela noite na

prisão... uma dezena de amigos desaparecidos... outros fugiram... um possível envolvimento com a militância que é negado (e que talvez exista e resista apenas em minha própria imaginação) ... cinco regimes políticos diferentes experimentados durante *el secundário*... Entretanto, o quadro maior é pintado de forma precária e a informação acaba se revelando não somente fragmentária, mas escassa. Tal escassez acaba por gerar curiosidade, e por abrir uma porta (recente) para uma aproximação a obras latino-americanas. Foi durante um curso da Prof. Marília Rothier, estudando os diários de Ricardo Piglia – sobre os quais ela aponta também certo grau de ausência do assunto “ditadura” em seus registros – que me dei conta do incômodo que tal silêncio constitui, fosse na obra do autor argentino, fosse nas breves narrativas paternas. E para que um incômodo se transforme em desejo de pesquisa, o caminho por vezes é rápido, ainda que chegue tardiamente. Foi no contexto desta *situação sonora* que o escritor chileno Roberto Bolaño apareceu em meu caminho. Sua obra pode ser (e foi) lida como uma amálgama poderosa entre política e estética, nascida de um autor sempre atento às dimensões da própria literatura e às da violência, e sobretudo das mesclas entre ambas. Vale dizer, no entanto, que a escolha deste autor se deu, à princípio, pelo vínculo que ele estabelece, a seu modo, com a segunda *situação sonora* (o burburinho da Shoá). *A literatura nazista na América*, um dos primeiros romances que publicou, foi lançado em português apenas em 2019, e ter topado com sua capa em uma livraria no início do mestrado começou a gestar, imperceptivelmente, o encontro que procuro construir. Pela relação forte que Roberto Bolaño estabelece simultaneamente com as últimas duas *situações sonoras*, foi escolhido em detrimento de Piglia, por exemplo, no presente debate. Evidentemente, a escolha não se deu assim tão racionalmente, sendo esta justificativa, ainda que verdadeira, uma construção *a posteriori*.

A partir das *situações sonoras* descritas acima, busco trabalhar, portanto, minhas identidades judaica e latino-americana e, por que não?, musical, na condição de ouvinte e compositor de textos. É a partir da existência delas que nasce o desejo de pensar *poéticas de escuta* especificamente em obras destes autores, mesclando tanto o burburinho que emerge da memória da Shoah, quanto os silêncios familiares ligados à experiência das ditaduras do Cone Sul. Poéticas de escuta com inclinações políticas, que se beneficiam de leituras emaranhadas de Bolaño e Levi, que tentam estabelecer um diálogo capaz de acolher tanto a literatura

de testemunho do italiano, quanto a singularidade criativa do chileno, tendo como certeza a relevância e a atualidade da escrita de ambos, e como dúvida a melhor forma de fazê-lo.

1.2

| um pesquisador e dois fantasmas |

Em um espaço aberto (suponhamos: um campo de futebol), encontra-se um pesquisador com ares vacantes. Parece ser noite (porque ainda é difícil enxergar); de um lado, megafones (o que eles dizem é importante, o que eles contam da História Judaica recente precisa ser ouvido, dizem. Ele concorda – e pondera); do outro, alguns caminhantes sem face cochicham mientras rondam, quase silenciosos (eles falam da Argentina, talvez? Do Chile?), e pouco se captura. O pesquisador tenta falar algo, toca, canta, tapa um ouvido e faz concha com o outro; tapa ambos, tenta ouvir de dentro, inverte as mãos. Respira achatado entre silêncios ruidosos e dá início à partida, sem saber para que lado se encontra a meta, sem saber se os sons efetivamente chegam de lados opostos do gramado, sem saber se é campo neutro, campo ermo aguardando pisoteio, ou campo minado.

Por sorte, na ausência de melhor palavra, reconhece algumas das vozes que vêm dos dois lados do campo. (Afinal, eram mesmo dois os lados). A linha divisória do gramado é então tingida de verde por uma equipe invisível, enquanto ocorre o reconhecimento de duas vozes, ainda que não se distinga mais de que lado elas vêm (o vento fizera bom trabalho de emaranhá-las, e alguns anteparos nas laterais geraram reflexos no som). Ambas possuem grande poder de articulação, são dotadas de recursos mecânicos de fala poderosos e o pesquisador não pode deixar de notar; sabem variar a intensidade, sabem quanto dizer – são narradores. O pesquisador de assusta, mas não muito. O círculo central do gramado, já inexistente, com a cal que, em algum momento fora compassadamente depositada para demarcar um diâmetro de segurança para si, era agora puro verde camuflado – ou melhor – dispensara a tinta e fora tomado pela mesma grama do restante do campo, que brotou despercebida, transformando o círculo em um centro já imperceptível como tal, mas que ainda assim era excelente receptáculo e ponto de encontro de ambas as vozes. Não há centro, ele pensa, enquanto pousa seus pés ali. Travestido agora, e de forma incômoda, de árbitro; com os ouvidos ansiosos e suficientemente insatisfeito com o caminho futebolístico que a metáfora havia

tomado, mas com uma urgência que não permitiria um novo cenário (mas não incomodado a ponto de acionar a borracha deletante e, mais adiante, ao revisar o texto e pensar na instrumentalização do futebol durante as ditaduras, tornando a ficar menos incômodo com a metáfora), o pesquisador-árbitro-escutador de vozes pede que ambos se cumprimentem. As mãos se tocam, enquanto o juiz tateia os bolsos em busca da moeda que indicaria o começo. Não havia moeda, como também já não havia lados do gramado; as mãos eram ambas geladas, e a terceira, que ainda tocava os bolsos em busca de moedas, era quente, ou melhor, suada, podendo se tornar fria ou quente apesar do suor. Desistente de moeda, a mão cumprimenta as outras. Todas estão duras, mas não trêmulas. Os olhares todos assentem, em dupla e depois em trio; as cabeças abaixam curtos ângulos, como manda o respeito, cientes de que o encontro tinha que ser assim, no escuro, sem fronteiras visíveis. Antes de soltar a mão, ambos olham para o árbitro como que dizendo: “teria bastado você dizer que nós dois chegamos até aqui, que Primo Levi e Roberto Bolaño haviam tomado sua mesa de estudos, e que esperavam desconfiados sobre o que a terceira geração, aquela depois de nós dois, teria a dizer sobre nós”. O árbitro-pesquisador assente novamente, concordando com naturalidade, mas tentando explicar que as muitas voltas no gramado sem demarcações, ou na mesa, ou na tela do computador, poderia ser o caminho mais curto. Céticos, ainda que bem-humorados, os fantasmas silenciosamente oferecem um “vejamos” em uníssono, e partem, deixando suas vozes como incômodos e bem-vindos suvenires.

1.3

| sobre fantasmas, autores e métodos |

Antes de iniciar a exposição dos assuntos e capítulos que fazem parte da dissertação, comento algumas estratégias que acompanham sua construção. A subseção anterior (1.2), por exemplo, é composta de um fragmento ficcional de minha autoria. Sempre que isto ocorrer, será utilizado o *grifo em itálico*, buscando evidenciar que é uma voz acessória à do pesquisador que está em pauta. Tais momentos ficcionais serão poucos e breves e tentarei explicar, a seguir, sua razão de existir. Ao longo desta introdução busco, também, explicitar escolhas metodológicas, pensadores cujas ideias estimulam este método, bem como algumas trilhas abandonadas, mas cujo percurso tenha sido útil à pesquisa.

Antes de iniciar o trabalho analítico, de fato, tinha dúvidas quanto à pertinência de colocar lado a lado escritores com estilos tão diferentes, que jamais se encontraram ou se corresponderam (até por impedimentos geracionais evidentes: Levi faleceu quando Bolaño ainda iniciava sua carreira), que nunca escreveram – até onde minha pesquisa pôde mapear – um sobre o outro. Em suma: cuja forma de proceder tão distinta, parecia, em primeiro momento, contraproducente para uma análise conjunta. Bolaño é reconhecido por seu arrojo e originalidade em ficções; Levi é pedra fundamental da literatura de testemunho, embora tenha se esmerado também em outras formas de escrita. Embora ambos tenham escrito poesia e ambos se cruzem com frequência na (ampla) temática da violência, pode-se dizer, na falta de melhor expressão, que são escritores “muito diferentes”. No verbete “Definição”, de suas *Breves notas sobre música*, Gonçalo M. Tavares, no entanto, encoraja indiretamente tal cotejo: “Os pitagóricos diziam que ‘a música é a harmonia dos contrários, unificação dos muitos e acordo dos discordantes’. Uma bela definição” (2015, p. 78). Ainda que Levi e Bolaño não sejam propriamente contrários ou discordantes, busco justamente, a partir da escuta, da música, atingir certa harmonia analítica que abrace, com o mesmo entusiasmo, suas sintonias e contrastes.

Não é meu desejo que a relação entre eles se dê *apenas* pela temática totalitarista (e mesmo especificamente nazista), presente de forma marcante em muitas das obras de ambos. Se fez necessária, portanto, uma curadoria convincente de cenas a ser realizada antes da escrita dos capítulos, para que este ponto de aproximação não seja o único, embora ele seja, sem dúvida, um vínculo fundamental entre os autores. Vale dizer, no entanto, que o totalitarismo é um sólido ponto de partida e que foi, efetivamente, a centelha inicial para a escolha do par de objetos/sujeitos analisados. Por fim, destaco que não é meu desejo, tampouco, basear o trabalho na discussão testemunho/realidade (Levi) *versus* ficção/imaginação (Bolaño), embora ambas as formas e, sobretudo, a mistura delas, sejam objetos de meu interesse. Considero, para os fins desta dissertação, que tais formas sempre aparecem imiscuídas, em maior ou menor grau, em Levi e Bolaño.

Primo Levi: italiano, nascido em 1919, químico de profissão, capturado no norte de seu país quando lutava contra o fascismo, deportado a Auschwitz, campo de concentração do qual é sobrevivente, vivência que fez emergir em sua vida o ofício de escritor. Auschwitz seria a matéria sobre a qual grande parte da sua obra

se debruçaria e é, sobretudo, sobre seus escritos que mais se relacionam à condição de sobrevivente do nazismo que esta dissertação se debruça. *É isto um Homem?*, *A trégua* e *Os afogados e os sobreviventes* são suas principais obras analisadas aqui. Levi suicida-se em sua casa, em Turim, em 1987 ou, como diria Elie Wiesel – também sobrevivente do Holocausto – Primo Levi morreu em Auschwitz, quarenta anos depois.

Roberto Bolaño: nascido em 1953, no Chile, viveu a maior parte de sua vida fora de seu país de origem. Na adolescência, muda-se com a família para o México, retorna para tentar combater o golpe de Pinochet, é preso por alguns dias, vai ao México novamente, até se instalar na Espanha, onde vive até falecer de falência hepática em 2003. Grande parte de sua obra tem como ruído de fundo ou assunto direto o regime totalitário que se alastrava sobre seu país de origem enquanto permanecia no exílio e, em diversas obras, Bolaño aborda mais frontalmente o próprio nazismo que, como se sabe, serviu de modelo e inspiração para os regimes autoritários da América do Sul. Publica suas primeiras obras contemporaneamente às últimas publicações de Levi, na década de 1980. *Cenas dos romances 2666*, *O Terceiro Reich*, *Estrela distante*, *Amuleto*, além do conto “Carnê de baile” foram pinçadas para esta dissertação.

Como situa Antônio Xerxenesky, pesquisador brasileiro da obra de Bolaño e um dos principais interlocutores desta pesquisa, há uma enormidade de trabalhos sobre o chileno que se debruçam sobre o conteúdo de suas obras, mas nem tantos assim sobre questões de forma.⁶ Não busco escapar da temática política presente na obra de Bolaño (ou na de Levi): pelo contrário, as *poéticas de escuta* que tento apontar estão majoritariamente sintonizadas em frequências políticas. Percebo, entretanto, um desejo maior em me entregar a aspectos de forma, amplificando especialmente as questões de fundo sonoro que dela participam.

Este desejo se fortalece, no entanto, quando não perde de vista as relações íntimas entre escolhas estéticas e conteúdos abordados: a curadoria daquelas, nesta

⁶ “Muitas teses e ensaios de qualidade foram produzidos analisando a obra do chileno pelo viés da identidade, da memória, da reflexão sobre a ditadura. A maioria dos estudos tem como ponto de partida os temas abordados por Bolaño, e poucos partem da forma. Nesta tese, (...) concluí que a melhor estratégia seria pensar o livro [2666] partindo de questões formais, como as modulações do narrador em estilo indireto livre, os momentos de excesso, e as assimilações de gêneros populares ou canônicos que Bolaño empreende. Trata-se, no entanto, apenas de um ponto de partida: as questões políticas são, parafraseando um narrador de Bolaño, inescapáveis para um latino-americano” (Xerxenesky, 2019b, pp. 17-18).

dissertação, é justificada principalmente pela força política destes. Em tempo: talvez forma e conteúdo não sejam, aqui, tão depuráveis assim, e a tentativa de estabelecer uma escuta atenta à dimensão política prioriza, geralmente, cenas em que forma e conteúdo sejam capazes de costurar, em conjunto, os argumentos tecidos.

Diante destes questionamentos – a possível impertinência de minha opção de cotejo – e dos desejos de pesquisa, optei por realizar, a título de exercício, um convívio ficcional entre os dois autores. Tais fragmentos ajudavam a “destravar” a escrita, oferecendo-lhe pontos de partida, mas, sobretudo, serviam para adiar o mergulho efetivo nos textos e na curadoria de cenas, que pressupunha trabalhosa. Inventar-lhes um encontro por meio de alguns parágrafos funcionava basicamente como respiro antes da imersão, organizando meus próprios fôlegos de leitura e escrita. Reconheço que tais justificativas possam soar como eufemismos para a procrastinação; no entanto, com o passar do tempo, estes fragmentos foram efetivamente me ajudando a pensar um balanço parcial do encontro entre aqueles autores e suas obras, entre a escrita dos capítulos, e optei por mantê-los, embora reconheça que não façam propriamente “falta” à dissertação.

Cogitei realizar uma entrevista ficcional de Levi a Bolaño (ou vice-versa), o que acabei descartando, na desconfiança de minha possibilidade de emular convincentemente suas vozes, preferindo apenas ouvi-las. Suas vozes, vale dizer, em termos “concretos”, não são objeto desta pesquisa; quando faço referência às vozes, portanto, me refiro às vozes literárias que ambos fazem soar a partir de seu trabalho escrito. Descartei também a ideia de realizar “remixes”⁷ das escritas dos dois, mesclando-as a fragmentos meus. As pequenas ficções que surgiram acabaram se desenhando, portanto, na forma-clichê do encontro com fantasmas.⁸ Este expediente, apesar de gasto, não me causa tanto incômodo dado que, “entra século sai século”, parecemos seguir assombrados pelos mesmos fantasmas de sempre. Da mesma forma, espero que estes “fantasmas, névoa, ruído de fundo”⁹ não incomodem os leitores.

7 Faço referência, aqui, a um termo caro à Leonardo Villa-Forte, que pesquisa os mecanismos de “remix” na escrita, aos quais se refere como “escrever sem escrever” (2020).

8 Talvez tenha trazido os fantasmas por influência da tese de doutorado de Schneider Carpeggiani sobre Bolaño, percebi mais tarde.

9 Palavras emprestadas de *2666* (Bolaño, 2010, p. 418).

1.3.1

| imagens, atmosfera, som |

Outro expediente é o uso de pequenos agrupamentos de imagens que, mais do que gerar explicações quaisquer ou apresentar aderência completa aos assuntos debatidos, busca convidar o leitor para uma atmosfera relacionada a alguns temas presentes na dissertação.

Tal atenção – não necessariamente às imagens, mas à atmosfera – vai ao encontro do pensamento de Hans Ulrich Gumbrecht, expresso em algumas de suas obras, mas aqui baseado sobretudo em *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Embora, por questões de tempo, o pensador não seja retomado em profundidade na dissertação, suas intenções de pensar “efeitos de presença”, mais do que efeitos de sentido, funcionaram como incentivo inicial para a persistência nas escolhas auditivas e formais como chave de leitura e curadoria de cenas.

À primeira vista, poderia parecer que a música e o clima atmosférico não seriam nada além de metáforas para aquilo que chamamos de “tom”, “atmosfera”, ou mesmo o *Stimmung*¹⁰ de um texto. Mas meu argumento é que esses tons, atmosferas e *Stimmungen* não existem nunca completamente independentes das componentes materiais das obras – principalmente de sua prosódia. Então, os textos afetam o “estado de espírito” dos leitores da mesma maneira que o clima atmosférico e a música (Gumbrecht, 2014a, pp. 13-14).

Em tempo, a aproximação a Gumbrecht não se dá por sua relação com o universo das imagens¹¹, mas pelo pensamento que propõe acerca dos efeitos de presença que, aqui, podem derivar tanto delas quanto por uma atenção à musicalidade e a sonoridade, que se descortina de algumas maneiras diferentes ao longo da dissertação. A primeira delas, por exemplo, já se fez presente: a utilização de *barras de compasso* (| | |) nos títulos de capítulos, seções e subseções e, por vezes, no corpo do texto. Tal forma de dividir o texto temporalmente é procedimento comum no universo musical e será esmiuçado em momento

10 Pela mesma razão anteriormente citada, de tempo e escopo, não adentrarei o conceito, me limitando a dizer que guarda íntima relação com música e clima. Em alemão, inclusive, *Stimme* e *Stimmen*, conta Gumbrecht, significam, respectivamente, voz e “afinar um instrumento” (Gumbrecht, 2014a, p. 12).

11 Vale dizer que a leitura de Obici ajuda a borrar também as fronteiras entre as artes visuais e as sonoras, como pode-se perceber no comentário que faz sobre “Babel”, de Cildo Meireles: “sou grato à escuta-tátil atenta de Kekei Mesquita, que me alertou ouvir os visuais – talvez mais sonoros que alguns sonolentos músicos (Obici, 2008, p. 160).

oportuno. Busca emular, ainda que de maneira direta e singela, um dos elementos estruturantes de uma partitura musical tradicional, demarcando a leitura e seus fôlegos a partir da lembrança deste elemento graficamente tão simples. Barras duplas indicam inícios e finais de capítulos; barras simples uma condução mais ligeira entre as partes. Vale dizer que, na tentativa de simular a não-hierarquia das notas musicais, utilizo, dentro das barras de compasso, apenas letras minúsculas, mesmo na presença de substantivos próprios ou nomes de obra. Aspas de citações e grifos itálicos de títulos das obras foram mantidos, por serem ‘acessórios’ às notas e ao leitor-intérprete e não ‘notas em si’.

Até aqui, nesta introdução, evoquei compassos e notas, imagens, atmosfera, ficção e estímulos pessoais à pesquisa. Partamos para detalhes de aspectos metodológicos, os quais intitulo “leituras musicais”.

1.4

| leitura musical | leitura sonora |

Apenas uma atenção à atividade dos sons.
John Cage, *Silêncio*

Partindo das *situações sonoras* supracitadas e visando enunciar poéticas de escuta, opto por construir o encontro dos escritores Primo Levi e Roberto Bolaño após entreouvir alguma musicalidade em seus textos. Algumas provocações de Giuliano Obici ajudam a melhor calibrar esta escolha e seus desdobramentos.

“Escutar a sonoridade em determinado território como música (...) não seria repetir um padrão de escuta? *Ativar um ouvido musical em todas as situações não seria enfadonho?*”. E, ainda: “alertamos, por nossa vez, para um *imperialismo da audição* que quer transformar tudo o que soa em música”. Por fim: “tomemos cuidado também para não nos aprisionarmos por uma concepção de escuta. A escuta musical, ou o que se considerou por muito tempo como tal, não parece ser suficiente para pensar a condição sonora em que nos encontramos” (Obici, 2008, p.52, grifos meus). Buscarei, portanto, ser cuidadoso: a música, aqui, nos serve, seus conceitos são passíveis de empréstimo e vêm ao auxílio das leituras, mas o universo sonoro, a matéria do som, é mais vasta do que os territórios compreendidos pelo domínio musical. À musicalidade, portanto, se soma uma atenção à sonoridade, de maneira geral, e ambas serão utilizadas no processo de escuta dos textos, que não se faz de

maneira literalmente auditiva, mas de um processo de imaginação da sonoridade a partir do ato de leitura.

A reboque das “leituras musicais” (e sonoras), sobrevieram algumas dúvidas: por que razão manter esta chave de leitura? Buscar a musicalidade destas histórias, destes escritos, vai ao auxílio de alguma percepção efetivamente relevante? É uma estratégia interessante para criar o encontro entre Primo Levi e Roberto Bolaño a partir de questões de forma e não somente de conteúdo? Para tentar responder, é importante definir, primeiramente, como incursionar sonoramente nos textos¹².

1.4.1

| leitura musical do conteúdo |

A incursão musical-sonora implica em, pelo menos, dois tipos de busca: a primeira, uma busca mais explícita, conteudista, que atenta para os sinais sonoros *efetivamente citados* no texto. Esta busca não deixa de ser importante, pois que anuncia com clareza as percepções e intenções dos autores e suas relações com os aspectos sonoros e musicais, no interior do tecido narrativo. Momentos em que personagens ouvem música, cantam, representam, evocam canções, escutam ao longe melodias trazidas por algum vento: cabe aqui toda sorte de contato direto com a música, de maneira ampla, proposto pelo texto, sobretudo aqueles em que o recurso à musicalidade beneficie uma escuta com inclinações mais políticas. Isto é: entre uma cena em que um personagem se diverte ouvindo música no rádio de um carro e outra em que a música testemunha uma cena violenta, naturalmente opto pela segunda.

Esta primeira busca traz também uma ramificação que se estende a outros aspectos sonoros que constituem uma musicalidade menos óbvia: gritos, rugidos, urros de dor; silêncios mais ou menos extensos, ruídos, estalos de madeira, assoalhos que rangem, vozes que imitam galinhas... toda uma gama, enfim, de componentes de uma *paisagem sonora*¹³ que faz levitar do texto uma riqueza

¹² É importante ressaltar que as leituras sonoras realizadas das obras de ambos os autores se deu principalmente a partir das traduções dos livros para o português. Neste sentido, vale reconhecer que, se por um lado a diferença sonora das línguas (espanhol e italiano) e as sonoridade originais expressas pelos autores acabam não entrando na equação, por outro, a solução de foco na escuta, no português com seus sons e significados específicos que atingem os ouvidos do pesquisador, conserva a capacidade de gerar uma música textual peculiar, capaz de articular o sistema de percepções costurado na dissertação.

¹³ Termo cunhado por Murray Schafer e debatido por Giuliano Obici: “todo e qualquer evento acústico que compõe um determinado lugar” (Schafer apud Obici, 2008, p. 39).

auditiva que opera conjuntamente ao universo imagético, mais comumente evocado e percebido nas obras literárias. Pode-se dizer que esta leitura acaba favorecendo tanto a produção de presença quanto a apreensão do sentido, para permanecer no terreno de Gumbrecht.

Apenas a título de exemplo, evoco uma passagem de 2666, de Roberto Bolaño, sem tecer comentários profundos que fugiriam ao escopo de uma introdução:

No escuro do beco viu a silhueta inconfundível de Isabelita. Qualquer outro teria continuado indo para casa, mas ela viu como a Vaca se deteve e ficava quieta. Escutava. Nesse momento, os gritos não eram muito fortes, mas ao cabo de uns minutos o diapasão tornou a subir, e durante todo esse tempo, a velha enrugada sorriu ao policial, a Vaca havia permanecido imóvel, à espera, como quem vai andando por uma rua qualquer e de repente ouve sua canção favorita, a canção mais triste do mundo saindo de uma janela. E a janela já está identificada. O que aconteceu então é difícil de acreditar (Bolaño, 2010, p. 402).

Pouco importa, aqui, se a música a que a personagem dá ouvidos não se refira, propriamente, a uma canção. Tão mais interessante, ainda, que não o seja, e que a metáfora que conecta gritos à canção favorita transporte-nos para a condição de ouvintes atentos em um beco violento. É este tipo de procura, entre outros, que a dissertação se esmera em realizar. Violência, som, grito: canção.

1.4.2

| leitura musical de forma |

A segunda busca se dá em um plano que *não se refere ao que está sendo dito*: não se preocupa, portanto, com as questões de *assunto* musical e sonoro. Trata-se, nela, de ler com o ouvido um pouco mais afastado, buscando as emergências da musicalidade¹⁴ na *estrutura* dos textos. Em outras palavras, buscar a rítmica, as

14 Salvo quando for feita uma ressalva, me refiro à musicalidade pensando sempre na dimensão sonora expandida que ultrapassa as fronteiras do “musical”, segundo provocações de Obici supracitadas. Digo isso para evitar a necessidade do uso do par lexical musical/sonoro a todo momento, podendo assumir um como contenedor do outro, salvo quando aviso do contrário. Ao longo da dissertação, esta mesma ideia se espalha em expressões como leitura musical, sonora, auditiva, todas estas emaranhadas e atentas a dimensões consideradas semelhantes para as finalidades deste trabalho. A escolha do uso de uma ou de outra se dará por pequenas sutilezas que inclinam determinada sonoridade mais ou menos em direção à música, em suas acepções popularmente correntes. Em outros contextos, as sutis diferenças destas expressões seriam consideradas com maior rigor, algo que não julguei tão necessário neste experimento de escrita.

nuances melódicas, a intensidade e o timbre que a forma da escrita, de alguma maneira, entrega ao leitor.

Tal entrega pode se dar no nível da pontuação, da sílaba, da palavra, da frase, dos parágrafos, dos capítulos, ou da obra como um todo, incluindo aí aspectos gráficos. Durante a incursão na carne dos textos, os quatro elementos constitutivos do som (e da música) – *altura, duração, intensidade e timbre* – são utilizados, portanto, como base para as análises de algumas cenas ou apenas como ponto de partida para a leitura, em outras.

Minha ideia inicial era a construção de quatro capítulos, cada um tomando como base um destes elementos. Aproximo tal *vontade de procedimento* à própria atividade química de Primo Levi¹⁵, que seleciona, decanta e depura seus materiais memorialísticos e suas análises, o que será abordado em momento oportuno. Como a leitura e a escrita me mostrariam mais adiante, a matéria sonora não é tão facilmente depurável e, frequentemente, é da mistura de seus elementos constitutivos que nascem as observações mais pertinentes. Ainda assim, mantenho o esforço de denotar qual ou quais elementos servem como ponto de partida para cada conjunto de pensamentos.

Vejamos, a seguir, brevemente, algumas trilhas abandonadas pela pesquisa, bem como aquilo que resulta como estrutura final dos capítulos.

1.5

| itinerários melódicos: trilha abandonada | *fuga da morte* |

Acerca da *altura* (o elemento musical que compreende as melodias), pensei, a princípio, em termos de *itinerários melódicos*, caminhos que poderiam se revelar mais ou menos sinuosos em cada autor. Este elemento serviu como rascunho para o que poderia ter sido o primeiro capítulo. *Altura* é “a frequência definida de um som”, enquanto *melodia*, vale dizer, “é o que você assobia quando se lembra de uma canção”, ou “toda e qualquer sucessão inteligível de sons”, ambas definições de Arthur Nestrovski em *Notas Musicais: do barroco ao jazz* (2000a, pp. 15-16). O caminho de pensar os escritos de Levi e Bolaño como diferentes melodias que se

15 Primo Levi intitula uma de suas obras, inclusive, de *A Tabela Periódica* (1994). Trata-se de um conjunto de contos, sobretudo autobiográficos, que se conectam de alguma maneira aos elementos químicos.

cruzam e convivem polifonicamente me parecia, ainda que bastante metafórico, igualmente promissor.

Partindo da melodia para os caminhos de maneira geral, comecei observando aspectos não somente das obras, mas também das biografias de Levi e Bolaño, como os caminhos que ambos percorreram, por exemplo, na condição de exilados. “A coisa é tudo, menos simples: se nem mesmo o conceito ‘aparentemente inofensivo’ (como disse Mandelbrot) de ‘comprimento geográfico’ pode ser objetivo, imaginemos a representação do *Lager*”¹⁶ (Barenghi, 2015, p. 21). O comentário é de Mario Barenghi, um dos interlocutores mais presentes nesta dissertação no que se refere à obra de Primo Levi. A deriva geográfica começava, então, a ganhar corpo na elaboração do capítulo, mas como nota o pesquisador, a objetividade nem sempre é fácil de se alcançar. Acerca da mesma e, mais precisamente, de *A literatura nazista na América*, Schneider Carpeggiani, pesquisador brasileiro também estudioso da obra de Bolaño, afirmou:

Dois ancestrais argentinos são logo lembrados diante de *A literatura nazista na América*, de Roberto Bolaño (1953-2003): História universal da infâmia, de Jorge Luís Borges (1899-1986), e Sinagoga dos iconoclastas, de J. Rodolfo Wilcock (1919-1978). Textos que, ao perfilar homens infames, aderem à poética dos verbetes de enciclopédia. *A ironia de entender o sinuoso pela objetividade* (Carpeggiani, 2019, grifo meu).

Tal observação, “a ironia de entender o sinuoso pela objetividade”, ressoou bastante em meus ouvidos, a ponto de estabelecer a *sinuosidade* como prisma de observação principal, para além das melodias, e não somente na análise de *A literatura nazista na América*¹⁷. Dali, passei a buscar caminhos e mais caminhos: desenhos de caminhos; mapas; partituras de vários formatos; quaisquer menções à geografia, nestes autores; definições de itinerários em dicionários. Trilhas de filiação; questões geracionais; parricídios literários; e toda uma gama de temas

16 *Lager* é campo de concentração, em alemão. Este termo será primordialmente usado ao longo da dissertação em detrimento de outros, por sua redação mais breve e por ser aquele que Levi usa com maior frequência.

17 A busca pelos caminhos foi influenciada também pela história de *A trégua*, que se constrói num longo trajeto de quase um ano, de Auschwitz a Turim, contando com muitos desvios geográficos, mas cuja narrativa, literariamente, oferece certa noção de circularidade, com o uso de um poema ao início do livro cujo título é o mesmo da palavra final de sua última página: *Wstavach*, o comando nazista do despertar na aurora do *Lager*. É como se, mesmo ao fim, não fosse atingida redenção alguma, apenas uma trégua atenta à presença sempre latente desta voz de comando.

também caros ao pesquisador pernambucano foram percorridos. Vale dizer que este é o poder de sua resenha bem realizada e, nela, de uma frase bem colocada.

Comecei a perceber a própria leitura das obras como uma operação sinuosa, me aproximando a certo comentário de Xerxenesky: “o primeiro contato com 2666 mergulha até o leitor mais experiente numa permanente confusão e desconfiança: o livro é imprevisível nos seus caminhos, nas suas idas e vindas no tempo, nos seus deslocamentos geográficos” (2019, p. 102). Longe de me pretender um leitor experiente, vibrei com a menção geográfica ali contida, até que finalmente me entreguei à desconfiança: a deriva foi tamanha que a objetividade se perdeu quase por completo e hoje posso contar, com algum humor, que me vi no interior do que o próprio pesquisador citou, mais adiante – ao se referir à máquina narrativa de 2666 – como uma *matrioska enlouquecida* (p. 114).

Destes percursos e rascunhos, restou uma lição: a objetividade se tornaria, dali em diante, uma tentativa, e a sinuosidade, uma condição. Como objetivas são as lentes, enquanto a escuta é panorâmica, que ao lançar tentáculos cegos que tentam apreender alguma coisa, acabam capt(ur)ando outra. Eis a ironia, talvez. Esta anedota poderia servir apenas para poluir as páginas introdutórias, mas se presta também a explicitar algumas questões de *corpus* e método que julgo relevantes e que decorreram justamente do desapego destas trilhas:

- A. *Corpus: A literatura nazista na América*, o primeiro livro de Bolaño que pincei numa estante de livraria, o mesmo que me explicitou escancaradamente o nazismo como tema caro ao chileno e me fez pensar a conexão com Primo Levi, foi curiosamente não utilizado (diretamente) como objeto de pesquisa nesta dissertação. Havia mencionado este título nas *situações sonoras* e o retomo aqui apenas para dar notícias de que, em seu lugar, optei por cenas de 2666, *O Terceiro Reich*, *Estrela distante*, *Amuleto* e do conto “Carnê de baile”. Não se pode desprezar, no entanto, a condição de *A literatura nazista...* como pontapé inicial para a pesquisa.
- B. A deriva pelas sinuosidades¹⁸ conduziu a um afastamento das questões de fundo sonoro, o que poderia parecer metodologicamente confuso ao

18 Me identifico com a ideia de emaranhado que Barenghi colocou em “Por que acreditamos em Primo Levi”: “Habitualmente, quando estou a escrever sobre um autor, busco sempre uma chave de leitura, um fio interpretativo; quando me parece havê-lo encontrado, me limito a puxá-lo, e o discurso surge por si mesmo. Com a obra de Primo Levi isto jamais aconteceu. Os fios parecem se

trabalho, sobretudo pois a conexão entre itinerários melódicos e outros caminhos resultou vaga. Foi preciso implodir de dentro a *matrioska* e retornar ao som, focando nos labirintos do ouvido.

- C. Como o próprio título da subseção sugere, o capítulo sobre itinerários melódicos – sobre a “altura” – e grande parte de seu rascunho, foi abandonado. Sobre tal escolha pesou o fator tempo e o fato de as discussões sobre outros elementos terem soado, a meus ouvidos, mais pertinentes.
- D. O mesmo vale para o elemento *timbre*: “qualidade dos sons; é o que diferencia a mesma altura tocada em dois instrumentos diferentes” (Nestrovski, 2000a, p. 16), que tampouco recebe um capítulo inteiramente dedicado a si. Considero, no entanto, a questão do *timbre* posta a todo momento: as distintas e únicas vozes de Levi e Bolaño como escritores, as distintas vozes de seus narradores e personagens, as diferentes *identidades* que se colocam ao longo das leituras. Dos quatro elementos constitutivos do som, portanto, dois foram descartados como temas de capítulo, enquanto outros dois ganharam destaque.
- E. Vale dizer que o abandono da *altura*, à certa altura do trabalho, se dá também pelo fato de ter debatido a ideia de *itinerários melódicos* em outra ocasião¹⁹. E aqui, finalmente, posso dar os devidos créditos ao poeta e sobrevivente do Holocausto, Paul Celan. Seu poema *Fuga da Morte*²⁰ é um acontecimento literário em que a forma escrita se mescla a recursos da música de maneira bastante evidente e esteticamente poderosa. A leitura deste poema gerou forte inquietação no que percebo como interseção entre música, literatura e violência e, apesar de não fazer parte do *corpus* desta dissertação, lhe foi de grande influência, antecipando questões rítmicas e de intensidade que acabaram por ser, finalmente,

oferecer espontaneamente, bem distintos entre si, numerosos: mas qualquer que eu escolha e puxe, produz imediatamente um emaranhado” (Barenghi, 2015, pp. 17-18).

19 O ensaio “Fuga a três vozes: itinerários melódicos de Primo Levi, Paul Celan e Helga Weiss”, no prelo, a ser lançado na *Revista Hurbinek*, vol. 1, ainda em 2021.

20 CELAN, Paul. *Fuga da Morte*. In: Sete Rosas Mais Tarde (antologia poética). Trad. João Barrento e Y.K. Centeno. Lisboa. Editora Cotovia. 1993. Todas as referências futuras no texto são desta tradução. Adiciono a tradução completa do poema como Anexo 1, já que ele é citado algumas vezes na dissertação.

temas de dois capítulos. É este poema que inspirou, ainda, o nome da dissertação.

1.6

| os capítulos |

Titubeando no método, como exposto acima, julguei necessário realizar um teste inicial do que chamei “experimento de escrita” no “Prelúdio para ditadores e poetas”. Assim, na sequência desta introdução, no **capítulo 2** – | da carne dos textos | incursões auditivas | – proponho um mergulho livre em cenas de algumas obras de Levi e Bolaño. Do italiano, momentos de *É isto um Homem?* e *A trégua*; do chileno, sobretudo *2666* e *Estrela distante* e, ocasionalmente, *Amuleto*. Tal capítulo é composto, em sua maior parte, das vozes dos dois autores e de minhas próprias impressões, com presença apenas ocasional de outros interlocutores. Ali, as leituras musicais e os elementos constitutivos do som – altura, duração, timbre, intensidade – se misturam sem muita hierarquia ou são deliberadamente analisados em conjunto, como no episódio *Chapéu de três pontas*, de *A trégua*. Emergem, ainda, questões ligadas à conexão entre arte e violência durante o nazismo.

O **capítulo 3** – | da intensidade | entre o berro e o murro | – aborda as relações entre poder e som, estabelecidas a partir de um uso deliberado do volume como instrumento de poder, que se desenrola tanto na banalidade do cotidiano, como nos meandros da guerra. Neste debate, *Os afogados e os sobreviventes* e *É isto um homem?*, de Primo Levi, são cotejados com *O Terceiro Reich*, de Bolaño. Cenas de *2666* e *Amuleto* também fazem parte, além de interlocução teórica com Giuliano Obici, Michael J. Shapiro e Marília Librandi-Rocha.

Na observação dos elementos sonoros, as questões rítmicas sobressaíram de imediato com uma quantidade mais numerosa de possibilidades, posto que tal elemento se relaciona à dimensão do *tempo* (discussão larga por natureza) e, por esta razão, o **capítulo 4** – | do ritmo |, é o mais duradouro da dissertação. Outros artistas são trazidos para a conversa, como o taiwanês Tehching Hsieh, triangulado com elementos biográficos de Levi e Bolaño. São ouvidas e observadas as quebras entre frases, seus pontos, vírgulas, exclamações e outros marcadores, bem como variações nos tamanhos de períodos e orações, aspectos que se conectam diretamente ao estilo dos autores estudados e que propõem notáveis efeitos estéticos. Muitos destes efeitos decorrem de diferentes formas de se utilizar o

recurso à repetição, reiteraões que se expressam de maneiras mais ou menos obsessivas nos textos analisados. Do ritmo e da duração foram costuradas também outras relações ligadas ao tempo, como debates sobre a memória e a morte, esta última pensada na forma da disposição de corpos na literatura. De Bolaño, o conto “Carnê de baile” e “A parte dos crimes” de 2006; de Levi, nenhuma obra específica, mas uma mescla das já citadas. Neste capítulo, vale dizer, o apoio teórico de Antônio Xerxenesky acerca de Roberto Bolaño e de Mario Barengi sobre a obra de Primo Levi são fundamentais, mas outros interlocutores como Schneider Carpeggiani, Michael J. Shapiro e Theodor Adorno estão incluídos.

Os capítulos 2,3 e 4 comentam, de maneira geral, amostras de textos de Levi e Bolaño em que as estratégias e métodos anteriores são utilizados a serviço das *poéticas de escuta*. Embora conectar os *textos* dos dois seja o cerne da dissertação, vale dizer que há, ainda, nos bastidores destas leituras, um pensamento sonoro “macro” que relaciona os dois autores e suas ideias: o conceito de *ressonância* ou *vibração por simpatia*, segundo a escuta de Tato Taborda. Tal conceito não se expressa apenas como ruído de fundo, sendo evocado em diversas ocasiões.

1.7

| reverberações, ecos, ressonâncias ||

Persisti, por certo tempo, na ideia de relacionar Bolaño e Levi a partir da chave acústica dos conceitos de eco e reverberação. Tentava relacionar suas experiências, vivências e escritos me valendo de uma escuta ampla e não detida, semelhante àquela ativada nas leituras auditivas de forma, citadas acima. Buscava, em suma, perceber estas duas entidades também com orelha mais distante, menos concentrada, não mergulhada nos textos e suas formas. Apesar das diferenças, que não detalharei aqui, estes dois fenômenos sonoros físicos compartilham de uma semelhança fundamental: ambos se referem a repetições do som original, basicamente sem variações significativas²¹.

Quando pensava diferentes obras em relação ao evento histórico “Segunda Guerra Mundial”, por exemplo, havia certa lógica possível no emprego destes termos: separava os objetos analisados pela “distância” que guardavam em relação

21 Talvez fosse mais didático dizer que as repetições são *idênticas*, mas dado que variam de volume no processo de repetir-se, e que encontram um ‘mundo’ ligeiramente diferente a cada vez que se expressam, prefiro não utilizar o termo totalizante.

ao evento. A primeira obra de Levi (*É isto um homem?*) era vista como uma resposta “rápida”, em “curto espaço de tempo”, ao evento, sendo considerada uma *reverberação* (sua primeira edição data de 1947), enquanto *A literatura nazista na América* (1996), até então o objeto de pesquisa principal dentro da obra de Bolaño, lançado em data próxima ao ‘aniversário’ de 50 anos do fim da guerra, era percebida como um *eco*. Nestes anos centrais da década de 90, uma profusão de obras com esta temática, inclusive, foi lançada (Hollywood não passou incólume a este processo, lançando obras como *A lista de Schindler*, de Steven Spielberg (A Lista, 1993)). Não cheguei a elaborar a uma cartografia detalhada dos lançamentos de então, mas começava a desenhar a ideia de obras derivadas de ecos, obras como eventos “distantes no tempo” do evento “principal” que lhes gerava. Neste sentido, o filme *Trem da Vida*²², de 1998, que usava recursos irônicos e de humor para pensar o nazismo, se conectava com *A literatura nazista...* e ajudava a pensar relações entre obras derivadas de ecos que se manifestavam em espaços díspares.

Tal concepção logo se mostrou problemática, dada a limitação intrínseca em tentar estabelecer um “evento principal”, pontual no tempo, que tenha influenciado a obra de Bolaño, por exemplo. Talvez, para Levi, fosse mais possível assumir a relação direta entre a sobrevivência ao *Lager* e seus escritos (iniciais, sobretudo). Mesmo pensando neste autor, no entanto, percebo como é ingênuo ignorar uma imensa matriz de acontecimentos (pessoais, profissionais, históricos, contextuais) que resultaram em sua escrita. Pensar aspectos da obra de Bolaño como “ecos” da obra de Levi foi ainda mais problemático, o que também era uma hipótese cogitada inicialmente. Recorria a conceitos de geração e filiação²³ para buscar estas relações, e logo esbarrava em conceitos de influência e continuidade, que não eram de interesse à pesquisa.

Ainda que não buscasse o rigor acústico ao usar os termos *eco* e *reverberação*, o maior incômodo, no entanto, era o fato de que tais fenômenos têm relação íntima com a ideia de repetição sem variação, que tais reflexões do som são primordialmente cópias quase idênticas do original. Para completar, a pesquisa parecia caminhar para um trabalho de mapeamento sempre muito apegado às datas

22 *Trem da Vida*. Título original: *Train de Vie*. Dirigido por: Radu Mihaileanu. 1998. Ver referências: (Trem, 1997).

23 Tais conceitos se mostraram presentes em ensaios de Maria Betânia Amoroso e Kevin Falcão Klein, em *Toda a Orfandade do Mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*, coletânea organizada por Pereira e Ribeiro (2016).

de lançamento das obras, o que gerava uma análise superficial e pouco multifacetada.

Como coloca Vera Follain de Figueiredo, “era preciso ser algo mais do que um ‘simples eco e reflexo’ do que se fazia na Europa” (1995, p. 17), desfazendo “aquela estranha sensação de que a história latino-americana é determinada por fatores que nos são alheios, gerados em outro lugar” (p. 29). Perceber a obra de Bolaño como eco continha ainda, acima de tudo, um problema de pensamento colonizado, pouco alinhado com as reflexões sobre o saber e a criação periféricos (mesmo que o chileno tenha se radicado na Europa).

Naquele momento, tomei contato com a obra mais recente de Tato Taborda,²⁴ pesquisador brasileiro, intitulada *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência*. Os transportes conceituais que o pesquisador realiza do universo da música para outros universos foi muito encorajador, e a *ressonância* passou a constituir a chave para pensar a relação entre os dois autores escolhidos e seus textos. Passei a utilizar o conceito, então, com certo grau de liberdade e, ao longo da dissertação assinalo, em notas de rodapé, ressonâncias variadas com outras obras, com o objetivo de explicitar conexões e ampliar a constelação de referências. Ainda assim, considero importante deixar aqui breves notas sobre o conceito, segundo a escuta de Taborda.

Se na física a ressonância refere-se a um enlace vibratório de dois ou mais corpos afinados na mesma frequência, quando transposta para um plano de relações interpessoais ou destas com o mundo, ressonância ‘diz respeito a um modo relacional no qual sujeito e mundo colocam-se numa relação responsiva [...], afetando e sendo afetados em reciprocidade e transformando-se nesse processo’ (Taborda, 2021, p. 16).

Tomo a liberdade de aproximar Levi e Bolaño pela carne de seus textos e não a de seus corpos (apenas nos fragmentos ficcionais isso se faria possível, por exemplo). A interessoalidade e a responsividade nasce do cotejamento de suas cenas, já que “como em qualquer sistema ressonante, frequências de ideias de um autor ressoam em outros, pondo em vibração seu pensamento, desde que essas

24 Aproveito para agradecer-lo, dado que me confiou a leitura da obra mesmo antes de seu lançamento. Uso a versão “no prelo” como base para esta dissertação. No momento em que finalizo a escrita da dissertação, vejo que já está disponível pela Editora UFRJ.

mesmas ‘frequências’ já os habitem em latência”²⁵ (p.16). Impedidos de seguir produzindo, são as gerações seguintes que se encarregariam de cuidar das ressonâncias geradas entre estas carnes.

Taborda tece algumas palavras iniciais que vão, inclusive, na direção contrária a dos ecos, sobretudo aos ecos patológicos que preenchem a atmosfera contemporânea, ao que chama de “uma microfonia de paixões tristes” (p. 21), enaltecendo as frequências insurgentes que “são o próprio antídoto para aquela patologia, se sobreviverem aos dispositivos abafadores que buscam o seu silenciamento” (p. 20).

No capítulo 3, haverá tempo para debater o silenciamento amiúde; por ora, fiquemos com algumas últimas definições dessa resposta sonora “que põe corpos em relação mutuamente responsiva sem dissolver suas identidades” (p. 23), nos entreguemos a “vibrações afins de corpos em abandono à incerteza; co-vibração de semelhantes que se desdobra em séries de pura diferença; simétrico oposto da alienação; versão insurgente e insubmissa do eco, da reverberação e do *loop*” (p. 23).

Estas definições partem do que Taborda intitula de *ressonância em campo estendido*, onde, diz ele, citando Suely Rolnik, que

o princípio da ressonância, nesse campo estendido, acolhe relações entre entes vibráteis – de diferentes ordens – físico-acústicos, orgânicos, inorgânicos e tecnológicos. Da mesma forma também inclui (...) estruturas de pensamento, percepções ou ‘frequências de afetos’ (p. 25).

Estruturas de pensamento, expressas nos escritos de Primo Levi e Roberto Bolaño, vibram, portanto, por ressonância²⁶. Dois autores insubmissos ao puro eco, insurgentes em seus textos, geradores de poéticas de escuta de especial atenção política.

25 Vale dizer que Hans Ulrich Gumbrecht explora bastante o conceito de latência na obra *Depois de 1945: latência como origem do presente*, cuja leitura ofereceu insights interessantes de pesquisa, mas que não é abordada diretamente na dissertação. De modo muito resumido, o autor coloca que uma vez que o sentimento de destruição irreversível da Segunda Guerra se dissipou, uma atmosfera de latência começou a se espalhar. Tal latência, para ele, é algo que se sente existir, mas não se pode tocar, e este estado de coisas implicaria uma disposição para o nervosismo violento que perpassaria a calma aparente do pós-guerra. É nesta atmosfera de latência que escreve Primo Levi e que cresce Roberto Bolaño. Optei por não incluir na dissertação a exploração mais profunda destes pensamentos e fatos (Gumbrecht, 2014b, pp. 39-41).

26 *Vibração por simpatia* é uma expressão que também aparece ao longo da dissertação, descrita por Taborda como sinônimo de *vibração por ressonância*.

Encerro a introdução com um trecho de uma das epígrafes escolhidas por Taborda: “somos compostos por som, e todas as manifestações de formas no universo não são nada além de sons que assumiram formas visíveis. *A música deve tornar-se ciente da sutileza de seus efeitos*” (Zbigniew Karkowski apud Taborda, p. 11, grifo meu).



Figura 2.1 – Prisoners are forced to give company to fellow sufferers with happy music to execution. Mauthausen concentration camp. Austria.²⁷

O ouvido, este órgão do medo, só alcançou tanta grandeza na noite e na penumbra de cavernas obscuras e florestas, bem de acordo com o modo de viver da era do receio [...]. Na claridade do dia o ouvido é menos necessário. Foi assim que a música adquiriu o caráter de arte da noite e da penumbra.

Friedrich Nietzsche

Na falência da visão, a escuta emerge, restituída a seu papel ancestral de instrumento de defesa da espécie na escuridão das cavernas, alertando sobre (...) a proximidade do predador.

Tato Taborda

Mas cuidado, claro, a mais pequena pausa, o mínimo desacerto numa nota e eis que a morte entrará.

Gonçalo M. Tavares

²⁷ Fotografia de 1943. Fonte: Votava/Imagno/Getty Images.

2.1

| é isto música? | música degenerada |

As músicas são poucas, talvez uma dúzia, cada dia as mesmas, de manhã e à noite: marchas e canções populares caras a todo alemão. Elas estão gravadas em nossas mentes: serão a última coisa do campo a ser esquecida: são a voz do Campo, a expressão sensorial de sua geométrica loucura, da determinação dos outros em nos aniquilar, primeiro, como seres humanos, para depois matar-nos lentamente (Levi, 1988, p. 70).

Se, por um lado, em *É isto um Homem?*, Primo Levi se refere a talvez uma dúzia de canções que tocavam no Campo, marcando sensorialmente e de maneira permanente a experiência no *Lager*, mas opta por não nomeá-las, rememorá-las em profundidade, ou tampouco esmiuçar seus aspectos criativos, por outro, o capítulo “O Teatro”, de *A trégua*, é recheado de descrições detalhadas de números musicais e artísticos que são frequentemente nomeados e contados com vívida memória. Primo Levi assume, assim, duas posturas bastante diversas ante o contato com a música em suas experiências de prisioneiro e de errante a caminho do lar.

Roberto Bolaño, por sua vez, mesmo quando não está falando diretamente sobre música, deixa entreouvir certa poética auditiva a partir de descrições sonoras de 2666 e das demais obras sobre as quais me debrucei. Pode-se dizer que, com relação à sua escrita, decidi operar com uma atenção acústica ainda mais amplificada, para que fosse possível pinçar cenas e momentos em que determinados recursos literários fizessem soar o alarme sonoro. Tais cenas dispensaram, de forma geral, a presença de episódios diegeticamente musicais, permitindo focar em eventos sonoros ou em sonoridades que emergissem da palavra escrita. À sua famosa língua afiada, pode-se adicionar a qualidade de ouvinte atento; ouvir atento a um ouvinte atento foi, portanto, a postura adotada. Este primeiro capítulo busca realizar um primeiro teste do experimento de cotejo Levi/Bolaño em chave sonora. Começamos por uma leitura musical de algumas cenas em Primo Levi.

--

Antes do mergulho, um breve comentário sobre *É isto um homem?*. Primeiro livro lançado por Primo Levi, foi escrito imediatamente após seu retorno a Turim após a prisão em Auschwitz (1944-1945) e o longo caminho de retorno, que tardou quase um ano. Trata-se do relato de suas vivências como prisioneiro no campo de concentração e é considerada uma das principais obras da chamada *literatura de testemunho*. Sua força literária, no entanto, sobrevive e impressiona por aspectos

que não apenas o conteúdo de sofrimento ali contido – notório, evidentemente – mas da forma de narrar característica de seu autor, que analisarei daqui em diante.

--

O fato de Levi optar por não esmiuçar a musicalidade, no relato do *Lager*, está longe de ter uma justificativa apenas formal ou estética em relação à construção de sua escrita: não se trata apenas do fato de que trazer exemplos das canções alemãs em meio àquele parágrafo – ou nos arredores, que fosse – interromperia o ritmo e o peso do que estava sendo dito naquele pequeno bloco de texto, não contribuindo, portanto, para “a narrativa” e enfraquecendo suas intenções. A escolha se justifica também em um plano mais complexo, o plano de pensamento sobre poéticas de escuta e de escrita que permitam desdobramentos políticos: é preciso reconhecer primeiro que a música – a categoria artística “música” – também ela estava sendo aniquilada pelo nazismo. Dentro do plano de nos aniquilar como seres humanos, para usar os termos de Primo Levi, estavam os microplanos de esfacelar, para os prisioneiros do *Lager*, tudo aquilo que lhes constituía enquanto humanos: práticas a apreços, portanto, que lhes conferiam humanidade, sendo “ouvir e tocar música” parte integrante deste conceito. A música vinha sendo, ela também, vilipendiada²⁸, transformada em não mais que outra engrenagem da máquina ritmada de morte, assentada sobre pulsação constante, firme em sua intensidade destruidora. Poderíamos dizer, ainda, de maneira mais direta, que evocar a musicalidade daquelas canções, citar cada uma, *simplesmente não caberia* no universo de intenções do autor em *É isto um homem?*²⁹: nesta obra, listar canções e detalhar-lhes aspectos artísticos soaria fora de propósito e de contexto. (Observaremos mais adiante que, quando Levi o faz, é para realçar o aspecto deslocado e macabro da música, ali, e não para tecer comentários artísticos).

Nada disso deveria, entretanto, nos surpreender: a arte e a música já vinham sofrendo ataques desde a ascensão do nazismo ao poder, em 1933.

28 O uso específico da música no contexto do *Lager* levanta uma questão em torno de uma “aura da música”, em diálogo com o pensamento de Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, que pode ser perseguida em trabalhos futuros.

29 Apenas para fornecer alguns exemplos: Primo Levi irá nomear, mais adiante, a canção *Rosamunda*, querida na Alemanha. Em *A música como memória de um drama: o Holocausto*, Silvia Lerner cita o tango Plegaria, de Eduardo Bianco, como uma das canções favoritas de Hitler. Outros relatos contam de baladas sentimentais de Robert Schumann, enquanto, de maneira mais genérica, sabe-se de valsas vienenses, tangos e marchas militares.



Figura 2.2 – Folheto/cartaz da exposição *Entartete Musik* (música degenerada), com caricatura do personagem Jonny.

O folheto/cartaz acima é da exposição dedicada à “música degenerada”³⁰, aberta ao público em 1938. O organizador da exposição, Hans Severus Ziegler – apoiador ferrenho do regime nazista e admirador de Hitler – desejava combater estilos como o jazz, a música atonal, as músicas compostas por judeus de maneira geral, entre outros. O cartaz em questão era uma paródia do personagem protagonista de *Jonny Spielt Auf*, de Ernst Krenek, um músico negro de jazz. Ziegler considerava que o sucesso desta obra (de 1927) era um exemplo (negativo para ele, portanto), de “vitória da cultura negra”, e que a obra em questão era um exemplo de “música negra ajudeuzada”. O cartaz não deixa muita margem de dúvidas quanto às intenções do discurso. Para além do controle – com ares distópicos³¹, diga-se de passagem – da escuta da população, definindo o que era desejável/permitido ou não

30 Para não desviar do foco da seção, não aprofundarei comentários sobre a exposição, embora a considere extremamente interessante. Baseei os comentários acima em: BERG, Marita. Jazz e outros estilos musicais “degenerados” foram alvo dos nazistas. **Deutsche Welle**. Berlim, 1 jun. 2013. Disponível em: <<https://p.dw.com/p/18fq9>> Acesso em 17 abr. 2021.

31 Para além de minha opinião pessoal ao adjetivar este controle de distópico, veja o exemplo a seguir, com ênfase para o trecho grifado, retirado da mesma matéria da DW: “Antes aclamados, compositores de opereta judeus, como Emmerich Kálmán, Leo Fall, Paul Abraham ou Leon Jessel, e cantores famosos, como Richard Tauber, foram retratados em caricaturas como doentes mentais. *Cabines de som permitiam aos visitantes ouvir o “poder corrosivo” do jazz e do swing*. Cartazes ridicularizavam Arnold Schönberg e seus seguidores, que “zombavam dos clássicos e depreciavam tradições sagradas” com sua música atonal. Paul Hindemith também foi condenado como “teórico da atonalidade” (Berg, 2013, grifo meu).

para os ouvidos alheios,³² a exposição ia mais longe: os compositores dos estilos e gêneros alvejados pela exposição, curados também por Ziegler, foram proibidos de exercer seus ofícios, sob pena de perseguição, deportação e até assassinato. Era a intenção de politização da escuta – aqui em valência negativa – elevada à sua máxima potência: uma tentativa de controle ideológico da audição que caminha com intenções antagônicas às que proponho como hipótese de trabalho. Uma imposição de escuta antipoética, com atenção política enviesada.

É válido dizer, ainda, que “este tema, da interferência política na arte (e vice-versa), é o favorito de Bolaño” (Xerxenesky, 2019b, p. 117). Mais adiante, neste e em próximos capítulos, cenas da obra *2666* serão trazidas, mas deixo aqui o relance de uma problematização que Xerxenesky aborda, mas sobre o qual não me aprofundarei: “O conflito do próprio Reiter/Archimboldi [protagonista da última parte de *2666*] entre ser um soldado a serviço do Reich e depois se tornar um artista nunca é problematizado, ao menos não em primeiro plano” (p. 117). Roberto Bolaño, como Primo Levi, viveu e escreveu tendo em mente o fantasma do controle cultural que o contexto totalitário de seu país de origem havia praticado e, mesmo trabalhando após o final deste regime e no exílio, tal espectro sempre se fez presente. Percebe-se, neste outro parágrafo de “A parte de Archimboldi”, a atenção específica de Bolaño à arte degenerada no contexto nazista:

Ninguém naquele jantar, claro, tinha visto alguma vez um quadro de Conrad Halder, com exceção do oficial das SS, que definiu o pintor como artista degenerado, uma desgraça, sem dúvida, para a família Von Zumpe. Depois falaram de arte, do heroico da arte, de naturezas-mortas, de superstições e de símbolos (Bolaño, 2010, p. 651).

Voltando à Primo Levi, reafirmo, então, que não é de surpreender a espécie de uso da música realizada pelos SS no dia a dia do *Lager* (“cada dia as mesmas, de manhã e à noite”).³³ Como em um *continuum* que partia do antissemitismo com contornos musicais de Richard Wagner³⁴ ainda no século XIX; passando pela

32 Vale dizer que todas as épocas apresentam exemplos dessa postura. Das proibições de certos intervalos dissonantes pela Igreja na Idade Média ao moralismo que condena o funk no conservadorismo brasileiro atual, podemos encontrar infinitas ocorrências. A política cultural do nazismo, no entanto, desponta como particularmente ‘eficiente’ neste sentido.

33 Ressoa aqui *Fuga da Morte*, de Paul Celan: a repetição – com pequenas variações, à moda da fuga musical – ao início de cada estrofe, de versos que evocam a morte em todas as horas do dia, marca estruturante do poema. “Leite negro da madrugada bebemo-lo ao entardecer / bebemo-lo ao meio-dia e pela manhã bebemo-lo de noite / bebemos e bebemos”. Ver anexo 1.

34 A ideia de um contínuo que parte de Wagner e desemboca no Holocausto está presente na matéria *Mostra em Bayreuth expõe destinos de músicos vítimas do antissemitismo* (SENNE, 2012)

exposição de música degenerada; atravessando os músicos que tocavam para as execuções evocados em *Fuga da Morte*, de Celan; desembocamos na escuta de Levi, mais especificamente em como sua escuta era afetada por estas canções.

Diz ele: “entreolhamo-nos de uma cama a outra; sentimos todos que essa música é infernal” (Levi, 1988, 70). Há uma tendência, natural a meu ver, de criar campos compartilhados mais generalizadores da experiência sensorial: desta forma, *todos* percebiam a música como infernal, assim como as canções eram caras a *todo* alemão. Podemos ler estas afirmações como pequenas marcas de sucesso do regime nazista: o aniquilamento humanístico era capaz de afetar a todos; as canções que compunham tal aniquilamento eram marcas desejáveis de todo aniquilador que queria (e deveria) fazer parte da máquina. A escuta destas canções foi tratada como uma espécie de tatuagem auditiva, conforme Levi nos descreve no trecho que abre a seção 2.1: “Elas estão gravadas em nossas mentes: serão a última coisa do campo a ser esquecida” (p. 70). Os aniquiladores, obtendo grande sucesso em sua tarefa, não satisfeitos com o genocídio, propunham assim, rituais musicalizados que se fixariam como um “apêndice de trauma” nos poucos que restariam. Alguns relatos, inclusive, demonstram certo espírito festivo nestes rituais de execução³⁵.

No dia de hoje, para coroar o *continuum*, seguimos nós com os ecos, embora contemos com a sutil vantagem de que podemos tratar tais compassos genocidas não como memória insuportável, mas como instrumento amplificável de reflexão sobre as políticas de escuta. Esta exposição e seu folheto/cartaz nos ajudam a reforçar a relação com a frase “canções populares caras a todo alemão”: a Alemanha, nação ainda relativamente recente naquele momento, demonstrava a preocupação em uniformizar um conceito de música alemã pura e correta, livre de

disponível em: <<https://p.dw.com/p/15eeb>> Acesso em 10/01/2021. Xerxenesky aponta também que, em 2666, o protagonista de “A parte de Archimboldi”, Hans Reiter, se interessa por *Parsifal*, encontrando paralelos entre sua vida e a biografia do autor. “Outra conexão que não pode ser menosprezada é que o poema épico de Wolfram inspirou a ópera de Richard Wagner, conhecidamente o compositor favorito de Adolf Hitler. Além disso, a propaganda nazista comparava Hitler à figura de Parsifal, emulando imagens wagnerianas (Kinderman apud Xerxenesky, pp.109 110).

35 Fonte: How the Nazis used music to celebrate and facilitate murder (Westermann, 2021) Disponível em <https://theconversation.com/how-the-nazis-used-music-to-celebrate-and-facilitate-murder-155704>> Acesso em 27 abr. 2021. Giuliano Obici também tece comentários a este respeito: “A mais sublime sonata de Beethoven pode se tornar um ruído desagradável, desde que não se esteja disposto a escutá-la. No livro *Ódio à música*, Pascal Quignard apresenta alguns motivos para se desconfiar das boas intenções em torno da música. Ela hipnotiza, enlouquece, causa náuseas, faz mal, põe em marcha, mata, em Auschwitz foi utilizada com crueldade para manipular e conduzir os judeus para a morte até as câmaras de gás” (Obici, 2008, p. 51).

degenerações; desta forma, entende-se que “todo alemão” poderia de fato gostar destas canções, a isso estavam sendo ensinados. Todo alemão, na visão do Levi do *Lager*, seria um potencial cúmplice do aniquilamento com contornos musicais. Apesar de saber que não era exatamente assim, que tal uniformização da escuta seria relativamente impossível, reitero aqui as intenções de pureza desejáveis a toda esfera da cultura ariana, onde nem a música teria escapatória, onde as tais canções germânicas puras poderiam ser, a cada dia repetidas, *a voz do Campo*, uma verdadeira expressão sensorial de geométrica loucura. O *Lager*, metonimicamente, como cantor da morte, como curador *funéreo-fônico*.

Este é o Levi de *É isto um homem?*, narrador conciso que não evocaria desnecessariamente uma listagem de canções, cuja dor gerada por uma lembrança imediata não desejaria suportar ou tampouco desejaria nos impor. Trata-se, é claro de uma hipótese: talvez Levi não se recorde dos nomes³⁶ de todas as músicas, talvez nunca os tenha sabido ou mesmo procurado saber; o que sabemos é que não os traz ali naquelas páginas. Quanto ao fato de que ainda fosse capaz de entoar aquelas melodias durante o ato mesmo de sua escrita, nítidas que estivessem como os números em seu antebraço, não podemos afirmar com tanta certeza, mas o fato de dizer que as canções estavam gravadas na mente é, sem dúvida, uma boa pista. Quanto a mim, um dos ouvintes do eco do *continuum*, posso dizer que não faz falta ao trecho permitir ao leitor saber quais eram as canções aniquiladoras: a curiosidade musical teria sua saciedade mais atendida nas descrições de *A trégua*.

2.2

| trégua, teatro: leveza densa |

Escrito mais de uma década depois de *É isto um Homem?*, *A trégua* conta com uma leveza narrativa sem dúvida maior que a de seu companheiro de estante. Esta obra parte de onde a anterior termina³⁷: a chegada do exército vermelho a Auschwitz que resultou na libertação do campo e o posterior caminho, por diversos países da Europa Oriental e Ocidental, percorridos por Levi antes de chegar, finalmente, a sua casa, ao final de 1945. Para retornar a Turim, Levi incursionou

36 Em outro momento do livro, Levi cita a canção *Rosamunda* (já citada nota anterior), de Jaromir Vejvoda, de 1927.

37 Em algumas edições, as duas (*É isto um homem?* e *A trégua*) estão, inclusive, juntas, como em *Trilogia de Auschwitz*, das Ediciones Península (Espanha).

nos interiores da Rússia, entre outros países situados na contramão de sua cidade-natal, o que confere à aventura uma sinuosidade singular que multiplicou os episódios insólitos. Conta-nos Levi:

24 de janeiro. Liberdade. A abertura da cerca de arame farpado dava-nos a imagem concreta da liberdade. Pensando bem, isso significava nada mais de alemães, de seleções, de trabalho, de pancadas, de chamadas – e, *talvez*, mais tarde, o retorno. Custava-nos, porém, convencer-nos disso e ninguém ainda tinha tempo de alegrar-se. Ao redor de nós, era tudo destruição e morte (Levi, 1988, p. 248, grifo meu).

Cercado pela morte e pela destruição, Levi se depara com não mais que um diminuto vislumbre da liberdade, simbolizado pela abertura na cerca de arame farpado. O retorno é citado aqui como mera possibilidade, um singelo “talvez”, que viria a se confirmar, de fato, apenas muitos meses depois. A escrita de *É isto um homem?* se iniciaria dois meses após o retorno a Turim (ele chega em outubro de 1945, e começa a escrever em dezembro do mesmo ano), quando o autor já havia vivido por completo a história de *A trégua*. Levi opta, no entanto, por não expor neste trecho que o retorno era um fato, mas enredados que estamos na narrativa, vibramos com a “aparição” da liberdade enquanto cultivamos não mais que uma pequena esperança de volta ao lar – luxo a que poucos tiveram acesso – tratando este retorno como uma possibilidade dentre muitas que o furo da cerca oferecia de relance. O fato de nós, leitores, termos acesso ao dado de que Levi conseguiu voltar para casa enquanto lemos *É isto é um homem?* é irrelevante aqui, onde nos apegamos a este “talvez”, cujo desenrolar resultaria em um livro inteiro (*A trégua*), que narraria com minúcias o trajeto Polônia-Itália. Como citado na introdução, este retorno se fez como itinerário sinuoso, cujas curvas nos permitem entreouvir e mapear tanto as leituras musicais, como a abertura a diálogos com outros autores como Bolaño. Dentre as primeiras, encontram-se algumas minuciosas descrições musicais que analisarei a seguir.

A leveza de *A trégua* se fez possível a partir de algum distanciamento dos episódios vividos.³⁸ Ainda que a experiência de trânsito após a libertação possa

³⁸ O distanciamento dos episódios vividos é debatido com particular constância nas discussões acerca da memória, que tangenciarei no capítulo 4. Mario Barenghi será um interlocutor bastante presente: “só neste modo, isto é, graças à conquista de uma distância temporal, os eventos podem ser considerados como qualquer coisa que, de fato, aconteceu, mas não corre o risco de confundir-se com o presente” (Barenghi, 2015, p. 2015). Já em *Seduzidos pela memória*, questiona Andreas Huyssen: “Paradoxalmente, não será o caso de notar que toda memória inevitavelmente depende de distanciamento e esquecimento, justo as duas coisas que vêm minar a sua pretensão de estabilidade

sugerir, de antemão, um relato mais leve do que o da vida no campo de concentração, a marca que cada narrativa seria capaz de trazer não necessariamente se traduziria de maneira proporcional ao peso relativo das vivências narradas. Em outras palavras, seria possível contar sobre a experiência no *Lager* de maneira leve (como o faz o filme *A vida é bela*³⁹, sem entrar nos méritos e críticas da obra), ou imprimir grande peso e densidade ao relato de um caminho de volta para casa (como o faz o filme adaptado de *A trégua*⁴⁰, que parece não capturar o tom desejado por Primo Levi, imprimindo um sentimentalismo que destoa do livro). De todo modo, *A trégua* (livro) tem o mérito de condensar densidade e leveza, alicerçadas, dentre outros fatores, por um ouvido atento aos cruzamentos de línguas e situações sonoras, além de personagens e episódios que compõem uma mescla de alta carga reflexiva e fluidez narrativa que não oprime o leitor. Pelo contrário, a prosa é convidativa e sabe bem em que momentos, criteriosamente escolhidos, se faz necessária a evocação do peso.

Quanto aos aspectos ligados à musicalidade, em especial, pode-se dizer que há, em *A trégua*, uma maior disponibilidade do narrador em penetrar detalhes das experiências de escuta musical do que em *É isto um homem?*, carregando lembranças e leituras musicais não como evocações de dor e morte, mas como novos sopros de vida que um caminho ainda que árduo, para a liberdade, podia proporcionar.

Podemos pensar que, depois de devorado o inimigo, finalmente sem ameaças e sem fome, a voz humana pôde fazer sons não utilitários, e as mãos puderam deixar de fazer os gestos exactos para atingir um objectivo, e os pés puderam deixar de correr de forma eficaz e exacta; e mãos e pés conseguiram, enfim, naquele momento, em redor do mesmo sítio e sobre superfícies do mundo, produzir sons para que os amigos dançassem. Eis a música, a sua origem. Sem ameaça e sem fome (Tavares, 2015, p. 39).

Tal trecho do verbete “Sons que salvam, sons que fazem dançar” propõe a existência de sons do início do mundo, aqueles de socorro e ameaça, e adiciona esta

e credibilidade, e que são ao mesmo tempo essenciais para a própria vitalidade da memória?” (Huyssen, 2000, p. 68).

39 Neste filme ambientado na Segunda Guerra Mundial, um pai traduz em brincadeiras, para seu filho, os comandos dados no Lager. A obra suscitou polêmica, mas é indiscutível seu desejo de imprimir leveza ao assunto, seja isto pertinente ou não. *A vida é bela* (*La vita è bella*), 1997, dirigido por Roberto Benigni. Ver referência: (A vida, 1997).

40 *A trégua* (*La tregua*), 1997, dirigido por Francesco Rosi. Ver referência: (A trégua, 1997).

terceira camada, musical, de sons “que não visam fuga ou ataque, sons que não são feitos para matar ou salvar” (p. 39). Tavares faz ressoar, portanto, esta possibilidade de penetração sonora permitida a Levi em *A trégua* e, desta forma, nos aproximamos finalmente do *Chapéu de três pontas* enunciado no subtítulo desta seção, número musical trazido no capítulo “O teatro”.

Este capítulo chega na sequência de um outro, intitulado “Férias”, naturalmente uma ironia. Em “Férias”, entre reminiscências de exhibições cinematográficas e périplos envolvendo batatas e russos, pode-se ler também sobre o reencontro de Levi e seus companheiros com Flora, italiana conhecida por eles desde os tempos do *Lager*. Tal relato é prenhe de nostalgia e profundidade e será abordado no capítulo 4, e sua presença em meio àquele contexto constitui um bom exemplo da conjunção leveza e densidade com que a trama da obra sutilmente se costura. Este pêndulo se beneficia de elementos do ritmo, como veremos também no capítulo 4: a partir de *arremates rítmicos* e outros recursos, o narrador transita entre diferentes profundidades, utilizando uma fluência literária dotada de ritmo e musicalidade.

No capítulo “Férias”, a questão idiomática – que permeia todo o livro e outras obras de Levi⁴¹ aparece na forma de encontros e desencontros linguísticos com os russos, onde abundam tanto a riqueza descritiva e a narrativa gestual – que aparecia como solução frequente a impasses⁴² que derivavam das dificuldades de comunicação entre falantes de diferentes idiomas – quanto as lacunas de comunicação e incompreensão mútua entre os participantes dos encontros evocados. Ambos os aspectos podem ser lidos com certo deleite, ao contrário dos relatos das comunicações no *Lager*, que caminhavam em geral para incompreensões que geravam morte⁴³. Em “Férias”, portanto, a ameaça de morte

41 Em “O Riso Leviano”, Eduardo Vidal fala de um “encantamento etimológico” do autor. (no prelo, a ser lançado na *Revista Hurbinek*, vol. 1, em 2021).

42 Destaco o capítulo “Uma ‘Curitzinha’” (Levi, 2010, pp. 124-135), em que um amigo de Primo Levi é obrigado a imitar uma galinha para se fazer entender.

43 Ao contrário de uma terra sem porquês, *Hier ist kein Warum* (Levi, 1988, p. 36), onde não se pedem explicações ou respostas, aqui é apresentada a busca constante por explicar-se, fazer-se entender, nem que para isso fosse necessário imitar uma galinha e seu cacarejar, e uma frequência maior de receptores inclinados à tentativa de compreensão. Me refiro aqui, respectivamente aos episódios: A) Logo que chegou ao *Lager*, Levi retirou um caramelo de gelo de fora de uma janela, para matar a sede, e foi repreendido por um guarda. Ao perguntar “Por quê?” (*Warum?*), recebe a resposta de que ali esta palavra não existia. B) No capítulo “Uma curitzinha”, de *A trégua*, citado acima, César, amigo de Primo, negocia com os russos uma galinha, em troca bem-humorada prenhe de incompreensões, gestos que desemboca, finalmente, no recebimento da “franguinha” (termo utilizado por ele).

aparece como peça pregada pelo russo; um susto, uma brincadeira, apenas. Conta-nos Levi: “Eu me ponho de pé e corro para a Casa Vermelha: tanto pior para as batatas. Mas, poucos passos depois, ouço ressoar uma risada cavernosa: saíra-se bem com a brincadeira” (Levi, 2010, p. 160). Morte como brincadeira, reação de corrida que seria impensável no *Lager*, relato leve, a escuta do ressoar de uma risada cavernosa. Possibilidades trazidas por *A trégua* que contribuem para certa leveza política nas poéticas de escuta, advindas da abertura dos ouvidos de Levi para este universo que o cercava, mas que não mais o cerceava. O estado de atenção de Levi aos sons ao redor apresenta, agora, outra inflexão, outra disposição. Com isso, a análise sonora caminha na mesma direção.

Assim, chegamos, após algumas curvas, à abertura do capítulo “O teatro”, onde ficamos sabendo que “por volta de meados de agosto, foi encontrado, todavia, um terreno de contato com os russos” (Levi, 2010, p.172). Tal terreno recobriria justamente a área das artes, sobretudo os números musicais e de teatro que Levi começa a narrar na sequência.

Uma dança de salto e ponta – que Levi comenta, anunciando seu “estrépito rítmico” e “exercício barulhento” (p.172), bem como o abuso de poder de um tenente que intimou um marinheiro-bailarino a ser seu professor – abre o capítulo. O número é encenado por aprendiz e mestre, já anunciando a atenção sonora presente desde as primeiras linhas de “O teatro”. Na sequência, Levi lista números musicais que descreve como pouco originais, “canções napolitanas de repertório clássico, (...) “I Pompieri di Viggiú”, (...) a “Montanara” cantada em coro.” (p. 173). É digno de nota que mesmo números musicais pouco apreciados por Levi ganharam aqui destaque, uma merecida citação, ao passo que a música infernal escutada na enfermaria de Auschwitz não merecia o mesmo tratamento. A musicalidade associada à monstruosidade tinha alto poder de se tornar inesquecível, talvez pelos piores motivos (os não musicais, os associados à morte⁴⁴), enquanto músicas a princípio irrelevantes receberam o carinho da citação, em um mundo de retorno onde cada dimensão ligada ao exercício da vida poderia ser merecedora de registro, e que tal registro poderia, ele próprio, retroalimentar o desejo de leveza, de afastamento literal e espiritual de Auschwitz. Cada música citada e cada quilômetro percorrido (mesmo que na direção ‘errada’), após Auschwitz, firmavam pequenos

44 Vale dizer, na cultura germânica, a associação entre música e morte forma um par marcante, como é possível ouvir em *A morte e a donzela*, famosa Lied (canção) de Franz Schubert.

marcos de possível apego à vida. Ouvir uma canção qualquer, uma melodia completamente esquecível se tornava, ironicamente, fato de grande importância.

A listagem de números pouco memoráveis que mereceram citação é seguida de dois números mais marcantes para o autor. Nos deteremos sobre o segundo⁴⁵, uma interpretação singular do *Chapéu de três pontas*.

No grupo heterogêneo dos “romenos”,⁴⁶ devia encontrar-se alguém que tinha o teatro no sangue: na sua interpretação, esse capricho infantil tornou-se uma pantomima sinistra, obscuramente alegórica, cheia de ressonâncias simbólicas e inquietantes (p.175).

Este parágrafo é um bom exemplo da mistura de leveza e densidade que marcam a obra. Esta mescla chega na sequência da narração do primeiro número, realizada de forma bem-humorada e ágil, e depois também de um parágrafo longo que explica o “funcionamento” da canção *Chapéu...*, tema do segundo número, ambos trechos que não oferecem nenhuma pista explícita do peso que iria se impor a seguir na narrativa. Com este parágrafo, o autor arremata secamente, trazendo à tona a soma que se estabeleceu entre *capricho infantil e pantomima sinistra*; obscura, simbólica, inquietante.

Se Levi tivesse parado por aí, já seria possível gerar as reflexões que propus, mas ele segue, para descrever minúcias cênicas e musicais, além de explicitar também a recepção do público, que contribui para a reflexão que ele mesmo propõe. Na próxima subseção, evoco o fragmento, na íntegra, já que a presença de detalhes expressa melhor um dos prováveis efeitos desejados pelo autor – o de nos colocar vivamente diante da cena – e os aspectos estéticos que interessam a esta pesquisa.

2.2.1

| o meu chapéu tem três pontas |

Uma pequena orquestra, cujos instrumentos haviam sido fornecidos pelos russos, começava por um exangue motivo, em tons baixos e surdos. Balançando lentamente no ritmo, entraram em cena três personagens sinistros: vestindo capas negras, com capuzes negros na cabeça, e dos capuzes emergiram três vultos de palor cadavérico e decrepito, marcados por profundas rugas lívidas. Entraram com hesitante passo de dança, tendo nas mãos três longas velas apagadas. Ao chegarem no centro da ribalta,

45 O primeiro pode ser lido nas páginas 173 e 174, e é igualmente relatado com detalhes por Levi, mas se presta menos às análises sonoro-políticas a que estamos atentos aqui.

46 O outro grupo de refugiados italianos encontrados no caminho recebeu esta alcunha, e passou a se mover em conjunto com o grupo de Levi, totalizando 1.400 refugiados desta nacionalidade.

seguindo sempre o ritmo, inclinaram-se para o público com dificuldade senil, dobrando-se lentamente sobre os rins anquilosados, com pequenos puxões: para se curvarem e reerguerem empregaram dois minutos, que eram angustiantes para os espectadores. Readquiriram penosamente a posição ereta, a orquestra ficou muda, e os três fantasmas começaram a cantar a estrofe insossa, com voz trêmula e entrecortada. Cantavam: e a cada repetição, com o acumular-se dos espaços, substituídos pelos gestos incertos, parecia que a vida, junto com a voz, fugia deles. Pronunciada pela pulsação hipnótica de um único tambor em surdina, a paralisia progredia lenta e irreparável. A última repetição, no silêncio absoluto da orquestra, dos cantores e do público, era uma dolorosa agonia, um esforço moribundo (Levi, 2010, p. 175).

No *Lager*, os instrumentos eram muitas vezes fornecidos pelos alemães que, como já aludido por Celan (seu já citado poema *Fuga da Morte* explora também no conteúdo o ritual de morte musicalizado⁴⁷) e Levi, obrigavam os músicos a executar peças com finalidades disciplinares e mortíferas, marcando o compasso de passagens da rotina escrava e até das execuções, que em muitas ocasiões ocorriam sinistramente ao som de música, como levantado anteriormente. Os instrumentos fornecidos pelos russos, por sua vez, estavam sendo utilizados nas ocasiões narradas em “O teatro” na realização de diversos números, e a simples possibilidade de escolha sobre o que seria tocado, de como as músicas seriam escolhidas e executadas, já dotava os artistas de um senso de liberdade incomparavelmente maior às experiências musicais possíveis no *Lager*. Não se trata de entrar no juízo de valor sobre o comportamento alemão ou russo em geral durante aqueles anos, e menos ainda de apenas enaltecer o comportamento russo enquanto “fornecedores bondosos” de instrumentos e de liberdade, mas cabe notar que, na obra de Levi analisada por nós, por exemplo, é compreensível, dada a vivência que experimentou com pessoas de cada um destes povos, que o comportamento alemão em geral seja associado ao do opressor, enquanto o russo seja associado ao do libertador.⁴⁸ *A trégua*, em seu conjunto, traz personagens, paisagens e sonoridades russas a todo momento, e o capítulo “Teatro” se passa justamente no coração da União Soviética,

47 “Assobia e saem os seus judeus manda abrir uma vala na terra / ordena-nos agora toquem para começar a dança” (Celan, 1993, p. 15). Ver anexo 1.

48 Algumas questões ligadas ao conceito de nacionalidade – e, em especial à nacionalidade alemã – serão debatidas no capítulo 3. De todo modo, vale dizer que, em *A trégua*, Levi sinaliza algumas visões sobre as diferenças entre alemães e russos, como se pode ler no trecho “Certa manhã, com velocidade misteriosa e fulminante, propagou-se entre nós a notícia de que deveríamos deixar Slutsk (...). Os alemães, em circunstâncias análogas, teriam coberto os muros com cartazes bilíngues, bem impressos, especificando a hora da saída, o equipamento prescrito, o quadro da marcha e pena de morte para os renitentes. Os russos, ao contrário, deixaram que a ordem se propagasse por si própria, e que a marcha de transferência se organizasse por si mesma” (Levi, 2010, p. 127).

em Stáryie Dhoróghi, pequena aldeia que, segundo narra Levi, nem podia ser encontrada no mapa.

Na obra de Bolaño, sobretudo em “A parte de Archimboldi”, de 2666, vale citar de passagem, ambas as personalidades nacionais, alemã e russa, são evocadas em conformidade com certas peculiaridades, adotando um tom quase caricatural. Como bem observado por Natasha Wimmer, tradutora de Bolaño para o inglês, em 2666, os personagens não são verossímeis dentro dos moldes da escrita criativa. Xerxenesky conta que, segundo ela, Bolaño estaria “rejeitando um dos maiores pilares da arte de contar história: o personagem tridimensional, redondo, etc.” (Xerxenesky, 2019a, p.13). Diz ela que “em 2666, os personagens estão mais próximos de criações simbólicas do que humanos visceralmente reais” (Wimmer apud Xerxenesky, 2019a, p.13): tais personagens estariam mais próximas portanto, à categoria de tipos. Assim, encontramos tipos como o escritor russo de ficção científica, personificado por Ivánov, e o tipo alemão genocida que matou judeus apenas porque seguia ordens, como Sammer. Como disse o cineasta Stanley Kubrick, a respeito de personagens de Lolita e sobre Dr. Strangelove (Dr. Fantástico): “Bem, é que nestes filmes eu estava usando o clichê do alemão sinistro”⁴⁹. O uso sem constrangimento, com intenção estética consciente, de clichês como o do “alemão sinistro” ou do “escritor de ficção científica”; este é um dos expedientes de Bolaño para brincar com as nacionalidades em “A parte de Archimboldi”, em 2666. Vale lembrar aqui o prelúdio a esta dissertação: em termos de crítica a ditaduras, no conto “Carnê de Baile”, vemos Stalin lado a lado com Hitler no rol de ditadores que assolam o corredor do escritor, mostrando o caráter pouco reverente de Bolaño ao regime soviético e a sua atenção ao totalitarismo nos diferentes espectros políticos. Os *tipos*, assim, frequentemente se misturam, em um jogo que se desenvolve com especial habilidade paródica em *A literatura nazista na América*.

Retornando a “O teatro”, é provável que Levi não tenha tido objetivos tão específicos quando diz, de passagem, que os instrumentos haviam sido fornecidos

49 Esta fala está presente no filme *Kubrick by Kubrick*, de 2020, dirigido e roteirizado por Grégory Monro, em que o cineasta dá entrevistas a Michel Ciment, crítico de cinema. Ver referência: (Kubrick, 2020). Há, ainda, um livro de Ciment, editado pela Ubu, em que se lê, sobre o interesse do diretor pelo nazismo: “[Pergunta de Michel Ciment]: Há em seus filmes uma atração pela Alemanha, a música alemã, o Dr. Fantástico, o professor Zemph em *Lolita*... [Resposta de Kubrick]: Eu não diria que sou “atraído”, mas que sou fascinado: o horrível fascínio pela época nazista. Só isso” (Ciment, 2017, p. 121).

pelos russos, mas esta pequena observação, quando cotejada com o trecho sobre os rumores musicais escutados no Ka-be ou com o verso “assobia e saem seus judeus manda abrir uma vala na terra / ordenam-nos agora toquem para começar a dança”, de *Fuga da Morte*, não é um detalhe tão insignificante. Os russos libertaram Auschwitz e, mais adiante, tiveram a cortesia de possibilitar com seus instrumentos e em seus campos de refugiados as condições para uma trégua no trajeto de Levi que, em “O teatro”, nos coloca diante das cenas a que pôde assistir e que davam sequência ao trauma como vivências desejadas, quase curativas, em algum sentido: matéria portanto narrável para quando fosse possível.

Proponho, a partir de agora, um processo de *close listening*⁵⁰ do trecho ligado ao chapéu de três pontas, realizando – neste capítulo que testa o experimento de escrita, conforme citado na introdução – uma atenção mais detida especialmente à música e a seus quatro elementos, apurando uma poética de escuta de inclinações políticas que, ainda que não seja intenção direta de Primo Levi no trecho, pode ser gerada a partir dele.

2.2.2

| quatro elementos de um chapéu de três pontas |

Começamos pelo timbre: a pequena orquestra (que tocava instrumentos russos), o tambor, as vozes. As possibilidades que cada corpo timbrístico explora, nesta cena, está mais para o registro do “contido”, em um terreno que não busca brilho ou abertura. Assim, a orquestra toca “lugubrememente”, o tambor está em surdina, as vozes são trêmulas e entrecortadas. Há uma aura de mistério e incertezas, próxima a uma espécie de bruma narrativa que nos remete a Bolaño, ainda que o estilo de escrita seja outro. A orquestra em dado momento “fica muda”, abrindo espaço para a voz e o tambor. Estes aspectos sonoros já dão notícias sobre a cena com atenção e riqueza, mas há mais por onde (se deixar) penetrar.

Os timbres são os disponíveis àquela realidade, é importante frisar; não se trata de um arranjo musical que parte apenas do desejo, mas sim da possibilidade.

50 Jogo de palavras com *close reading*. Posteriormente, descobri que este termo dá nome a uma coletânea de ensaios de Charles Bernstein sobre a voz e a escuta na poesia. Lucas Matos propõe a tradução de *close listening* como “escuta crítica”, mas opto por manter o termo em inglês, diretamente ligado à escuta.. Disponível em <<http://blissnaotembis.com/blog/2014/04/revista-discoblliss-nao-tem-bis-escuta-critica-poesia-e-a-palavra-em-performance.html>> Acesso em 25 abr. 2021. Agradeço ao colega de Mestrado Thadeu Santos por estas informações.

Não está em jogo um plano de ideal artístico, mas sim o jogo do que é possível fazer com o que se vive, com os instrumentos que conseguem chegar até si. Uma arte retirada de um pedestal sublime⁵¹, que atende a chamados outros que não apenas os estéticos. O timbre da voz, em teoria, estaria “sempre disponível”, mas pode-se dizer que a realidade dos traumas não o permite operar desta forma, e que a afasia se faz sempre hipótese. A escuta atenta aos timbres é aquela que pensa, talvez, em uma paleta de cores musical, e Levi se mostrou hábil em pintar tal quadro. Vejamos como os outros elementos musicais se manifestam no trecho e afetam a escuta.

A intensidade é, aqui, um fator chave: não há grandiloquência, tudo se dá no registro do “pequeno”. O jogo agora é o dos silêncios a que recorrem tanto as vozes quanto a orquestra, enquanto o tambor segue em sua constância hipnótica. A recorrência do silêncio é, aqui, prática estética e política. Escolher o minimalismo dos volumes é algo pensado, algo que faz muito sentido face o processo de trânsito e dos fatos da guerra recente. A reação do público é, “todas as noites com um silêncio mais eloquente do que os aplausos” (Levi, 2010, pp. 175-176). Transitamos numa zona de silêncios do público e dos artistas, uma zona de toques menores. O volume é baixo, as transições são narradas de forma sutil, mesmo quando a orquestra se emudece para que as vozes iniciem o canto. Veremos, mais adiante, a instrumentalização da intensidade enquanto mecanismo de poder, mas vale observar que tanto a intensidade forte quanto a voltada para os silêncios tem efeitos estéticos evidentes. Observar com escuta atenta as transições entre silêncio e grandiloquência, seja no gesto de chegar perto para ouvir a miudeza ou se proteger contra a força sonora exagerada são gestos, corporais inclusive, que apontam para a percepção das intensidades. Neste sentido, podemos ler o trecho nos aproximando sensorial e acusticamente do livro, buscando absorver a intensidade baixa de grande efeito estético que ali se impõe.

51 Em suas provocações, Obici sugere a necessidade de “retirar a arte de um lugar sublime”, definindo como restritivo um uso que se valha apenas do crivo musical quando se discutem as percepções sonoras do entorno (Obici, 2008, p.52). Tal afirmativa faz ressoar dizeres da quarta capa de *A literatura nazista na América*. “Bolaño radicaliza seu projeto de tirar a literatura do pedestal e mostrar como ela é também cúmplice da barbárie”. (Xerxenesky apud Bolaño, 2019, quarta capa). Além da cumplicidade com a violência, cara a esta dissertação, é válido buscar destituir da arte, seja ela na forma literária ou musical, algo de sagrado ou intocável, do terreno do sublime que habita os pedestais, e encarar o trânsito entre linguagens como prerrogativa de manuseio da matéria sensível. Em outras palavras, dessacralizar tanto a música quanto a literatura e entender que uma escuta oscilante e impura é o que aqui se busca.

O ritmo pode ser adivinhado pelo lento balançar dos corpos que entram em cena e o seguem; pelo hesitante passo de dança; pela demorada inclinação do corpo que os atores tardam dois minutos para executar. Até ao fim, quando chega a “macabra hesitação, mas sempre seguindo o ritmo”, tudo é repetitivo, lento e penoso. Aqui, a pulsação hipnótica nos diz de um *ostinato*⁵² no surdo que marca a cena. Lentidão constante que acompanha todo o número, sem grandes reviravoltas no terreno rítmico instrumental. Quanto às vozes, por sua vez, atentamos ao “acumular-se dos espaços, substituídos pelos gestos incertos”. Estes espaços são justamente as pausas que a brincadeira específica da canção⁵³, explicada por Levi antes da descrição do número em si, pressupõe. A rítmica é responsável, portanto, pelo efeito de substituição de palavras por gestos e silêncios. É na brincadeira rítmica que “acontece” o chapéu de três pontas, que somada à intenção hesitante e marcada descrita acima, oferece determinado efeito aos corpos.

O ritmo impele adiante a leitura, marca nosso compasso de leitores e nos abraça, jogando-nos para dentro do número, enquanto mantém a condição atenta dos espectadores de Staryie Doróghi. Estes, hipnotizados pelo surdo marcado, se mantêm firmes na tarefa de hesitar junto aos artistas. Apesar da presença da rítmica, neste número, como elemento importante, o número se torna verdadeiramente marcante a partir do trânsito pelos demais elementos que acompanham a brincadeira. Como sinalizado na introdução, a depuração é um esforço, mas sabe-se que é a combinação dos elementos a responsável por fortalecer o efeito estético de algum fragmento sonoro. Ainda assim, a possibilidade de fixação deste mesmo fragmento na memória assume o peso maior de um determinado elemento nesta conta rememorativa. No caso específico do *Chapéu de Três Pontas*, a rítmica se impõe, portanto, junto à conhecida melodia, de forma a manter a atenção dos espectadores e de os engajar na brincadeira, cuja distribuição de sílabas e notas no tempo é conhecida por todos.

Por fim, evocando os itinerários melódicos, trata-se de uma “melodia batida e gasta pelo costume, tanto que ninguém mais reconhece sua origem” (Levi, 2010, p. 174), mas que, moldada pela forma descrita por Levi, deixava a todos os

52 Este conceito será debatido mais amiúde no capítulo 4, por ora, pode-se pensar em *ostinato* como repetição.

53 A substituição de palavras de cada verso de *Chapéu de três pontas* por gestos em silêncio (ou por sons não falados) a cada repetição da letra da canção.

espectadores sem respiração (p. 175). Vejamos, portanto, como a melodia se desenvolve para além do quarteto de versos.

A orquestra começa com um “exangue motivo”. *Motivo*, em música, é

uma pequena ideia musical, seja ela melódica, harmônica, rítmica ou todas as três. Um motivo pode ser de qualquer tamanho, embora seja mais comumente identificado como a menor subdivisão de um tema ou frase que ainda mantém sua identidade como uma ideia. É mais frequentemente imaginado em termos melódicos e é esse aspecto do motivo que é correlacionado com o termo figura. (The New Grove apud Nattiez, 1990)

Esta pequena ideia musical, no número em questão, é descrita como “exangue”, algo que o dicionário Oxford de Português⁵⁴ define como “esvaído em sangue, que perdeu as forças; debilitado, enfraquecido, exaurido” (2012, sem página). Algo esvaído de sangue evoca palidez, falta de cor, o que é confirmado pela escolha das expressões “palor cadavérico e decrépito” e “rugas lívidas”, que aparecem na sequência. As capas e capuzes também são negros, descoloridos à sua maneira. O motivo da palidez e da falta de cor e de luz (velas apagadas, velas vacilantes) permeia a descrição do número, como uma espécie de motivo literário. O motivo exangue era tocado em “tons baixos e surdos” – baixos, logo, graves, trazendo também densidade ao trecho. Não saberia definir o que seriam “tons surdos”, mas certamente tal mistério contribui para a narrativa; podemos dizer também que quase com certeza não eram tons que traziam eloquência e brilho à execução. Os tons surdos dão lugar, em algum momento, à orquestra muda que, ao interromper a execução de seu motivo, por sua vez cedeu espaço às vozes. Estas cantam a “estrofe insossa”, adjetivo que Levi adiciona ao “batido” e “gasto”, como se melodias repetitivas lhe fossem menos saborosas, donde podemos ler, com alguma boa vontade, a existência de uma sede por novidades. Tal sede estética é, felizmente, aliviada pelo alto teor artístico de tudo aquilo que justamente não era melodia em *Chapéu de três pontas*, mas altamente favorecido pela presença justamente desta canção desgastada e de pouco sabor ou frescor. É o tratamento inesperado criado para a execução desta canção que se fixa na memória do espectador e cria o efeito estético; questão de inesperados arranjo, performance e contexto. A mistura da familiaridade da canção com o renovado invólucro rende,

54 Dicionário de Português licenciado para Oxford University Press. Editora Objetiva, 2012. Acesso eletrônico via software instalado (sem link).

portanto, uma recepção contundente por parte do público, seja pelos que reagiram com silêncio, seja pelos que aplaudiram efusivamente. Voltando ao “exangue”, vale dizer que a melodia insossa cantada pelos atores, enquanto percebia as palavras que lhe dão corpo serem trocadas por gestos incertos, fazia parecer “que a vida junto com a voz, fugia deles”. Algo se esvaía dentro do número, cuja descrição é encerrada por Levi com uma profunda reflexão sobre por que o número era recebido com um silêncio mais efusivo do que os aplausos:

Talvez porque se percebesse, sob o aparato grotesco, o sopro pesado de um sonho coletivo, do sonho que evapora do exílio e do ócio, quando cessam o trabalho e o tormento, e nada protege o homem de si mesmo; talvez porque se reconhecesse a impotência e a nulidade da nossa vida e da vida, e o perfil torto e arqueado dos monstros gerados pelo sono da razão (Levi, 2010, p. 176).

Assim, voltamos ao começo do raciocínio ligado a um dos méritos que faz de *A trégua* uma obra singular: a capacidade de Primo Levi de, a partir de um trecho que poderia apenas evocar a leveza e a singeleza de uma canção como *Chapéu de três pontas*, percebermos uma acurada descrição estética prenhe de detalhes sombrios que desembocam em uma reflexão tão densa como a que ele chega, capaz de explicitar sentimentos como a nulidade da vida.

A escolha específica por narrar com tamanho fôlego descritivo uma canção infantil, justamente em *A trégua*, que retrata o sinuoso retorno de Levi ao lar, encontra ressonância no conceito de ritornelo, de Deleuze e Guattari, segundo leitura de Giuliano Obici. Em uma subseção intitulada “A canção nos protege”, Obici menciona “posturas sonoras que criamos para enfrentar uma situação desconfortável (solidão, tensão, ansiedade)” (Obici, 2008, p. 79). A canção serve, portanto,

para nos proteger, para criar um lugar subjetivo, um território seguro. No âmbito sonoro, a canção instaura um estado de proteção e tranquilidade (...). A canção traça linhas seguras, linhas melódicas bem definidas em relação à caótica sonoridade ambiente, às relações de frequência, tempo e timbre. Tais linhas delineiam um campo que traçamos para nos proteger do caos (p.79).

Ainda que vestido de cores lúgubres, o *Chapéu...* poderia, talvez, projetar a familiaridade do lar nos ouvidos de Primo Levi. É difícil não se entregar à pulsão metafórica de imaginar a Europa – em seu estado de ruínas do pós-guerra, com seus trilhos de trem tão destruídos a ponto de conduzir o exilado na direção oposta de

seu lar, a uma aldeia russa ausente do mapa – como o próprio caos cujos curtos alívios se dariam, talvez, pelas linhas seguras de uma canção infantil. Neste sentido, a oposição à ruína se faz na ideia que Obici apresenta na subseção “Traçando um lugar seguro”: “a canção pode ser a casa, mas não a canção por ela mesma e sim como um estado que evoca” (2008, p. 80). A respeito das paredes desta casa, “os componentes vocais, sonoros, são muito importantes: um muro do som, em todo caso, um muro do qual alguns tijolos são sonoros” (Deleuze, Guattari apud Obici, 2008, p. 80). Guardemos a ideia de tijolos.

Neste contexto, Levi foge de uma narrativa de redenção e segue na miudeza reflexiva, partindo de pequenos episódios como este. A atenção ao motivo musical e à pequena célula rítmica fazem igualmente parte desta economia narrativa do pormenor, bem articulada por Renato Lessa em “O silêncio e sua representação”:

Em *É isto um homem?*, por exemplo, o leitor não encontrará um fio narrativo continuado, mas o suceder de episódios, cuja força expressiva máxima dá-se a ver através de pormenores. (...) O fecho textual está contido em uma das frases mais fortes de todo o livro: ‘ao alvorecer, o arame farpado estava cheio de roupinhas penduradas para secar’. O fragmento capta, a um só tempo o detalhe, o absurdo e o destino (Lessa, 2008, p. 14).

As cenas evocadas por Lessa são outras, mas apontam para a potência narrativa do fragmento. Detalhe, absurdo e destino, expressões potencializadas por fechos textuais, arremates rítmicos que, na página, físgam um tipo de atenção que encontra ressonância em Bolaño: “esse artifício de apontar uma coisa pequena⁵⁵ como ícone ou símbolo de algo muito maior, é recurso corrente em Bolaño. Ou seja, é um artifício metonímico, de sinédoque” (Xerxenesky, 2019b, p. 51).

Decupar auditivamente trechos sonoro-musicais, depurando seus elementos, ajuda no processo da criação de uma poética de escuta que, neste caso, ressalta o relacionamento entre estética e violência, justamente uma das marcas recorrentes na obra de Bolaño. Vejamos, portanto, como as manifestações sonoras podem afetar nossa escuta em sua obra, a partir de um episódio de “A parte de Archimboldi”, de

55 Em tempo, em defesa de doutorado recente, de Francisco Camêlo (2021), intitulada *Miniatura, miniaturização. Dispositivos de pensamento e de criação artística, a partir de Walter Benjamin*, ouvi, acerca de Benjamin, sobre a relação entre sua condição de exilado e a “portabilidade do pequeno”. Acredito na ressonância desta condição ao mecanismo de atenção ao pormenor portátil escutado em Bolaño e Levi, que também experimentaram o exílio.

2666, lido e ouvido com atenção semelhante, talvez mais sonora e um pouco menos musical, desapegada dos quatro elementos testados sem trégua no *Chapéu*.

2.3

| barulho | barulho | ergue a vista | não vê nada |

Mas o que Mickey Bittner queria, o pobre coitado embutido em seu terno apertado de tão bom corte, era explicar o efeito que causava nos soldados o bombardeio de saturação e o sistema que bolou para combatê-lo. *O barulho. A primeira coisa é o barulho.* O soldado está em sua trincheira ou em sua posição mal fortificada e de repente ouve o *barulho*. *Barulho* de aviões. Mas não *barulho* de caças ou de caças-bombardeiros, que é um *barulho* rápido, se assim posso falar, um *barulho* de voo baixo, mas um *barulho* que chega do mais alto do céu, um *barulho* rouco e cavernoso que não pressagia nada de bom, como se uma tempestade se aproximasse e as nuvens se chocassem umas com as outras, mas o problema é que não há nuvens nem tempestade. *Claro, o soldado ergue a vista. A princípio não vê nada. O artilheiro ergue a vista. Não vê nada. O metralhador, o servidor de uma peça de morteiro, o batedor, erguem a vista e não veem nada. O motorista do blindado ou de um canhão de assalto ergue a vista. Também não vê nada.* Por precaução, porém, o motorista tira seu blindado da estrada. Estaciona-o debaixo de uma árvore ou cobre-o com uma malha de camuflagem. Logo depois aparecem os primeiros aviões (Bolaño, 2010, p.755, grifos meus).

O barulho, isso parecia impossível, torna-se maior. *É melhor dizer barulho.* Podia-se chamar de estrondo, rugido, fragor, martelar, suma estridência, mugido dos deuses, mas barulho é uma palavra simples que designa igualmente mal aquilo que não tem nome (Bolaño, 2010, p.756, grifo meu).

Estes dois trechos estão contidos em “A Parte de Archimboldi”, de 2666, romance composto de cinco partes, sendo a supracitada a última delas. Esta parte narra a trajetória de Hans Reiter que, em segundo momento, assume o nome de Benno von Archimboldi ao lançar-se em carreira literária. Reiter havia lutado como soldado no exército alemão na Segunda Guerra Mundial antes de ingressar nas letras, embora não seja representado como o “nazista clássico”, febril apoiador do regime ou criminoso de guerra. Como veremos adiante, ele inclusive toma ações contundentes contra outro personagem que havia assumido participar de táticas genocidas ordenadas pelo regime.

A cena citada se dá em um momento em que o protagonista busca, em Colônia, uma editora para publicar seu primeiro romance, *Lüdicke*, após a rejeição de outras editoras da cidade. Archimboldi é recebido por Michael Bittner, editor e ex-paraquedista. De antemão, percebemos aqui o habitar de Bolaño na sempre difusa linha que une (ou separa, a depender da disposição do leitor), a literatura e a

violência, a literatura e a guerra. O encontro logo chega à guerra como assunto, trecho em que o chileno aprofunda o “bombardeio de saturação” aliado, estratégia militar que Primo Levi apenas cita *en passant* em *Os afogados e os sobreviventes*, enquanto realiza uma reflexão mais ampla sobre a violência. Diz Levi: “depois do *God mit uns* [Deus está conosco] nazista, tudo mudou. Aos bombardeios aéreos terroristas de Göring responderam os bombardeios ‘de saturação’ aliados” (Levi, 2016a, p.165). É curioso notar este contraste: enquanto Levi apenas cita esta forma de violência em poucas linhas das quase duzentas páginas que escreve, Bolaño faz da tática militar uma cena de poder descritivo e reflexivo acentuados, conformada à sensibilidade de um personagem que a experimentou na carne. À cena:

De um lado, Archimboldi, ex-soldado e escritor; de outro, Mickey Bittner, ex-paraquedista e editor. Sem dúvida, na Alemanha pós-Segunda Guerra, abundavam todos os tipos de profissionais que haviam servido ao exército, que eram ex-membros da *Wehrmacht* e que agora se dedicavam a ocupações civis, fato que não era exclusivo aos novos integrantes do mundo literário (ou os que retornavam a este após o hiato da guerra). De todo modo, Bolaño faz questão de amplificar, sempre que possível, esta específica mistura de mundos, de modo que, de uma ou de outra maneira, sentimos sempre, enquanto leitores, o fantasma da violência quando o assunto é a literatura, ou os espectros da literatura quando o cenário é violento. São dois mundos que, em Bolaño, de fato, se fundem das mais variadas formas, seja no campo de batalha – onde, a certa altura, o protagonista se esconde, encontra e lê um caderno de um refugiado – seja na sala de uma editora, em um corredor, em um porão, em uma carta, em uma ideia, em uma vala comum. Seja nos contos do chileno, seja em seus romances, seja em seus poemas, a relação pode ser encontrada, presente, pulsante, fervente.

No início do trecho, o editor põe-se a explicar o que era um bombardeio de saturação; segundo ele, uma tática intensiva de disparar inúmeras bombas em um espaço reduzido. Analogamente, podemos dizer que o uso reiterativo da palavra “barulho” – palavra do universo sonoro que muito interessa à análise – é uma espécie de bombardeio de saturação literário, cujo efeito atinge e cansa propositalmente o leitor. Tal recurso é bastante utilizado por Bolaño nas obras lidas aqui, de maneira geral, e será aprofundado no capítulo 4. Vale dizer que, por vezes, a reiteração excessiva joga a serviço do humor, como se pode perceber em diálogos

como aquele que sequencia vários *lapsus calami*⁵⁶ (Bolaño, 2010, pp. 801-804) ou em trechos que contém seus frequentes processos de listagem⁵⁷. A repetição tem motivações variadas e gera efeitos estéticos diversos. Observaremos alguns casos.

Existe, ainda, uma questão rítmica e melódica intrínseca a tais usos reiterados: são palavras que se tornam *motivos* e, como notas repetidas, marteladas, nos atingem inequivocamente. Posso afirmar por minha leitura, pelo menos, que foi impossível me manter incólume ante a explicação de Bittner, prenhe de barulhos repetidos, ainda que este encontro entre editor e escritor não represente nada de essencialmente especial dentro da trama.

No que se refere às escolhas estéticas, podemos reconhecer, ainda, no segundo trecho transcrito, uma reflexão relevante por parte do narrador (e do escritor, naturalmente). O quanto de “maquiagem literária” seria desejável em descrições de violência? Os manuais de escrita criativa poderiam nos lembrar que evitar a repetição excessiva de palavras é uma boa prática, que o universo matizado dos sinônimos é um mapa que deve ser explorado. Na geografia literário-auditiva em questão, afirmamos o oposto: “é melhor dizer barulho” e ignorar os sinônimos. É melhor assumir a estética do bombardeio; do despejar da mesma palavra sobre o leitor em um curto espaço. Conteúdo explosivo aliado à estética da saturação.

Mais adiante e (quase sempre) ironicamente, o não uso dos sinônimos no parágrafo anterior dá lugar no seguinte a uma lista das palavras que era melhor não utilizar (o segundo trecho citado nesta subseção). Isto se dá a partir da aparição deslocada dos sinônimos, a título de comentário do narrador mesclado à narrativa de Bittner, em um momento de utilização eficaz do discurso indireto livre. O narrador quase nos faz um aviso do tipo “sei que poderia ter buscado outras palavras, que poderia enriquecer, ali, o vocabulário; conheço as boas práticas, mas desejo descartá-las: quero que foquem seus sentidos nas práticas ruins, as práticas de guerra (em literatura)”. Como conclui o narrador: “barulho é uma palavra simples que designa igualmente mal aquilo que não tem nome” (p. 756). Compreendemos, mais uma vez, o sinuoso a partir da objetividade.

56 Uma espécie de erro de escrita, como: “‘Com as mãos cruzadas nas costas, Henry passeava pelo jardim, lendo o romance de seu amigo’. O dia fatal, Rosny” (Bolaño, 2010, p. 802).

57 Recurso que Bolaño utiliza com frequência, com inspiração em Borges, e que aparece especialmente em *A literatura nazista na América*.

Pomo-nos a pensar que o burilar estetizante dos outros termos possíveis (estrondo, rugido, fragor, martelar) e de expressões de contornos grandiloquentes carregadas de ironia (suma estridência, mugido dos deuses) era não mais que perfumaria literária viável, mas que o *barulho* era o que aqui de fato interessava; que era esta a nota musical escolhida para o moto-contínuo. Cada barulho decaído na página, uma dezena de bombas cadentes, um sem-fim de memórias de guerra do ex-paraquedista, uma demarcação das escolhas de audição de Bolaño, como quem avisa: “não seja demasiado poético ao tratar de mortes em massa”. É melhor, de fato, dizer barulho.

Se é melhor dizer barulho, temos ainda a informação de que ele, o barulho, é também “a primeira coisa”. A guerra tem (deve ter, imagino) disso: o perigo se avisa próximo acessando diferentes sentidos, simultaneamente ou não e, no caso de aviões ou bombas que se aproximam – quando a audição é acionada em primeiro lugar, mas a fonte do som ainda não é visível – cria-se (deve-se criar, imagino) um estado de inimaginável tensão, daquela tensão que somente os que temem a morte a qualquer segundo acessam. É neste estado de tensão que opera o trecho, narrado no volume sóbrio dos que descrevem o trauma fingindo talvez não se tratar de trauma.

O mesmo jogo de reiteraões opera quando se narra o que vem na sequência do barulho. Naturalmente, o chamado do som que chega faz com que todos olhem para buscar ver do que se trata, enquanto seus corpos pensam ao mesmo tempo em como e onde podem se esconder. Pousamos, portanto, em: erguer a vista / não ver nada: é este o par que opera logo ali, na esteira do barulho. A personagem (seja soldado, motorista, batedor, artilheiro, metralhador) sempre “ergue a vista”, nestes exatos termos, enquanto a resolução desta visualização, seus resultados, guarda pequenas diferenças sutis, mínimas variações do “não ver nada” (*a princípio* não vê nada / não vê nada / *e* não vê nada / *também* não vê nada). A presença de pequenos termos anteriores (*à princípio*, *também*, *e*) ou flexões de número (*vê* – *veem*) não altera em nada o efeito estético; pelo contrário, adiciona pequenos acessórios às novas notas musicais escolhidas, funcionando como apogiaturas⁵⁸). Mais uma vez, não interessa buscar sinônimos como avistar, entrever, vislumbrar

58 Apogiaturas são notas velozes que se colocam antes das notas que “realmente” integram a melodia para gerar certo efeito sonoro. Gráficamente, aparecem na forma de notas em tamanho reduzido.

no horizonte (termos citados por nós agora, não pelo autor); interessa o jogo de reiteraões que agora fazem coro (e resposta) ao reiterado barulho.

Desta forma, uma possível depuração do parágrafo – e da narrativa de Bittner em geral – poderia se traduzir basicamente em: barulho, barulho, barulho, erguer a vista, erguer a vista, erguer a vista, não ver nada, não ver nada, não ver nada. É a repetição da violência, a repetição da guerra, sua saturação bombástico-literária que invade nossos ouvidos com a simplicidade daquilo que é impossível descrever de fato. Invadir, pilhar, prender, matar, reportar, recuar; invadir, pilhar, prender, matar, reportar, recuar... morrer, sobreviver, contar; morrer, sobreviver, contar.

Ecoa em nós aqui o Primo Levi mais pragmático de *É isto é homem?*, aquele que pensava em “voltar, comer, contar” (mas que nos conta isto nestas palavras sóbrias somente em *A trégua*). Não reverbera, no entanto, o Levi das traduções meticulosas e prenhes de sinônimos (palor cadavérico, pálido, exangue) do *Chapéu de três pontas* assistido em uma Rússia longínqua.

-- |

Não sei o que diriam os fantasmas que encontraram o pesquisador há algum tempo, em seu campo de batalha literário e de memória, naquele estádio de futebol sem linhas brancas de cal. Talvez dissessem que o pesquisador ouve vozes em excesso, que amplifica sua orelha de forma mutante e extravagante, que a lupa auditiva é excessiva, se não inventada. Uma possível resposta é que a politização das escutas pode e deve operar mesmo diante do menor sinal sonoro, sinais miúdos ainda mais imperceptíveis que um silêncio. (Em tempo: o ‘barulho, barulho, barulho’ nem é tão miúdo assim, é um chamado claro aos labirintos do ouvido). A resposta do pesquisador é quiçá um pouco tecnicista, mas os fantasmas fingem aceitar, não sem antes retorcer no escuro seus lábios superiores, gesto que Bolaño efetua mais enfaticamente que Levi.

Agora, diante dos três fantasmas – o de Levi se replica, vira dois, um de A trégua, outro de É isto um homem?; Bolaño segue espectro único – de quem o pesquisador busca aproximações pela via do invisível, cabe apenas cotejar sem julgar, colocar lado a lado e frisar, mais uma vez, que as escolhas estéticas e vocabulares são todas partes de um possível. Os fantasmas ouvem, um pouco impacientes, algo sobre a percepção de suas singularidades, das sensações vasculhadas no terreno da análise, orientadas para polos diversos. O Bolaño que começo a (re)conhecer melhor provavelmente caçoaria de tal acadêmica busca,

mas talvez, quem sabe?, vá lá, simpatizaria um pouco com as orelhas detetivadas que catam os rastros de som que deixou...

*Abraço com a mesma efusividade a crueza de Bolaño na estória contada por Bittner a Archimboldi, com suas repetições saturadas; o pragmatismo leviano⁵⁹ que não quer evocar melodias em *É isto um homem?*; o deslumbre do mesmo (outro) Primo Levi que voltava aos poucos à vida em *A trégua*. Um trio de poéticas de escuta que movem a audição através do giro de um dial literário que faz do texto que emerge da página, radiografia (e radiofonia) política.*

-- ||

Voltando a Bittner/Archimboldi, em todo o trecho, há uma escolha que tende mais ao uso dos períodos curtos, com feições de roteiro de cinema, que colocam o leitor dentro da cena como se esta fosse construída a partir de relances visuais (algo próximo à memória, talvez?). Adentremos ainda mais o exíguo território bombardeado da cena, onde nos contam que o bombardeio de saturação ocorria em três ondas.

2.3.1

| ondas |

| primeira |

Na primeira, todas as bombas caem em local inesperado pelos soldados (acreditavam que fossem ser lançadas em alguma cidade, ponte ou linha férrea na retaguarda) que irão, finalmente, no momento pós-sonoro, ser capazes de avistar os aviões de onde daqui a pouco seriam lançadas. Inicialmente, ficamos apenas com o registro visual de que os aviões “são muitos”. A quantidade (muitos) é destacada duas vezes, em sutil reiteração sem uso de sinônimos, sendo a segunda aparição de “são muitos” acompanhada de “tanto que enegrecem o céu” (*motivo* recorrente em Bolaño, o céu de chumbo, o céu cinza, o céu escuro). Tal pequena adição é, mais uma vez, como que uma pequena variação da nota “são muitos”, que vai criando sobre o leitor um aumento de expectativa, quase um aumento de volume sonoro simultâneo ao acréscimo melódico: primeiro são muitos, mas os soldados acreditam que devem estar indo alhures; agora são muitos, o céu está escuro (o perigo,

⁵⁹ O uso do termo “leviano” é de duplo sentido proposital, tomado de empréstimo do ensaio “O riso leviano”, de Eduardo Vidal, já citado.

portanto, mais perto), mas seus objetivos certamente estão em outro lugar (o termo “certamente” traz aqui uma incredulidade amplificada, portanto, uma espécie de “não é possível que venham nos atacar aqui, a nós que estamos em local tão pouco estratégico”. Aquela certeza falsa dos que afirmam o oposto do que mais temem profundamente). Importante notar também que o fato de os aviões serem muitos tem relevância auditiva: trata-se de um coro de aviões, de muitas vozes aéreas que, cada vez mais, vão se apresentando. (Mais adiante, por contraste, veremos um capítulo de *Estrela distante* em que um único avião, por exemplo, uma única voz, se apresenta com relevância e assombro.)

A surpresa: as bombas caem todas numa área limitada. Toda a expectativa que 1) nasce mais cedo do barulho reiterado, 2) passa pelas visões que erguem a vista e nada veem, 3) percorre pares de olhos incrédulos, que tentam se convencer de que o perigo não era iminente e próximo, 4) é, finalmente, arrematada ritmicamente com “surpresa geral” e a queda das muitas bombas no pequeno local, acompanhadas de um ponto final que encerra tanto o período quanto a primeira onda. A frase é quase jornalística, limpa de qualquer excesso estético. Vejamos a transcrição do trecho, que aparece em seguida ao final do primeiro trecho transcrito nesta seção (“logo depois aparecem os primeiros aviões”).

Os soldados olham para eles. *São muitos*, mas os soldados acreditam que vão bombardear alguma cidade na retaguarda. Cidade ou ponte ou linhas férreas. *São muitos, tanto que enegrecem o céu*, mas seus objetivos certamente estão em alguma zona industrial da Alemanha. Para surpresa geral, os aviões soltam suas bombas e as bombas caem numa área limitada (Bolaño, 2010, p.755, grifos meus).

| segunda |

Em seguida, uma segunda onda do bombardeio tem início, marcada por mais uma utilização do termo “barulho”: “o barulho então torna-se ensurdecidor” (Bolaño, 2010, p. 756). O ritmo narrativo se torna mais pulsante, com o uso mais intensivo de pontos finais e de períodos curtos. Já não há mais espaço para explicações como as que precederam a primeira onda e as que nos permitiram entreouvir os pensamentos dos soldados incrédulos momentos antes dos primeiros lançamentos. As conclusões de cada período curto são as traduções visuais da guerra, expostas em ritmo incessante: crateras abertas na terra | fogo | bosques que desaparecem | cercas que saltam | terraços que desmoronam. A conclusão: “muitos soldados ficam surdos momentaneamente” (p.756).

Os soldados poderiam ficar com mais medo, poderiam entrar em desespero, poderiam apenas fugir desordenadamente ou poderiam nem ser citados ao fim do trecho. Seria até possível que os soldados tivessem feito tudo isso naquele exato momento, mas diante de um entorno destroçado, a atenção do leitor é levada de forma perspicaz da destruição total – com variações visuais e na escolha de palavras (Bittner poderia dizer que uma coisa pega fogo, outra também pega fogo, as cercas finalmente pegam fogo, ou algo do gênero) – ao aparato de escuta dos soldados. As demais reações não são citadas de imediato.

A surdez decorrente de bombardeios é algo relativamente comum, explorada cinematograficamente inclusive em muitos filmes do gênero “guerra”, geralmente a partir do emprego, no desenho sonoro, de um som agudo contínuo para simular tal estado, o que não deixa de guardar semelhança com a realidade. Ainda assim, vale pontuar aqui como as escolhas de Bittner-Bolaño nos conduzem auditivamente ao longo de todo o trecho e a partir do texto. (Bolaño até cita, após os muitos soldados ensurdecidos, alguns poucos que não aguentam aquilo e fogem. Trata-se de um pequeno apêndice após a citada surdez e antes da evocação da terceira onda, mas tal fato é nada mais do que um adendo em tom jornalístico, um detalhe talvez dispensável). Em resumo, o caminho de nossa leitura e de nossos ouvidos até agora foi: reiteração do barulho, pelo uso mesmo da palavra e do que ocorria em cena; as bombas que despencam do céu enegrecido pelos muitos aviões; o barulho se tornando ensurdecedor; o entorno destruído, narrado com sobriedade, mas com variações visuais; os muitos soldados que ficam surdos. No momento em que as reações à segunda onda estão se desenrolando, uma terceira onda de aviões aparece e segue assolando o terreno demarcado.

| terceira |

É aqui que aparece o segundo trecho transcrito ao início da seção 2.3 – aquele que lista os sinônimos dispensáveis às descrições dos expedientes das máquinas de morte – e que conclui evocando a simplicidade e a insuficiência do termo “barulho” para designar (designar mal, ele diz) aquilo que não tem nome (o próprio mal, talvez?). Antes da terceira onda é que chega, portanto, a narração em discurso indireto livre, mescla de reflexão do narrador e do contar do editor, que nos lembra, em meio às bombas, que um apuro mais estetizante no que se refere ao vocabulário soaria deslocado ali; um pequeno momento de aviso literário em meio à violência. Aqui, na terceira onda, o “barulho, isso parecia impossível, torna-se maior” e, após

a supracitada reflexão, um arremate rítmico⁶⁰: “o metralhador morre”. Um período curto, à moda das frases que se aprende na infância. Nada poderia ser mais sucinto que isso: uma morte em quatro pequenos elementos: artigo + sujeito + predicado + pontuação. Uma célula rítmica firme e breve, intransitiva, que afirma ali que tudo terminara na terceira onda (logo em seguida nos adicionam uma quarta e quinta ondas). Intransitividade verbal do verbo morrer, caminho interrompido de vida do metralhador.

Como segue Bolaño após este curto período? Com uma descrição gráfica digna de filmes explícitos de terror, cena infernal, quase tarantinesca, e o início de reiteração da palavra bomba, que aparecerá quatro vezes nos períodos seguintes, nos saturando à moda explicitada pelos barulhos. A sequência: “sobre seu corpo morto cai em cheio outra *bomba*. Seus ossos e farrapos de carne se espalham por lugares que trinta segundos depois serão batidos por outras *bombas*” (Bolaño, 2010, p.756, grifos meus). Em seguida, uma guinada ao campo semântico do fogo, em que ficamos sabendo que o servidor da peça de morteiro é *volatilizado* (escolha poderosa para se descrever uma morte; o personagem basicamente vira gás) e que o motorista do blindado e seu veículo, após três bombas, se tornam uma “só coisa informe a meio caminho entre a sucata e a lava” (Bolaño, 2010, p.756). Os personagens enumerados no momento anterior à primeira onda, os mesmos que erguiam a onda e nada viam, nos são apresentados agora com excessiva visualidade; sabemos exatamente em que cada um se transforma. As notas musicais, as gradações, aqui, são várias: gás, lava + sucata, farrapos de carne. A morte se desenrola graficamente ante nossos olhos atentos, suspendendo por um instante nossa audição.

| quarta e quinta |

Chegam a quarta e a quinta onda, como movimentos de uma sinfonia veloz e destruidora. Não mais precisamos de grandes explicações ou descrições visuais, auditivas ou reflexivas; ficamos sabendo apenas que “tudo arde” (p. 756). Retornamos à simplicidade após uma dilatação descritiva de ordem gráfica, por sua vez precedida pela enumeração da destruição do entorno da segunda onda (cerca, terra, arvoredos, bosques, terraços). Agora tudo simplesmente arde, e o cenário que

60 Os *arremates rítmicos* voltam a ser explorados no capítulo 4, onde ganham uma subseção, junto a *misturas temporais*. Neste capítulo 2, aparecem mais ocasionalmente, com observações pontuais.

era o de crateras na Normandia agora é simplesmente “a lua” (p. 756). (Metáfora gasta, mas precisa: se o terreno é inabitável e perfurado, que melhor imagem do que a lunar? Mais uma vez, não caberia uma busca estética por uma comparação melhor, mais “bela”: Normandia que parece Lua executa bem o serviço, entrega a ideia).

2.3.2

| conclusão em quatro etapas |

Chega-se, finalmente, a uma conclusão da análise em quatro etapas, que dialogam e oferecem um desfecho a todo o trecho, condensando tanto as leituras auditivas com inclinações políticas, quanto o universo de intenções que se atribui a Bolaño de maneira geral. As quatro etapas seriam: 1) um desfecho sonoro para todo o trecho; 2) o mesmo recurso de saturação literária para descrever a tática de Bittner para lidar com o bombardeio; 3) o retorno quase cínico da narrativa para as questões editoriais de Archimboldi; 4) a opinião de Archimboldi sobre Bittner. São etapas de conclusão de minha análise, mas que concluem diferentes aspectos do trecho em questão. Explico adiante.

Quando os bombardeiros terminam de descarregar no terreno previamente limitado *não se ouve um só passarinho*. De fato, nas áreas vizinhas, tanto à esquerda quanto à direita das divisões que foram castigadas, onde não caiu *uma só bomba*, tampouco se ouve *um só pássaro* (Bolaño, 2010, p. 756, grifos meus).

Sobre a primeira etapa, de antemão, vale uma proposta de imagem que remete à introdução da dissertação: a guerra nunca se encerra em si própria, e carrega consigo um sistema de consequências manifestadas de forma semelhante aos *ecos e reverberações*. O terreno *imediatamente ao lado* sofreu a consequência do silêncio absoluto dos pássaros de forma idêntica à área bombardeada. Metaforicamente, é assim que a guerra sonoramente se espalha: cala até mesmo os locais por sobre onde não se abate; mata e silencia tudo aquilo que lhe tangencia.

Esta primeira etapa é a que conclui as ondas de bombardeio *per se*. Opta, portanto, por um desfecho sonoro ao trecho, a partir da proposta dos passarinhos calados. Ora, mais uma vez, a metáfora gasta é aquela que melhor executa o serviço: com uma precisa dose de ironia bucólica, ficamos sabendo que tanto na área bombardeada, quanto nas áreas vizinhas – *à direita e à esquerda*, Bolaño curiosamente frisa, quase talvez sugerindo que a guerra se abate, de fato, sobre

todos os campos do espectro político, que a destruição naquele nível não conhece esta distinção – não se ouve um só pássaro. A imagem do silêncio dos pássaros contrastaria com uma sensação idílica, dos recantos onde tantas vezes ouvimos a evocação do canto dos pássaros como sinônimo de paz. Aqui, este sonho é destruído a partir dos ouvidos. Para completar, o jogo sonoro “um só pássaro / uma só bomba / um só passarinho” atenta, de forma não tão contundente quanto as leituras anteriores, para certa sonoridade que conclui o bombardeio, oferecendo as últimas unidades de estilhaço literário. É o desenrolar do barulho em seus resquícios e consequências sonoras imediatas: bombas cessaram, pássaros calaram.

A voz que assume o parágrafo seguinte é a do narrador onisciente, que traz dois conjuntos de informações que irão se misturar a partir de um elemento comum: a bebida alcóolica. Primeiramente, o desfecho de batalha: chegam as tropas inimigas e com elas uma brilhante frase: “para eles, penetrar neste território cinza-aço, fumegante, cheio de crateras, é uma *experiência que não carece de certo horror*” (p.756, grifo meu). Uma experiência que não carece de certo terror é a um só tempo eufemismo, ironia e realidade pois, apesar de parecer absurda, dado que o descrito até ali é o horror total, a possibilidade mesma de enxergar não este horror total, mas sim um *certo horror*, era o que tornava possível aos invasores lidar com o que haviam acabado de proporcionar em forma de bombardeio e destruição. Uma visão parcializada, enviesada; mecanismo, talvez, para evitar futuros traumas. Quanto às tropas nazistas, com “olhos de louco” (p. 756), ficamos sabendo que alguns choram e se rendem, enquanto outros reagem. Destes, os mais indômitos parecem ter bebido e um deles sem dúvida era Bittner, diz o narrador. Sua receita para lidar com o bombardeio é a fuga pela embriaguez que, estilisticamente, emprega o mesmo recurso sonoro-literário do início do trecho analisado: a repetição da palavra “beber”, nos fazendo avançar na página como quem visualiza garrafas virando e escuta a reiteração: “*beber schnaps, beber conhaque, beber aguardente, beber grapa, beber uísque, beber qualquer bebida forte, inclusive vinho se não houver remédio*”⁶¹ (p. 756, grifos meus). Em discurso indireto livre, parecemos ouvir aqui um pouco do pensamento de Bittner, bem mesclado ao do narrador, que conclui (concluem) o trecho com uma evocação reflexiva e sonoramente cíclica:

61 Aqui, novamente, ressoa *Fuga da Morte*, de Paul Celan: “Leite negro da madrugada bebemo-lo ao entardecer / bebemo-lo ao meio dia e pela manhã bebemo-lo de noite / bebemos e bebemos”. Ver Anexo 1.

“para dessa maneira evadir-se dos *barulhos*, ou para confundir os *barulhos* com as pulsações e circunvoluções do cérebro”. (p.756, grifos meus). Aqui, embriagados e saturados, somos lembrados dos barulhos, uma última vez, para finalmente nos livrarmos deles, de suas bombas, por meio dos giros que a mente dá quando afetada pela bebida. São os barulhos dando lugar ao embaralho.

-- | | --

Após este último fragmento, há uma pausa espacial de duas linhas em branco, antes do bloco de texto seguinte⁶², a partir da qual nos conduzimos à terceira etapa da conclusão; espaço de retomada do fôlego. As duas primeiras etapas são as que de fato encerram a vivência de Bittner na guerra, encerram o bombardeio, suas explicações e consequências, e a forma com a qual Bittner as experiencia e sobre as quais o narrador reflete, junto, compartilhando os campos sonoro e de pensamento. A terceira etapa se refere, na sequência, à forma como a narrativa convoca de volta a literatura ao holofote do encontro Bittner-Archimboldi.

Após o espaçamento de duas linhas, a cena do debate prático entre editor e escritor tem a capacidade de nos desconcertar como leitores (os já um pouco acostumados aos expedientes do chileno possivelmente trafegam pela passagem com naturalidade, sem estranhamento). Portanto, após o fragmento que lida com a bebedeira de Bittner como mecanismo para suportar as bombas, o parágrafo seguinte é aberto com a pergunta de Bittner a Archimboldi sobre o assunto de seu romance, e sobre a trajetória do escritor até ali. Archimboldi narra em linhas gerais o argumento de seu livro, ao que Bittner diz que apesar de ver possibilidades, não poderiam publicá-lo aquele ano. Estamos imersos, de repente, em uma cena padrão, sem nenhum contorno especial, da relação entre escritor aspirante e editor com poder decisório. A falta de cerimônia com que Bittner pousa novamente o assunto na literatura após um trecho tão contundente sobre as bombas é espantosa, ao mesmo tempo que extremamente natural em se tratando de Bolaño, que parecia justamente querer borrar qualquer passagem cerimoniosa entre a barbárie da guerra e a “alta cultura” das letras. Ex-soldados escrevem e editam, ex-soldados falam de bombas e de livros, passando de um assunto a outro com fluidez, aparentando alguma blindagem dos afetos.

62 A divisão em blocos de texto e fôlegos de escrita e leitura serão observadas mais detidamente no Capítulo 4.

Um comentário cínico faz com que Archimboldi desperte novamente para a dimensão violenta daquela troca, nos levando à quarta etapa de nossa conclusão: o retorno à violência, disposto a partir do olhar de Archimboldi sobre Bittner. Diz Bittner: “Na Alemanha não se lê mais como antes, agora há coisas mais práticas em que pensar.” (p.757). Archimboldi entende ali que não poderia contar com o editor, e tem certeza de que “aquele sujeito falava por falar e que provavelmente todos os merdas de paraquedistas, os cães de Student⁶³, falavam por falar, só para ouvir a própria voz e comprovar que ninguém, ainda, os havia enforcado” (p. 757).

O comentário (“agora há coisas mais práticas em que pensar”) é daqueles que poderia ser feito por qualquer um em qualquer tempo, com aquele saudosismo barato dos que apenas lamentam os tempos de outrora, mas vindo de Bittner talvez atingisse Archimboldi em um de seus calos. Vale citar, aqui, que Archimboldi havia estrangulado Sammer⁶⁴, um assassino em massa de judeus, menos de trinta páginas antes do trecho que está sendo analisado e que, portanto, sua cumplicidade e paciência com este tipo de criminoso de guerra era bastante limitada. Archimboldi se via “nas mãos” de Bittner no que se referia a seu futuro literário, o que lhe causava desgosto e lhe punha em estado de crítica ferrenha (chamar os paraquedistas de cães, ressaltando sua obediência violenta; levantar a hipótese de que cínicos como Bittner deveriam ser enforcados).

O parágrafo seguinte nos conduzirá para fora da cena da conversa entre os dois, para o cotidiano desgostoso de Archimboldi àquela altura. Adiante, mais algumas páginas de 2666 seriam reservadas ao editor que, conforme descobriremos, passa a se dedicar a outras atividades além da literatura – mais precisamente à importação-exportação de bens de primeira necessidade – embora conservasse ainda seu negócio editorial, segundo sua secretária. No entanto, o parágrafo em questão, que nos conduz para fora da cena da conversa, assenta, a partir de um par de frases, o encontro violência-literatura já citado tantas vezes aqui; de fato, motivo recorrente, melodia já conhecida. Um comentário sobre a guerra, outro sobre seu livro; propondo uma certa justaposição de assuntos *a priori* díspares. Vejamos:

63 A pesquisa mostra que realmente houve um Student: Kurt Student, veterano da Primeira Guerra Mundial, chefiava a divisão de paraquedistas do exército Alemão. A mistura que Bolaño promove entre personagens reais históricos e personagens completamente inventados é um dos mecanismos bastante utilizados pelo autor que, a um só tempo, desnorteia e deleita o leitor. (Kurt Student, 2019).

64 O episódio é citado com ligeireza neste capítulo pois será retomado em detalhes no capítulo 3.

“Durante alguns dias Archimboldi esteve pensando que a Alemanha realmente precisava de uma guerra civil.” (p. 757)

E, no início do parágrafo seguinte:

“Não tinha fé alguma em que Bittner, que certamente não entendia nada de literatura, fosse publicar seu romance.” (p. 757)

Após estas observações, voltamos ao cotidiano de Archimboldi, encerrando toda esta seção que parte da relação editor-escritor, passa sonoramente e ostensivamente pelas bombas, e é concluída com o singelo pensamento de Archimboldi sobre a impossibilidade de publicação de seu romance. Não ouvimos dele, no entanto, nenhum comentário adicional sobre o bombardeio de saturação.

A crítica que evocara em “cães de Student”, acerca da subserviência cega e assassina dos paraquedistas da *Wehrmacht*, não se traduz em nenhum choque sobre o narrado por Bittner. A couraça de ex-soldado blindava Archimboldi destas sensações, deixando-o mais focado, talvez, em criticar o *modus operandi* do mundo literário, enquanto recorda criminosos de guerra que enforcou com as próprias mãos (Sammer) ou que deveriam ter sido enforcados, como deixa entrever acerca de Bittner.

Partindo de 2666, proponho um rasante – com o perdão do trocadilho – para o segundo capítulo de *Estrela distante*, onde é possível perceber um jogo entre visão e escuta, que se desenrola também em uma cena baseada em um avião que se aproxima. Desta vez, não recebemos um bombardeio de saturação aliado, mas a estreia da poesia aérea de Carlos Wieder.

2.4

| *estrela distante* |

A edição de *Estrela distante*⁶⁵ que tenho em mãos, lida para este trabalho, é a da Coleção Iberoamericana da Folha de São Paulo. Em sua capa, muito diferente

65 É importante citar, como o próprio Bolaño realiza em uma espécie de prólogo de *Estrela distante* (2012b, p. 9), que a história construída neste romance parte do último capítulo de *A literatura nazista na América*. “Arturo queria uma história mais longa, não como um reflexo ou um resultado da explosão de outras histórias, e sim como um reflexo e explosão em si mesma. (...) Minha função limitou-se a (...) discutir, com ele e com o fantasma cada vez mais vivo de Pierre Menard, a pertinência da repetição de vários parágrafos” (Bolaño, 2012b, p. 9). Bolaño lidou, portanto, com os ecos de Ramirez Hoffman, que recebeu o nome Carlos Wieder na nova obra. Wieder, por sinal, significa “outra vez”; este personagem-eco amplia, portanto, a explosão desejada pelo autor e por seu alter-ego Arturo, carregando em seu próprio nome a força e a marca das repetições (do mal) que a um só tempo se transformam e permanecem as mesmas.

daquela “mais abstrata” da Companhia das Letras⁶⁶, vê-se um avião sendo avistado por um homem sem camisa que corre em calças curtas, no que parece ser um cenário campestre. O homem parece estar fugindo da aeronave, que voa baixo próxima a ele. A vestimenta parece antiga, o avião parece antigo, a foto idem. Tal escolha de capa faz com que a obra já seja aberta colocando o leitor, de antemão, em algum lugar do passado, para junto daqueles que escapavam de aviões de guerra que sobrevoavam pastos não identificáveis. De um passado que já era passado distante quando a narrativa do livro ocorre, que já era passado mesmo quando o livro foi escrito. Como iremos perceber não apenas em *Estrela distante*, mas em muitas obras de Bolaño, tal passado se renova, reaparece, brota novamente, reassombra.

O homem que corre parece ser louro, alto. É forte. Alemão? Talvez: não precisamos ler tão a fundo, embora o avião citado na história em si seja um avião da *Luftwaffe*. Antes de abrir o livro, o leitor já se encontra, portanto, diante de mais um embate entre o idílico e o agressivo, entre o verde do pasto e o cinza do aço, já antevendo no papel a violência.

Não pude encontrar mais informações sobre o avião da capa (modelo, ano, local etc.) mas, em seguida, em busca rápida, percebi que o *motivo* “avião” é evocado em diversas capas de traduções da obra mundo afora. Aviões desenhados ou fotografados, que evocam paisagens e proximidades muito diferentes entre si. Nada mais natural, dado que a trama gira em torno de Carlos Wieder, personagem sobre quem o narrador em primeira pessoa (Arturo Belano, alter ego de Roberto Bolaño) nos conta e a quem persegue. Wieder é um piloto-poeta de vanguarda e assassino. É criador de poesia aérea, feita com fumaça de avião. A aeronave é a pena com que ele escreve seus poemas; a fumaça, sua tinta. O avião é, portanto, instrumento de trabalho artístico, condensando em si, em objeto único, o embate entre letras e violência.

O avião da história não satura de bombas um perímetro curto, mas compõe versos obscuros com fumaça clara nos céus do Chile e de outros locais. Na trama, Belano busca localizar o rastro de Wieder, sobretudo na porção final, quando um detetive, Abel Romero, contrata seus serviços literários para auxiliar na caçada, quando o avião de Wieder já não escrevia nos céus e sua atuação corria por outros

66 As capas dos volumes de Bolaño da Companhia das Letras são, em geral, pinturas abstratas à óleo de autoria de Rodrigo Andrade.

caminhos. Quando seus rastros de fumaça se tornavam, então, menos claros. Belano conhecia Alberto Ruiz-Tagle, seu colega de oficina literária em Concepción, no Chile e, apenas mais adiante saberia tratar-se da mesma pessoa do poeta aéreo e assassino em terra. No segundo capítulo, sobre o qual realizaremos a partir de agora close reading e listening, o narrador presencia o primeiro ato poético de Wieder, seu *debut* artístico, ainda sem nem saber quem era o piloto poeta.

2.4.1

| voltando, voltando, voltando | imagem e som |

Na seção anterior, buscou-se ouvir os aviões de bombardeio de 2666; nesta observaremos mais detidamente como o narrador se aproxima dos rumores aéreos neste capítulo, o segundo, de *Estrela distante*. A forma é, sem dúvida, diferente daquela que diz que “a primeira coisa é o barulho”. Agora, a “primeira coisa” é a visualidade, embora uma discussão paralela ao que se vê desenvolva-se com especial força enunciativa, quando são acentuados os comentários sobre o que Belano (o narrador em primeira pessoa e alter ego de Bolaño) escuta ou parece escutar, ou opta por considerar. Há em cena, ainda, um suposto louco, que consolida o pairar de uma certa sensação de delírio em toda a situação. Interessado no procedimento de “ouvir vozes” – algo de certa forma próximo ao universo da loucura –, proponho uma leitura auditiva aliada à rica visualidade aérea da cena, que contrasta com os relatos de Bittner, o editor, em 2666. Pode-se notar alguma ressonância entre os textos, ainda que sob o signo do “aéreo”, dos aviões, que gerou esta investigação mais amiúde. Considero este capítulo, com seu apelo mais sutil à escuta em meio a descrições visuais bastante acuradas um bom exemplo de atenção às poéticas de escuta quando esta dimensão não está no plano principal.

O capítulo II de *Estrela distante* é especialmente curto, com não mais que cinco páginas. Resumir sua trama em poucas palavras pode ser relativamente pouco trabalhoso, mas são as sutilezas contidas em sua brevidade textual, não necessariamente ligadas à evolução da trama, que nos interessam. Primeiramente, situemos a “função” deste pequeno bloco de texto no desenrolar da história.

O narrador está detido⁶⁷ junto a várias outras pessoas, no Centro La Peña, periferia de Concepción, Chile. Parece ser o primeiro a avistar, entre as nuvens, um pequeno avião que escreve nos céus. Era Carlos Wieder, embora o narrador ainda não soubesse disso, escrevendo, com fumaça, palavras misteriosas pelos ares. Em dado momento, todos os detentos (e as detentas que ficavam separadas dos homens, em bloco feminino logo ao lado), passam a observar o céu e a poesia aérea. Para completar o trio principal de personagens – junto a Wieder, o piloto e Belano, o narrador-detento – está Norberto, outro preso, supostamente louco. Este comenta o que vê de maneira delirante, embora talvez não tão descolada da realidade como se poderia supor, conforme entende-se ao longo do capítulo. Em dado momento, piloto e avião encerram seu ato e desaparecem, dando lugar a um silêncio entre os detentos. O capítulo se conclui com uma reflexão sobre o que haviam acabado de presenciar, na forma de uma conversa entre o narrador e o louco Norberto.

Pode-se perceber neste capítulo, também, ressonâncias com “O teatro”, de Primo Levi. A descrição minuciosa de um número artístico; as reações dos espectadores; as reflexões para arrematar o que acabara de ser visto. Além disso, uma das falas de Norberto parece vibrar por simpatia de forma satisfatória com uma reflexão dotada de certa musicalidade acerca dos expedientes da História, a partir de ecos e reverberações que reaparecem ali e acolá, relacionando eventos díspares e os fazendo operar como pares plausíveis. Conta-nos Belano:

Agarrado à cerca como um macaco, o louco Norberto ria e dizia que a Segunda Guerra Mundial estava de volta à Terra, os da Terceira, dizia, se enganaram, é a Segunda que está *voltando, voltando, voltando*. Coube a nós, os chilenos, que povo mais abençoado, recebê-la, dar-lhe as boas vindas (Bolaño, 2012b, p. 31, grifo meu).

Quanto ao trecho grifado, vale apenas citar que esta pequena reiteração (voltando, voltando, voltando) opera sonoramente à moda dos barulhos das bombas, embora de maneira muito menos enfática. Tal eco em trio, vale dizer, tal qual compasso ternário que valseia a prosa ali e acolá, é bastante encontrado em *Amuleto*, obra sobre a qual nos debruçaremos mais adiante. A leitura destas três voltas seguidas confere certo ar ecoante ao referido retorno da Segunda Guerra. O

67 A detenção, segundo ele, se deu por “circunstâncias banais, quase grotescas” (Bolaño, 2012b, p. 29), as quais não especifica, deixando o leitor saber apenas que as razões são políticas, ligadas ao golpe de Estado de Pinochet, quando diz, na mesma página, que a Unidade Popular, coalização partidária de esquerda que governava o Chile antes do golpe, sob a batuta de Salvador Allende, fracassava em suas últimas tentativas.

autor poderia dizer ‘voltando’ apenas uma vez, o louco idem, mas tal uso da repetição opera no registro sonoro da leitura fortalecendo a sensação cíclica de voltas da História e enfatizando a interpretação à moda de Primo Levi, de que “guerra é sempre” (Levi, 2010, p. 48). Remete também à certa tendência linguística da loucura, que usa buracos, fragmentos, repetições e todo um repertório de verbalização diferente da dita fala normal, com efeitos também particulares. De todo modo, o trecho contém sua dose de ironia (“chilenos, que povo mais abençoado, (...) dar-lhe as boas vindas”) a serviço de uma observação: não há uma nova guerra, nuclear como se temia nos anos 70, quando se passa aquele momento da trama, e sim um retorno das guerras de sempre, mais especificamente dos espectros do nazismo que se traduziram pinocheteanamente. Tal repetição vai, inclusive, ao encontro do nome do antagonista Carlos Wieder, cujo sobrenome, em alemão, significa “‘outra vez’: modo de nomear a persistência do nazismo como eterno retorno ou compulsão à repetição, ‘mal absoluto’, (isto é, recorrente, perpétuo, infernal) sempre a nos ameaçar” (Sterzi apud Bolaño, 2012b, quarta capa).

O trecho contém, ainda, uma condução narrativa de forte carga visual, oferecida pelos olhos do narrador. O texto parte de um plano aberto dos detentos assistindo à cena, passa pela fala de Norberto e desemboca em um detalhe da baba do louco, que escorre de sua boca junto a suas palavras antes de pousar em sua camisa, molhando-a. No lugar de um “aperto no coração”, – clichê sempre possível para aqueles que temem a chegada de uma guerra, mesmo que no plano de um comentário irrealista – a saliva da loucura que se instala no peito, formando “uma grande mancha úmida” (Bolaño, 2012b, p. 31), após percorrer queixo e colarinho. Somos conduzidos pelo olho atento do narrador como por um diretor de cinema, que nos monta a cena com perspicácia e reserva detalhes que, ainda que não sejam essenciais, confirmam aspectos importantes (a loucura de Norberto, por exemplo, fica mais nítida a partir de sua saliva branca do que daquilo que especialmente dizia, conteúdo dotado de certa verdade em forma alucinatório-metafórica). Recapitulando: dos dois carcereiros na porta do ginásio que olhavam o céu, a câmera abre para todos os detentos para em seguida fechar no corpo de Norberto à grade e ali travar, registrando sua fala. Na sequência, um close na baba branca cadente, que percorre boca, queixo, colarinho, peito.

Para fins analíticos, proponho separar as duas narrativas sensoriais⁶⁸ que operam a partir da visão e da audição, embora o intercâmbio entre estes sentidos flua de forma bastante natural durante a leitura da cena. Salvo na presença de impeditivos (abafadores, vendas nos olhos etc.), a apreensão da realidade de um estímulo se dá geralmente em conjunto; ainda assim, em consonância com Tato Taborda, realizaremos um

convite a um deslocamento de sentidos. Afinal, se as perguntas no início deste texto se apoiaram em imagens associadas metaforicamente à visualidade ou ao que a obstrui, como a névoa, a neblina, a poeira, a fumaça ou as sombras, talvez as respostas possam ser buscadas com instrumentos e atributos de algum outro sentido (2021, p.26).

Ainda que não se esteja operando aqui, neste capítulo de *Estrela distante*, sob um esquema de perguntas e respostas propriamente ditas, o trecho soa especialmente pertinente, dadas as metáforas de impedimento visual tão caras a Bolaño e tão frequentes em sua obra, e devido também à presença de dúvidas e enigmas acerca do avião, de seu piloto, das frases em latim que escrevia e que pairavam sob o céu acima do Centro La Peña. Nebulosidades que impediam a apreensão precisa da realidade pelo narrador, que a prosa propõe com consistente imprecisão na atmosfera das cinco páginas do capítulo. O desfecho deste, ele sim, caminha para o universo das perguntas (sem resposta), oferecendo uma conclusão prenhe de dúvidas, oriundas da conversa entre Norberto e Belano.

A título ilustrativo, realizo um pequeno desvio a *Amuleto*, onde o recurso reiterativo rítmico à moda dos barulhos supracitados se une ao motivo nebuloso das metáforas visuais de Bolaño, operando a partir da palavra “fumaça” na ocasião da chegada da personagem Lilian Serpas ao Café Quito: “e ela chega, como sempre, envolta em *fumaça*, e sua *fumaça* e a *fumaça* do interior do café se contemplam como aranhas, antes de se fundirem em uma só *fumaça*, uma *fumaça* onde prima o cheiro do café” (Bolaño, 2008a, p.89). Fumaça, fumaça, cinco vezes fumaça: ouvimos esta reiteração sonora enquanto nos brumamos ante a visualidade da cena, em uma deliberada proposta de confusão dos sentidos operada pelo autor. O

⁶⁸ Em tempo: ambos os tipos de imagem: sonora e visual, partem de um mesmo mecanismo: a propagação de frequências (sejam elas sonoras, ou luminosas, de cor). De certa forma, pode-se dizer que compartilham, portanto, de uma constituição física semelhante. Para fins analíticos/literários, como dito acima, os objetos sonoros e visuais, na impossibilidade textual de serem trabalhados simultaneamente e sob o signo de um mesmo corpo expresso em frequências distintas, são observados em separado, conservando assim a ideia de efeitos sensoriais depuráveis.

dissipar sonoro da repetição de termo opera a serviço do dissipar visual da fumaça, potencializando a atmosfera nebulosa da cena. Para coroar o trecho, a contemplação entre aranhas, imagem que presta ótimo serviço às intenções de emaranhamento sensorial. A título de ressonância, vale lembrar, ainda, os itinerários da fumaça de *Fuga da Morte*. Seu autor, a propósito, seria evocado vinte e cinco páginas depois: “Paul Celan ressurgirá das cinzas no ano de 2113” (Bolaño, 2008a, p. 114).

Pousando novamente em *Estrela distante*, listo a base da sensorialidade auditiva antes de esmiuçar sua cadência, que opera tanto no plano dos elementos (avião, personagem) quanto no plano dos ambientes (os silêncios no local, o burburinho das vozes dos detentos). Ouve-se, portanto, a sonoplastia das aparições do avião, narrada com humor e metáforas peculiares – barulho de máquina de lavar, rangido de inseto muito grande ou torrada muito pequena sendo esmagada, o rugido –, que adicionam certo caráter tosco ou animalesco aos gestos do poeta aéreo; o vozerio indiscernível dos demais detentos, escutados pelo protagonista com uma variação no nível de atenção bastante esmiuçada ao longo da prosa; as interferências de Norberto, ora gritadas, ora sussurradas; o jogo entre silêncios e reações dos espectadores ao longo de todo o capítulo.

Entrecortando a linha de escuta proposta, uma narrativa visual igualmente bem desenvolvida se desenrola. Listo, aqui, alguns de seus elementos, para que o leitor possa melhor se embrenhar na atmosfera do capítulo, mas não irei aprofundar os mesmos: há o céu, suas mudanças de coloração e outras nuances; as formas das nuvens, cilíndricas, em forma de agulha, alfinete ou cigarro; as frases de fumaça; a aparição do avião, de início “uma mancha não maior que um mosquito” (Bolaño, 2012b, p.30) e suas idas e vindas; detalhes como a saliva na camisa de Norberto ou as feições de seu rosto; os rostos de detentos e guardas, pálidos, definhados.

Alguns encontros singelos entre os dois universos sensoriais podem ser percebidos pelo leitor, propondo breves sensações de fechamento semiótico, como o avião que aparece diminuto como um mosquito e, mais adiante, em reaparição a partir do mar, range como um inseto sendo esmagado. Há também encontros entre os personagens exangues de Levi e os pálidos do Centro La Peña, operando uma possível ressonância entre motivos visuais das duas obras. A partir destes encontros ou de uma complementaridade em zigue-zague sem esta pretensão, vai sendo

formulada, pouco a pouco, uma percepção atmosférica do capítulo. Vejamos seu desenrolar sonoro com maior foco⁶⁹.

2.4.2

| desenrolar sonoro | messerschmitt 109 |

Em meio ao tédio do centro penitenciário, cerca de sessenta detentos matavam o tempo com o xadrez ou simplesmente conversando. Agucemos os ouvidos para esta conversa. O tédio é monocórdio, as sessenta vozes são indiscerníveis, os dias são idênticos, e não é proposto, ainda, nenhum tipo de acontecimento sonoro digno de nota. O céu, as nuvens e as cores ganham suas respectivas descrições matizadas de cores e formas, até que chama a atenção uma atitude do narrador: ele olha para o céu e tem a impressão de que é o único a fazê-lo. Pondera tê-lo feito, talvez, por sua juventude e, portanto, por ainda guardar o romantismo daqueles que buscam respostas ou distrações menos terrenas. O parágrafo é curto, o segundo mais curto do capítulo e, como veremos adiante, este é um recurso rítmico empregado pelo autor para a condução de certas viradas na narrativa e para a ênfase de determinados movimentos da mesma. O parágrafo ainda mais curto do capítulo forma um par semântico com este, e voltaremos a ambos em breve.

O avião aparece em sua dimensão de inseto, e sua lentidão, pressuposta pelo narrador por ser medida em comparação à velocidade das nuvens, é descrita como ilusão de ótica. Do engano visual, guinamos imediatamente para o universo de referências auditivo do narrador. A narrativa aqui ainda tem certo tom despreocupado, e o som do avião passando por sobre os detentos é descrito como o barulho de uma *máquina de lavar quebrada*, algo apenas cotidiano e vagamente incômodo. A sensibilidade da audição, antes praticamente ausente, é amplificada junto à da própria visão, quando se torna possível, ao mesmo tempo, ver o piloto. O avião se afasta e, a seguir, tem início a poesia aérea.

O narrador pensa que o piloto é louco, mas isso não lhe parece estranho, pois “a loucura não era algo excepcional naqueles dias” (Bolaño, 2012b, p. 30). Este comentário aterrissa como um prelúdio às falas e ações de Norberto que viriam a

69 O jogo sinestésico entre foco (visual) e a sonoridade é proposital, neste contexto, bem como “ver o desenrolar sonoro”.

seguir. Fazer pairar a névoa da loucura sobre o capítulo pode ser, como já sugerido, uma forma de brincar com o jogo de “ouvir vozes” (reais, não fruto de esquizofrenia) que o narrador divide com o leitor mais adiante. Vale dizer que a loucura, em Bolaño, é capaz de fazer fronteira com uma série de outras dimensões, como pondera Auxilio Lacouture, narradora de *Amuleto*, por meio de mais um jogo rítmico de reiteraões. Pode-se notar, pouco a pouco, que o recurso às reincidências, em Bolaño, assume caráter quase obsessivo em muitos momentos, o que será analisado mais detidamente no capítulo 4. Diz Auxílio:

Talvez tenha sido a *loucura* que me impeliu a viajar. Pode ser que tenha sido a *loucura*. Eu dizia que tinha sido a cultura. Claro que a cultura às vezes é a *loucura*, ou compreende a *loucura*. Talvez tenha sido o desamor que me impeliu a viajar. Talvez tenha sido um amor excessivo e transbordante. Talvez tenha sido a *loucura* (Bolaño, 2008a, p. 11).

Em seguida, as percepções cotidianas são trazidas novamente pois, dado que o narrador ainda desconhecia Wieder e sua poesia aéreo-vanguardista, era plausível que fizesse a seguinte ponderação: “tive a impressão – e esperava que fosse isso mesmo – de que se tratava de uma campanha publicitária. Ri sozinho” (Bolaño, 2012b, p.30). Após mais algumas frases em latim escritas em fumaça e idas e vindas do avião, uma nova quebra de ritmo com o curto parágrafo:

“Nesta hora já quase todos no Centro La Peña olhavam para o céu” (p.31).

Como mencionado, este curto parágrafo opera em par com o outro de tamanho semelhante já aludido. Os dois pertencem ao mesmo universo semântico de “olhar para os céus”. O anterior:

“Naquele momento, não sei por quê, eu tinha a sensação de ser o único preso que estava olhando para o céu. Provavelmente era porque tinha dezenove anos” (p. 30).

Realizando um paralelo entre ambos, percebem-se os pares “nesta hora/naquele momento”; “quase todos/o único”; e a ação em comum de olhar para o céu. Em determinados trechos de obras de Bolaño, os parágrafos curtos funcionam quase como índices ou subtítulos para o andamento das ações narradas. Neste caso, funcionam para graduar o envolvimento dos personagens no que estava ocorrendo poeticamente no firmamento, operando como transição entre o que o narrador via, quando supunha ser o único, e um acontecimento que os demais já não poderiam ignorar. O recurso de usar parágrafos curtos entre parágrafos longos,

criando uma espécie de índice – percebido visualmente na mancha gráfica, inclusive – é bastante útil para impelir adiante todo o enredo do trecho e, com isso, amplificar as vozes e reações possíveis ao acontecimento.

Na sequência aparece, finalmente, Norberto. Belano conta que este estava ficando louco, informação comentada em um longo parêntese sobre quem havia efetuado o diagnóstico: “um psiquiatra socialista que foi fuzilado (...) em pleno domínio de suas faculdades psíquicas e emocionais” (p. 31). As vozes de Bolaño e de seus narradores frequentemente se misturam, e o uso dos parênteses⁷⁰ é um recurso bastante utilizado pelo autor, como sugestão de uma segunda camada de consciência, uma segunda voz que paira e opera sobre os acontecimentos da trama, propondo reflexões adicionais. Neste caso, a demarcação do assassinato de um detento socialista, algo que compõe a atmosfera de repressão na qual a trama se encontra subscrita.

A loucura de Norberto é uma suposição e a segunda voz, a dos parênteses, reforça esta dúvida dando início, sutilmente, ao jogo de vozes que emergirá dali em diante. O volume do capítulo sobe um pouco quando Norberto começa a gritar: “é um Messerschmitt 109, um caça Messerschmitt da Luftwaffe, o melhor caça de 1940” (p.31). A leitura deste trecho ilustra a conexão de Bolaño com o nazismo também em sua especificidade – modelos de avião, nomes de generais, datas de batalhas etc. –, além de evocar a capa do livro. Paira sobre nós não somente a loucura ou o avião-poeta: paira o fantasma da guerra, mais especificamente o da Segunda Guerra. Norberto inaugura com seus gritos a linha sonora nostálgica que seguirá soando até o final do capítulo. Com isso, o narrador conclui evocando novamente a névoa, dissipada agora pela temporalidade suspensa: “tudo me pareceu envolto por uma cor cinza transparente, como se o Centro La Peña estivesse desaparecendo no tempo” (p.31).

Os gritos e comentários de Norberto irão, a partir dali, operar em contraste com os silêncios e os questionamentos dos outros presos. É a voz da loucura que irá oferecer explicações ou teorias, enquanto as demais se calavam, ainda que o que ela dissesse pudesse carecer de verdade. Assim, surge a quietude das detentas que assistiam à cena, enquanto todos, segundo o narrador, estavam perdidos na imobilidade, com seus rostos voltados para o céu. Em um primeiro momento,

70 Não à toa, o livro de ensaios de Bolaño, ainda sem tradução para o português, é chamado *Entre paréntesis* (Bolaño, 2004a).

Belano era o único que para ali olhava, em breve eram quase todos e, agora, todos os rostos o faziam, a exceção de Norberto. O avião realiza mais algumas manobras e lá vem ele, verborragicamente enumerar pilotos que o poeta aéreo o fazia lembrar, utilizando o já citado processo de listagem típico do chileno (e de Borges):

Que piloto, dizia Norberto, nem mesmo Galland ou Rudy Rudler fariam melhor, nem Hanna Reitsch, nem Anton Vogel, nem Karl Heinz Schwarz, nem o *Lobo de Bremen de Talca*, nem o *Águia de Stugart de Curicó*, nem mesmo Hans Marseille encarnado” (p.32, grifos meus).

Os nomes parecem ser oferecidos gratuitamente, sem que o leitor saiba quais deles se referem a nomes reais ou não, o que é justamente um dos poderes desta marca de estilo de Bolaño. Tal listagem reforça a bruma entre realidade e ficção, zona cinzenta que não nos interessa aqui enquanto macro-debate, mas nos interessa enquanto recurso. Por menos que nos importemos sobre quais destes pilotos de fato existiram, nossas imaginações foram treinadas a partilhar de certa dúvida, nos levando às enciclopédias para conferir (ao Google, no caso). Student, citado no trecho dos bombardeios de 2666 era, de fato, um comandante paraquedista que existiu, mas o Lobo de Bremen de Talca e a Águia de Stuttgart de Curicó certamente não. O jogo entre nomes de cidades alemãs e chilenas contidos em seus nomes, entretanto, oferecem rico material no que se refere à mistura de espaços e temporalidades históricas que interessam à pesquisa. Cidades que vibram por simpatia, que deixam ressoar seus pilotos a serviço do totalitarismo, como vibram as obras de Levi e Bolaño, testemunhas de catástrofes diferentes, porém simpáticas entre si.

Poderia-se argumentar, neste capítulo específico, que é a atmosfera de loucura que permite o recurso ao despejo gratuito de nomes de aviadores sobre o leitor. Tal possibilidade de cortesia explicativa é, no entanto, ausente em muitas outras obras de Bolaño, donde se conclui que o expediente da listagem gratuita é estilo do autor e não da cena, com propósito estético consciente dos efeitos de certo excesso narrativo desejável. (No capítulo 4, retomarei o tema do excesso em Bolaño).

Após este momento, mais alguns versos de fumaça estampam os céus e desaparecem na sequência, com significados incógnitos para o narrador e para o leitor não versado em latim. O avião se perde então no horizonte, o que desencadeia

um dos aspectos sonoros relevantes no capítulo: o vozerio do Centro La Penã, burburinho que contribui para a sensação de incompreensão que pairava sobre o centro de detenção durante a atividade artístico-aérea.

A aeronave sai de cena, nos deixando a seguinte frase do narrador: “Como se tudo aquilo não tivesse passado de uma ilusão ou de um pesadelo” (Bolaño, 2012b, p. 32). Ilusão e pesadelo, apesar de clichês, surgem para reiterar o ambiente de incertezas do episódio, o que irá, imediatamente na sequência, ser reafirmado pelas vozes captadas pelos ouvidos do narrador. Apenas a voz de Norberto é identificada, operando dali em diante como marcador de supostas certezas (de um suposto louco), a cada punhado de dúvidas colocadas por vozes anônimas em variados volumes. Cito alguns exemplos, que estão praticamente em sequência no parágrafo:

O que dizia, companheiro?, ouvi um mineiro de Lota perguntar. (...) Não faço ideia, responderam, mas parece importante. Outra voz disse: só bobagem, mas num tom em que se percebia temor e deslumbre. Os policiais (...) agora eram seis e cochichavam entre si (p. 32).

Nesta leitura auditiva, são dignas de nota as vozes anônimas, utilizadas com perspicácia pelo autor, fazendo contraste constante com o tripé de personagens principais (narrador, aviador, comentador (Norberto)): | um mineiro de Lota | outra voz | responderam | os policiais | ... Sujeitos cujos rostos são apenas borrões mas que, ainda assim, se fazem ouvir com atenção. Este vozerio, talvez, guarde semelhança com os mecanismos imprecisos da memória, que serão analisados mais detidamente no capítulo 4: não lembramos quem disse, mas talvez o que tenha sido dito, enquanto outras vezes pode ocorrer justamente o contrário.

Além do conteúdo dos dizeres, pode-se conhecer, ainda, seu volume – cochichos, e os sussurros de Norberto que virão logo em sequência – e tom, a partir da interpretação auditiva da opinião do narrador, o tom em que ele percebia temor e deslumbre. Estas escolhas contribuem para as intenções de Bolaño: bobagem, importância, temor, deslumbre: são as vozes anônimas ajudando a imprimir a aura de mistério e medo que cercará o poeta-aviador (e assassino, como se saberá mais tarde) Carlos Wieder, e ajudando a construir atmosfera e produção de presença, nos termos de Gumbrecht citados na introdução.

E, finalmente, chegamos à voz sussurrada do comentador Norberto, conhecedor dos meandros da Segunda Guerra Mundial, personagem que, pode-se

supor, imprime os pensamentos do próprio Bolaño. (Lembremos do Prelúdio, em que, nos corredores de “Carnê de Baile”, Bolaño “brinca” com o fato de talvez estar enlouquecendo, além do vasto conhecimento sobre este capítulo da História percebidos ao longo de sua obra):

sem deixar de mover os pés, como se quisesse fazer um buraco no chão, [Norberto] sussurrou: é o ressurgimento da Blitzkrieg ou então eu estou ficando louco varrido. Fique tranquilo, disse eu. Mais tranquilo do que estou é impossível, estou flutuando numa nuvem, disse. Em seguida, suspirou profundamente e parecia, com efeito, tranquilo (Bolaño, 2012b, p.32).

É interessante notar que tal conversa entre Belano e Norberto parece ser um debate realizado no interior da própria consciência do narrador, como se o louco fosse nada mais que um pedaço da mente de Belano/Bolaño que obsessivamente relacionasse as atualidades da política latino-americana os episódios decorrentes do nazismo. Seria este pedaço de sua consciência o conhecedor de algo tão específico como o avião Messerschmitt 109, pedaço que mescla Bremen a Talca, Stuttgart a Curicó? Trata-se, é claro, de um exercício livre e arriscado de suposição, mas que oferece pequenas pistas sobre a criação ficcional de Bolaño no que se refere à sua relação com o totalitarismo germânico do século XX. Um aspecto, entretanto, vale comentário especial: aqueles que costumam se perguntar se estão ficando loucos, segundo a teoria psicanalítica, são os neuróticos, e não os que apresentam traços psicóticos de fato. Apesar das ações atribuídas a Norberto, como babar e mover ininterruptamente os pés no chão, que reafirmam sua loucura, a autoconsciência sobre sua condição (“ou eu estou ficando louco varrido”) diz bastante de uma possível lucidez, sendo justamente sua voz aquela que iria sanar algumas dúvidas surgidas ao fim do capítulo. Tal deslocamento de percepções de sanidade e de suspeitas, nas vozes dos diferentes personagens, também contribui para o ambiente de incertezas caros à narrativa de Bolaño.

2.4.3

| primeiro ouvir, depois ver ||

Em termos sonoros, dois são os aspectos que chamam a atenção: primeiramente, a transposição de sentidos. Os pés que se movem sem parar, quase fazendo um buraco no chão, fornecem uma visualidade que se traduz sinestesticamente em som, som chiado semelhante ao da vassoura de Flora, de *A*

trégua, que varre cem vezes o chão⁷¹. É importante demarcar os sons obsessivos que ampliam a impressão da própria obsessão e da reiteração que marcam certos momentos da prosa de Bolaño.

O outro aspecto é uma constrição do espaço sonoro; enquanto, antes, nossos ouvidos navegam pelas vozes anônimas que comentam o episódio, aqui o foro é íntimo. O sussurro de Norberto aproxima nosso corpo da página e ouvimos a conversa sem interferências externas, motivo pelo qual, talvez, tenha tecido a remissão a uma conversa no interior da consciência na subseção anterior, com comentário (superficial) da psicanálise. No sentido de notar esta redução/delimitação do espaço, deste aumento de intimidade, pode-se propor que as reverberações, citadas na introdução, sejam capazes de operar justamente na criação de espaços sonoros e não o contrário.

Ainda que as reverberações decorram dos espaços e de suas condições, e não estes dela, é a *percepção* das mesmas, na página – já que não se vê nem se ouve de fato, apenas se imagina – que faz o leitor recriar mentalmente os lugares onde ocorrem. Assim, Bolaño nos conduz, através de diferentes ambiências, para uma única “locação”: o ambiente do Centro La Peña, rodeado pelo amplo céu-palco que o cerca.

Na sequência, o retorno do avião, com mais uma demonstração das metáforas cotidianas (e bem-humoradas) que os sons são capazes de gerar: “precedido por um estranho rangido, como se alguém tivesse esmagado um inseto muito grande ou uma torrada muito pequena, o avião reapareceu” (Bolaño, 2012b, p. 33). Aqui – ao contrário do início do capítulo, quando a chegada do avião é narrada com recurso inicial à visão – é possível gerar um paralelo com “a primeira coisa é o barulho”, de 2666. Embora os termos sejam de uma elegância quase irônica – “precedido por um estranho rangido” – a ideia, nos dois momentos, é basicamente a mesma: *primeiro ouvir, depois ver*.

A simples inversão sintática, colocando o sujeito ao fim da frase, ou melhor, deixando *ver o avião por último também na oração*, auxilia neste processo. Independentemente de se tratar de narradores e contextos diferentes – Belano em detenção vendo um avião-enigma-poema nos céus / Bittner rememorando o ataque recebido de uma esquadra na guerra –, a força de preconizar a audição é notória.

71 Tal episódio será retomado, em outro contexto, no Capítulo 4.

-- | | --

Já tendo oferecido a gradação da proporção de olhares que assistiam à apresentação no firmamento (só o narrador -> quase todos -> todos), Bolaño agora pôde fazer novo uso de um olhar cinematográfico e de uma escuta turva pela incredulidade, que remetem, respectivamente, à saliva que escorria de Norberto e à consciência confusa do narrador. “Vi as mãos que se erguiam apontando para ele, as *mangas sujas que se elevavam* indicando sua rota, *ouvi vozes mas era apenas o ar. Na verdade, ninguém se atrevia a falar*” (Bolaño, 2012b, p.33, grifos meus). O jogo entre as vozes que de fato eram ouvidas e a loucura de Norberto tem o seguinte resultado de linguagem: a escuta de vozes agora era apenas imaginação. O narrador mostrava, assim, a face de loucura que todos são capazes de carregar, oferecendo mais um elemento de dúvida para o leitor. Por fim, o fato de ninguém *se atrever* a falar amplifica a criação do ambiente de temor que se desenrolaria na sequência na trama: quem não se atreve a realizar algo, geralmente não o faz por medo. Temor, mas agora sem deslumbre.

O trecho que vem na sequência demanda uma transcrição completa, pois carrega um pouco de todas as análises feitas até aqui. Comentários serão oferecidos resumidamente entre colchetes no decorrer da transcrição:

Norberto fechou os olhos com força e depois os abriu, fora de órbita. Santo céu, disse, pai nosso, perdoai-nos pelos pecados de nossos irmãos e perdoai-nos por nossos pecados. *Somos apenas chilenos, senhor, disse, inocentes, inocentes* [reiteração e humor – semelhança com os chilenos, povo abençoado que recebia novamente a Segunda Guerra]. Disse de modo *forte e claro, sem estremecer* a voz [intensidade e tom bem demarcados]. *Todos*, obviamente, *ouvíamos* [o foco é levado do avião a Norberto. Da visão à audição. Agora *todos* percebem o “louco”]. Alguns riam. *Escutei às minhas costas* algumas expressões jocosas em que se misturavam blasfêmia e gozação. [às costas do narrador, a restrição da visão a favor da amplificação auditiva].⁷² Virei e busquei os olhos de quem tinha falado. *Os rostos dos presos e dos policiais giravam como numa roda da fortuna*, pálidos, definhados [a palidez dos detentos, remetendo a Levi. Os rostos indiscerníveis, anônimos, mas que tiveram suas vozes registradas]. O rosto de Norberto, ao contrário, permanecia fixo em seu eixo [o louco como referência, como certeza, como eixo]. Era uma cara simpática que se afundava na terra. Um corpo que às vezes dava saltinhos como um profeta desafortunado que assiste à chegada do messias amplamente anunciado e temido [a expectativa]. O avião passou rugindo por cima de nossa cabeça [a descrição sonora menos cotidiana do avião, e mais ameaçadora]. Norberto apertou

72 Ressoa aqui trecho do verbete “Costas auditivas”, de *Breves notas sobre música*: “Como alguém que subitamente sente um ardor na nuca; o indicio de um ataque qualquer e, afinal... era uma orquestra. Ter um peso atrás das costas *versus* ter uma música atrás das costas. Suportar um peso *versus* ser suportado por uma melodia” (Tavares, 2015, p. 106).

os cotovelos como se estivesse morrendo de frio [O medo]. (Bolaño, 2012b, p.33, grifos meus).

É a partir da visão do narrador sobre o louco Norberto que se nota uma virada em sua percepção sobre a ameaça que o poeta aéreo começava a constituir. O que começou como máquina de lavar, depois virou inseto ou torrada, agora era capaz de rugir, tal qual predador. Os versos, logo a seguir, deixariam o latim e diriam “APRENDAM”. Ganhariam, portanto, clareza de sentido. Fiquemos, nós e os detentos, portanto, atentos ao que poderia vir pela frente. “Como se o piloto desse o primeiro exemplo do aprendizado a que se referia ou a que nos instava a nos submetermos” (Bolaño, 2012b, p.33). O avião então desaparece, finalmente. A exibição de poesia aérea daquele dia se finaliza, e nos aproximamos da última página do capítulo. O longo parágrafo⁷³ que o encerra se inicia com a marcação de um silêncio que dura alguns segundos.

O silêncio – e o silenciamento – são marcas de uma politização do espaço sonoro. Quem cala o outro e quem se cala; aquilo que tem potencial de calar. Em Primo Levi, este aspecto se torna ainda mais evidente, já desde a primeira pergunta (*Warum?* Por quê?) feita ao guarda do campo. A política que se fabrica a partir de quem fala e de quem silencia parece ser sempre algo relevante a se observar nas obras conectadas a episódios catastróficos da história. “O medo impele uns e o ódio os outros; qualquer outra força *emudece*. Todos são, para nós, inimigos ou rivais” (Levi, 1988, p. 57, grifo meu).

Outro aspecto merece comentário: ao fim do parágrafo anterior, já era indicado que a partida do piloto havia durado “apenas um instante” (Bolaño, 2012b, p.32) e, neste parágrafo, a ausência de falas é descrita como algo que dura alguns segundos. Tal forma de conduzir o leitor na temporalidade se assemelha à guiada cinematográfica pela saliva, pelas mangas de camisa. É uma condução que oferece ao leitor uma atmosfera viva e presente da cena e que, por tangenciar sempre aspectos da duração, marca também o ritmo das temporalidades sonoras.

A partir daí, o mesmo recurso empregado anteriormente, que conjuga a audição do narrador ligada ao vozerio do entorno – que injeta dúvidas, apreensões e suposições à narrativa – se reveza com os atos e afirmações de Norberto. Do pátio

73 Se pensarmos no parágrafo de cento e onze páginas de *Noturno do Chile* (Bolaño, 2004b), este a que nos referimos acima, de menos de uma página, é curto. A observação do tamanho/duração dos parágrafos será observada mais detidamente no capítulo 4.

das mulheres, ouviu-se um choro, denotando talvez certo temor, apesar de não ficar claro que tipo de choro era, nem se estava conectado diretamente a um medo ligado à poesia dos céus. Duas detentas pediam conselhos – segundo supunha Belano e sendo algo que o surpreendia – à Norberto, que tinha o “semblante apaziguado, como se nada tivesse acontecido” (p. 34). Em mais uma mostra de atenção à multiplicidade de vozes do entorno, o narrador ouve atrás de si vozes ininteligíveis. Marcar que ele ouvia coisas cujo significado não compreendia era uma forma de, através do som, também amplificar o ambiente de incertezas caro à Bolaño. Mais vozes: temos a discussão de dois professores que afirmavam que o episódio era a campanha publicitária da Igreja ao que, ante a dúvida do narrador “De qual Igreja?”, respondem com arrogância e dando-lhe as costas “De qual poderia ser?” (p.34). Em seguida, os policiais “acordam” – como de um pesadelo, talvez?, acordam de algo surreal? – e mandam que os presos se enfileirem; o mesmo recado é ordenado por vozes na ala feminina. Bolaño poderia ter simplesmente dito que “outros guardas ordenaram que as mulheres se enfileirassem”, mas compacta nos sentidos do narrador a percepção dos acontecimentos, conjugando-os e modulando-os com seu louco interlocutor e com as vozes anônimas, intercalando percepções, explicações e suposições a partir, sobretudo, daquilo que escuta, atento, em busca de pistas auditivas nas tantas vozes com que compartilhava o exíguo espaço de detenção. No capítulo 3, será retomada a discussão sobre vozes que agem e que assumem o papel de sujeitos “quase independentes” de seus emissores.

Transcrevo, a seguir, partes do trecho final do capítulo, que mais uma vez colocam em diálogo Belano e Norberto, intercaladas com breve comentários, para encaminhar também para seu final este capítulo da dissertação. Para além das vozes anônimas ouvidas, a leitura auditiva dos diálogos por vezes também oferece trilhas de escuta. Neste trecho, o narrador demonstra certas posturas condescendentes, parecendo já tomar o outro como louco, desacreditando-o, algo que pode ser lido a partir de sua forma de interagir. De todo modo, quem fica com a última palavra é Norberto.

Gostou? Perguntou-me Norberto. Só sei que nunca mais esquecerei, eu disse. Percebeu que era um Messerschmitt? Se você está dizendo, acredito, disse eu. Era um Messerschmitt, disse Norberto, e penso que ele veio de outro mundo. Dei-lhe um tapinha nas costas e disse que certamente era isso mesmo (p. 34)

Aqui, ainda resta dúvida sobre a credulidade de Belano, que parece não se interessar pelo modelo do avião, denotando cansaço das verdades de Norberto. O outro mundo a que este se refere seria, decerto, o mundo do nazismo, mas também uma outra galáxia suposta em sua loucura, quem sabe? Sem dúvida, o mundo de absurdos que irá permear as ações de Wieder ao longo da história. Em seguida, o tapinha nas costas denota condescendência e uma provável incredulidade; de todo modo, reitera o desinteresse do narrador e mostra alguma vontade de encerrar a conversa.

E escrevia em latim, disse Norberto. É, disse eu, mas não entendi nada. Eu sim, disse Norberto, não é por acaso que fui mestre tipógrafo por alguns anos, falava sobre o começo do mundo, da vontade, da luz e das trevas. *Lux* é luz. *Tenebrae* é trevas. *Fiat* é faça-se. Faça-se a luz, entende? Para mim, Fiat soa a carro italiano, eu disse. Pois não é nada disso, companheiro. E ao final, desejava boa sorte a todos nós. Acha mesmo?, perguntei. Sim, para todos, sem exceção. Um poeta, eu disse. Uma pessoa educada, isso sim, disse Norberto (p.34).

O fato de Norberto ser um mestre tipógrafo, mais uma vez o *motivo* (em sentido musical) do trabalhador do campo das letras, recorrente em Bolaño e que quase escapa ao capítulo, mas lá está, oferecendo uma contrapeso de concretude em relação às palavras escritas com fumaça e ao poeta aéreo sobre o qual pouco se sabia ainda. Ao dizer que Fiat soa a carro italiano, Belano faz pouco caso da explicação do louco para, em seguida, ao perguntar “acha mesmo?”, deixar antever (ou falsear) algum possível interesse, até arrematar ironicamente com o comentário “um poeta”.

Respostas ou perguntas curtas ou irônicas de Belano, intercaladas à verbosidade e ao entusiasmo explicativo de Norberto. O simples fato de permitir ao leitor ouvir determinado diálogo já é sobretudo uma atenção auditiva às vozes que trocam e que nos permite penetrar algo das intenções e estilos dos personagens. Quando tal diálogo nos é oferecido com recursos que remetem a uma atenção rítmica temos, aqui, uma musicalidade dos interesses e desinteresses possíveis, um ritmo de ponderações (como a última frase realiza com maestria), a repetição dos *motivos* cotidianos (após a longa explicação sobre a escrita em latim e sobre sua carreira de tipógrafo, um mero e cotidiano “Fiat soa a carro italiano” (p.34) [em ressonância com a máquina de lavar, as torradas amassadas, à publicidade trazida como tema]. A frase final funciona como um termômetro de consciência, como uma entrevisão de que ambos podem ter razão, dado que Wieder irá, de fato, demonstrar

certa polidez e certo caráter poético vanguardista maldito (para além de seus atos criminosos), ao longo da história. Uma dúvida que coloca novamente na mesma sala poetas e assassinos (ou ditadores), que faz ressoar de modo sutil o pacto entre violência e literatura.

Ante esta frase, fica o leitor, talvez, sem fôlego, depois de tantas percepções visuais, auditivas, linguísticas; de tantas ponderações, vozes que vêm de todo lado, conversas com a loucura. O capítulo termina, deixando um silêncio que permite respirar e pensar brevemente antes do próximo capítulo da história. Tal silêncio faz ressoar o silêncio dos próprios personagens detentos após a poesia aérea e o silêncio dos espectadores ao fim de o *Chapéu de três pontas*, em *A trégua*. Um silêncio que deixa vibrar avião, fumaça, loucura e dúvidas. Que deixa ressoar Messerschmitt, uma Alemanha que se faz latino-americana pela caneta de Bolaño.

Nos deixa, ainda, com um silêncio que faz ressoar uma cena de *Amuleto*⁷⁴, nos colocando diante de um dos elementos fundamentais da música e dos sons: a intensidade. Conta-nos Auxilio Lacouture, narradora e protagonista: “*enquanto a História anunciava aos berros seu Parto e os médicos anunciavam com sussurros minha anemia*” (Bolaño, 2008a, p.108). Os berros, os sussurros, os silêncios e toda a escala de volumes que podem integrar e se fazer soar em uma narrativa, ativando os ouvidos e a memória auditiva dos leitores e podendo oferecer a eles sutis instrumentos de escuta dos sons impressos.

Auxilio se imaginava, naquele momento, em uma sala de operações que, por sua vez, nos remete, circularmente, à enfermaria onde Primo Levi se encontrava no início deste capítulo, em 1944. Não é preciso recorrer à metáfora de um mundo doente para perceber, tanto na narrativa de Bolaño quanto na de Levi, a gravidade da enfermidade criada pelo humano. Assim, antes do mergulho no capítulo 3, fiquemos com as ponderações de Levi na enfermaria de Auschwitz, estampadas no papel exatamente após a primeira citação ao autor que abre o capítulo 2 desta dissertação:

74 Em *Amuleto*, Auxilio Lacouture, narradora em primeira pessoa – imigrante uruguaia que se considera a “mãe” da poesia latino-americana – conta sobre sua relação com a cena poética mexicana do final dos anos 60 e início dos anos 70, interagindo com diversos poetas e artistas e refletindo a partir destas vivências, além de passar por um episódio que será a espinha dorsal da novela: a invasão da Universidade pelos militares, repressão política da qual consegue se esconder, mas cujo trauma reverbera ao longo da obra.

Ao ecoar essa música, sabemos que os companheiros lá fora, na bruma, partem marchando como autômatos; suas almas estão mortas e a música substitui a vontade deles; leva-os como o vento leva as folha secas. Já não existe vontade; cada pulsação torna-se passo, contração reflexa dos músculos destruídos. Os alemães conseguiram isso. Dez mil prisioneiros, uma única máquina cinzenta; estão programados, não pensam, não querem. Marcham.

Na marcha de saída e na de regresso, nunca faltam os SS. Quem poderia negar-lhes o direito de assistir a essa *coreografia* que eles criaram, à dança dos homens apagados, pelotão após pelotão, voltando e indo em direção à bruma? Que prova mais concreta de vitória?

Também os do Ka-be conhecem esse ir e voltar do trabalho, *a hipnose do ritmo interminável que mata o pensamento e embota a dor*; passaram por isso, passarão por isso outra vez. Era preciso, porém, sairmos do encantamento, ouvirmos a música de fora, assim como a ouvíamos no Ka-be e, como agora, escrevendo, a recrio em minha lembrança, depois da libertação, do renascimento (já sem lhe obedecer, sem lhe ceder), para percebermos o que ela era; para compreendermos por qual deliberado motivo os alemães criaram esse ritual monstruoso, e por que, ainda hoje, quando a memória nos restitui alguma dessas inocentes canções, o sangue gela em nossas veias e temos consciência de que regressar de Auschwitz não foi pequena sorte (Levi, 1988, pp. 70 -71, grifos meus).

A escolha dos trechos grifados aponta para outras incursões que, além da intensidade, serão colocadas diante de nós no presente trabalho. A coreografia e a hipnose do ritmo apontam para questões ligadas à duração e ao próprio ritmo, como já antecipado pela própria escolha de termos de Levi no trecho e serão debatidos no capítulo 4. O restante do trecho, com suas poderosas ponderações, dispensa maiores análises, posto que diz tanto, e de forma tão cristalina, por si próprio. Sigamos, agora, com intensidade.

|| da intensidade: entre o berro e o murro |



Figura 3.1 – *Estonian Forest Installation*⁷⁵



Figura 3.2 – *Occupations*, Anselm Kiefer⁷⁶

⁷⁵ Retirada de <<https://www.designoftheworld.com/estonian-forest-installation/>> Acesso em 02/03/2021.

⁷⁶ Retirada de: WEIKOP, Christian. “‘Occupations’: A Difficult Reception”, disponível em <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/difficult-reception-occupations> > acesso em 2 mar. 2021. Agradeço à prof. Leila Danziger pela recomendação do trabalho deste artista.



Figura 3.3 – *Dr. Strangelove* (Dr. Fantástico), interpretado por Peter Sellers, filme de Stanley Kubrick.

intensidade:

“Força relativa de um som em relação a outros.”

Arthur Nestrovski

“Pergunta: Dinâmica?

Resposta: Esta resulta daquilo que ativamente acontece (fisicamente, mecanicamente, eletronicamente) na produção de um som. Você não encontrará isso em livros. Tome nota disso. Quanto à questão do que é alto demais: ‘Siga os contornos gerais da vida cristã’.”

John Cage, *Silêncio*

--

Cantaria, mas ninguém o escutaria. Quem ouviria o rei desse modo? A voz de um rei é para ser escutada como palavra de ordem que vem do alto, e não como música.

Italo Calvino

O ponto de exclamação não se assemelha a um ameaçador dedo em riste?

Theodor Adorno

Sonhávamos com utopia e acordamos gritando.

Roberto Bolaño

Nós vivemos a incomunicabilidade de modo mais radical. Refiro-me em especial aos deportados italianos, iugoslavos e gregos; (...). Logo nos demos conta, desde os primeiros contatos com os homens desdenhosos com distintivos negros, de que saber ou não o alemão era um divisor de águas. Com quem os compreendia e lhes respondia de modo articulado, instaurava-se uma aparência de relação humana. A quem não os compreendia os homens de negro reagiam de um modo que nos espantou e amedrontou: *a ordem que havia sido pronunciada com voz tranquila de quem sabe que será obedecido, era repetida em voz alta e enfurecida, depois berrada a plenos pulmões*, como se faria com um surdo, ou melhor, com um animal doméstico, mais sensível ao tom do que ao conteúdo da mensagem (Levi, 2016a, p.73, grifo meu).

3.1

| intensidade |

O som, quando se desenrola ar afora, carrega consigo todos os elementos que o constituem. O anseio classificatório – que não deixa de se fazer presente neste trabalho – pode nos fazer incorrer no perigo de observar a sonoridade de forma unidimensional, o que poderia eventualmente soar artificial. Tal ressalva já foi realizada na introdução, mas reitero: fazer circular as discussões em torno de determinado elemento ou tomá-lo como ponto de partida para outros tantos pensamentos, oferece insights específicos que se possibilitam somente pela depuração. Esta, aliás, como também já colocado, remete ao método de Primo Levi, que depura a experiência do *Lager* em distintos elementos, ciente de que, para conhecer determinada substância, deve-se submetê-la à decantação e ao isolamento de cada elemento constitutivo. A depuração, embora artificial, emerge então como possível pista de decolagem para os cruzamentos elementares que surgirão adiante.

Neste contexto, a *intensidade* – por vezes percorrida em sentido metafórico, em outras abordando uma realidade sonora que, ainda que brote do papel por imaginação do leitor e não por efetiva manifestação física – marca as narrativas analisadas de forma bastante pungente.

Arthur Nestrovski, em *Notas Musicais*, descreve a intensidade como “a força relativa de um som em relação a outros” (2000a, p. 16). Pode-se agregar a esta sintética definição outros termos que dialogam com a intensidade, como a dinâmica⁷⁷, ou até o volume, que frequentemente gera algumas confusões de entendimento no ouvinte. Quando temos um volume intenso, dizemos que a música

⁷⁷ O aspecto da dinâmica, nas peças musicais escritas, se dá pela presença de termos como *pianíssimo*, *fortíssimo* e outras gradações dinâmicas entre estas, bem como pelos crescendos e decrescendos, que fazem a interpretação transitar entre esses diferentes ‘degraus’ de intensidade. Há outras marcações possíveis para a intensidade que não cabe esmiuçar neste trabalho.

está “alta” e, analogamente, nos referimos a um volume pouco intenso como “música baixa”. Tal par (alto/baixo) pode ser confundido com o conceito de altura, que se refere aos agudos e graves, às frequências de uma peça musical/sonora. Aqui, na intensidade, estamos interessados na amplitude das ondas sonoras, em seu tamanho físico, literalmente, no espaço que ocupam no local onde se propagam e na força com que chegam a nossa audição. Neste sentido, a descrição de Nestrovski é simples, precisa e oportuna, pois que no objetivo de relacionar as leituras auditivas à politização da escuta, iremos observar um punhado de trechos onde justamente está em jogo a força relativa de uns em relação a outros, manifesta especialmente, mas não sempre, a partir da forma como estes ou aqueles imprimem seus sons no mundo (e na página).

A intensidade é frequentemente evocada tanto por Primo Levi quanto por Bolaño em suas obras, posto que ambos manifestam notável atenção aos silêncios e às diversas gradações de volume que se dão a partir dele até os gritos/berros. Tal atenção não é um mero recurso de escalonamento verbal, de variação lexical para enriquecer o vocabulário da narrativa, pois é geralmente acompanhada de uma aguda observação sobre a motivação para tais silêncios, as condições para tais berros, a justificativa para os eventuais sussurros. Em suas narrativas, os volumes não são dispostos gratuitamente, como se o narrador, independentemente de seu grau de onisciência, resolvesse girar um botão de volume, aumentando e diminuindo intensidades a esmo, amplificando momentos da narrativa e escondendo outros de maneira inexplicável. Este até seria um recurso válido, decerto, em narrativas experimentais, que poderiam abrir uma série de possibilidades nesta seara, mas não é o que opera nas obras analisadas destes dois autores. Ambos se esforçam, ainda, em denotar relações de poder que se estabelecem entre diferentes personagens a partir da intensidade de suas falas e atos, por vezes de maneira sutil; e se esforçam igualmente em definir as bases de quem cala e quem fala, exprimir as condições de silenciamento, oferecer ao leitor uma sensibilidade de escuta que pontua as trocas humanas, não humanas e desumanas presentes nas narrativas.

Os exemplos trazidos ao longo deste capítulo apresentarão uma tendência a associar os sons mais intensos a uma certa violência ligada ao uso da linguagem, aos excessos da mesma que tendem a significar abuso e opressão. Vale reiterar que existem inúmeros exemplos de intensidade alta que remetem a significações mais

‘positivas’ mas, pelo universo semântico das obras e tramas abordadas em nossa análise, este movimento será, aqui, infrequente. Por outro lado, as baixas intensidades, expressas por (mas não somente) silêncios e sussurros, embora tendam a operar como gestos linguísticos do oprimido, apresentarão conotações mais variadas. Ao final do capítulo, serão trazidos outros autores que dialogam com a intensidade, como Marília Librandi-Rocha, Michael J. Shapiro e Giuliano Obici.

O trecho de Primo Levi trazido acima está presente em *Os afogados e os sobreviventes*, livro nomeado a partir de um dos capítulos⁷⁸ de *É isto um homem?*. Neste (capítulo), são apresentadas com crueza, as marcas daqueles que não sobreviviam mais de três meses no campo – que recebiam a alcunha de *Muselmann*⁷⁹ (muçulmanos) – em contraponto àqueles que sobreviviam, geralmente por possuir algum privilégio, fosse ele de origem prévia ao campo, fosse ele desenvolvido na vida do *Lager*.

A tarefa de filtrar e apresentar os conteúdos de *É isto um homem?* mais relevantes para o presente trabalho é ingrata, posto que, em sua construção esmerada e sem excessos, Primo Levi parece oferecer somente aquilo que de fato é essencial ao leitor conhecer. Ainda assim, tento trazer aqui algo como uma síntese do capítulo, algo que se presta a demonstrar que os parâmetros que se estabelecem, no mundo exterior, para pontuar as condições daqueles que “ascendem” e daqueles que atingem a ruína, a morte, é de matéria distinta da que se apresenta no Campo.

Considera-se tanto mais civilizado um país, quanto mais sábias e eficientes são suas leis que impedem ao miserável ser miserável demais, e ao poderoso ser poderoso demais.

No campo, porém, acontece o contrário. Aqui a luta pela sobrevivência é sem remissão, porque cada qual está só, desesperadamente, cruelmente só. (...) se alguém, por um milagre de sobre-humana paciência e astúcia, encontrar um novo jeito para escapar ao trabalho mais pesado, uma nova arte que lhe propicie uns gramas de pão a mais, procurará guardar seu segredo e, por isso, será apreciado e respeitado, (...) ficará mais forte, e portanto será temido, e quem é temido é, só por isso, candidato à sobrevivência (Levi, 1988, p. 129, grifos meus).

É dentro de uma lógica de poder que se desenvolvem, sobretudo, a partir dos mecanismos do temor, as maiores ou menores chances de sobrevivência. Não

78 Na tradução lida para o projeto, o capítulo se chama “Os submersos e os salvos”, mas em italiano, no original, o nome é idêntico ao do livro: *I sommersi e i salvati*.

79 Giorgio Agamben realiza uma discussão bastante profícua ao redor do termo *Muselmann* em *O que resta de Auschwitz* (2008) e em outras obras. As abordagens de Agamben, no entanto, ficam de fora do escopo desta dissertação, permanecendo como sugestão de leitura.

necessariamente, todos os que sobreviveram o fizeram manifestando crueldade ou poder, e tampouco é regra que este poder se expresse de forma sonora, mas aqueles que sentiram e expressaram seu medo, acuados, com frequência optavam pelo silêncio, ou melhor, assentiam ao silêncio que lhes era imposto. Para permanecer no primeiro trecho transcrito neste capítulo da dissertação, temos reações que “espantavam e amedrontavam”, que acuavam os recém-chegados (e mesmo os veteranos) ao Campo. Pensando o campo de ressonâncias com Bolaño, podemos observar, em *Amuleto*, por exemplo, um frequente acometimento de silêncios pela protagonista; assim como, por outro lado, observamos o protagonista de *O Terceiro Reich* impondo medo a seus interlocutores por meio de colocações em alta intensidade. Tais obras serão discutidas, neste capítulo, lado a lado com as de Levi.

Habitar uma zona de silêncio, de silenciamento, não se refere unicamente ao calar literal, ao fechamento da boca para a emissão de sons, a uma desocupação do espaço sonoro que, como veremos com auxílio de Michael J. Shapiro⁸⁰ e sua obra *Punctuations: How the Arts think the Political*, é tradução e consequência da falta de poder. Tal silêncio pode ser também figura de linguagem da extinção das próprias vidas e, ainda, de certas atividades: “frente à pressão da necessidade e do sofrimento físico, muitos hábitos, muitos instintos sociais são reduzidos ao silêncio” (Levi, 1988, p. 128). Nos colocamos, aqui, diante de um silenciamento do corpo e das ações cotidianas. Todo o sistema corpóreo se constrange em condições de extrema carência e, quanto ao sistema fônico, parte integrante deste, não é diferente; seu constrangimento é, inclusive, bastante notório. As bocas e línguas silenciam, os corpos silenciam, os hábitos silenciam. Trata-se de uma redução à intensidade zero, mas não a uma ausência de intensidade. Um silêncio amplificado, talvez.

A imagem desta intensidade zerada pode ser ao mesmo tempo a da morte, a da pausa, a das ausências que se alternam com presenças. Pensar e analisar o silêncio não é tarefa simples, exige justamente silêncio, exige pensamento. Pode-se pensar sobre o mesmo justamente ao falar, ao escrever, ao emitir; e o pensamento pode ser considerado, por outro lado e ao mesmo tempo, ruidoso. A manifestação dos conceitos silenciosos da metáfora e da física se embaralham, bem como as misturas entre omissão, emissão, imposição. É o intercalar de silêncios e a decisão

80 Pesquisador das Relações Internacionais, da Universidade do Havaí, que possui diálogo acadêmico com a PUC-Rio.

sobre a posição dos mesmos que permite a verificação dos sons, que permite música. Mas em um sentido mais claramente físico, podemos nos ater à imagem dos *Häftlinge* (prisioneiros do *Lager*) nada loquazes, “(nenhum *Häftlinge* o era)” (Levi, 2010, p. 16), diante daquele “deserto silencioso, esmagado sob o céu baixo, repleto de lama, chuva e abandono” (p. 16). Esta é a descrição que Levi oferece em *A trégua*, onde o Campo Maior de Auschwitz era finalmente desvelado pelos recém-libertos: uma imagem desoladora que poderia nos confundir e ser a imagem do lager em funcionamento, com exceção de um detalhe: o *Lager* era extremamente ruidoso. Será? Ao que parece, mesmo em funcionamento, os acudados lhe garantiam também uma boa dose de silêncio, silêncio este coexistente e coabitante dos ruídos, discretos ou indiscretos, da máquina de morte⁸¹. Mais adiante, serão retomados os ruídos da máquina de morte, as manifestações ruidosas e megafônicas do poder a partir das considerações de Obici e Shapiro. Enquanto isso, seguimos, com Levi, pensando o silêncio.

Tal silêncio se desenrolava como bola de neve dado que, diante da gritante fraqueza, mesmo os possíveis parceiros e interlocutores se ausentavam. “Quanto aos ‘muçulmanos’, porém, aos homens próximos do fim, nem adianta dirigir-lhes a palavra; já se sabe que eles só se queixariam (...). Para que travar amizade com eles?” (Levi, 1988, p. 130). Não se trata, aqui, da falta de solidariedade de Levi, mas do mais cru instinto de sobrevivência. As alianças possíveis no *Lager*, para aqueles lutando por sobreviver, raramente se estendiam aos que apresentavam menos chance para tal. Entre muitos problemas enfrentados por estes “afogados”, submersos muçulmanos, estava a falta de interlocutores que, em condições de não loucura, impedem, literalmente a fala: a quem dirigiriam suas palavras consideradas inúteis?

A sua vida é curta, mas seu número é imenso; são eles, os ‘muçulmanos’, os submersos, são eles a força do Campo: a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, *dos não homens que marcham e se esforçam em silêncio*; já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer (Levi, 1988, p. 132, grifo meu).

81 Uma possível ressonância se dá no filme *Filho de Saul*, de László Nemes, que tem como opção estética a câmera próxima aos personagens, em perspectiva de acossamento, que revela o barulho ensurdecedor e constante do funcionamento das câmaras de gás (Filho, 2015).

Até mesmo sua humanidade lhes é destituída, descritos como não homens. E a presença do silêncio, da ausência de seus sons, é notória. São massa, ruído branco de fundo, quase inaudível. “Eles povoam minha memória com sua presença sem rosto” (p. 132), fazendo ressoar aqui o capítulo de *Estrela distante* que se passa no centro La Peña: uma massa de rostos anônimos, sem feições, cujos ruídos não eram propriamente endereçados ao protagonismo da narrativa. As condições ficcionais de Bolaño eram outras, mas persiste aqui a imagem da massa informe e silenciosa, ou de ruídos quase irrelevantes (ambas imagens que se tornam, entretanto, barulhentas à memória).

A partir deste trecho, ressoa também o sonho renitente narrado por Primo Levi, compartilhado por seus parceiros de cárcere: o recorrente sonho de que, ao retornar para casa, ninguém ouviria seus relatos, ninguém acreditaria em suas histórias. Era a manifestação inconsciente e presente de um dos grandes temores dos prisioneiros: tornar-se um “afogado” e, ainda pior, um afogado silencioso e que, mesmo quando falasse, não conseguiria ser ouvido. Desta forma, pode-se dizer até que é o silêncio do interlocutor que se converteria em ferramenta de poder. Giuliano Obici oferece alguns interessantes *insights* sobre o silêncio como poder e não apenas como manifestação de sua falta. É válido pensá-lo como matéria maleável, analogamente ao grito, capaz de refletir desespero/fraqueza ou manifestação de poder. Fica “provado”, assim, que a análise depurada da intensidade, totalmente isolada de outras dimensões, não oferece base suficiente para uma argumentação sólida, demandando alguma dose de contexto. A ocupação do espaço sonoro em maior ou menor volume, sozinha, não oferece significados contundentes, mas abre um campo recheado de dúvidas que motiva a sequência da análise.

Uma pequena imagem realiza par sutil com a primeira citação de Levi neste capítulo: à imagem de animais acuados, domésticos, que respondem com inibição e imobilidade aos gritos de comando de seus senhores, que desencadeiam o silenciamento de seu sistema corpóreo e fônico, soma-se outra, oferecida em *A trégua*:

Era um fantasma, um homenzinho calvo, nodoso como uma parreira, esquelético, embrulhado por uma horrível contratura de todos os músculos: haviam-no tirado do vagão, como um bloco inanimado, e agora jazia no chão sobre um flanco, enrascado

e rígido⁸², numa desesperada posição de defesa, com os joelhos espremidos contra o rosto, os cotovelos colados nos flancos e as mãos em cunha com os dedos apontados contra as costas. As enfermeiras russas, perplexas, buscaram em vão esticá-lo sobre o dorso, *ao que ele emitiu gritos agudos como os de um rato*: de resto era fadiga inútil; seus membros cediam elasticamente sob a pressão, mas, tão logo abandonados, estalavam para trás, assumindo a posição inicial (Levi, 2010, p. 17, grifo meu).⁸³

A metáfora animal⁸⁴ se presta a ambas as imagens, que dialogam a partir da imagem do animal doméstico ou do animal silvestre, o rato. No momento pós-libertação, havia outras opções para o homem acuado além do silêncio. Mas eram, de fato, muitas as opções? Quantos teriam a possibilidade de engatar um eloquente relato, como Levi? (Vale dizer, Levi o fez por escrito, embora o sobrevivente-autor tenha também demonstrado eloquência em entrevistas orais e em visitas a escolas ao longo da vida etc.). De todo modo, os gritos de rato, a dor sonora dos corpos mais rebaixados pela humanidade de então, como alternativa ao silêncio, já era de notável eloquência. Tais gritos agudos seguem nos atravessando de longe, com sua força fruto da impotência. Não eram gritos de quem pune, nem ainda gritos passíveis de punição; eram simplesmente os gritos possíveis dos silenciados, reflexo involuntário de seus corpos calados, cólera aturdida a fazer arder os ouvidos de Levi e de seu companheiro Charles que, após assistir à cena horrorizado, vendo de relance que o número da tatuagem denotava origem francesa, portanto o homem que gritava agudo como rato era conterrâneo seu, disse apenas “Bon Dieu, c’est un

82 A título de ressonância, evoco uma imagem proposta por Gonçalo M. Tavares – interlocutor poético/conceitual ao longo desta dissertação – do verbete “Sistemas de compressão do mundo”, de *Breves notas sobre o medo*:

“Também nos sistemas de compressão do mundo podem por vezes ver-se contracções e relaxamentos como os visíveis no vulgar músculo de um mamífero. Como é sabido, a contracção visa quase sempre a acção - o ataque e a defesa - e quando, pelo contrário, o músculo relaxa, é porque de nada tem medo, o meio que o envolve não o inquieta e por isso, no limite, pode até adormecer. Como rápido estudo da fisiologia corporal mostra, relaxamentos sucessivos, sem tensões nem contracções intervaladas, provocam uma lenta, mas inequívoca, decadência dos tecidos.

Sem a presença visível de adversários, os músculos preparam, meticulosamente, a própria derrota” (Tavares, 2010, p. 52). Pode-se dizer que o caso do homem visto por Levi era o exato oposto do relaxamento, embora se reconheça igualmente em sua reação muscular contraída os contornos de uma derrota diante das forças de morte.

83 O “fechamento” do corpo dispara também a ressonância de uma discussão acerca do hermetismo (da linguagem) – em Paul Celan e outros autores – debatida no ensaio “Da escrita Obscura”, de Primo Levi (2016b), “Um filme sem imagens”, de Arthur Nestrovski (2019), entre outros. É como se Celan estivesse, de alguma forma, “se protegendo” por meio do hermetismo.

84 Na coletânea *71 contos de Primo Levi* (2005), Maurício Santana Dias, um de seus tradutores, adiciona, à guisa de prefácio, um ensaio intitulado “Primo Levi e o zoológico humano”, mostrando, dentre outros assuntos, um dos expedientes caros ao italiano: o de relacionar comportamentos humanos e animais em seus escritos. Observação semelhante faz Italo Calvino no prefácio de *O ofício alheio*, de Primo Levi.

français!” e “voltou-se, em silêncio, para o muro” (p. 18). O silêncio de Charles é, em sua sofredora sutileza, matiz adicional na paleta silenciosa: o silêncio dos que verificam e se identificam com a dor dos silenciados e poucas ou nenhuma resposta significativa têm a oferecer.

Os silêncios são algo que os humanos podem compartilhar com o universo animal, como os berros incompreensíveis também o são. A imagem bestial do senhorio que maquina e opera suas imposições (como o personagem “mestre alemão” realiza em *Fuga da Morte*), faz parte do mesmo universo semântico animalesco do pequeno animal que se esconde, se cala, grunhe e grita. Reações que tangenciam linguagem, que a modelam para seus específicos ou desumanos fins.

A metáfora animal indica, ainda, a convivência entre graus de intensidade bastante díspares. Se pensarmos nos animais domésticos, por exemplo, rapidamente se pode perceber uma tendência de poder relativamente clara entre humano e animal, sendo o primeiro preponderante sobre o segundo. Ocorre com frequência uma desproporção no uso deste poder, o que se observa igualmente nas relações entre humanos onde um dos lados tem seu grau de humanidade reduzido propositalmente pelo outro. A intensidade tem a capacidade de demonstrar, de imediato, a desproporção no uso e na apresentação deste poder. Uma imagem de *A trégua* ironiza esta desproporção e o tratamento usualmente oferecido pelo ‘lado forte’ da força, que se constrói por meio de uma certa incongruência no manejar das intensidades:

Olhou a camisa com atenção, primeiramente à distância de um braço, depois de perto; examinou o colarinho e as costuras com ágeis movimentos símios, e eis que extraiu com o polegar e o indicador um imaginário piolho. Examinou-o com olhos esbugalhados de horror, apoiou-o com delicadeza no chão, traçou ao seu redor um pequeno círculo com giz, caminhou para trás, ergueu com uma única mão o aparelho [barra de ferro com duas rodas presas], que então se tornou leve como um junco, e esmagou o piolho com um golpe seco e preciso (p.174).

O universo timbrístico dos animais não será mais esmiuçado, embora tal universo abunde nas narrativas de Levi, mas vale dizer que dentro do sistema físico dos sons que se apresentam à natureza, as associações realizadas pelos ouvidos navegam entre as espécies, oferecendo características expressivas não apenas a partir do discurso humano. Neste sentido, pode-se pensar até mesmo no discurso e nas intensidades ligadas a objetos inanimados, o que será abordado mais adiante.

Acerca dos gritos, no ensaio “Da escrita obscura”, Levi pontua alguns pensamentos que, mais adiante no mesmo ensaio, serviriam também para comentar a poética de Paul Celan:

Devemos compreender aqueles que gritam, desde que haja motivos válidos para fazê-lo: o pranto e o luto, sejam estes contidos ou teatrais, são benéficos quando aliviam a dor. Jacó grita sob o manto ensanguentado de José; em muitas civilizações, o grito no luto é ritual e prescrito. *Mas o grito é um recurso extremo, tão útil para o indivíduo quanto as lágrimas, incoerente e bruto se entendido como linguagem*, pois, por definição, ele não o é: o inarticulado não é articulado, o rumor não é som. Por esse motivo, fico aborrecido com os louvores concedidos a textos que (cito de memória) ‘soam no limite do inefável, do não existente, do *gemido animal*’. Estou cansado das ‘densas massas magmáticas’, de ‘recusas semânticas’ e de velhas inovações. As páginas em branco são brancas, e é melhor chamá-las brancas; se o rei está nu, é honesto dizer que está nu (Levi, 2016b, p. 58, grifos meus).

O ensaio de Levi se refere primordialmente aos textos escritos (em geral) e a seu conjunto de intenções, os recursos que empregam e, sobretudo, ao potencial de clareza e obscuridade que carregam. Ainda que, neste contexto, Levi não entenda os gritos como linguagem, proponho que eles sejam aproximados a esta ‘categoria’, que os escutemos como linguagem corpórea, uma linguagem como alternativa ao silêncio. Linguagem não em seu sentido humano, ocidental, mas ainda assim uma forma de comunicação válida. Comunicação que teve o poder, por exemplo, de silenciar Charles após sua constatação. Linguagem que parte de um local obscuro, da dor, mas dotada de uma clareza tremenda, de pouca ambiguidade, que ofusca quem testemunha, lhe deixando ausente de palavras. Linguagem intensa.

Negar que se pode comunicar é falso: “sempre se pode”. Recusar a comunicação é crime; para a comunicação, e especialmente para aquela sua *forma altamente evoluída e nobre que é a linguagem*, somos biologicamente e socialmente predispostos. Todas as raças humanas falam; nenhuma espécie não humana não sabe falar (Levi, 2016a, p. 72, grifo meu).

Primo Levi advoga aqui a favor da linguagem humana, forma altamente evoluída, em suas palavras. Por outro lado, muitos outros dizeres, em seus textos, ativam nossos ouvidos a aspectos supostamente não humanos, segundo aquilo que o próprio autor levanta na leitura contida em “Da escrita obscura”, não dotados de linguagem. O ouvido atento capta dos gritos de rato aos berros alemães, passeia das canções mortíferas aos silêncios. Capta, sem pretensão de entendimento, um balaio

de linguagens, não linguagens e incompreensões. Retomaremos mais adiante este fio, comentando sobre diferentes formas de se lidar com a incompreensão.

3.2

| contrapontos ao silêncio |

Quanto a possíveis contrapontos ao silêncio, isto é, seus opostos, os mecanismos de silenciamento, retornamos a *É isto um homem?*, onde Levi, no capítulo “Iniciação”, diz: “Estou sem sono, ou melhor; meu sono está oculto por um estado de tensão e ansiedade do qual ainda não me libertei; portanto, falo sem parar. Tenho perguntas demais a fazer” (Levi, 1988, p. 50). Naturalmente, Levi precisava saber sobre a sopa, as colheres, os trabalhos, e fazia perguntas incessantes. Em resposta, recebia outras perguntas de Diena, prisioneiro com quem dividia a cama.

Direciono a análise, então, para aquilo que faz calar, para as ações daqueles que exigem ou impõem o silêncio alheio. Neste pequeno episódio da chegada de Primo Levi ao bloco, são os outros detentos que exigem seu silêncio:

De cima, porém, de baixo, de perto, de longe, de todos os cantos do Bloco já escuro, vozes sonolentas e iradas gritam-me: – *Ruhe! Ruhe!* (Silêncio!). Compreendo que querem que cale a boca, mas essa palavra é nova para mim e, não conhecendo seu significado nem suas implicações, minha ansiedade aumenta. (...) Renuncio, portanto, a fazer mais perguntas, e em breve mergulho num sono amargo e tenso (p. 50).

E, assim, logo em vivências iniciais, vai se instalando, pouco a pouco, a calada. Novas perguntas deixariam de ser feitas, estabelecendo como nova regra a névoa de dúvidas (ressoa Bolaño, ressoa *Warum?*) que acabrunha e acua Levi. Mais uma vez, desumanização, falta de ouvidos, metáfora animal:

Aqui ninguém tem tempo, ninguém tem paciência, *ninguém te dá ouvidos*; nós, os recém-chegados, instintivamente nos juntamos nos cantos contra as paredes, *como um rebanho de ovelhas*, para sentirmos as costas materialmente protegidas (p. 51, grifos meus).

Mais adiante, na mesma página e diante também da falta de tempo, ficamos sabendo que “muitos, como bichos, urinam enquanto correm, para poupar tempo, porque dentro de cinco minutos começa a distribuição do pão” (p. 51). As imagens

e os sons dos animais vão se afixando à cena, vão preparando nossos sentidos para o mundo não humano de absurdos que vai se colocando.

Reescrevo um trecho da primeira citação:

A ordem que havia sido pronunciada com voz tranquila de quem sabe que será obedecido, era repetida em voz alta e enfurecida, depois berrada a plenos pulmões, como se faria com um surdo, ou melhor, com um animal doméstico, mais sensível ao tom do que ao conteúdo da mensagem (Levi, 2016a, p. 73, grifo meu).

Adentrando especialmente os terrenos da intensidade, o citado “tom”, neste trecho, pode ser traduzido também como volume ou intensidade. Aquilo que caminha da voz tranquila ao berro (digamos, num crescendo entre um *mezzopiano* e um *fortíssimo*, se fôssemos colocar em termos de dinâmica musical) nos permite esta interpretação, decorrência das palavras grifadas. No que habitualmente chamamos de “tom de voz”, certamente a “tonalidade” (de maneira abstrata, não uma tonalidade decorrente do sistema tonal⁸⁵) se faz presente, mas a componente da “força”, relativa ao volume do que foi dito, costuma aparecer e é, muitas vezes, o que gera os efeitos de temor e as relações de poder almejadas. Tom de voz e intensidade muitas vezes se referem a um mesmo modo de emissão sonora: emissão que tensiona o ouvinte, indesejada pelo mesmo e, na maior parte das vezes, dotada previamente desta intenção.

A problematização evocada por Levi neste capítulo (“Comunicar”), de *Os afogados e os sobreviventes*, aborda diferentes situações e maneiras de lidar com a “questão do volume”, caminhando, por exemplo, das ordens dos SS supracitadas ao pedido feito pelo escritor a outro prisioneiro, francês, solicitando um curso expresso de alemão, a ser ministrado em voz baixa:

[os franceses] eram nossos intérpretes naturais: traduziam para nós os comandos e as advertências fundamentais da jornada, “levantar”, “agrupar”, “em fila para o pão” (...)

Por certo não bastava. Supliquei a um deles, um alsaciano, que me desse um curso privado e intensivo, distribuído em *curtas lições ministradas em voz baixa*, entre o

⁸⁵ Apenas para situar brevemente e superficialmente o tonalismo, o modalismo e o atonalismo: “costumo definir por ‘tonal’ uma espécie de sensibilidade – aquela que nos permite prever certa lógica das sonoridades, e dela inferir, mesmo sem texto, que a música concluiu uma ideia, desenvolveu outra ou chegou ao fim. Podemos entender essa ‘lógica’ em qualquer das obras de Bach ou de Mozart. Mas minha definição é aproximada, pois muito dessa capacidade de interlocução entre ouvinte e música já está presente no repertório de tradição oral, em comunidades dos cinco continentes, cuja prática chamamos de “modal”. Qualquer raga indiana, por exemplo, serviria para ilustrar essa ressalva. Às sensibilidades tonal e modal, assim, contrapõe-se aquela ‘atonal’, uma invenção da segunda metade do século XIX” (Oliveira, 2020, p.33).

momento do toque de recolher e aquele em que cedíamos ao sono; lições que se pagariam com pão, outra moeda não havia. Ele aceitou, e creio que jamais se empregou o pão tão bem (Levi, 2016a, p. 78, grifo meu).

Conta Levi que seu professor lhe ensinou o significado dos berros dos *Kapos* e dos SS, nos fazendo perceber esta outra alternativa à fúria intensa das ordens: o emprego inteligente do volume, a opção por aquilo que destoa do silêncio mas o tangencia. Falar baixo e manter falante. Colocar a linguagem como alimento tão valioso quanto o pouco pão diário. Enquanto os afogados se entregavam à mudez, os sobreviventes contornavam o silêncio para evitar tornar-se um *Muselmann*. Pequenos episódios de uso inteligente da língua povoam a prosa de Levi, nos recordando que a atividade comunicativa, na intensidade em que se torna possível, é vital.

Em decorrência de tais lições, narra o autor:

Assim pude observar que *o alemão do Lager, descarnado, gritado, coalhado de obscenidades e de imprecações*, tinha somente um vago parentesco com a linguagem precisa e austera de meus textos de química e com o *alemão melodioso e refinado* das poesias de Heine, que me recitava Clara, uma de minhas companheiras de estudo. (...) O alemão do *Lager* era uma língua própria, (...), ligada ao lugar e ao tempo. Era uma variante, particularmente bárbara, daquilo que um filólogo judeu alemão, Klemperer, tinha batizado como *Lingua Tertii Imperii*, a Língua do Terceiro Reich, inclusive propondo para ela a sigla LTI, em irônica analogia com as muitas outras (NSDAP, SS, SA (...)) caras à Alemanha de então (Levi, 2016a, p. 78, grifos meus e do autor).

Algo semelhante é trazido por Rosana Kohl Bines em seu ensaio “Para ouvir Celan”, que faz referência ao crítico George Steiner. (Este crítico, aliás, era admirado por Roberto Bolaño, conforme Eduardo Sterzi comenta na quarta capa de *Estrela distante*).

A língua possui grandes reservas de vida... Até chegar a uma situação limite. Use a língua para conceber, organizar e justificar Belsen; use-a para detalhar as câmaras de gás; use-a para desumanizar o homem durante doze anos de bestialidade calculada. Algo acontecerá com ela. Algo das mentiras e do sadismo penetrará na medula da linguagem (Steiner apud Bines, 2008, p. 234).

Bines comentaria, na sequência, sobre a dificuldade bastante palpável com a língua alemã evocada por Steiner, já que o uso de palavras corriqueiras como *Rampe* poderia facilmente fazer ressoar as rampas de deportação em massa, por exemplo. Conclui a pesquisadora: “como voltar a escrever uma sentença curta em

alemão, sem carregar para dentro dela o ritmo e a intensidade dos gritos de ordem fascistas? (Bines, 2008, p. 234). Aprofunda-se, assim, um pouco mais sobre a natureza dos berros dos Kapos e SS, despejados na “perpétua babel”⁸⁶, na qual todos berram ordens e ameaças em línguas nunca antes ouvidas, e aí de quem não entende logo o sentido” (Levi, 1988, p. 51).

À natureza sonora dos gritos, mostro o silêncio como corrente consequência, e o uso inteligente do volume (e do pão) como reação possível. De passagem, vale dizer que, em algumas ocasiões, aos gritos se respondia com outros gritos: manifestações infrequentes, porém existentes. Primo Levi narraria um destes episódios no penúltimo capítulo de *É isto um homem?*, “O último”, quando um corajoso condenado brada, durante sua execução pública: “*Kamaraden, ich bin der Letzte!* (Companheiros, eu sou o último!)” (Levi, 1988, p. 219). “Em sua brevidade enérgica, o grito soa como um clamor capaz de ‘bater’ no ‘centro vivo da humanidade em cada um de nós’. Mas ninguém reage” (Barenghi, 2015, p. 18). O breve grito foi, então, novamente seguido de um silêncio:

Eu desejaria poder contar que entre nós, vil rebanho, levantou-se uma voz, um sussurro, um sinal de assentimento. Não, não houve nada. Continuamos de pé, encurvados e cinzentos, cabisbaixos (...). Abriu-se o alçapão, o corpo estrebuchou, atroz; a banda de música recomeçou a tocar e nós (...) desfilamos à frente dos últimos estremecimentos do moribundo (Levi, 1988, p. 219).

Como menciona Levi, nem um sussurro surgiu como reação e é para este registro que guio a análise a seguir. A seara dos sussurros apresenta igualmente um rico universo de possibilidades e nos traz, de forma ressonante, Bolaño. Iremos pensar brevemente em seu sussurro e depois caminhar para seu livro *O Terceiro Reich*, livro póstumo que vibra por simpatia com a supracitada Língua do Terceiro Reich. Ao sussurro.

86 A título de evocação de vibrações por simpatia: a imagem babélica é evocada por alguns dos autores pesquisados para esta dissertação, com intenções variadas. Tal imagem cria um emaranhado de ressonâncias que remete à condição imiscuída dos sons. A imagem aparece, de maneiras distintas em John Cage (*Silêncio*, pp. 279-280), que se refere a diversas intenções de compositores distintos, no supracitado Levi (*É isto um homem?*, p. 50), na Babel de Gonçalo M. Tavares (*Breves notas sobre Música*), na “Babel” de Cildo Meirelles citada por Obici (p. 160). A imagem babélica é particularmente cara à pesquisa e aprofundar o fio sonoro que liga seus diferentes usos é um expediente a ser perseguido futuramente.

3.3

| sussurro |

‘(Vai ser difícil escrever esta história. ... Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona)’ [Lispector]. Como pode o sussurro ser escrito senão pela criação ficcional, isto é, senão através de um texto que busca imprimir rítmica e onomato-poeticamente o que está atrás do pensamento (...) ou o que está aquém ou além da linguagem, como as sensações, pulsações, reverberações e timbres? (Rocha, 2015, p. 137)

Opto por abrir os ‘trabalhos do sussurro’ com esta observação de Marília Librandi-Rocha. A pesquisadora, que tem um extenso trabalho sobre assuntos sonoros ligados ou não à literatura, comentava, ali, sobre Clarice Lispector, mas sua observação aborda sobretudo este espaço de criação que emerge do sussurro, espaço inserido entre os fatos sonoros. Tal observação é preciosa e dialoga com o comentário de Schneider Carpeggiani sobre Bolaño na ocasião do lançamento da tradução brasileira de *A literatura nazista na América*:

As camadas de máscaras usadas por Bolaño em seus livros dão conta da indizibilidade de uma verdade típica de quem sofreu um trauma. *É o sussurro do militante que não pode se expor em tempos repressivos*; ainda que eles tenham passado – mas quando é que se pode dizer que um trauma prescreve? (Carpeggiani, 2019, grifo meu).

Camadas de máscaras eram parte integrante das criações ficcionais do chileno; constituem parte da matéria de seu sussurro, integram o conjunto de resultados de seu trauma. Buscando não incorrer na armadilha fácil de comparar traumas, adiciono a ressalva de que a natureza e a intensidade dos traumas de Bolaño são muito distintas das dos traumas vividos por Levi, que vivenciou experiências notoriamente mais graves e violentas. Ainda que ambos tivessem vivido a mesma situação, vale dizer, fabricariam seus traumas de maneira díspare. O fato de ambos terem experimentado vivências traumáticas, entretanto, respeitadas as largas diferenças, geram vibrações por simpatia⁸⁷. Levi teve uma

87 Acerca de uma possível comparação de traumas, evoco este comentário de Schneider Carpeggiani em sua tese de doutorado: “*La literatura nazi em América* é seu bestiário de escritores. (...) É um livro que compreende o massacre da Segunda Guerra a partir da trajetória das ditaduras políticas, que viveram os países americanos no final do século 20. Bolaño aproxima e iguala *dois holocaustos*” (2012, p. 42, grifo meu). Entendo o ponto do autor, mas é sempre delicado utilizar o termo “igualar”, que pode soar ingênuo. Para além de toda uma polêmica sobre estudos comparatistas que buscam tornar intocável a experiência do Holocausto – com o que não concordo, pois considero que os estudos sobre o mesmo devam ajudar criar consciência a evitar outros

curta trajetória de militante antes de ser detido, que nos conta brevemente nas primeiras páginas de *É isto um homem?*, não sem uma boa dose de humor sutil e autodepreciativo:

Fui detido pela milícia fascista no dia 13 de dezembro de 1943. Eu tinha 24 anos, pouco juízo, nenhuma experiência e uma forte propensão, favorecida pelo regime de segregação ao qual as leis contra os judeus haviam me obrigado durante os últimos quatro anos, a viver num mundo só meu, um tanto apartado da realidade, povoado de racionais fantasmas cartesianos, de sinceras amizades masculinas e minguadas amizades femininas. *Cultivava um moderado e abstrato espírito de rebelião.*

Não fora fácil, para mim, escolher o caminho da montanha e contribuir para criar o que, na minha opinião e na de alguns amigos pouco mais experientes do que eu, deveria tornar-se um grupo de guerrilheiros ligado ao Movimento ‘Giustizia e Libertà’. Faltavam os contatos, faltavam as armas, o dinheiro e a experiência para consegui-los; faltavam homens capazes; estávamos no meio de um monte de gente sem a menor qualificação; gente de boa ou má fé (...) à procura de uma organização inexistente (...) (Levi, 1988, p. 11, grifo meu).

Moderado espírito de rebelião, eis uma forma bem-humorada de descrever uma vontade militante titubeante. Nas vivências de Bolaño, podemos ler também algo neste tom autodepreciativo, em “Carnê de baile”:

25. Cheguei ao Chile em agosto de 1973. Queria participar da construção do socialismo (...). 26. Tinha menos de um mês para desfrutar da construção do socialismo. Claro, eu então não sabia disso. Era parriano na ingenuidade. (...) 28. No dia 11 de setembro apresentei-me como voluntário na única célula ativa do bairro em que vivia. O chefe era um operário comunista, gorducho e perplexo, mas disposto a lutar. (...) Enquanto o chefe da célula falava, atentei para os livros que ele tinha no aparador. Eram poucos, a maioria romances de caubói, como os que meu pai lia. 29. *O dia 11 de setembro foi, para mim, além de um espetáculo sangrento, um espetáculo humorístico.* 30. Vigiei uma rua vazia. Esqueci minha senha. Meus companheiros tinham quinze anos, ou eram aposentados ou desempregados (Bolaño, 2008b, p. 205, grifo meu).

Diz-se que o chileno esteve preso por alguns dias após esta resistência meio desastrada ao golpe de Pinochet, mas nem isso é totalmente confirmado, segundo se especula. Sua prisão e libertação são também narradas na sequência de “Carnê de baile”. Trata-se de uma militância (ainda que verdadeira), ficcionalizada, distante do registro do *relato autêntico* (duas primeiras palavras da orelha de *É isto um homem?*), sem compromisso de ancoragem total em fatos reais, o que importa

genocídios – acredito que Bolaño, na verdade, realiza de fato uma aproximação, faz emergir uma mescla temática que mostra a continuidade do totalitarismo no tempo, independente do espaço. Para usar os termos desta dissertação: Bolaño cria, entre estes dois traumas da História, um sistema de ressonâncias que não se limita a ser puro eco, que não se limita ao ato de igualar.

pouco, cabe dizer, para o sistema de ressonâncias aqui proposto. Uma possível chave para se entender este tipo de vivências e narrativas sobre as mesmas é fornecida pelo próprio escritor, em *Estrela distante*: trata-se do “triste folclore do exílio – em que mais da metade das histórias são deturpadas ou constituem apenas uma sombra da história real” (Bolaño, 2012b, p. 66).

Seja sombra, seja realidade, o exílio de Bolaño e sua militância (da forma que tenha sido, ou uma militância estendida à sua escrita, pode-se também colocar) são fatos, ainda que as decorrências de seus atos permaneçam – propositalmente e a serviço de sua aura literária – nebulosos. De maneira perspicaz, Schneider Carpeggiani questiona: “quando é que se pode dizer que um trauma prescreve?” (2019). A seus traumas não prescritos, Levi e Bolaño respondem com escritos; dos traumas que persistem se erigem obras de prosa em ressonância, ora calcadas na “autêntica” realidade ora na autêntica vontade literária que, diga-se de passagem, teimam, vez por outra, – para deleite de uns e crítica de outros – em coincidir.⁸⁸

3.4

| o terceiro reich |

Tendo pontuado sobre a LTI – Língua do Terceiro Reich, agudamente comentada por Primo Levi em *Os afogados e os sobreviventes*, e tendo passado brevemente pelo sussurro militante de Bolaño e pela militância frustrada de Levi, nos conduzimos, como dito acima, para o livro *O Terceiro Reich*, de Bolaño, onde se anunciam também alguns acontecimentos e dizeres de *alta intensidade*, que se tornam a marca do narrador Udo Berger.

Udo é um alemão, jogador de *wargames* – sobre os quais produzia artigos em periódicos especializados – de férias junto a Ingeborg, sua namorada, em um balneário espanhol. Lá, conhecem outro casal de alemães e interagem com funcionários do hotel e habitantes do balneário de maneira bastante peculiar. A história é narrada em primeira pessoa por meio de um diário. Veremos, mais

⁸⁸ Acerca da discussão sobre obras de ficção *versus* relatos reais do Holocausto, cito rapidamente um comentário de Leandro Lage, no artigo “O controverso testemunho do não vivido: *Fragmentos* de Benjamin Wilkomirski”: “É bastante exemplar a própria utilização da expressão ‘não passaria de obras ficcionais’, na medida em que acaba por revelar o que parece constituir uma espécie de hierarquia tácita entre essas modalidades literárias, ao menos quando se trata de testemunhos da Shoah. Por outro lado, como argumenta Seligmann-Silva (2005b), há excelentes obras ficcionais sobre a Shoah que não devem em nada para relatos testemunhais – a não ser o fato de que não reclamam veracidade” (Lage, 2016, p. 76).

adiante, como muitas vezes os fatos apresentam alta intensidade, mas são narrados em linguagem destoante desta intensidade, de maneira mais fria e cotidiana. Tal descompasso e seu efeito estético serão debatidos em breve.

O título do livro é altamente sugestivo, mas a história não se passa no período de 1933 a 1945, os anos de Hitler no poder. As temporalidades (de quando a história se passa e as do próprio *Reich* nazista) acabam até se misturando de maneira elegante nos capítulos finais, onde uma partida do *wargame* também intitulado *O Terceiro Reich*, do qual o protagonista é campeão, é narrada. Udo tem como adversário, nesta partida, o Queimado, habitante local que cuidava dos pedalinhos da praia. Ao longo da narração do jogo, vemos as datas das entradas do diário de Udo – do “presente”, por assim dizer – se imiscuírem às dos anos de guerra num vai-e-vem a um só tempo fluido e frenético. Tal mistura de temporalidades será debatida no capítulo 4. Começemos, porém, pelo começo⁸⁹; já na primeira entrada de seu diário, Udo coloca:

Pela janela entra o rumor do mar mesclado com os risos dos últimos noctâmbulos, um ruído que talvez seja o dos garçons recolhendo as mesas do terraço, de vez em quando um carro que circula com lentidão pelo Passeio Marítimo e zumbidos apagados e inidentificáveis que proveem dos outros quartos do hotel (Bolaño, 2011, p. 11).

Cabe notar que a opção de início do livro a partir de rumores sonoros⁹⁰, a partir da escuta incerta do autor do diário, dotados da quase sempre presente dúvida bolañiana (“talvez seja o dos garçons”; “zumbidos apagados e inidentificáveis”), constitua também uma possível chave de leitura, atenta à dimensão acústica, auditiva. Por se tratar de um diário, é perfeitamente cabível que nos aproximemos dos fatos ocorridos – e está seria, aliás, a forma mais possível em se tratando de um diário – a partir das sensações (além das reflexões) do autor, e é relevante, para esta pesquisa, que tais sensações se iniciem justamente pela escuta. Em seguida, Udo

89 A epígrafe, o começo antes do começo, será evocada em debate oportuno, mais adiante.

90 Na primeira crônica de *O ofício alheio*, “Minha Casa”, a atmosfera é também construída a partir de rumores, sinalizando um compartilhamento do hábito da atenção auditiva a serviço da escrita por Levi e Bolaño. (Obviamente, não se trata de algo exclusivo a estes autores): “de manhã, éramos acordados pelos barulhos das carroças que vinham das montanhas: ruídos dos aros de ferro sob os seixos, estalos dos chicotes, vozes dos condutores. Outras vozes familiares vinham da estrada em outras horas do dia: os clamores do vidraceiro, do vendedor de retalhos, do comprador dos ‘cabelos do pente’, (...); ocasionalmente, rumores dos mendigos que tocavam acordeão ou cantavam na estrada, e aos quais lançávamos moedinhas de chocolate” (Levi, 2016b, p.4). Uma diferença digna de nota parece ser que, embora assumo as inexatidões e dúvidas inerentes ao texto literário, Levi não busca com frequência utilizá-las como recurso, como Bolaño faz.

descreve sua namorada, que dorme, e objetos de seu entorno, para em seguida, iniciar as reflexões, comentando sobre seu próprio sono. Temos, portanto, o ensaio de uma cinematografia semelhante à do capítulo analisado de *Estrela distante*, em que nos aproximamos da cena pelos ouvidos, cercando seu epicentro, até pousar sobre a cama, a namorada, o copo de leite, o travesseiro, o livro.

Neste capítulo, não pensaremos a musicalidade/sonoridade de *O Terceiro Reich* como um todo; focaremos na *intensidade*. De todo modo, vale pontuar a escolha acústica de Bolaño para o início da história. No que se refere à intensidade, em especial, veremos em alguns episódios que serão trazidos adiante, quando Udo grita e destrata funcionários do hotel onde se encontra hospedado, julga outros, destila sua linguagem arrogante e, neste sentido, despreocupado das relações, ainda que superficiais, que constrói e afeta. Dessa maneira, nota-se que a análise acerca da intensidade se constrói em pêndulo: ora se aproximando do polo repressor, dos gritos que calam, ora se aproximando às reações a estes. Esta não foi uma estratégia deliberada de escrita, mas vale o comentário, para que o leitor pense também neste vai-e-vem, o das intensidades, o que colabora para que este capítulo que se constrói o faça de maneira musical, atenta à dinâmica e a seus movimentos textuais internos.

A maestria de Bolaño em construir narrativas em primeira pessoa a partir de perspectivas tão díspares, algumas já comentadas aqui, se confirma novamente em *O Terceiro Reich*. Usa com uma ironia fina e constante o estereótipo do alemão eficiente e praticante de uma linguagem (em muitos casos, mas não em todos, como veremos) correta. O jovem alemão se junta ao já comentado time de narradores em primeira pessoa criado por Bolaño: a uruguaia Auxílio Lacouture (de *Amuleto*) e Arturo Belano (de *Estrela distante*).⁹¹

De seu próprio diário⁹² e com o objetivo de ilustrar, de alguma forma, a personalidade de Udo, selecionei um trecho especialmente anódino, prolixo e até

91 Bolaño realizou outras tantas obras com narradores em primeira pessoa, como o chileno Sebastián Urrutia Lacroix, padre e crítico literário, de *Noturno do Chile*, obra que não faz parte do *corpus* desta dissertação.

92 Ressoam aqui as aulas da Prof. Marília Rothier Cardoso, em que foram estudados os diários, entre outros autores, de Ricardo Piglia. Tais encontros foram fundamentais para que a “variável latino-americana” da pesquisa afluísse, o que, curiosamente, evoluiu não na pessoa de Piglia, mas na de Bolaño, que é quem gerava uma ressonância mais audível com relação a Primo Levi, como comentado na introdução. Vale dizer que a obra de Levi aqui analisada poderia ser enquadrada mais no gênero “biografia” e não em “diário”. O próprio diz, acerca de *É isto um Homem?*: “daí seu caráter fragmentário: seus capítulos foram escritos não em sucessão lógica, mas por ordem de urgência. O trabalho de ligação e fusão foi planejado posteriormente. Acho desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto de imaginação” (Levi, 1988, p.8). Não é a partir de

pomposo, mas que se torna precioso por estas mesmas características. Foi retirado da segunda entrada do diário, ainda nas páginas iniciais do livro:

Creio que Conrad tem razão, a prática cotidiana, *obrigatória ou quase obrigatória*, de consignar num diário as ideias e os acontecimentos de cada dia serve para que um virtual autodidata como eu aprenda a refletir, exercite a memória focando as imagens com cuidado e não a esmo, e sobretudo cuide de alguns aspectos da sua sensibilidade que, crendo-os já de todo feitos, na realidade são apenas sementes que podem ou não germinar num caráter. O propósito inicial do diário, *não obstante*, obedece a fins muito mais práticos: exercitar minha prosa para que *doravante* não *desdorem* os achados que meus artigos possam oferecer, publicados num número cada vez maior de revistas especializadas (Bolaño, 2011, p. 19, grifos meus).

Udo oferece explicações minuciosas sobre as razões para a escrita de seu diário, e este é frequentemente o tom com que endereça a narrativa. Frieza, objetividade, eficiência, clareza, prolixidade. Um (possível) clichê alemão a serviço da prosa de um Bolaño em início de carreira⁹³. Além disso, oferece uma seleção de palavras quase engraçadas, grifadas acima – Udo decerto não entenderia o humor que termos como “doravante” e “desdorem” são capazes de gerar, dado o exagero lexical que sugerem. (Afinal, quem, nos dias atuais, escreveria desta maneira em seu próprio diário, a não ser que o objetivo fosse se deleitar ante a própria pompa deslocada?). Repetições desnecessárias como “obrigatória ou quase obrigatória”, (aqui, sutilmente; em outros momentos, claramente) colaboram, ainda, para uma percepção do excesso linguístico como uma constante na obra, manifesta de diversas maneiras, inclusive no excesso de intensidade verbal que Udo opta por usar com os funcionários do hotel, uma categoria de pessoas percebida por ele como inferiores e não merecedoras de seu cuidado na comunicação, conforme se pode inferir pela forma com que se relaciona com eles (aqui, sem dúvida, ouvimos ressoar Levi).

Poucas linhas antes deste trecho transcrito do diário, Udo assinala uma ação que irá desencadear um destes episódios, em que interagiria com a recepcionista, a camareira e outro funcionário: “telefonei e pedi que me trouxessem uma mesa; deixei *bem claro* que devia ter pelo menos um metro e meio de comprimento.”

uma lógica, inclusive cronológica, que sua obra se estabelece. Em *A trégua* tampouco há um diário, com datas e entradas, mas a lógica cronológica se faz mais presente, tornando a semelhança com este gênero mais visível: já não era a urgência quem ditava os escritos. Em *O Terceiro Reich*, o diário é de fato a forma utilizada, mas acho desnecessário acrescentar que tudo ali foi fruto de imaginação.

93 *O Terceiro Reich* foi escrito em 1989, bem antes dos primeiros romances de sucesso do autor, e foi publicado postumamente.

(Bolaño, 2011, p. 19, grifo meu). Foi enquanto esperava a mesa que Udo começou a pensar sobre seu próprio diário, o que desencadeou na sequência pensamentos sobre as revistas para as quais colaborava, e sobre seus editores, aos quais se refere com ressentimento. Até que:

Eu me achava imbuído de tais pensamentos quando bateram na porta e apareceu uma camareira, quase uma menina, que *num alemão imaginário* – na realidade a única expressão em alemã foi o advérbio não – balbuciou umas tantas palavras que depois de refletir compreendi que queriam dizer que não havia mesa. Expliquei, em castelhano, que era *absolutamente necessário* que eu tivesse uma mesa, e não uma mesa qualquer, mas uma que medisse um metro e meio de comprimento, no mínimo, ou duas mesas de setenta e cinco centímetros, e que *precisava dela agora*⁹⁴ (Bolaño, 2011, p. 22, grifos meus).

Em seguida, a camareira retornou com um homem descrito por Udo como de calças amarrotadas e colarinho sujo, que entrou sem pedir licença nem se apresentar, – sempre que possível, nesta cena, Udo deprecia os funcionários – que lhe sugere que continue com a mesa que já tinha no quarto. Ao que Udo responde, demonstrando que não apenas os gritos estariam a serviço da depreciação alheia: “*Preferi não responder. Ante meu silêncio*, decidiu explicar que não podia pôr duas mesas num só quarto.” (p. 22, grifos meus). (O quarto de Udo já tinha uma pequena mesa que não servia a seus propósitos). O funcionário gesticulava tentando se fazer entender, – importante não perder de vista que o acontecimento era dos mais triviais, uma situação passada em um verão, de férias no Mediterrâneo – ao que Udo reagiu:

Já cansado de tanta pantomima, *joguei em cima da cama* tudo o que havia em cima da mesa e *mandei que a levasse* e voltasse com uma que tivesse as características que eu pedia. O homem não fez sinal de se mexer, *parecia assustado*; a menina, ao contrário, *sorriu para mim com simpatia*. Ato contínuo peguei eu mesmo a mesa e a *arrastei para o corredor*. O homem saiu do quarto meneando a cabeça *perplexo*, sem entender o que havia acontecido. Antes de ir embora disse que não ia ser fácil encontrar uma mesa como a que eu queria. *Animei-o com um sorriso: tudo era possível, se a gente se empenhasse* (p. 22-23, grifos meus).

Antes de prosseguir com a cena, paremos para analisar por um instante a intensidade e seus desdobramentos. Num primeiro momento, Udo telefona para a recepção e “pede” uma mesa; embora se tratasse de uma solicitação (que poderia

94 Vale dizer, de passagem, que o próprio uso de advérbios e grifos são mecanismos de marcação de intensidades. Udo, de todo modo, como logo se verá, vai além.

ser ou não atendida, dado que o hotel não tem a obrigação de possuir a mesa que ele precisava), ele deixa “bem claras” as especificações. Quando a funcionária chega, Udo faz questão de deixar evidente em seu diário a inabilidade da mesma com o idioma alemão e demarcar os balbucios que ela faz em sua tentativa (poderia ser dito que ela estava apenas “falando”, mas o balbuciar pode significar aqui uma crítica de Udo, mais do que uma descrição acurada, como se na incapacidade de dizer as palavras corretamente, ela apenas emitia sons). Udo demarca também seu próprio esforço de compreensão, de reflexão, como se estivesse, de fato, de boa vontade. Em seguida, conta que dissera ser “absolutamente necessário” que tivesse (poderia usar a palavra “recebesse”, ou que o hotel fornecesse/oferecesse a ele, mas o verbo “ter”, indicativo de posse, sutilmente demonstra que tipo de relação Udo quer estabelecer) a mesa e que “precisava dela” imediatamente. Em seguida, critica as vestimentas e modos do funcionário homem que vem ao auxílio da camareira, e diante do esforço explicativo do mesmo, opta pelo *silêncio*. Um silêncio que, aqui, demonstra a arrogância de quem nem se dignaria a responder a tal disparate/falha do hotel; um silêncio composto de matéria diametralmente oposta à dos mudos oprimidos. Na sequência, sem paciência, Udo joga as coisas na cama, e “manda” (na primeira ligação, ele pedia, agora, ele ordena) que levem a mesa que já estava no quarto e que trouxessem outra. A camareira sorri – e ele ou não percebe, ou se recusa a perceber (ou ainda, se recusa a descrever em seu diário), – que o riso era nervoso e não de simpatia, como optara por registrar no diário (isto seria confirmado adiante por Frau Else, dona/gerente do hotel, que repreende Udo, dizendo que sua camareira havia ficado assustada). Udo, finalmente, *arrasta* a mesa para o corredor, ante a perplexidade do funcionário, que torna a lhe dizer o quão difícil seria conseguir a nova mesa que pedia. Diante disso, mais um sinal de arrogância, típico daqueles que defendem o discurso da meritocracia, por exemplo: “tudo era possível se a gente se esforçasse” (p.23). Um final enigmático, que fez ressoar aqui não somente essa condição do par muitas vezes falacioso esforço/mérito, mas também ressoar os absurdos do genocídio que Levi conta em suas obras; tudo, realmente, era possível de acontecer, se (um povo) se esforçasse⁹⁵.

95 O holocausto, com o perdão da conclusão simplória, muitas vezes nos lembra que praticamente “tudo é realmente possível”. Bem como a escravidão, as cruzadas; em suma, as catástrofes desencadeadas pelo humano calibram nossa possível incredulidade, frequentemente descartando-a.

Clichê alemão de esforço, eficiência, conquista; ecos dos absurdos do Terceiro Reich, narrados em *O Terceiro Reich*.

A cena prossegue com uma ligação da recepção, em que uma voz inidentificável, mas que falava em alemão, revelava que não havia mesas como a que Udo “exigia”. Ele pergunta “com quem tinha o prazer de falar?”, denotando certo esforço cínico em ser simpático. Vale pontuar, aqui, que são raras as ocasiões em que os personagens não alemães do livro recebem nomes reais de pessoas.⁹⁶ A voz diz se chamar Srta. Nuria, a recepcionista. Seria a terceira personagem, vista como subalterna por Udo, a participar de seu pequeno episódio de síndrome de comandante⁹⁷, dotado do descaso verbal compulsório a que obriga os seis ouvidos que lhe atenderam até então. Com ela, Udo utiliza seu “tom mais persuasivo” para explicar que para seu trabalho (sim, ele trabalhava nas férias, como relata a ela), era “absolutamente imprescindível” receber a mesa desejada, “se não for pedir muito” (p.23). A sequência:

Em que o senhor trabalha, senhor Berger?, perguntou a srta. Nuria. *Isso não é da sua conta. Limite-se a mandar trazer uma mesa como a que eu pedi e pronto. A recepcionista gaguejou, depois com um fiapo de voz disse que veria o que podia fazer e desligou precipitadamente. Nesse momento recuperei o bom humor, deixei-me cair na cama e ri com força* (p. 23, grifos meus).

Segundo o raciocínio que busquei conduzir nas últimas páginas, os atos e ditos de Udo são praticamente autoexplicativos. Ainda assim, uma breve retomada: o uso do “tom mais persuasivo” (eufemismo para gritos, para falar em tom grosseiro? Um tom explicativo em demasia, beirando a condescendência? Dúvidas válidas e positivas para a narrativa); a necessidade “absolutamente imprescindível” da mesa desejada (certo deslocamento da realidade: em que mundo habitado por Udo sua demanda seria prontamente atendida da exata forma em que desejava, de

96 A questão da nomeação de personagens, em Bolaño, valeria uma seção à parte. A este respeito, coloca Xerxenesky: “A questão do nome, ou melhor, do narrador nomeando um personagem, é fundamental para entender certas sutilezas de 2666. Harry Magaña não apenas desaparece; ele perde seu nome e vira o xerife de Huntville. *Os críticos todos têm nome e sobrenome, do início ao fim*. Lalo Cura tem este apelido ridículo para sinalizar a insanidade do contexto em que vive. As mulheres mortas muitas vezes são rostos sem nome que assim permanecem, sem ninguém para identificar seus corpos, sem ninguém para nomeá-las” (2019b, pp. 97-98). Adiciono que a questão dos nomes perpassa uma certa hierarquização de personagens também, o que Xerxenesky sugere quando fala que os críticos (todos acadêmicos) têm nome e sobrenome. Em oposição, o acadêmico mexicano a quem conhecem é chamado apenas “O Porco”. Em *O Terceiro Reich*, há nomes Lobo, Cordeiro, Queimado, justamente os personagens não-alemães da trama.

97 Tal síndrome não existe, mas o termo pareceu apropriado.

imediatamente e de maneira tão específica? Poder-se-ia dizer de um jovem mimado, apenas, mas *O Terceiro Reich* não se presta à simples narrativa das desventuras de um alemão viajante/demandante... Há mais envolvido aí, que se deixa entrever nestes primeiros destratos); a secura de “*Isso não é da sua conta. Limite-se a mandar trazer uma mesa como a que eu pedi e pronto*”, em caráter de clara ordem impaciente, colocando a funcionária “em seu lugar” (no caso, no lugar que Udo considerava que devesse ser o dela na relação de ambos). Para fechar, as reações da oprimida: na impossibilidade de ficar em silêncio (tinha, segundo sua função no hotel, o “dever” de responder, de resolver), a personagem *gagueja*, diz o que Udo queria ouvir com um *fiapo de voz* e desliga rapidamente, para logo escapar daquela conversa. As componentes do temor, da baixa intensidade como resposta à opressão, do titubear na fala: reações frequentemente expressas nas relações de poder, no universo micropolítico, pontuadas diariamente de episódios que têm, na intensidade, combustível para a manutenção do status quo. Desenvolverei este aspecto mais adiante, a título de conclusão do capítulo.

A expressão “se não for pedir muito” (irônica como “com quem tenho o prazer de falar?”) trouxe à mente o personagem Coronel Hans Landa, de *Bastardos Inglórios*⁹⁸, com seu charme despropositado e aparentemente deslocado da função de caçador de judeus. Roseana Marinho descreve Landa com acurada precisão, confirmando certa ressonância com este tipo de tentativa do personagem de Udo Berger, que se intercala com seus golpes verbais mandantes. A partir desta descrição, é possível perceber também as claras diferenças entre ambos:

Logo em sua primeira aparição em tela fica perceptível o homem exageradamente educado e refinado. Porém, por trás de toda essa pompa está uma condescendência constante na forma como se dirige aos outros, algo que pode ser notado já em sua visita à casa da família LaPadite. Com sua voz mansa, querendo parecer humilde e ganhar a simpatia alheia, Landa tenta mascarar seu ar de superioridade para envolver as pessoas em sua conversa e extrair informações. No entanto, é um pouco traído por seu sorriso debochado, sempre estampado em seu rosto (Marinho, 2019).

Udo Berger age de forma díspare do Coronel Landa, pois que não opta, de início, pelo discurso humilde e simpático. (A não ser que se considere o pedido inicial à recepção um fragmento de discurso humilde). Podemos entrever, no entanto, nestas pequenas tentativas de soar agradável – algo em que o personagem

⁹⁸ Ver Referências: (Bastardos, 2009)

fracassa vez após outra ao longo da trama – que alguém como Landa poderia representar um possível ideal seu, aquele que demonstra a capacidade de desenvolver as máscaras que ele, Udo, não tinha habilidade em construir, frequentemente sendo incapaz de perceber esta incapacidade.



Figura 3.4 – Hans Landa, interpretado por Christoph Waltz, em *Bastardos Inglórios*

3.4.1

| sujeito à voz x sujeito-voz | outro clichê alemão |

Udo adormece e a cena se conclui com a chegada de Frau Else, cuja voz acorda o protagonista. Apesar de termos analisado já diversos fragmentos de Bolaño, foi este quem despertou o seguinte pensamento: Bolaño costuma demarcar, em muitas ocasiões em que a visão não está disponível para o personagem, que *a voz* realiza determinada ação.⁹⁹

De instrumento dos personagens, a voz é alçada à condição de sujeito. É a voz quem acorda Udo; é *a voz* quem liga da recepção. Bolaño alça a voz, esta entidade sonora, ao papel de co-personagem ativo na trama. O som se torna sujeito que catalisa, ou interrompe, ou executa, ou faz; não apenas ruído de entorno ou ferramenta de emprego deliberado dos personagens.

A voz de Frau Else, então, o desperta, mas Udo se indaga, traído por seus sentidos: “Como pôde entrar sem que eu a ouvisse?” (p. 23). Segundo se compreende rapidamente na trama, com Frau Else, por quem nutre um desejo que perdura desde sua adolescência de frequentador do Hotel Del Mar, Udo, por vezes,

⁹⁹ Isto fica notório também, por exemplo, no conto “Uma Aventura Literária”, de *Chamadas Telefônicas* (2012a), em que, apoiada nas vozes das personagens ouvidas telefonicamente, a tensão da trama se adensa.

“baixa a guarda” (por outras, até com ela se mantém agressivo). Udo, então, demonstra sentir vergonha ao perceber sua presença, quer se cobrir e, mais adiante, se desculpa por seus atos, ainda que de maneira peculiar. Vejamos como se conclui o episódio “Mesa”:

Pensei que estivesse doente, falou. O senhor sabe que assustou nossa recepcionista? *Ela só se limita a obedecer o regulamento* do hotel, não tem por que suportar as impertinências dos hóspedes.

— Em qualquer hotel isso é inevitável — falei.

— Pretende saber mais do que eu acerca do meu próprio negócio?

— Não, é claro.

— Então?

Murmurei algumas palavras de desculpa sem poder desviar o olhar da oval perfeita que era o rosto de Frau Else, no qual acreditei ver um ligeiro sorriso irônico, como se achasse divertida a situação que eu havia criado.

Atrás dela estava a mesa (Bolaño, 2011, pp. 23-24, grifo meu).

A interação de ambos segue: Frau Else não se move para que Udo possa ver a mesa atrás dela, operando uma certa inversão de poderes. É ela – que representa o hotel – quem está “acima” e ele “abaixo” (literalmente, neste caso), indefeso, na cama, com a visão de seu objeto de desejo (a cama) obstruída por Frau Else (também, aliás, “objeto” de seu desejo). “Espero que seja de seu agrado. Pertenceu à mãe de meu marido” (p. 24). Além do aviso sobre sua (suposta) indisponibilidade, ao mencionar o marido, talvez já tendo notado o interesse e o olhar de Udo, há a ironia, devidamente percebida e descrita pelo interlocutor. Trocam algumas palavras sobre o trabalho de Udo e suas pretensões para o verão, até que ela se despede. Escreve Udo: “antes de ir embora ela me advertiu que tratasse com mais delicadeza os empregados” (p. 24).

O apenas murmúrio de algumas palavras de desculpa sugere continuada arrogância e senso de superioridade; além disso, Udo o faz ao mesmo tempo que nota a beleza de Frau Else, ou seja: era isto que tomava de fato seu pensamento em vez de uma sincera desculpa pela forma como havia tratado os funcionários. Seu desejo segue se sobrepondo a qualquer senso de justiça verbal, de comprometimento com o coletivo daquele contexto.

Na sequência, “*ela só se limita a obedecer o regulamento*”, diz Frau Else se referindo à funcionária. Imagino que esta não tenha sido a intenção de Bolaño, – e reconheço estar correndo o risco de estar “lendo demais a partir disso” – mas diante do quadro de ressonâncias que busco pintar – ou que vai sendo pintado a medida

em que os movimentos do texto fazem ressoar outros trechos e pensamentos – não posso deixar de evocar outro também clichê alemão do pós-guerra: aquele do alemão que “só se limita a obedecer o regulamento”, tendo Adolf Eichmann como seu máximo exemplo, como brilhantemente discutido por Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Para não se estender demasiadamente, cito apenas um trecho da orelha deste livro, sem autoria assinada, mas que reflete as ideias da filósofa:

Ela pôde ver Eichmann em toda a sua mediocridade: (...) uma nulidade pronta a obedecer a qualquer voz imperativa, um funcionário incapaz de discriminação moral – em suma, um homem sem consistência própria, em quem os clichês e eufemismos burocráticos faziam às vezes de caráter (Arendt, 1999, orelha).

O episódio que estou analisando, em teoria, não guarda nenhuma relação com as ações de Adolf Eichmann, mas dois processos aqui acontecem: 1) como estamos operando em um universo de ressonâncias, é natural que certas formas de frasear os acontecimentos evoquem outros, por mais díspares que sejam e 2) não se pode ignorar o poder que têm os sons das frases que se ofertam de maneira crua aos ouvidos. Isto significa algo quase igual ao ponto 1, mas não totalmente: trata-se de algo mais simples: as frases “só estava fazendo o seu trabalho” e “só estava cumprindo ordens”, dentro de meu sistema de situações sonoras, acaba, com muita frequência, evocando o genocídio nazista. Busco, aqui, evitar certa dose de exageros, mas advogo, pelo menos, pelo poder que o som possui na geração de nexos semânticos, em sua capacidade de criar liames entre realidades *a priori* distanciadas; pelo poder da sonoridade que emerge da folha de papel, independentemente do contexto em que é lida.

O episódio Eichmann é, sem dúvida, de uma complexidade imensuravelmente maior do que os destratos praticados pelo ficcional Udo Berger, mas este fato não impede a vibração por simpatia, capaz de gerar em certo tipo de leitor a antipatia imediata às ações de ambos. O mesmo procedimento de associação sonora ocorre ao escutar de Udo a frase: “Talvez tenha dito: estou queimando ele” (Bolaño, 2011, p. 193). Udo se referia aqui a seu oponente – o Queimado – em uma partida do jogo *O Terceiro Reich*. (O Queimado é um personagem enigmático, presente ao longo de toda a narrativa e constante alvo de comentários xenófobos

por parte do núcleo alemão da trama que, com frequência, se perguntava sobre a origem do mesmo. Latino-americana? Judaica?)

Imediatamente antes de dizer que estava queimando o Queimado – diante da pergunta de seu amigo Conrad sobre como ia a partida contra o mesmo – Udo havia dito que estava “ferrando com ele” (p. 193), antes de enumerar outras opções de fala semelhante, ao fim das quais arremata com um “juro que não me lembro”, se referindo ao fato de não se recordar das palavras chulas que utilizou. “Estou queimando ele”, no entanto, não emerge como um comentário aleatório, posto que naturalmente suscita a associação aos fornos crematórios onde verdadeiramente eram queimados os corpos dos oponentes do Terceiro Reich¹⁰⁰. Mais uma vez, não se pode afirmar aqui a intenção explícita de Bolaño neste sentido, mas a “beleza” das associações (sonoras, mas não somente) é que elas de fato independem de qualquer intenção do autor; dependem sobretudo de repertório e ouvido.

Finalizo com um comentário breve sobre *a voz* em um sentido literário mais amplo: a voz do autor em determinada obra. Este ponto não será aprofundado, pois esta dissertação se propõe mais a imaginar a sonoridade que emerge da folha do que propriamente a se deter sobre a voz, em seu sentido físico ou metafórico. Ressalva feita, sobre a voz de Levi, portanto, sugere Barengghi:

Fala com voz suave (jamais fraca, jamais tênue) e, acima de tudo, firme, ainda que não monocórdica (é tudo menos isso), nem uniformemente assertiva (ao contrário, as interrogações são bastante frequentes). Se quisermos, poderíamos nos deter por mais tempo na ‘voz’ que fala em *É isto um homem?*: e, neste caso, seria necessário sublinhar a amplitude de suas modulações, o percurso dos tons mais destacados e meditativos, até as raras (mas nem por isso menos significativas) irrupções de desdém, percurso este que atravessaria uma gama de estados de ânimo, que varia da amargura mais constrita até uma estupefação chocada, chegando a alguns toques de inesperado humorismo (Barengghi, 2015, p. 16).

3.4.2

| o relato de zeller/sammer a hans reiter |

100 Antônio Xerxenesky, em sua dissertação de mestrado, *A literatura rumo a si mesma: Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas*, levanta a hipótese de queimaduras por tortura, que confesso não ter notado em minha leitura. “Um estranho e marginalizado latino-americano cujo apelido é Quemado, em referência ao seu corpo todo queimado. Fica insinuado, no romance, que tais queimaduras teriam ocorrido durante uma tortura militar, adicionando uma tensão ao jogo entre o protagonista europeu fascinado pelo nazifascismo e o latino-americano que sofreu, de certa forma, consequências derivadas do pensamento totalitário” (Xerxenesky, 2012, p. 25).

Temos, ainda, um episódio de 2666 que vibra nesta mesma frequência: trata-se do relato que Sammer faz a Hans Reiter, protagonista de “A Parte de Archimboldi”, de 2666. Por quase vinte páginas, ouvimos o relato de um alemão a quem foi incumbida a tarefa de se livrar de quinhentos judeus. O trecho é riquíssimo no que se refere às ressonâncias Levi-Bolaño, e também no que se refere à intensidade com que Sammer realiza o relato e a como ele descreve agir dentro do próprio relato (de maneira casual, *mezzopiano*, decidindo sobre a matança dos judeus entre cafés, geleias e manteigas, sem grandiloquência). Para não desviar demais do subtema do momento (a discussão sobre o clichê do alemão que cumpre ordens), transcrevo apenas um pequeno trecho que consta do final do relato e o outro, um pouco maior, de sua porção inicial, quando é “expedida” a ordem de matança:

Fui um administrador justo. Fiz coisas boas, guiado por meu caráter, e *coisas ruins, obrigado pelo acaso da guerra*. (...) Outro em meu lugar – disse Sammer a Reiter – teria matado com as próprias mãos todos os judeus. Eu não fiz isso. Não é do meu caráter (Bolaño, 2010, p. 729, grifo meu).

Algumas páginas antes, após ter visitado o alojamento em que havia deixado os judeus, um velho curtume em péssimas condições, e após ter designado anteriormente a função de varredores aos judeus, Sammer relatou a Reiter o seguinte:

Quando voltei ao meu escritório notei que as ruas do povoado estavam mais limpas do que nunca. O resto do dia transcorreu de maneira normal, até que de noite recebi um telefonema de Varsóvia, do Departamento de Assuntos Judaicos, um organismo cuja existência até então desconhecia. *Uma voz que tinha um tom marcadamente adolescente* me perguntou se era verdade que eu tinha quinhentos judeus gregos. Disse que sim e acrescentei que não sabia o que fazer com eles, pois ninguém tinha me avisado de sua chegada.

— Parece que houve um erro — *disse a voz*.

— Parece — disse eu e fiquei em silêncio.

O silêncio se prolongou por um bom momento.

— Esse trem tinha de ser descarregado em Auschwitz — *disse a voz de adolescente* —, ou assim creio, não sei muito bem. Espere um momento.

Durante dez minutos mantive o fone grudado na orelha. Nesse intervalo... (Bolaño, 2010, p. 721, grifos meus)

...naquele intervalo, entraram alguns secretários de Sammer. Um deles informou sobre um roubo de batatas em Leipzig. Ao longo de treze linhas, Sammer debate o sumiço das batatas. Nenhum comentário sobre os judeus é feito. Este é um

recurso bastante presente na narrativa de Sammer: assuntos cotidianos e banais ganham proporções e intensidade maiores do que a matança de judeus que estava por se desenrolar. A cena prossegue:

O secretário sorriu para mim, ergueu a mão, moveu os lábios como se dissesse *Heil Hitler* e se foi na ponta dos pés. Nesse momento *a voz adolescente* me perguntou:

— O senhor continua na linha?

— Estou aqui — falei.

— Olhe, tal como está a situação não dispomos de transporte para ir buscar os judeus. Administrativamente pertencem à Alta Silésia. Falei com meus superiores e concordamos em que o melhor e mais conveniente é que o senhor mesmo se desfaça deles.

Não respondi.

— O senhor entendeu? — *perguntou a voz* em Varsóvia.

— Sim, entendi — falei.

— Nesse caso está tudo esclarecido, não é?

— É, sim — falei. Mas gostaria de receber essa ordem por escrito — *acrescentei. Ouvi uma risada musical do outro lado da linha. Podia ser a risada do meu filho, pensei, uma risada que evocava tardes no campo, rios azuis cheios de trutas, cheiro de flores e de capim arrancado com as mãos.*

— Não seja ingênuo — *disse a voz* sem a menor arrogância —, essas ordens nunca são dadas por escrito (Bolaño, 2010, pp. 721-722, grifos meus, exceto *Heil Hitler*)

Sammer não demonstra dilema ético com relação ao pedido. Não consegue dormir aquela noite, mas por conta do desafio logístico que tinha de enfrentar, não pelo pedido desumano que havia recebido e que se tornara incumbência sua. Convoca, então, autoridades (prefeito, chefe dos bombeiros, chefe da polícia, presidente da Associação dos Veteranos de Guerra) para debater o tema no dia seguinte. Tanto durante os telefonemas que fez a eles (Sammer teve que explicar ao chefe dos bombeiros que não se tratava de uma partida de dados e sim algo mais urgente) até durante todo o desenrolar do encontro, a morte dos judeus é debatida da maneira mais banal possível. Enquanto todos falavam, Sammer relembra:

Deixei-os falar, *tomei meu café tranquilamente, parti um pão pela metade, untei-o com manteiga e comi. Depois passei geleia na outra metade e comi. O café era bom. Não era como o café de antes da guerra, mas era bom.* Quando terminei disse a eles que todas as possibilidades haviam sido consideradas e que a ordem de se desfazer dos judeus gregos era taxativa. O problema é como, falei. Ocorre aos senhores alguma maneira?

Meus comensais olharam um para o outro e ninguém disse uma palavra. Mais para quebrar o silêncio, perguntei ao prefeito como estava seu resfriado. Não creio que eu sobreviva a este inverno, disse ele. Todos nós rimos, pensando que o prefeito fazia piada, mas na realidade ele tinha falado sério (Bolaño, 2010, p. 723, grifo meu).

O recurso supracitado, de entremear a matança dos judeus com comentários de descrições cotidianas e banais – alguns inclusive, em tom jocoso – como se aquele fosse mais um dia como os outros, em que se come pão, se passa geleia (note que Sammer passa geleia no pão duas vezes), se toma café (Sammer toma o café e ainda comenta seu sabor), está especialmente presente neste trecho.¹⁰¹ Tal volume não traduz necessariamente frieza, mas banalidade cotidiana, ou algo entre ambos. Há, na narrativa, a demarcação de alguns silêncios, geralmente silêncios de dúvida, silêncios do não saber, de natureza distinta aos silêncios anteriormente analisados. Uma segunda escala destoante do iminente assassinato de judeus: a risada ao final da ligação é musical, e recorda a Sammer de seu filho (que ao início de seu relato a Reiter descobrimos estar morto) e de um cenário bucólico e idílico, com tardes no campo, rios, capim, flores, trutas. Além disso, um jogo mais sutil de intensidades: a narrativa repleta de banalidades contribui para um volume constante ao longo do relato, um volume que não é alto, que não é o do desespero, fazendo com que o leitor quase se esqueça que antes de começar a contar sua história, Sammer demonstrava nervosismo, um nervosismo talvez típico dos culpados na iminência de serem desmascarados. Naquele momento, Sammer revelara seu nome verdadeiro (antes havia dito Zeller) a Reiter, e ficamos sabendo que seria convocado a depor no campo de prisioneiros em que ambos se encontravam, quando Reiter nota que:

Zeller desta vez ficou nervoso de verdade. Seu sotaque doce não sofreu nenhuma diminuição, mas seu discurso e sua forma de falar mudaram: as palavras lhe saíam aos borbotões dos lábios, seu murmúrio noturno tornou-se irrefreável. Falava depressa e como que impelido por uma razão que escapava do seu controle e que ele mal compreendia. (...) começava a sussurrar e a se lamentar e a imaginar cenas de esplendor que (...) formavam (...) um quadro caótico.
(...) Como se em seu interior se desenrolasse uma luta em quartel entre forças diametralmente opostas. Que forças eram essas? Reiter ignorava, só intuía que ambas as forças provinham de uma única fonte, que era a loucura. (...)

101 Neste sentido, ressoa um episódio de “A parte dos crimes”, de 2666, destacado por Antônio Xerxenesky, em que o policial que encontra o corpo de uma morta observa uma planta que é boa para picada de mosquitos. Diz ele: “Essa ‘fuga do tema’ narrada no espaço que normalmente é reservado para a descrição do estado da vítima, a fratura do osso hioide etc., não apenas retira a hierarquia do narrado, como acentua a brutalidade, já que os detalhes frívolos de assuntos não relacionados dão uma impressão de que os policiais investigando o crime estão *igualmente* interessados (algo sugerido pela narração desierarquizante) numa planta que funciona como repelente de mosquitos quanto no crime violento que acabam de registrar” (Xerxenesky, 2019b, p. 88). Uma desierarquização parecida, que elenca banalidades em meio à brutalidade, ocorre no relato de Sammer a Reiter.

— Eu me chamo Leo Sammer e algumas das coisas que eu te disse são verdade e outras não — disse o falso Zeller mexendo-se no catre como se o corpo inteiro pinicasse (Bolaño, 2010, pp. 713-714).

Na ligação que chegara de Varsóvia, mais uma vez temos *a voz* como sujeito. Aqui, ela é descrita como tendo um tom “adolescente”. Por tom, pode-se ler um timbre jovem, inexperiente. Esta ligação contribui para a sensação de se estar cumprindo ordens de alguém de cima, e de um alguém qualquer, que mal pensava sobre as ordens que dava. Não é necessário identificar quem dava a ordem e nem formalizar a mesma por escrito. Tanto mais confusa a “solicitação”, tanto menos implicado na culpa aquele que obedece. O “sujeito voz” é na realidade nenhum sujeito em específico, é o sistema que “obriga” os crimes. Assim, abre-se brecha para uma não auto-culpabilização, dado que Sammer, ou qualquer outro que se preste ao clichê obediente, apenas seguiu a lei, seguiu as recomendações do setor de Assuntos Judaicos. A este respeito, destaca Xerxenesky:

A atitude de Sammer é aquilo que Ian Kershaw, em sua biografia de Hitler, chama de *trabalhar para o Führer*, uma noção de que Hitler instituíra no povo alemão que acreditava nele de agir como se estivesse seguindo suas diretrizes – e que inspirou os levantes populares contra os judeus, como a chamada Noite dos Cristais. Agindo como o mais cruel soldado dos Einsatzgruppen, Sammer alista crianças para ajudar na criação de uma vala comum para os cadáveres. (Xerxenesky, 2019b, p. 118)

Ele segue, comparando duas partes diferentes de 2666, que cito à guisa de antecipação de uma discussão que será aprofundada no capítulo 4 da dissertação.

É extremamente importante observar o seguinte: na Parte dos Crimes, Bolaño mostra os cadáveres, dá seus nomes e tenta encontrar o máximo de informação possível acerca daquelas mulheres anônimas. Na Parte de Archimboldi, vemos o outro lado da moeda, o lado do capanga, do genocida. Que este lado apareça justo na parte dedicada ao grande escritor é uma ironia de Bolaño que não pode ser deixada de lado (p. 118).

No capítulo “Cartas de alemães”, de *Os afogados e os sobreviventes*, o qual será abordado mais detidamente dentro de algumas páginas, ressoa aqui um trecho da troca de cartas de Levi com Hety S., aquela com quem Levi manteve a troca mais intensa dentre as que enumera no capítulo. Hety conta um que sua faxineira, certa vez, se indispôs diante dos processos que eram abertos contra criminosos de guerra:

O que poderiam fazer, os nossos pobres soldados, se lhes davam aquelas ordens? Quando meu marido veio da Polônia, de licença, ele me contou: ‘quase não fizemos nada a não ser fuzilar judeus. De tanto disparar, meu braço doía.’ Mas o que ele podia fazer, se lhe haviam dado aquelas ordens? (S. apud Levi, 2016a, p. 160).

É bastante conhecido o fato de que estas eram de fato ordens dadas por patentes mais altas e pela política de Estado nazista; ainda assim, Bolaño, sem abrir mão de certa dose de fantasia e da usual ironia, ficcionaliza com os dois pés sobre a realidade chã daqueles cujo braço doíam de tanto executar a tarefa cotidiana pela qual se construía o genocídio. Eis uma ressonância Levi-Bolaño bastante explícita e até pouco sutil, que demonstra como certos assuntos, inclusive objetivando certo apelo estético, beneficiam-se de uma imagem direta, sem rodeios. Neste sentido, tanto o relato direto de Sammer, em primeira pessoa, quanto a carta de Hety a Levi podem ser resumidos como: “Matei porque mandaram. E ponto”.

3.4.3

| de volta a udo berger |

Encerrando-se o parêntese do caso Sammer, retornamos a Udo e Frau Else. Aquele Udo, com suas ações quase adolescentes (em verdade, a relação com Frau Else tem justamente raiz em sua adolescência, um desejo que persiste, junto com outros traços de sua personalidade); e aquela Frau Else, com a força e a autoridade que se fazem mais ou menos presentes ao longo da trama, em que expõe por vezes fragilidade e mudanças de humor.

O tom cotidiano/banal/frio, que faz ressoar as ações narradas por Sammer, pode ser lido em diversas situações que Udo conta em seu diário. Limitemo-nos a alguns últimos pequenos exemplos:

Então, sem nenhum aviso, Frau Else me beijou. A verdade é que não me pegou de surpresa. Eu desejava e esperava aquilo. Mas, para ser sincero, não achava provável. *Claro, seu beijo foi correspondido com o ardor que a situação merecia.* Também não fizemos nada de extraordinário (...). Frau Else se despediu apertando minha mão (Bolaño, 2011, p. 155, grifo meu).

Por cento e cinquenta páginas, Udo desejou Frau Else, abordando este fato das mais diversas maneiras. Não obstante, optou por narrar o fato com uma linguagem especialmente cotidiana, com frieza, como se o fato não fosse extraordinário (o que ele inclusive diz verbalmente na sequência). O trecho grifado

chama a atenção pelo descompasso com que o ardor aparece quando se torna linguagem; em outras palavras, a linguagem não arde e, diante disso, nos custaria crer que a correspondência ao beijo teria sido ardente, embora Udo o afirme.

A segunda situação diz respeito a um episódio vivido entre Udo e o vigia do hotel. Em certa ocasião, Frau Else e Udo interagiam, situações em que eram frequentes os abusos e impertinências do mesmo, como se pode ler em “dando um puxão, Frau Else tentou libertar sua mão” (p. 195). O vigia é notado por Udo, mas permanece ainda em segundo plano na cena. Mais adiante, a um sinal de Frau Else, ele finalmente se interpôs entre ela e Udo, e Frau Else partiu. A cena permanece com Udo e o vigia que, passados alguns instantes, pergunta por que o protagonista dizia “aquelas coisas” a Frau Else. Diante da negação de Udo, o vigia arremata “Não sei... A forma como o senhor a trata...” (p. 197). Um surreal desenrolar da cena se dá, com uma discussão sobre um espelho que ficava na recepção. Udo solicita ao vigia que fique do seu lado para tirar suas dúvidas visuais sobre o reflexo que o aparato realizava, até que “*Sem querer eu o havia imobilizado com uma espécie de chave de luta livre*. Ele parecia fraco e assustado. Soltei-o. De um salto, o vigia se pôs atrás do balcão e me indicou a parede do espelho” (p. 198, grifo meu). Mais adiante, “creio que eu ia disposto a torcer o pescoço do pobre coitado; então como se de repente eu acordasse para outra realidade, o aroma de Frau Else me envolveu” (p. 195). A violência física, aqui, descrita nos mais corriqueiros tom e intensidade; o salto do personagem acuado em resposta, o convívio do aroma de Frau Else com uma intenção de enforcamento na mesma frase. Marcas da narrativa de Udo, marcas de traços de psicopatia que oscilam entre o óbvio e o não óbvio, a depender da situação. Lendo apenas estes trechos, separados do restante do diário, ficam quase evidentes estes traços do personagem, mas acredito que muito do poder deste livro, em especial, é que tal “diagnóstico” permanece a certa distância do óbvio durante a leitura. Atos violentos e linguagem sóbria convivem intensamente para auxiliar esta (não) percepção.

Em uma única cena, a violência contra as mulheres e contra pessoas em posição de menor poder; os exemplos de ambos pululam ao longo da obra. Em relação a uma camareira com quem Udo tem relações sexuais, lemos:

Por alguma causa que desconheço, Clarita desperta em mim instintos bestiais. *Até agora* me comportei bem com ela, nunca lhe fiz mal. Mas ela possui a rara faculdade de revolver, com sua simples presença, as imagens adormecidas do meu espírito.

Imagens breves e terríveis como os raios, que eu temo e das quais fujo. Como conjurar esse poder que tão subitamente ela é capaz de desencadear em meu interior? Ajoelhando-a à força e obrigando-a chupar meu pau e meu cu? (pp. 293-294, grifo meu).

Udo mostra-se consciente da violência que o habita e portador de uma prosa eloquente acerca (e a serviço) da mesma. Poucas páginas antes, lemos uma interação com outro personagem, um socorrista que estava responsável pelas buscas de Charly – hóspede alemão de outro hotel da região, a quem Udo havia conhecido nas férias –, que estava desaparecido no mar. Algumas páginas de interação até que

decidi então empurrá-lo, para ver o que acontecia, e *aconteceu o mais congruente*: o socorrista caiu no chão e não se levantou mais, as pernas encolhidas e a cara meio coberta com um braço, *um braço branco, ileso ao sol, como o meu*. Depois desci tranquilamente a escada e voltei ao hotel com tempo para tomar banho e jantar (p. 282, grifos meus).

Além de uma possível tangência breve ao racismo (Udo nota um “braço branco como o dele”), nota-se, uma vez mais, o efeito estético de colocar lado a lado atos muito intensos (empurrar alguém escada abaixo) e pouco intensos (descer tranquilamente a mesma escada e chegar a tempo do banho e jantar). Neste sentido, vale mencionar, finalmente, a epígrafe do livro, de Friedrich Dürrenmatt (*A pane*):

Às vezes nos entretemos com vendedores ambulantes, outras com veranistas, e dois meses atrás até pudemos condenar um general alemão a vinte anos de cadeia. Chegou a passeio com sua esposa, e só minha arte o salvou da força (Dürrenmatt apud Bolaño, 2011, p.7).

Pode-se dizer que esta epígrafe antecipa o tipo de mistura entre banalidade e violência que se dará ao longo da história, em que tal par semântico convive ‘harmoniosamente’ até dentro de uma mesma frase. Sem buscar interpretar a fundo seu significado (Quem é o general? Qual o crime? etc.), ela se oferece como possível chave de leitura deste tipo específico de registro, em que ambulantes e veranistas habitam a mesma sentença que o general alemão; em que o passeio com a esposa convive com a força.

Por fim, diante de “aconteceu o mais congruente”, da citação anterior à epígrafe, ressoa curiosamente uma afirmação de Primo Levi, logo na segunda página do primeiro capítulo de *É isto um homem?*: “quem erra, paga. De acordo com essa doutrina, eu não poderia deixar de concluir que tudo o que nos aconteceu

foi rigorosamente certo” (Levi, 1988, p. 12). De muitas coisas pode-se acusar o regime nazista, mas “incongruente”, talvez, seja de fato um dos adjetivos que não lhe cabem.

3.4.4

| Finalizando o *terceiro reich* |

Em se tratando de clichês alemães, ou melhor, do que pode significar “ser um alemão”, encerramos os episódios de *O Terceiro Reich* evocando uma conversa entre Udo e Frau Else, que ocorre quase duzentas páginas depois do episódio da mesa. Caminharemos, partir deste diálogo, para as supracitadas “Cartas de alemães” de *Os afogados e os sobreviventes*.

- O que você é? Só um jogador de *wargames*?
- Claro que não. Sou uma pessoa jovem que procura se divertir... de uma forma saudável. Sou um alemão.
- E o que é ser um alemão?
- Não sei exatamente. É, sem dúvida, uma coisa difícil. Uma coisa de que fomos nos esquecendo paulatinamente.
- Eu também?
- Todos. Mas você talvez um pouco menos.
- Isso deveria me lisonjear, suponho. (Bolaño, 2011, p. 214)

Acerca do que significa ser um alemão, persiste, portanto, o enigma. O que exatamente foi sendo esquecido paulatinamente? Certas imagens adormecidas de um espírito, como narrado na situação com a camareira Clarita? Partindo de um saudosista que jogava um jogo de guerra chamado *O Terceiro Reich* talvez não se trate de algo muito louvável. E do que exatamente Frau Else havia se esquecido *um pouco menos*? Algo como ter mantido em si características que permitam um elogio à perfeição, à pureza¹⁰², a um ideal de beleza germânica, que Udo faz questão de frisar ao longo de todo o diário? O leitor não tem acesso a estas respostas, permanecendo em sua bruma especulativa. E o que, afinal, era se divertir de forma saudável? Como Sammer, assistir judeus varredores de calçadas jogarem um futebol hipotético com crianças polonesas bêbadas? (“Por uns segundos pensei que

102 Sobre o ideal de pureza, uma ressonância com *O Terceiro Reich*, em “A parte de Archimboldi”, de 2666, apontada por Xerxesky: “o escritor escuta do velho editor que este não crê mais em pureza – uma palavra-chave da ideologia nazifascista – e que o país inteiro se tornou um país de covardes e assassinos. A pureza, na verdade – argumenta o editor, em um monólogo que engole as marcações de diálogo empregadas na cena –, é um pré-requisito para se tornar assassino (Xerxesky, 2019b, p.120).

iam começar a jogar. Varredores contra beberõesinhos. Mas o policial fazia bem seu trabalho e pouco depois a brigada de judeus havia desaparecido” (Bolaño, 2010, p. 717)). De todo modo, em algo Udo é claro: para ele, ser um alemão é “uma coisa difícil”. Lhe fazemos coro: compreender ou definir o que significa ser um membro de um povo é sem dúvida algo complexo, um questionamento constantemente presente ao longo da História, fruto de guerras, fruto de preconceitos. Em 2666, Bolaño reforça a busca por este significado, fazendo “uma citação intertextual para buscar uma metáfora de um povo inteiro, o bosque como habitat dos alemães” (Xerxenesky, 2019b, p. 107), citando Canetti e Borges e realizando um paralelo com os ingleses, cuja metáfora que os definiria seria a do mar. Atualmente, este tipo de questionamento é cada vez mais difícil, dado que, com o avanço das tecnologias de informação e da globalização, há menos e menos unidade entre os membros de determinado povo, e que os próprios conceitos de nacionalidade e estado-nação soam cada vez mais problemáticos. Tal discussão, nas esferas políticas dos países, tem potencial de incrementar a xenofobia ou de reduzi-la; de politizar assuntos como o país de origem de vacinas, por exemplo. De todo modo, vejamos como Levi realiza esta busca, a busca de uma compreensão acerca do que significava pertencer ao povo alemão, do entendimento das ações da maioria de seus membros nos anos 30 e 40, e nos anos de pós-guerra.

3.5

| cartas de alemães |

3.5.1

| tradução-gravador | memória acústica |

Primo Levi dedica o penúltimo capítulo de *Os afogados e os sobreviventes* a um conjunto de “Cartas de Alemães”. O capítulo se inicia com o interessante relato sobre o processo de tradução de *É isto um Homem?*, em 1959, para o idioma alemão que, segundo ele, foi uma etapa de importância fundamental no itinerário do livro, junto com a publicação na Alemanha Federal (Levi, 2016a, p. 137).

“Eu não confiava no editor alemão” (p. 139). Assim se inicia o trecho em que Levi conta sobre sua relação com este processo de tradução. Começamos, no

entanto, pelo final, pela conclusão do que esta tradução deveria ser para o autor, algo que nos interessa especialmente pelo caráter sonoro da constatação:

De um certo modo, não se tratava de uma tradução, mas, antes, de uma restauração: esta versão era, ou eu queria que fosse, uma *restitutio in pristinum*, uma retroversão para a língua na qual as coisas tinham ocorrido e à qual se referiam. Devia ser, *mais do que um livro, um registro de gravador* (Levi, 2016a, p. 141, grifo do autor e meu).

Primo Levi temia que seu texto empalidecesse, que perdesse suas conotações (p. 140). Não se trata aqui da preocupação de que resultasse da tradução um texto “sem cor”, exangue, pálido – adjetivos que aparecem no relato sobre o *Chapéu de Três Pontas* e que se relacionam a questões estéticas acerca da prosa bolañiana de 2666¹⁰³, mas de um medo real de que algo do conteúdo, por mínimo que fosse, se perdesse, fosse dragado, retirado, desaparecido na tradução. De que o sentido da mensagem perdesse brilho, se tornasse opaco. Uma palidez, portanto, semântica. Para dirimir esta possibilidade, uma tradução-gravador.

Para alívio de Levi, a afinidade política entre seu tradutor e ele próprio é logo comprovada, algo que conta com detalhes. Levi descobre que o tradutor havia, inclusive, se unido aos guerrilheiros de *Giustizia e Libertà* como ele mesmo fizera, segundo relata na abertura de *É isto um Homem?*: “pude constatar que na realidade minhas ‘suspeitas’ políticas não tinham fundamento: meu *partner* era tão inimigo dos nazistas quanto eu, sua indignação não era menor do que a minha. Mas persistiam as suspeitas linguísticas” (Levi, 2016a, p. 141, grifo do autor).

As suspeitas linguísticas seriam principalmente quanto à dificuldade que Levi antevia acerca da LTI, o alemão degradado do *Lager*. Alemão intenso, jargão “satanicamente irônico” (p. 141). “O alemão do qual meu texto precisava, sobretudo nos diálogos e nas citações, era muito mais rude que o dele, (...) [do tradutor], homem de letras e de educação refinada” (p. 141). Este alemão rude, gritado, não era conhecido pelo tradutor e, às vezes, como conta Levi, uma discussão encarniçada se acendia, ainda que sobre um único termo (p. 141):

103 Faço referência aqui a algumas críticas à estética de 2666, trazidas por Antônio Xerxenesky no artigo “Roberto Bolaño, escrita criativa e o lugar do escritor no século XXI”. Ele comenta sobre a “falta de cor” mencionada por Daniel Piza, crítico do Estado de S. Paulo: “Mas a energia de sua imaginação crítica se perde na infinidade de referências e em frases sem cor como ‘Lia um gíbi e tinha alguma coisa na boca, provavelmente uma bala’ (Piza apud Xerxenesky, 2019a, p. 12).

O esquema era geral: eu lhe indicava uma tese, sugerida pela *memória acústica* que mencionei no lugar devido; ele me opunha a antítese, ‘isso não é bom alemão, os leitores de hoje não o compreenderiam’, eu objetava que ‘lá embaixo se dizia exatamente assim’; chegava-se enfim à síntese, ou seja, ao compromisso (p.141, grifo meu).

Primo Levi evoca sua *memória acústica*, seu desejo de ter uma tradução “meio registro de gravador”, impelido por um escrúpulo de super-realismo: queria que a versão alemã de *É isto um Homem?* não perdesse nada da dureza, da violência imprimida na linguagem que ele havia se esforçado em construir no original (p.141).

É neste capítulo que aparece “a arma pronta para disparar” (p. 138), trazida no prelúdio, lembrando que o que está em jogo nesta tradução é a questão do endereçamento aos leitores alemães. É para eles, os perpetradores e seus descendentes, que Primo Levi quer dirigir suas palavras e produzir certos efeitos de linguagem, dando sentido ao “fazer soar” do jargão nazista.

3.5.2

| entre o berro e o murro | o eclipse da palavra | silêncio-culpa |

Evocando novamente o movimento pendular das dinâmicas que se apresenta neste capítulo 3, podemos retornar, assim, às metáforas animais, que tanto dialogam com esta suspeita linguística de Levi. Diz ele:

O uso da palavra para comunicar o pensamento, este mecanismo necessário e suficiente para que o homem seja homem, tinha caducado. Era um sinal: para eles, não éramos mais homens; conosco, como com vacas ou mulas, não havia diferença substancial *entre o berro e o murro*. Para que um cavalo corra ou pare (...), não é preciso negociar com ele ou dar-lhe explicações minuciosas; basta um dicionário construído de uma dúzia de signos (...) não importa se *acústicos, táteis ou visuais* (Levi, 2016a, p. 74, grifos meus).

Por esta razão, Levi relata que, no *Lager* de Mauthausen, segundo o autor Marsalek, campo de maior diversidade linguística do que Auschwitz, “o chicote se chama *der Dolmetscher*, o intérprete: aquele que se fazia compreender por todos” (p. 74).

Para o jovem nazista, em especial os SS, havia sido martelada a mensagem de que aquele que não compreendia o alemão, aquele que não apresentava os mínimos traços de uma cultura germânica – *motivo* por sinal bastante explorado em *O Terceiro Reich* – era um bárbaro, por definição. Se o prisioneiro “se obstinava

em tentar expressar-se em sua língua, ou melhor, em sua não-língua, era preciso fazê-lo calar-se a sopapos e repô-lo em seu lugar (...) porque não era um (...) ser humano” (p.74).

Sopapo, sinônimo de murro; este, por sua vez, variação do berro. Linguagem intensa, linguagem do corpo que cala o outro. Linguagem acústica, tátil, visual. Como traduzir este submundo linguístico? Como se tornar um intérprete (não um chicote, desta feita) daquilo que Levi tanto se empenhou em imprimir com clareza na folha, a linguagem deteriorada que era poderoso instrumento de destruição? A existência do murro como comunicação levava o prisioneiro a “aceitar o *eclipse da palavra*, (...) sintoma infausto: assinalava a aproximação da indiferença definitiva” (p. 74). Em sua persistente recusa a vislumbrar este eclipse, Levi tinha preocupações linguísticas válidas, bem como o desejo supracitado de compreender os membros do povo que eram capazes de criar aquela máquina também linguística de morte.

Trabalhada a questão do tradutor, retornamos a esta tentativa de compreensão, que Levi expressa na questão do prefácio. O editor alemão (Fischer), havia solicitado a ele que fizesse um prefácio à edição alemã, o que Levi cogitou fazer, mas acabou recusando. A feitura de tal prefácio refletia uma preocupação da ordem das intensidades: “deveria dar mais ênfase, subir à tribuna; de testemunha tornar-me juiz, pregador; expor teorias e interpretações da história; separar os justos dos pecadores; da terceira pessoa passar a segunda (p. 142). A ênfase, a pregação, a elevação de tom. Um Primo Levi que destoava, portanto, do próprio esforço empreendido na elaboração do livro original. Ele diz, ainda, que passaria estas tarefas de bom grado a outros, aos leitores, inclusive, fossem eles alemães ou não. Sugere a Fischer, então, anexar à edição alemã o trecho de uma das cartas que havia trocado com o tradutor, de uma das quais destaco alguns trechos:

Não creio que a vida do homem tenha necessariamente um objetivo definido; mas, se penso em minha vida e nos objetivos que até aqui me propus, um só deles eu reconheço bem preciso e consciente, e é justamente este, prestar testemunho, fazer o povo alemão *ouvir minha voz* (...).

Estou certo de que o senhor não me entendeu mal. Jamais nutri ódio em relação ao povo alemão, e, se tivesse nutrido, teria me recuperado disto agora, depois de tê-lo conhecido. Não entendo, não suporto que se julgue um homem não por aquilo que é, mas pelo grupo ao qual lhe acontece pertencer (...).

Mas não posso dizer que compreendo os alemães: ora, algo que não se pode compreender constitui um vazio doloroso, um aguilhão, um estímulo permanente que exige se satisfeito. Espero que este livro obtenha alguma repercussão na

Alemanha: não só por ambição, mas também porque a natureza desta repercussão talvez me permita compreender melhor os alemães, responder àquele estímulo (pp. 142-143).

A natureza desta repercussão se materializou justamente nas cartas de alemães que chegaram a Primo Levi após a publicação da obra. Se, para Udo Berger, jovem alemão saudável que praticava pequenas opressões quando em férias, era difícil definir o que significava ser alemão, pertencer a este povo, percebemos nas cartas endereçadas a Primo Levi dificuldades semelhantes, partidas de pessoas com personalidade muito distinta da do personagem de Bolaño. Diz L.I., bibliotecária da Vestfália:

“No prefácio, o senhor expressa o desejo de nos compreender, nós alemães. Deve acreditar quando lhe dizemos que nós mesmos não sabemos nos conceber nem conceber o que fizemos. Somos culpados”¹⁰⁴ (p. 148). E culpados do que, exatamente, enquanto povo? Segundo Levi:

A mim competia compreender, compreendê-los. Não o punhado dos grandes culpados, mas eles, o povo, aqueles que eu vira de perto, aqueles entre os quais foram recrutados os soldados SS, e também os outros, os que haviam acreditado, os que, não acreditando, haviam calado, não haviam tido a coragem sutil de nos olhar nos olhos, de nos dar um pedaço de pão, de murmurar uma palavra humana (p. 138).

E, desta forma, retornamos finalmente ao silêncio, agora não ao silêncio como resposta do oprimido, nem o silêncio como sinal de poder, tampouco o silêncio do não saber; mas ao silêncio da omissão, da culpa. A culpa de não oferecer palavras nem mesmo na mais baixa e insuspeita intensidade, de não buscar solução nos sussurros e murmúrios, nas palavras humanas em qualquer volume, tom ou registro, de não oferecer palavras, reitero, humanas.

Após o trecho da carta da supracitada bibliotecária de Vestfália, Levi arremata:

Nada diz de seus pais, e é um sintoma: ou sabiam e não falaram com ela; ou não sabiam, e então com eles não haviam falado aqueles que certamente sabiam, os ferroviários dos comboios, os donos de armazém, os milhares de trabalhadores

104 Acerca da questão da culpa alemã, ressoa também um comentário sobre um trecho de 2666: “é Ansky [personagem judeu] quem leva Reiter a ter uma crise de culpa. Essa crise talvez possa ser vista como o catalisador da formação moral de Reiter, que o fará se converter em Archiboldi (e assim guardar a memória de Ansky), e se tornar um escritor. (...) O sentimento de culpa decorrente da ideia de que ele teria matado aquele escritor, ao jogá-lo na vala comum do esquecimento, como se fosse parte de um Einsatzgruppen, pôde transformar Reiter num escritor, ou seja, num soldado dedicado à memória. (Xerxenesky, 2019b. p. 118)

alemães das fábricas e das minas em que se extenuavam até morrer os operários-escravos, qualquer um, em suma, que não cobrisse os olhos com as mãos. *Repito-o: a culpa verdadeira, coletiva, geral, de quase todos os alemães de então foi não ter tido a coragem de falar* (p.149, grifo meu).

3.6

| pulsar quase mudo | sinos quase-quase badalam | territórios |

A esta altura, os fantasmas resolvem se sentar em um banco de madeira. Fumam. Compartilham tabaco, filtram conjuntados, alcatroados em sua cerimônia de desposse. Aqui e ali esvoaçam a roupa que escolheram para passar os dias-noites do fim de seus dias; noites em que, beges, empalidecem a névoa da desconfiança. Tragam boas novas; aquelas, as que vibram na fumaça que lhes habita o oco seco, torácico, de suas campanas semi-humanas. São três novos sinos, badalando ou quase, balada repetida página após trago após olhar desorbitado. O fio que se faz de cavidade facial a cavidade facial é mais facilmente firmado, acordados que estão em suas novas carapaças de cara-pálida. Levi agora é um, novamente; o chileno lhe pede mais do fumo. Quizas del humo se despiertan, se descubren, pienso. Ojalá. Já lá o teriam feito a despeito de mis ganas. Desenganam os passantes; ouvem, insaciados, invisíveis.

--

| sino 1 |

Ao toque de sino, o campo escuro vai acordando. De repente, a água sai fervendo das duchas – cinco minutos divinos. Logo, porém, irrompem quatro pessoas (os barbeiros, talvez), que, à força de gritos e empurrões, nos mandam, molhados e fumegantes, para a gélida sala ao lado. Lá, outros tipos atiram-nos, berrando, sei lá que trapos esfarrapados e nos socam na mão uns sapatões de sola de madeira. Não temos nem o tempo de compreender, e já nos encontramos ao ar livre, na neve azulada e gelada do amanhecer, e, nus e descalços, com nossa trouxa na mão, devemos correr até outro barraco, a uns cem metros de distância. Lá, podemos vestir-nos.

Ao terminar, cada qual fica em seu canto, sem ousar levantar o olhar para os demais. Não há espelhos, mas a nossa imagem está aí na nossa frente, refletida em cem rostos pálidos, em cem bonecos sórdidos e miseráveis. Estamos transformados em fantasmas como os que vimos ontem à noite (Levi, 1988, pp. 31-32).

| sino 2 |

“Morta, os sinos badalavam mas sem que seus bronzes lhe dessem som. Agora entendo essa história. Ela é a iminência que há nos sinos que quase-quase badalam” (Lispector apud Rocha, 2015, p. 132).

Uma frase de Clarice Lispector, como exemplo. Que se deve ler alto, não como quem lê e não como quem canta mas como quem acciona as cordas de um instrumento distinto de todos os instrumentos da orquestra, um instrumento-verbal.

Nem metais, nem cordas, nem percussão, nem nada: letras, letras!

‘Assistindo a chegada de homens e máquinas, os cavalos mudavam pacientes as posições das patas.’

Instrumento musical que toca p (toca a letra p): *os cavalos mudavam pacientes as posições das patas*. (Tavares, 2015, p. 67, grifo do autor)

| sino 3 |

‘As cidades sempre foram lugares ruidosos’ (...) Historicamente, o ruído urbano tinha conotação política, o que se evidencia na forma como a paisagem sonora urbana refletia as relações de poder: ‘quem controlava o som comandava um meio vital de comunicação e poder... *a usurpação de sinos de igreja por governantes seculares, para marcar celebrações dinásticas e suas passagens, ilustra a importância dos sinos tanto na disseminação de informação quanto como ferramenta política, conferindo legitimidade*.

Eventualmente, no entanto, a uniformidade e o controle auditivos foram atenuados quando a sociedade urbana passou por um ‘gradual declínio dos sinais auditivos como meios de regulação de comportamento em grandes cidades’. O que emergiu e ainda caracteriza a cidade moderna é a descentralização¹⁰⁵ da paisagem sonora, *uma variedade (e às vezes sobreposição) de sub-comunidades acústicas* em que sons alternativos marcam as múltiplas identidades da cidade.¹⁰⁶ (Shapiro, 2019, p. 64, grifos meus). Tradução minha.

--

3.6.1

| intensidades inanimadas | o sino do *lager* | o pulsar quase mudo |

Até aqui, embora tenhamos tangenciado o ambiente linguístico dos animais, priorizamos a fabricação de intensidades a partir do fator humano e diretamente

105 No *Lager*, vale dizer, as duas coisas ocorriam. A centralização auditiva do poder, com os avisos, comandos, músicas, sinos nazistas, e a babel de idiomas e dialetos onde alguma resistência se dava e pequenos poderes se formavam..

106 No original: “‘Cities have always been noisy places’ (...) Historically, urban noise has been politically inflected, as evidenced by the way the urban soundscape has reflected power relations: ‘whoever controlled sound commanded a vital medium of communication and power... The usurpation of church bells by secular rulers, to mark dynastic celebrations and their passing, illustrates the importance of bells both for disseminating information and as a political tool, conferring legitimacy’. Eventually, however, auditory uniformity and control were attenuated as urban society experienced ‘the gradual decline of auditory signals as a means of regulating behaviour in large cities.’ What emerges and still characterizes the modern city is a decentralized soundscape, a variety of (and sometimes overlapping) acoustic sub-communities in which alternative sounds mark the city’s ‘multiple identities’” (Shapiro, 2019, p. 64).

vinculada e ele: sons emitidos, portanto, pelo próprio humano. Em verdade, mesmo a animalidade se desenhou, de maneira geral, como metáfora do humano; aquilo que eclode das bocas como exercício de poder ou como gemido do oprimido, habitando o ambiente sonoro e criando nele jogos de forças foi, mesmo quando aproximado ao som desumanizado, animalesco, desenvolvido por nossas próprias gargantas.

Nesta seção (3.6), partimos novamente de Levi, mas trazemos para a discussão outros autores que pensam a dimensão acústica em suas relações com a escrita e com os mecanismos de poder. Bolaño segue ressoando, naturalmente, dado que o vetor escrita-violência segue como ruído de fundo constante. Para convidar Michael J. Shapiro e Marília Librandi-Rocha para a discussão, parto da imagem do sino, de uma imagem sonora de poder que tem origem em um objeto, fabricante, portanto, de *intensidades inanimadas*. O sino é, evidentemente, objeto fabricado pelo humano, percutido pelo humano e que exerce maior poder e significação sobre o mesmo. Ainda assim, é elemento inanimado que demarca tempos e territórios e que permite pensar a intensidade pela ocupação do espaço sonoro, atmosférico; esfera invisível de poder; latência (pres)sentida constantemente. Giuliano Obici, com algumas observações trazidas em *Condição de Escuta: mídias e territórios sonoros*, e Gonçalo M. Tavares, com seu *Breves notas sobre música* chegam como comentadores: aquele, mais teórico, este, mais poético. Não trazem necessariamente seus sinos para a roda, mas assinalam, confirmam e manuseiam o som que chega dos sinos alheios.

No primeiro trecho (| sino 1|), o de Primo Levi, o som do sino se apresenta como marcador temporal de determinado início. O próprio livro estava ainda em suas porções iniciais, mais precisamente em seu segundo capítulo, “No Fundo”. Não se tratava, portanto, da marcação de “mais um dia na vida” do prisioneiro Levi, pois que este relatava seus primeiros momentos no Campo, sem mesmo ter já passado uma noite dormindo lá. Tratava-se ainda do dia fatídico de sua chegada: dia de dúvida e temores constantes, e de agudas observações. Da forma como coloca o badalar do sino – forma simples, casual, fato cotidiano – no entanto, percebemos que sua chegada pousava sobre uma engrenagem já muito estabelecida, que usava como demarcador do final da madrugada e de mais uma jornada tortuosa a ser iniciada justamente o sino. O sino poderia ser lido também sob a ótica rítmica das durações, tema do próximo capítulo, mas seu elemento de intensidade, o poder que

emana de seu badalar como o disparador da atividade no Lager, como extensão sonora da máquina nazista, evoca também o caráter intenso de sua presença. O par linguagem sóbria/tema intenso também opera, portanto, aqui. Levi entenderia rapidamente que seria aquele sino quem o retiraria de seus sonos mal-dormidos que marcariam noite após noite, assunto sobre o qual tampouco tivera tempo de pensar àquela altura, enquanto ainda se apercebia de sua aproximação “ao fundo”.

O sino do *Lager* era dono de um som supostamente neutro¹⁰⁷, dotado de um badalar que em termos de matéria sonora *strictu sensu*, poderia ser o badalar de uma catedral em Siena ou de uma paróquia em Tiradentes. O sino no *lager* era, no entanto, aviso sinistro, aviso que precedia mais um dia de tortura, escravidão e assassinato, que disparava justamente esta próxima jornada. “Ao toque de sino, o campo escuro vai acordando”. Uma frase singela, cortante, simples, sem excessos, à moda de Primo Levi. Sim, o campo despertava, mas o escuro persistiria – com o perdão da metáfora gasta – naquele fundo mundo do qual Levi se aproximava a galope e conscientemente. Na sequência, a divina pausa de água quente que logo deu lugar ao ritmo frenético dos gritos, berros e violência física. Novamente aqui o par intensidade e duração, dada a repetição constante, diária dos berros e da violência. Intensidade, portanto, que perdura na forma de uma sinistra sonora rotina que se assomava ao redor dos ouvidos confusos, e diante dos olhos cheios de dúvida, do recém-chegado prisioneiro italiano. Badalos que jamais deixariam de soar enquanto a subvida no fundo, no *Lager*, perdurasse.

Já na (enigmática quando lida sem contexto) frase de Clarice Lispector, a matéria bronze, diante da morte, não entregava som ao objeto sino. O sino quase-quase badalante de Clarice é evocado por Librandi-Rocha em um jogo de ressonâncias que a pesquisadora estabelece entre Lispector e alguns versos de Augusto de Campos:

No contexto deste texto, *A hora da estrela*, de Lispector, novela escrita de ouvido, e as estrelas do poema de Campos com seu pulsar quase mudo ressoam juntas como um recado a ser decifrado: ‘onde quer que você esteja/ em marte ou eldorado/ abra a janela e veja/ *o pulsar quase mudo*/ abraço de anos-luz/ que nenhum sol aquece/ e o o(e)co escuro esquece’ (Rocha, 2015, p. 132, grifo meu).

107 Na realidade, a neutralidade de um som, penso, só pode se dar se imaginada em conjunto com algum contexto. Sem isso, todo som seria potencialmente neutro, ou melhor, seria ‘um determinado som’, seria ele próprio e nada mais.

Os versos “e o o(e)co escuro esquece” e “que nenhum sol aquece” ressoam, em conjunto, com os parágrafos de Levi trazidos acima, e com *leitmotifs* de sua obra como um todo: a neve gelada que se apresenta desde as primeiras vivências, o sol que não era capaz de esquentá-los, dada a condição esfarrapada das vestes que trajavam, o escuro real e metafórico que cercava suas vidas de *häftlings*. De maneira análoga, os sinos de Clarice, cujo som se apresenta partindo de uma frase que começa com a palavra “morta”, igualmente fazem ressoar o *Lager*: sino associado ao peso da finitude da vida, um arauto de bronze em sua condição quase sônica. Em termos de matéria sonora (pouco) intensa, no entanto, é “o pulsar quase mudo” que nos salta ainda mais aos ouvidos, e é a partir deste verso que Librandi-Rocha propõe a relação entre Campos e Lispector. Outro trecho de Clarice é citado, ressoando nesta frequência quase muda: “Ângela é o tremor vibrante de uma corda tensa de harpa depois que é tocada: ela fica no ar ainda se dizendo, dizendo – até que a *vibração morra* espalhando-se em espumas pelas areias. Depois – *silêncio e estrelas*” (Lispector apud Rocha, 2015, p. 132). Vibração de corda que morre, silêncio, estrelas, tremor vibrante; pulsar quase mudo. Intensidade baixa a serviço de narrativas especialmente atentas à dimensão acústica dos textos literários.

Sobre as “escritas de ouvido”, Librandi-Rocha explicitara no início do ensaio: “E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido” (Lispector apud Rocha, 2015, p. 132). Gonçalo M. Tavares irá, a partir de “*os cavalos mudavam pacientes as posições das patas*” (Tavares, 2015, p. 67, grifo do autor), confirmar, de certa forma, esta colocação, colocando Clarice também como instrumentista de letras.

Aproximar a escrita de ouvido de Lispector ao pulsar quase mudo de Augusto de Campos permite descrever uma qualidade distintiva da literatura brasileira: seu ouvido aguçado, ou em outras palavras, a proximidade de sua escrita com a captação de timbres e de nuances, acentuados no interior de uma cultura em que a oralidade e a musicalidade predominam (Rocha, 2015, p. 132).

Ainda que a literatura brasileira não seja especificamente, aqui, objeto de estudo, aquilo que Librandi-Rocha afirma sobre a mesma pode ser pensado para o universo de trocas entre Levi e Bolaño. A partir das cenas dos dois que ouvimos e vimos até aqui, pode-se atestar sem receios que estamos diante de ouvintes aguçados. As escritas de ambos estão também certamente atentas à captação de

timbres e nuances¹⁰⁸, além do fato de que a cultura em que Levi se inseria quando prisioneiro, a cultura do *Lager*, com sua babel de línguas emaranhadas, certamente favorecia a predominância da oralidade como instrumento acessório de sobrevivência. Do itinerário de Bolaño, no que se refere a suas experiências mais imediatas de exílio e de trabalho, excetuando-se aqui toda sua atenção à música *per se* e as obras literárias que devorou, pode-se ler o mesmo: pelo menos três diferentes sotaques de castelhano povoaram seus ouvidos de forma consistente, por tempo suficiente (Chile, México, Espanha), além do catalão; línguas indígenas de México e Chile em seu radar auditivo cultural; vivências trabalhando em campings e hotéis; contato constante com turistas. Oralidade, atenção da escuta, musicalidade.

3.6.2

| som e poder |

Em outro momento do ensaio, Librandi-Rocha traz um preciso comentário de Jean-Luc Nancy: “os sons nos atingem sem que possamos fechar os ouvidos” (Nancy apud Rocha, 2015, p. 135). Pode-se dizer, então, que a impossibilidade de fechar ou desviar os ouvidos é certo mecanismo de imposição característico do som¹⁰⁹. As impertinências de Udo, em Bolaño; as evocações sônicas do *Lager*, em Levi: ambas matéria sonora que atingiam as “presas” em cheio, não sendo possível a elas o desvio. Soa aqui, então, o terceiro sino, trazido por Michael J. Shapiro.

“Quem controlava o som comandava um meio vital de comunicação e poder”. A frase de David Garrioch, contida em *The Sounds of the City*, é trazida por Shapiro na citação realizada ao início da seção. Partindo de uma sinfonia de Beethoven (nº 3, *A Pastoral*), o capítulo “Urban Punctuations: Symphonic and Dialectic”, de Shapiro, percorre uma série de fenômenos urbanos, muitos deles ligados ao espaço, muitos outros conectados ao som (e ao espaço sonoro). Pelo que se viu até o momento, sobretudo nos comentários de Primo Levi sobre o *Lager*, é possível atestar que o domínio do espaço sonoro, mas também a compreensão sobre os fenômenos que se espalham pelo mesmo, são de vital importância (literalmente).

108 O termo nuance se aplica bem, inclusive, à questão da intensidade, ponto de partida deste capítulo, pois que ela é uma das propulsoras mais imediatas da criação de nuances nos contextos musicais.

109 Não à toa, usar o som em volume altíssimo é um conhecido instrumento de tortura.

Visando não gerar um apêndice excessivo a este capítulo, não proponho um aprofundamento no capítulo de Shapiro, me limitando a trazer um par de exemplos de obras de arte que ele evoca, cuja poética se relaciona intimamente com as poéticas e políticas de escuta e com o aspecto da intensidade. Estes exemplos nos interessam, em especial, pois Shapiro busca ilustrar, com um deles, o silenciado e, com o outro, o silenciador.

A primeira é o *bâton d'étranger* (cajado do estrangeiro), de Krzysztof Wodiczko. Trata-se de “um equipamento narrativo e instrumento legal e ético de comunicação e rede para imigrantes”¹¹⁰ (Wodiczko apud Shapiro, 2019, pp. 67-69, tradução minha). O objeto parece um cajado bíblico usado por pastores e é dotado de pequenos e portáteis monitor e caixa de som, que trazem um rascunho biográfico de quem o carrega. Conta Shapiro:

Falando em termos políticos, suas intervenções endereçam ‘as desigualdades e a estratificação’ (...) [o que é necessário, segundo ele diz, pois] o espaço público é frequentemente barricado e monopolizado pelas vozes daqueles que nasceram para falar e que são preparados para tal.’ Seus equipamentos protéticos ‘equipam indivíduos não escutados... para que eles possam romper o silêncio de maneira mais eficaz’¹¹¹ (Shapiro, 2019, p. 69, tradução minha).

A ideia de ‘barricada sonora’ a partir das vozes que “nasceram para falar” é um acessório metafórico interessante à intensidade quando o objetivo é expressar o poder pela delimitação do espaço sonoro. Uma barricada¹¹² tem justamente o objetivo de impedir a passagem de outrem; no caso, de reduzir à intensidade nula ou mínima o som daquele que não “nasceu para falar”, cuja fala não é digna.

110 No original: “a piece of storytelling equipment and a legal and ethical communication instrument and network for immigrants” (Wodiczko apud Shapiro, 2019, pp. 67-69).

111 No original: “politically speaking, his interventions addresses ‘inequalities and stratification [necessary because, as he puts it]... public space is often barricaded and monopolized by the voices of those who are born to speak and prepared to do so.’ His prosthetic devices ‘equip unheard individuals... so that they can more effectively break the silence’” (Shapiro, 2019, p. 69).

112 Ressoa aqui a citação a Deleuze e Guattari sobre a relação entre a voz e os tijolos de paredes de uma casa, no capítulo 2, mas em valência oposta. Ali, os tijolos atuam como segurança, aqui as barricadas excluem.



Figura 3.5 – *Bâton d'étranger* (Cajado do estrangeiro), de Krzysztof Wodiczko.

A segunda obra citada por Shapiro, por sua vez, chama a atenção não para aqueles cuja presença tende a ser ignorada, mas àqueles que, uma vez presentes, tendem a ter sua desapareição ignorada (pp. 69-70), isto é, cuja presença persiste. No topo da página (do livro de Shapiro), vale dizer, encontra-se uma foto de Hitler discursando com aparato radiofônico na Heldenplatz, Viena. A intervenção artística em questão é de Susan Philipsz, artista escocesa. Trata-se de um objeto de arte sonora que tocava duas vezes por dia na mesma Heldenplatz em que Hitler realizou um discurso para dezenas de milhares de pessoas, na ocasião da anexação da Áustria pela Alemanha em 1938, pouco antes do início das deportações para Dachau.

A gravação consistia no estranho som do esfregar de dedos em taças de cristal o que, segundo a artista, tinha duas motivações: o fato de os sons remeterem ao som de vozes humanas, lembrando todos aqueles que desapareceram, e também os significados que emergem do próprio cristal, material que evocava muito daquela era:

O *motivo* cristal [se relaciona a] (...) imponentes candelabros do palácio (...), os aparelhos de rádio que tinham elementos de cristal nos anos 30, quando o rádio era uma ferramenta de propaganda vital para Hitler. E é claro, houve a Kristallnacht [Noite dos Cristais] (...) em que sinagogas e negócios que pertenciam a judeus foram saqueados e destruídos na Alemanha e na Áustria¹¹³ (Wiesmann apud Shapiro, 2019, pp. 70-71, tradução minha).

113 No original: “the lead Crystal motif [relates to]... some imposing chandeliers in the palace... radio sets had crystal elements in the 1930s, the radio was a vital propaganda tool for Hitler. And of

Candelabros, rádio, destruição: formas em que o poder se manifesta a partir de um material inanimado como o cristal, representados sonoramente pelos dedos que se esfregam em taças do mesmo material. O local escolhido para a intervenção, tanto quanto seu tempo previsto de duração, de oito meses, ressoam, segundo Shapiro, com a observação de Mumford¹¹⁴ de que as cidades são entidades a um só tempo temporais e territoriais. Além disso, o trabalho de Philipsz evoca tanto os cristais do poder quanto o sofrimento dos silenciados, a partir de estranhos gemidos que partem da matéria inanimada mas que, na imaginação, se costuram e se amplificam como sonoridade oprimida.

A ocupação do espaço urbano, tema do capítulo de Shapiro, frequentemente se desdobra em termos sonoros, além do fato de que o cerne da análise tem como ponto de partida uma sinfonia, tomando-a como metáfora central sobre os movimentos da cidade.

“Poluição sonora ou questão de território?” (Obici, 2008, p. 53). A relação entre som e poder, tal como debatida por Giuliano Obici, dialoga intimamente com algumas questões trazidas por Shapiro. Após argumentar acerca da necessidade de se pensar a escuta a partir de critérios sonoros que não se restrinjam ao universo musical, contrapondo-se a alguns pensamentos de Murray Schafer, Obici se pergunta: “Escutar a cidade, ou os sons das máquinas querendo colocá-las dentro do mesmo crivo musical não seria uma forma de restrição? Os lugares desse som são outros e, conseqüentemente, a escuta é outra” (Obici, 2008, p. 52). Vale dizer que Shapiro propõe a escuta do som da cidade partindo justamente da mistura entre critérios musicais (sinfônicos) e não musicais (os sons e a materialidade das taças de cristal, por exemplo).

Schafer havia alertado sobre o imperialismo dos sons das máquinas, enquanto Obici adiciona que deve-se ter igualmente o cuidado com um imperialismo da audição que quer transformar tudo o que soa em música¹¹⁵, sob o perigo de, ao se conceber um ambiente acústico ideal, criarmos uma distância de contato com os

course, there was Kristallnacht,... when synagogues and Jewish businesses in Germany and Austria were ransacked” (Wiesmann apud Shapiro, 2019, p. 70-71).

114 Lewis Mumford, autor citado ao início do capítulo de Shapiro, interlocutor de seus argumentos.

115 Foi diante destes questionamentos que o capítulo 2 desta dissertação buscou reorientar a análise para ofertar as duas ideias: inicia-se com um pensamento calcado na música, quando se debate a canção *Chapéu de três pontas*, em *A trégua*, mas desprende-se dos termos musicais quando passamos à análise de Bolaño.

sons (p.53). É neste contexto que emerge um debate sobre a poluição sonora que, para Obici, ultrapassa o plano do material sonoro, ou mesmo da percepção do som” (p.53). A questão que se impõe é a presença ou não de pessoas que testemunhem tal poluição. O arremate é preciso: “Se não existir ouvido para escutar não haverá problema com o excesso: que o mundo então sofra uma avalanche sonora” (p. 53). Em seguida, ele detalha:

As máquinas não têm ouvidos. Um mundo cheio de máquinas não é o problema, mas o é a presença de seus sons nos nossos ouvidos. O problema da poluição não são as máquinas ou o *volume sonoro*, mas a maneira como nossos ouvidos ocupam o mesmo território das máquinas. A questão não é apenas sonora, envolve outros pontos, diretamente vinculada a um modo de viver no mundo, que implica os modos de escuta, um modo de se aglomerar, de *concentrar corpos no espaço*, de marcar e ocupar território, delimitar e instituir propriedades, produzir e consumir, controlar, disciplinar e dominar. É nesses termos que podemos pensar o binômio som-poder e *não simplesmente pela intensidade (volume)* e poluição (Obici, 2008, p. 53, grifos meus).

A máquina evocada, no contexto específico de nossa análise, faz ressoar a máquina de morte debatida ao longo do capítulo e o uso dos sons que esta realizava, muito mais do que mera poluição (mas também poluentes, sem dúvida). É interessante notar, como ressaltado ao início deste capítulo, que a relação entre som e poder, como bem coloca Obici, não se limita a um pensamento sobre a intensidade. É desejável, portanto, seguir debatendo, depurando e mesclando, quando possível, outros aspectos do som, como em breve será feito no que concerne à duração.

Para concluir esta seção, lanço mão de um comentário poético de Gonçalo M. Tavares, do verbete “Ocupação aérea do espaço” em sua pequena enciclopédia *Breves notas sobre música*:

Ocupação aérea do espaço, eis a música. Como se o proprietário quisesse algo que está em cima do solo e não o solo propriamente dito; não ocupa metros quadrados. Latifúndio aéreo, a música longa: uma forma distinta de ocupar o espaço: uma forma invisível e sem ponto fixo. Ocupar o espaço por cima. (...) Os sons não se localizam no espaço, eis a questão essencial. Uma nota que se escuta (...) é, sim, qualquer coisa que ocupa, quando muito, uma posição no tempo, como se o tempo fosse algo que tem também uma superfície (Tavares, 2015, p. 95).¹¹⁶

¹¹⁶ Ressonância de *Fuga da Morte* (Anexo 1), sobre certa ocupação aérea do espaço: “cavamos um túmulo nos ares / aí não ficamos apertados”.

Sinos que disparam barricadas de vozes; imperialismo da audição; latifúndio aéreo: expressões do poder sonoro que partem de outra matéria que não a humana, fundindo-se aos gritos (e silêncios) do poder, neste intenso burburinho cacofônico – não apenas da *Shoah* –, mas da História.

3.6.3

| “enquanto a história anunciava aos berros seu parto e os médicos anunciavam com sussurros minha anemia” |

Tanto na frase de Oswald (...) como no prefácio de Rosa (...) encontramos a mesma diferença entre ficção (estória) e história baseada na presença ou na ausência da silenciosa letra h (em ouve/houve; estória/história), uma letra que não tem sonoridade fonética no português e apenas age como aspiração e respiração (um suspiro). Estabelece-se, assim, uma diferença entre os discursos da história e os ‘discursos do ouvido’ para lembrar expressão de Jacques Derrida em seu texto ‘Tímpano’ (Rocha, 2015, p. 137).

Sem a necessidade de nos debruçar sobre o que Librandi-Rocha diz sobre estes autores brasileiros (e tampouco sem adentrar Derrida), nos aproximamos do que a mesma chamou de “o H da questão”, em referência aos pares “ouve/houve”, de Oswald e “estória/história”, de Rosa, supracitados. Um comentário da autora, no entanto, vale atenção especial, dado que dialoga com um dos procedimentos caros à prosa de Bolaño: o expediente do humor. “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a história¹¹⁷. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.” (Rosa apud Rocha, 2015, p. 137). Conclui Librandi-Rocha com uma frase com a qual Bolaño provavelmente concordaria: “Para Rosa, estórias devem estar próximas da anedota e do chiste para combater os pesadelos da história” (p. 137).

À parte a discussão sobre o humor, a ser debatida em futuros projetos, a relação entre estórias (ficção) e história é, afinal, um dos cerne da escuta pareada das obras de Bolaño e Levi. Ambos se calçam dos acontecimentos da história para percorrer seus itinerários criativos e construir as atmosferas sensíveis de suas tramas, sejam elas tecidas a partir de uma busca pela verdade dos fatos ou por uma verdade, aquela das estórias. Como bem colocado anteriormente, “os fatos são

117 Ser contra a história evoca sonoramente o infinitamente citado “escovar da história a contrapelo”, como Walter Benjamin sugere em suas *Teses sobre o conceito de história*. Não entraremos neste aspecto, mas vale dizer que o pesquisador Antônio Xerxenesky tem, no prelo, uma relação entre as teses de Benjamin e a obra de Bolaño.

sonoros, mas entre os fatos há um sussurro” (p. 137). Ambos os autores parecem saber moldar a matéria deste sussurro para lidar com o volume intenso da história.

Neste sentido, a narradora de *Amuleto*, Auxílio Lacouture, tece uma bela, intensa e precisa imagem:

Eu me senti como se estivessem me arrastando para uma *sala de operações*. Pensei: estou no banheiro da Faculdade de Filosofia e Letras e sou a última que ficou. Ia em direção à sala de operações. Ia em direção ao parto da História. E também pensei (porque não sou boba): tudo acabou, os granadeiros saíram da universidade, os estudantes morreram em Tlatelolco, a universidade voltou a se abrir, mas eu continuo trancada no banheiro do quarto andar (...) Todos se foram, menos eu. Todos voltaram, menos eu. (...) Mas a vaga certeza continuava ali, enquanto minha maca corria pelo corredor, um corredor verde bosque, em certos trechos verde camuflagem militar, em certos trechos verde garrafa de vinho, na direção de uma sala de operações que se dilatava no tempo, *enquanto a História anunciava aos berros seu Parto e os médicos anunciavam com sussurros minha anemia*, (...) Vou ter um filho, doutor?, eu *sussurrava* fazendo um esforço imenso. Os médicos me olhavam com suas verdes máscaras de bandidos, e diziam que não, enquanto a maca ia cada vez mais rápida por um corredor que serpeava como uma veia fora do corpo. Não vou mesmo ter um filho? Não estou grávida?, perguntava a eles. E os médicos olhavam para mim e diziam, não, senhora, só a estamos levando para que assista ao parto da História (Bolaño, 2008a, pp. 108-109, grifos meus).

3.7

| mordanças tácitas: conclusão e condução ||

Neste capítulo 3, procurei trazer cenas de Levi e Bolaño em que a o elemento sonoro da intensidade – seja como centro da cena, seja como algo que se possa pensar a partir da mesma – se torna especialmente audível, contribuindo, assim, para se pensar as poéticas de escuta conectadas a gestos estéticos e políticos dos dois autores. Da ótica micropolítica, foram evocados gestos cotidianos de opressão – como os de Udo Berger, em *O Terceiro Reich* – fazendo soar a humilhação que a linguagem proporciona nas pequenas relações do dia a dia, das férias, com funcionários¹¹⁸, nos casos amorosos. Do *Lager*, macropolítica de Estado nazista que também se expressava cotidianamente com peculiar presença, pensamos a humilhação linguística como efetiva contribuinte (talvez peça-chave) da política de morte, como a que se ouve a partir da língua LTI, conforme conta Levi em *Os afogados e os sobreviventes*. Tal humilhação que parte da linguagem, linguagem a

118 Ressoam aqui, os comentários de Kafka sobre a forma como seu pai costumava tratar seus funcionários, chamando-os, inclusive, de “inimigos pagos”, atirando caixas ao chão de sua loja para que recolhessem, entre outras ações. Pode-se ler sobre em *Carta ao pai*, entre outras obras.

serviço das relações de poder, não se dá necessariamente a partir do uso do volume, como sugere Giuliano Obici, embora exemplos de berros, sussurros e silêncios demonstrem a pertinência da escuta de intensidades neste contexto. A desproporção tem mais força, no entanto, quando repetida até o cansaço, até a exaustão, às vezes em nível diário, até horário; força muito maior do que na emergência de eventos isolados. Consistência que se demarca a partir do elemento humano e do elemento inanimado que responde igualmente ao seu desejo. Assim se compõe a consistência das estratégias opressoras que se desenrolam em atos de subjugação cotidiana das minorias, fossem judeus na Europa, funcionários mexicanos de indústrias maquiadoras, mulheres assassinadas em massa, conforme se verá no capítulo a seguir. Tais atos se impõem constantemente sobre estas existências, mas acenam também para outras, aquelas que, mesmo não partilhando das mesmas dores, se permitem escutar atentas a estas, por meio da escolha de não tapar ouvidos, de não virar o rosto. Neste sentido, a escuta pode se politizar e se conectar com aqueles que habitam uma gritante zona de silêncio (alvos de silenciamento), silêncio que se constrói com intensidade, mas que, de tão repetitivo, se expressa em maior potência quando se dá de forma reiterada e ritmada.

Tais silenciamentos são mordidas tácitas cuja intensidade, quando pensadas ao longo do tempo, distribuídas pelo elemento da duração, se faz ainda mais marcante, permitindo perdurar a fabricação e a escuta de berros, murros, murmúrios, sussurros; encurtando e cortando respostas; entronizando (como o rei de Calvino) ou eternizando silêncios.



Figura 4.1 – Tehching Hsieh, One Year Performance 1980-1981 (detalhe), 2014, Carriageworks, Sydney. Imagem: Zan Wimberley



Figura 4.2 – Carnê de baile do 18º aniversário do Congresso Gymnastico Portuguez¹¹⁹

119 Retirada de Exposição Virtual: “Carnês de Baile e os traquejos da Moda: os carnês de baile e outros acessórios nos costumes da sociedade do século XX”. Disponível em <https://artsandculture.google.com/asset/_PgHs68T1p9VRjQ> Acesso em 25/03/2021. Ver ref.: (Casa da Marquesa, 2021).

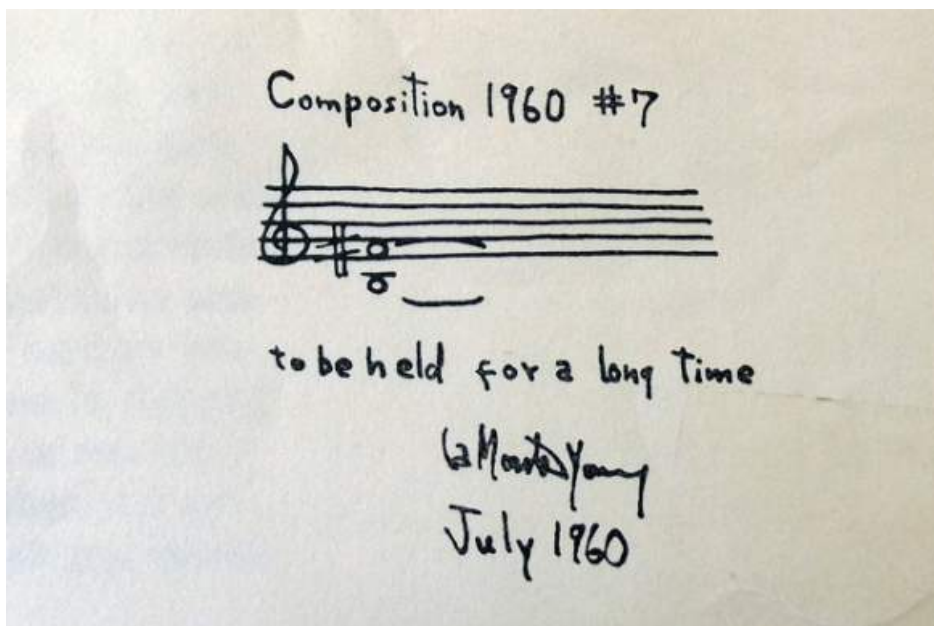


Figura 4.3 – Composição 1960 #7, de La Monte Young

ritmo:

“distribuição inteligível dos sons (e silêncios) no tempo.”

(Nestrovski, 2000a, p. 16)

--

Rhythm is concerned with the description and understanding of their duration and durational patternings. These durations may be more or less regular, may or may not give rise to a sense of beat or tempo, and may be more or less continuous, but as all music involves duration(s), all music necessarily has some manner of rhythm.

Grove Music Online – Oxford University Press. Referência: (Rhythm).

--

“Existem dois tempos na música. Um é o tempo da superfície – que não tem nada de superficial, no sentido pejorativo da palavra. É tudo o que se escuta, compasso a compasso: cada nota, cada tema, cada frase, criando seu próprio tempo musical, sobreposto ao tempo do relógio. (...)

Mas existe um outro tempo, de fundo – com tudo o que essa palavra implica. Quer dizer: por trás ou por baixo do que se escuta existe um tempo de outra ordem ainda, um pulso mais largo, que rege as coisas de dentro.

Digamos que é como a respiração da música.”

(Nestrovsky, 2019, p. 329)

--

Por onde começar; o tempo

(...)

Pensar na música assim: como uma mancha, como algo no qual podes entrar em qualquer ponto. Não haver começo nem meio nem fim da música; a música ali está e ali fica e és tu que entras e saís quando o teu corpo exige ou já não suporta. Quem determina o início de uma música não é a música, ela mesma: mas a decisão de quem escuta. (...) A música, ela mesma, é uma mancha sonora, uma forma ritmada de ocupar espaço auditivo; espaço que não é medido da mesma maneira que o espaço dos corpos materiais. Mas há um espaço auditivo – um sítio, uma área, um quadrado, um rectângulo, para onde entram os sons. E se a esse rectângulo chamares tempo, não falhas por muito, mas falhas. Não é exactamente no espaço do tempo que a música existe e avança – o tempo não se vê nem se ouve, nem se toca. O tempo é portanto coisa invisível e muda, sem cheiro ou sabor, é o nada sem volume nem forma, esse nada que nos esmaga e domina (Tavares, 2015, p. 93).

--

Sachs is even more pessimistic: ‘What is rhythm? The answer, I am afraid, is, so far, *just – a word*: a word without generally accepted meaning. Everybody believes himself entitled to usurp it for an arbitrary definition of his own. The confusion is terrifying indeed.

Grove Music Online – Oxford University Press. Referência: (Rhythm).

--

4.1

| esse nada que nos esmaga e domina |

As guimbas no chão avisam da partida. Por onde vagarão? Caminham à distância de um braço um do outro; coçam suas peles ausentes. Temem pelo bom andamento da coisa toda. Seus avisos foram infrutíferos e o potencial de assombro que pareciam ter não atingiu o volume do alerta. Não retornam a seus tómulos; (tampouco sabem onde estão enterrados). Precisam seguir habitando o tumulto, se apresentando a cada hora, revisando o que deles se exige em termos fantasmáticos.

Veem o que se desenrola à frente, mas já nem sabem que ano é. Não lhes interessa. Puxam apenas os próprios pés, um após o outro, mas não pisam chão. Flutuam cá, lendários, pela América Latina. Sempre quis conhecê-la melhor, disse um. O outro lhe convida para um café. Sentados na estação de trem, coam o pó marrom que lhes brotara nas mãos como as visões futuras costumam acometer os oráculos. Isso os dois pensam, mas não dizem. Brota igualmente em cada mão furada uma caneca. Uma gamela, se recorda. Ali tem uma torneira de água fervente. Cinco minutos divinos se passam. Agora ele vai tentar falar algo breve sobre o tempo, pobre coitado. Não ouvi qual dos dois disse. O vagão se aproximou, fizeram a contagem. Eram quase cinquenta. Estão aliviados que já não precisam contar mais do que aquilo que estritamente desejam. Comentam: ele vai tentar falar algo sobre o tempo, esse nada que nos esmaga e domina.

4.2

| falar do tempo |

Pensar e debater o ‘ritmo’, tecer considerações sobre o elemento ‘duração’. A tarefa parece, a princípio, um tanto mais asfixiante do que as outras. Acachapa em nível mais alto, antes do início a que se propõe, pois reconhece a armadilha já anunciada pelos colegas espectrais. (Pode ser também que a aflição venha da aproximação ao prazo final de entrega da dissertação).

Falar do tempo, caminhar nas partituras pelo ‘eixo x’, titubear pelo desenrolar da linha. Eis a armadilha. Debruçar-se sobre o elemento duracional: tempo como condição para a existência do próprio som. O tempo, entretanto, é condição para qualquer existência e para a existência de qualquer discussão. O som se apequena diante do tempo, portanto; e o tempo segue como eterno fugitivo do escopo. O ritmo, *idem*. Carregam na maleta a infinita possibilidade do parêntese (ou do parêntese infinito). Encará-los, então, como mancha e penetrá-los a qualquer ponto. Buscar a respiração do fundo. Garimpar definições: da tarefa à meditação; do protocolo à calma aparente. Advogar a lentidão. Lembrar o ouvinte tranquilo¹²⁰. Mais uma definição:

“Em música, ‘ritmo’ trata, em um sentido mais amplo, de *toda a gama de relações e intercorrências do som no tempo*. Para um músico, o ritmo se organiza em diversos níveis, descritos em três termos: *pulso, compasso e ritmo*” (Oliveira, 2020, p. 35).

“Toda a gama de relações e intercorrências do som no tempo”; o assunto parece se amplificar, o desafio se adensa; todo ‘todo’ é muita coisa. Guardemos essa definição, à qual daremos sequência mais adiante, dissecando pulso, compasso, ritmo.

Falar do tempo e recorrer à eterna ficção. Cercar, cercar, sobrevoar. Desculpar-se pelo uso intensivo do expediente do adiamento. Um esconderijo que gera ojeriza. (Repito): encarar o ritmo como mancha e penetrá-lo a qualquer ponto. *A qualquer ponto*. Penetrar “Carnê de Baile”. Antes, entretanto, um sobrevoo biográfico atravessado ritmicamente pelas durações.

120 Da epígrafe da subseção 1.1.

4.2.1

| performances de um ano | hsieh, levi, bolaño |

One Year Performance 1980-1981 (Time Clock Piece)

For one year, from 11 April 1980 through 11 April 1981, Tehching Hsieh punched a time clock every hour on the hour. Each time he punched the clock, he took a single picture of himself with a 16mm movie camera, which together yield a 6-minute film animation.

He shaved his head before the piece, so his growing hair reflects the passage of time.
121

Poderia ter deixado Tehching Hsieh apenas como imagem sugestiva de uma atmosfera das durações, na abertura do capítulo, sem adentrar sua obra, como realizado em capítulos anteriores. Entretanto, o trabalho do artista taiwanês radicado nos EUA pareceu um bom interlocutor no pensamento sobre a passagem do tempo, e será evocado em alguns momentos deste capítulo 4.

De seu site oficial, se pode ler a lista de seus trabalhos completos: cinco performances de duração de um ano e uma performance de duração de treze anos – que consistia em seguir fazendo arte por treze anos, mas não exibi-la¹²² neste período. O website é de uma síntese impressionante, de uma limpeza invejável, de uma exatidão que analisaremos mais adiante ao nos debruçar sobre alguns momentos da obra de Primo Levi. Seis cartazes dispostos simetricamente, representando cada uma destas performances se seguem à lista. Cada trabalho consistia em um pequeno conjunto simples de regras estabelecido pelo artista a serem executadas no período exato de um ano. A performance cuja foto é trazida ao início deste capítulo é conhecida como *Time Clock Piece* e, apesar de durar exatamente o mesmo do que as outras quatro performances de um ano, é aquela que evoca maior senso de padrão rítmico, subdivisão do tempo em unidades regulares. Evoca, portanto, algum, sentido de musicalidade, regularidade, compasso.

121 Citação retirada do site oficial do artista. Disponível em <<https://www.tehchingsieh.com/oneyearperformance1980-1981>> Acesso em 26 de março de 2021. (Hsieh, sem data).

122 Ressonância com a performance de 13 anos de Hsieh: “Belano testemunhou o fim dos sonhos da vanguarda. Carlos Wieder, o melhor poeta do grupo, se revelou um assassino e um psicopata a serviço dos militares. E, no entanto, foi ele quem mais revolucionou a poesia chilena, como ele mesmo disse que faria. É como se, a partir desta revelação, a literatura tivesse se manchado para Belano. Os livros e os escritores estarão para sempre maculados após os atos de violência de Wieder. A única solução encontrada pelo narrador é se isolar, abandonando os grupos literários e os desejos de sucesso e fama (“escrever meus poemas com humildade”) e não colaborar mais com o “planeta dos monstros” ao nunca publicar” (Xerxenesky, 2012, p. 93, grifo meu).

Diz um trecho de sua sucinta biografia, também presente no site: “Using long durations, making art and life simultaneous, Hsieh achieved one of the most radical approaches in contemporary art”. Pensar as longas durações¹²³ *versus* os recortes frenéticos. Pensar as urgências de Primo Levi e Roberto Bolaño. Pensar as urgências de Tehching Hsieh, quatorze anos habitando os EUA como imigrante ilegal, enquanto realizava seus projetos artísticos que imiscuíam arte e vida de maneira singular. Mistura que, definida nestes termos, é certamente imagem gasta, mas cuja simplicidade do enunciado define, de fato, o trabalho do artista. Nesta obra, em especial, a vida é marcada com a regularidade de compassos. Os saltos, esquecimentos, atrasos, isto é, quaisquer *arritmias artísticas*, foram também catalogadas e explicitadas em uma página, divididas mês a mês. Regularidade; rigor.

Roberto Bolaño escreveu grande parte de seu trabalho sob a contagem regressiva que um fígado em falência lhe impunha. Foi dito sobre ele: “tirar Bolaño da escrivaninha onde escrevia seus livros seria como tirar um morto de sua sepultura” (Vila-Matas apud Xerxenesky, 2012, p. 20). Escreveu freneticamente, a cada noite, sabendo da aproximação da morte.

A urgência imposta e auto imposta a Primo Levi. “Voltar, comer, contar”. O narrar como imposição quase fisiológica. A função testemunhal como aviso necessário para o mundo, além de demarcada necessidade individual. Escrever sob o signo da morte da qual escapara há pouco.

Como Hsieh, duas existências marcadas pela mistura quase indissociável entre obra e biografia, mais por imposição das existências do que apenas por desejo estético. Em Levi, é virtualmente impossível separar vida e arte: mesmo quando a dimensão estética é a que se põe em questão, a presença de suas vivências se impõe. Sobre o chileno: “a vida de Bolaño tem suas peculiaridades, que são frequentemente trazidas à tona por outros críticos, pois a vida pessoal de Bolaño é escancaradamente utilizada como matéria-prima da ficção do autor” (Xerxenesky, 2012, p. 19). Gosto deste termo, um *escancaramento* do uso biográfico, sem a necessidade de rótulos como auto-ficção ou escritas de si. (Nada contra tais rótulos, apenas há uma escolha por não os aprofundá-los nesta dissertação).

123 Ressoa aqui “Shoah”, filme de Claude Lanzmann, como exemplo de obra de duração peculiarmente longa, com suas nove horas de duração. Ver referência: (Shoah, 1985).

Biografias marcadas pela dominação e esmagamento do tempo, para usar os termos de Gonçalo M. Tavares. Bolaño está conformado a um corpo-calendário cujas páginas esmorecem, se (des)organizam. Revisar é complicado, retornar aos próprios textos é difícil, não há tempo¹²⁴. 2666 chega ao mundo com sua escolha por excessos; fruto de uma ausência de revisão? Talvez também. Mas, sobretudo, excesso como estética monstruosa (para usar os termos de Xerxenesky, que serão abordados adiante). Já Levi, diria Elie Wiesel, morreu em Auschwitz quarenta anos depois. Corpo-tatuado; da captura nas montanhas ao norte da Itália à última obra publicada, o *Lager* ressoa e se impõe.

Hsieh opta, em sua primeira performance de um ano, a não sair de uma jaula por todo o período. *Cage Piece* é o nome pelo qual a performance ficou conhecida, fazendo ressoar o signo das prisões de Levi e Bolaño. As criações de Bolaño e Levi se constituindo, também, como performances de longa duração, atentas a ecos e ressonâncias. Suas criações/vidas não foram deliberadamente organizadas e pensadas esteticamente desta forma, como a do taiwanês, mas podem ser lidas como tal. São, entretanto, vidas em que os signos tempo e morte assomam, gritam. Trabalhos de memória, debruçados sobre uma luta contra a fragilidade da mesma, ou assumindo-a, por vezes. Trabalhos de memória como ponto de apoio de ambos. Pilares de sua construção escrita, estética e política.

4.3

| carnê de baile |

Quando a leitura de “Carnê de baile” – conto de Bolaño que faz parte da coletânea *Putas Assassinas* – me foi recomendada, me foi oferecido como atrativo justamente um resumo sobre sua forma. Assim me disseram: “o conto é escrito numa sequência de números, como se fosse um carnê de baile, sabe?, aquele aparelhinho que vai contando as pessoas que entram na boate. Entrou um, click; entrou mais um, outro click.” Acreditei na explicação e nunca me perguntei o que seria efetivamente um carnê de baile. Achei bonita a ideia de que, para cada pessoa que entrasse “no ambiente que eu controlo” (como o segurança em uma boate faria),

124 “Esse detalhe biográfico, da concentração de uma obra volumosa em um curto espaço de tempo, é às vezes utilizado para explicar o estilo do autor, que pode ser visto por alguns como *apressado e pouco trabalhado*” (Xerxenesky, 2019b, 14).

pudesse oferecer um parágrafo ou frase, de tamanho variável, marcando cada dito com um click, operando como um metrônomo narrativo para cada passante. Este poderia ouvir a frase anterior – talvez duas ou três, a depender da fila – e ouviria talvez a frase seguinte, mas certamente não teria acesso à história completa. A cada um que entrasse, marcaria em meu aparato: 23, 24, 25, 238, 239, 512 [Nossa, quantos entrantes, e que história longa...]. Com um furador, daria à comanda de cada entrante uma daquelas bolinhas; talvez anotaria no topo da comanda uma referência numérica¹²⁵. Entrariam, então, na música do baile, a um ponto qualquer, como na penetração da mancha de Tavares: “és tu que entras e saís quando o teu corpo exige ou já não suporta” (2015, p. 93). Assim, iriam adentrando os corpos nos bailes de narrativas, como os corpos entram nas danças, a meio caminho, no ponto que convém a quem escreve. E a ideia de marcar cada número, de cada entrante, com certa regularidade, pontuava o pensamento de que tal marcação é pulso musical, demarcação de compassos, metrônomo ainda que irregular.

Um primeiro exemplo se desenhava, e evocava o trabalho *Time Clock Piece*, de Tehching Hsieh, para lhe fazer par. Cartão de ponto sendo marcado pelo artista a cada hora – e o fato de esta sua obra de arte ser composta basicamente por esta simplicidade –, cuja complexidade reside na longuíssima duração do trabalho (um ano) e na usual ousadia contemporânea deste tipo de proposta. A marcação, mais regular ou mais irregular, com sugere a definição do *Grove Music Online*, associada ao “tamanho” do projeto, em conjunto, se tornaria um caminho analítico partindo destas obras. Depois abarcaria Levi, alquimista do tempo que naturalmente teria material para sentar-se à mesa.

Já certo de tentar o ensaio acima, uma descoberta: carnê de baile não significava bem o que me foi dito:

Os bailes, um dos principais eventos sociais da Era Vitoriana (1837-1901), possuíam entre os acessórios indispensáveis às senhoras da sociedade, os carnês, isto é, pequenos cartões dobrados ou livretos impressos ornamentados em diferentes modelos e materiais. No carnê, a dama ou cavalheiro anotava ao lado do nome da dança e das músicas programadas durante o baile, os nomes de cada parceiro com

125 Ressonância: para cada um que entrava no *Lager*, era feita uma tatuagem em sua pele. Primo Levi: prisioneiro 174517.

quem fosse dançar ao longo da noite. Junto ao carnê, havia sempre um lápis pendurado por um cordão ou fita que eram presos ao pulso.¹²⁶

Cada número, uma dança (e, às vezes, a cada número, um gênero diferente: 1. Quadrilha / 2. Valsa / 3. Mazurka / 4...). “Cabe ressaltar que o carnê garantia que nenhum frequentador do baile retornasse ao lar sem dançar ao menos uma vez. À exceção das aias (empregadas pessoais das damas da sociedade), das senhoras mais velhas e das viúvas.” (Museu da Moda Brasileira - Patricia Castro). Esta ideia (a “correta definição” de um carnê de baile)¹²⁷ pareceu ainda mais interessante do que a anterior, a do controle numerado de entrada na dança: Bolaño, com seu carnê, estava escolhendo então diferentes danças e diferentes parceiros a participar de cada um (ou mais de um) dos 69 números que dispôs ao longo de dez páginas como *marcadores narrativos*. Quanto ao objetivo de retornar ao lar dançando ao menos uma vez, o chileno poderia dançar com todos aqueles que desejasse enquanto seguisse o baile, cuja duração e coreografia foram definidas por ele próprio. Não é possível afirmar que tenha sido intencional, mas a dança de número 69, a última, sugere justamente um retorno à casa, ao lar¹²⁸. É nestes termos que ele ‘termina o baile’: “69. Nossa casa imaginária, nossa casa comum” (p.210). Em se tratando de Bolaño, é melhor que não nos animemos muito: este retorno do baile à casa não trata da sensação pacífica do retorno, como aquela da canção infantil que trazia segurança¹²⁹, ou a ideia de um descanso no lar após a fadiga de tantas danças. Ao contrário: como ficamos sabendo na dança de número 68, tais casas são “comunidades artísticas chamadas cárceres ou manicômios”, onde “todos os poetas viverão” (Bolaño, 2008b, p. 210).

Vale lembrar, aqui, a experiência exilada do próprio Bolaño, citada na introdução. A este respeito, o que poderia significar um retorno ao lar após o baile?

126 Trecho retirado da exposição online “Carnês de Baile e os traquejos da Moda: os carnês de baile e outros acessórios nos costumes da sociedade do século XX, Disponível em <<https://artsandculture.google.com/exhibit/carn%C3%AAs-de-baile-e-os-traquejos-da-moda-museu-da-moda-brasileira/ogJiswLE2kOZIQ?hl=pt-BR>> Acesso em 27/03/2021. Ver referência: (Casa da Marquesa, 2021).

127 Encontro algum refúgio na ideia de que Bolaño – crítico e irônico em relação à academia – talvez fosse aprovar a ideia de uma análise sobre um conto seu que partisse justamente de uma imprecisão já pré-mapeada.

128 Por seu conteúdo, mas noto que também, graficamente, o número 69, espelhado, com alguma circularidade, pode auxiliar nesta impressão.

129 Ver capítulo 2, sobre o *Chapéu de Três Pontas*, acerca do ritornelo, da canção que protege.

Voltar para casa tem, para Bolaño, o significado que teria para Primo Levi¹³⁰, por exemplo, que faleceu na mesma casa que havia vivido antes da guerra, décadas depois? (não que esta casa, após a experiência de Auschwitz, tenha necessariamente conferido paz a seu “espírito”). Lemos, em certo ponto de “Carnê de baile”: “35. Em março de 1974 saí do Chile. Nunca mais voltei” (p. 206). Pode-se inferir certo amargor quanto à terra de nascimento, que encontra ressonância no comentário de Antônio Xerxenesky sobre Archiboldi, personagem de *2666*:

Archiboldi está condenado a não se sentir em casa em sua própria terra, ao nomadismo, a viver à deriva, a existir como um fantasma das letras. É descrito que, por muitos anos, “a casa” de Archiboldi era uma mala de roupas e folhas em branco para escrever, além de dois ou três livros que estivesse lendo no momento. Mas até que ponto a literatura pode ser um lar, quando a mesma está maculada? (Xerxenesky, 2019b, p. 126).

Vale dizer que o próprio Archiboldi passaria, em dado momento de *2666*, por algo semelhante a uma comunidade artística/casa de repouso, como “Carnê de baile” sugere. Tendo comentado sobre a volta a uma certa ideia de casa após o baile, partamos para o baile em si.

Quanto à ressalva feita a respeito das aias (empregadas pessoais), idosas e viúvas, que demonstram certa visão sobre as mulheres no contexto em que os carnês de baile eram populares, deixo, por ora, como fio solto a se conectar com questões cujo desenrolar rítmico interessará adiante, quando serão debatidas algumas questões ligadas aos corpos femininos.

4.3.1

| o baile |

“Carnê de Baile”,¹³¹ como dito, tem 69 marcadores narrativos que, a partir de agora, chamarei de *danças*. O conto contém preciosas amostras do material que irá povoar a obra de Bolaño como um todo, como mostrarei a seguir. Diversos parceiros são convocados a bailar com o chileno em seu decorrer; alguns são

130 Sobre a relação de Levi com seu lar, ver crônica “Minha casa” (Levi, 2016b, p.1), contida em *O ofício alheio*.

131 Apesar de o carnê da época em si não ser material propriamente de minha análise, evoco: “os materiais de confecção dos carnês estavam diretamente relacionados com a situação econômica da família e o estado civil de seu proprietário, proporcionando aos pretendentes informações sobre o parceiro almejado” (Casa da Marquesa, 2021). Deixo ressoar aqui este aspecto elitista, a ser capturado novamente quando forem, em breve, debatidas as “instituições” e certos personagens tido como ligados à elite institucional, como Pablo Neruda.

presença recorrente, outros, presença única. Há repetições linguísticas, bem como eventos históricos que atuam como marcadores singulares. Temos acesso também a impressões e opiniões de Bolaño sobre as danças. Os parceiros aparecem tanto na forma de pessoas, como na de leituras que marcam seu itinerário, e as danças se dão em variados locais/contextos. Cada dança pode, ainda, ser constituída de um pensamento singular, sem parceiros ou lugares. Para fins táticos, vou considerar que tal conto tem como narrador o próprio Bolaño e que trata de eventos biográficos seus, embora não se possa afirmar com certeza total nenhuma das duas coisas. (Incertezas estas que comungam com a misteriosa beleza que emerge de grande parte da obra do chileno. De todo modo, a pesquisa mostra que muitos dos eventos trazidos nas danças são, de fato, biográficos).

No início, uma infância em que mãe e irmã de Bolaño são convocadas ao baile em meio a autores e leituras. Neruda aparece na primeira dança junto da mãe, Manuel Puig e livros de ficção científica na dança 6, com a irmã.

Alejandro Jodorowsky¹³² dança com Bolaño em 1970, no México, na dança 8. Recomenda meditação.

Bolaño medita com Ejo Takata das danças 9 a 13. Briga com ele.

Assim sucessivamente, entre autores, livros e presenças familiares, podem-se ler os caminhos de Bolaño (sua chegada ao México, a última vez que esteve no Chile...), eventos históricos (o 11 de setembro chileno¹³³, a tortura de mulheres...), seus delírios e visões, suas reflexões.

Os marcadores narrativos imprimem uma rítmica poderosa ao conto, fazendo correr o tempo, as situações e as impressões de maneira controlada, demarcada, como se estivéssemos lidando com a contagem de compassos em uma partitura. A impressão que dá é que o narrador organizou os usuais mergulhos em histórias paralelas, bem como seus procedimentos de listagens em torno de um recurso bastante funcional (o carnê) – tanto em termos semânticos quanto formais –, cujo efeito estético é o de nos deixar espreitar pela vertigem de suas vivências numa sequência de leitura frenética porém organizada. Vale dizer, ainda, que a passagem do tempo norteia o conto quase à moda de um diário. Há enunciações que marcam

132 Ressonância com filme autobiográfico de Jodorowsky, de 2013 – *La danza de la realidad* (A Dança da Realidade). Ver referência: (A Dança, 2013)

133 Golpe militar que depôs e assassinou Salvador Allende e levou o General Augusto Pinochet ao poder.

determinados anos, dando-lhes “nome”: 1961, 1962, 1968, 1970, 1973, 1974..., mas há também formas mais poéticas de demarcação temporal, que dispensam a escrita de datas, sobretudo ao início e ao fim do baile: na primeira dança, a infância, com uma “mãe que lia Neruda para nós” (p.201); nas últimas danças, pouco otimismo sobre o futuro: “67. Quando nossos nomes não significarem mais nada, seu nome continuará brilhando, continuará pairando sobre uma literatura imaginária chamada literatura chilena” (p. 210).

“Seu nome” se refere à Pablo Neruda, parceiro presente do início ao fim do baile, a quem Bolaño tira para dançar a cada tantos números, nos mais diferentes contextos. Neruda é como uma espinha dorsal do conto: tanto conferindo certa circularidade ao mesmo – permitindo que o efeito estético de fechamento, “prazeroso” ao leitor, se ponha de pé – quanto se oferece como coluna açoitável às críticas de Bolaño, cuja contraposição ao poeta constitui também um pilar narrativo. É Neruda quem acompanha os ouvidos da infância de Bolaño, no Chile; suas certezas adolescentes no México; o conjunto de fantasmas que o assombram junto ao nome de alguns ditadores; o futuro desolador imaginado nas últimas danças.

O fragmento Neruda é evocado com audível recorrência: trata-se de um claro *leitmotiv* ao longo do conto¹³⁴. Tal reiteração obsessiva – como aquelas ouvidas no capítulo 2 – gera efeito estético pela recorrência, mas também pela variedade de tratamento dado ao *motivo* Neruda. Assim, ele aparece como livro, como morte, como adjetivo (nerudiano), como assunto de discussão, como fantasma, entre outras formas de evocação. Há, ainda, um uso peculiar da pontuação em algumas de suas aparições, como abordaremos adiante. Sobre esta presença constante no conto, comenta Schneider Carpeggiani:

O mito de Neruda passa a ser desconstruído ao longo do conto: Neruda é, a princípio, o autor canônico que imprime respeito, (...), ao mesmo tempo em que lança uma sombra opressora (como superá-lo? É possível superá-lo?) para as novas gerações. Diante de tamanha opressão geracional, o narrador começa a “fundir” o Prêmio Nobel chileno da sua infância a uma imagem para além das biografias oficiais. Precisa desconstruí-lo, transformá-lo num Neruda que nunca existiu, para só assim lidar com a força do seu mito.

No decorrer do conto, Neruda vai trocando de pele¹³⁵, despindo sua própria mitologia (ou mesmo sendo obrigado a despir sua própria mitologia, torna-se uma

134 Uma leitura seguinte levanta a hipótese de que o conto tenha sido escrito, dentre outras razões, com o objetivo explícito principal de construir uma crítica ao poeta chileno.

135 A “troca de pele”, a transformação, a rotatividade de figuras que Neruda assume no conto, fazem ressoar um poema de Peter Handke, citado por Shapiro, no capítulo “Holocaust Punctuations”: “And when the car makes a sudden stop in front of me—I become an obstacle/ Then I am seen by a figure

espécie de stripper da História) – ou seja: acaba por se aproximar dos jovens vagabundos e guerrilheiros, escritores sem uma obra constituída, que acreditam que a vida, por si só, é uma forma de fazer literatura. Bolaño comete uma espécie de parricídio do escritor oficial do seu país. Transforma-o no símbolo maior do vazio do Chile pós-11 de setembro, um tempo em que os grandes mitos perdem o sentido. Neruda, aquele do milhão ou dos milhões de livros vendidos, não tinha mais lugar ali. Sua necessidade de parricídio é compreensível (Carpeggiani, 2012, pp. 24-25, grifo meu).

Na dança 23, confirma-se tal parricídio: “23. Mas é preciso matar os pais, o poeta é um órfão nato” (Bolaño, 2008b, p. 204). Carpeggiani sugere que, em meio ao baile, Neruda vá trocando de pele, camuflando-se talvez como um parceiro diferente a cada dança; sugere também que, por fim, resta um Neruda despido, transformado em uma espécie de *stripper da História*. É somente pela visão crítica de Bolaño, entretanto, que se pode enxergar um Neruda diferente a cada dança:

Na infância, ouvia de sua mãe os poemas do autor, mas afirmava que “7. Neruda já não me agradava. Muito menos os *Veinte poemas de amor!*” (p.202). Na 17, contradiz a impressão da infância, em discussão com Jodorowsky: “afirmei que o melhor poeta do Chile, sem dúvida nenhuma, era Pablo Neruda. Os outros, acrescentei, são uns anões” (p. 203). Na 21, lê muitos poetas; “Li inclusive Pablo Neruda! (p. 204)”. Na 31, narra um de seus êxodos desta forma: “Quando Neruda morreu, eu já estava em Mulchén”. Mais adiante, uma crítica a Neruda que condensa algumas das preocupações que percorrem o todo de sua obra: “47. Confesso: não posso ler o livro de memórias de Neruda sem me sentir mal, péssimo. Que acúmulo de contradições. Que esforços para ocultar e embelezar o que tem o rosto desfigurado. Que falta de generosidade e que pouco senso de humor” (p.208).

A aparição seguinte é aquela do trecho evocado ao início desta dissertação, no “Prelúdio para poetas e ditadores”, em que delírios do narrador o faziam ver Hitler e Neruda no corredor. Ofereço a sequência, em que certos comportamentos imaginados do poeta e do genocida são comparados (!), além de ser um trecho de marcada sonoridade:

50. Foi Neruda quem se instalou no meu corredor. Não quinze dias, como Hitler, mas três, tempo consideravelmente mais curto, sinal de que a depressão minguava.
51. Em contrapartida, Neruda fazia barulho (Hitler era silencioso como um pedaço

in the dark—and I become a figure in the dark./ And when I am observed through binoculars—I am an object./ Then someone stumbles over me—and I become a body./ And when I’m stepped on—I become something soft./ Then I am wrapped up in something—and become a content.” (Handke apud Shapiro, 2019, p. 157).

de gelo à deriva), se queixava, murmurava palavras incompreensíveis, suas mãos se encompridavam, seus pulmões sorviam o ar do corredor (daquele frio corredor europeu) com fruição, seus gestos de dor e seus modos de mendigo da primeira noite mudaram de tal modo que no fim o fantasma parecia recomposto, outro, um poeta cortesão, digno e solene. 52. A terceira e última noite, ao passar diante da minha porta, parou e olhou para mim (Hitler nunca havia olhado) e, o que é mais extraordinário, tentou falar, não conseguiu, gesticulou sua impotência e, finalmente, antes de desaparecer com as primeiras luzes do dia, sorriu para mim (como me dizendo que toda comunicação é impossível mas que se deve tentá-la?) (Bolaño, 2008b, p. 208).

A pergunta final deixa no ar uma ressonância de Primo Levi, conforme as leituras trazidas no capítulo 3: “Negar que se pode comunicar é falso: sempre se pode. Recusar a comunicação é crime” (Levi, 2016a, p. 72). O poeta tenta falar e acaba por gesticular sua impotência, mas, ao fim, deixa um sorriso-enigma que talvez diga que é preciso tentar. Um contraponto interessante a Hitler que, na imaginação do narrador, era puro silêncio. Tais distorções da memória geram um jogo peculiar, dado que Hitler nunca foi silêncio (muito pelo contrário: na vida real, se lançou e se firmou muito graças a sua oratória); já Neruda como ‘poeta máximo de uma nação’, deveria, imagina-se, ser pura eloquência (ainda que por escrito). Os potenciais de comunicação efetiva de cada um são, portanto, subvertidos: o ditador que ficava em silêncio ainda assim se comunicava, enquanto o poeta eloquente apenas balbuciava, tentava e, para Bolaño, não dizia muita coisa.

A dança seguinte, a de número 53, caminha para o que poderíamos chamar de fantasmas reais: argentinos de quem o narrador se recordava, que morreram tentando fazer a revolução. Outros “esfolados, esquecidos, em fossas comuns” (Bolaño, 2008b, p. 209), “todos que acreditaram no paraíso latino-americano e morreram no inferno latino-americano”, são aqui pensados. “Penso”, inclusive, é a palavra com que o narrador abre a série de memórias e reflexões do trecho, em diversas aparições. Tais momentos de repetição (penso, penso, penso, penso...) amplificam, na escuta, a sensação de reflexão¹³⁶.

Aqui, vale citar um recurso expressivo do conto que é também reiterado ritmicamente. Refiro-me à transformação de nomes de autores em adjetivos, seguidos de um substantivo-característica, que cria um paralelismo frequente do

136 Ressoa, aqui, Rosa de Hiroshima, poema de Vinicius de Moraes, musicado por Gerson Conrad, imortalizado na voz de Ney Matogrosso (Secos e Molhados): “Pensem nas crianças, mudas, telepáticas/ Pensem nas meninas, cegas, inexatas/ Pensem nas mulheres, rotas alteradas Pensem nas feridas, como rosas cálidas” (Moraes, 2009).

início ao fim. Na 46, vemos um pequeno gesto poético que ilustra tanto a ideia em si dos parceiros de baile quanto este recurso, que irá ser distribuído ao longo do conto. “46. Pares de baile da jovem poesia chilena: os nerudianos na geometria com os huidobrianos na crueldade, os mistralianos no humor com os rokhianos na humildade, os parrianos no osso com os lihneanos no olho” (pp. 207-208). Chamo a atenção para isto, pois a repetição/reiteração/obsessão é um dos recursos rítmicos de efeito estético mais imediato. (Quando comentar sobre o assassinato em massa de mulheres, na “Parte dos Crimes”, de 2666, voltarei a este tópico).

Este expediente, em especial, frequente em certos tipos de poesia, sugere, ainda, que os comportamentos de alguns personagens do conto possam ser lidos também à luz de certas práticas e tendências poéticas, contrapondo, sobretudo Nicanor Parra (com quem Bolaño demonstra muito maior afinidade) e Pablo Neruda. Temos, desta forma, ao longo dos números: “nerudiano na ingenuidade”; “parriano no vazio”; “parriano na ingenuidade”; “nerudiano no excesso”; “nerudiano na sinergia”, além de todos os pares contidos em 46, supracitados.

Sobre a leitura rítmica, em música, vale dizer: a repetição de padrões rítmicos cria uma certa sensação de fluidez e domínio numa dada leitura. Conforme certos padrões de figuras rítmicas vão sendo identificados, mais o intérprete se sente confortável em dar sequência a determinada leitura. Tais repetições grudam mais facilmente na memória, passam uma sensação de “já conheço o desenho deste fragmento”. Assim, além de ir-se adiante, de seguir a sensação de fluxo, ficam mais marcadas certas presenças em determinada peça. Neruda, neruda, neruda, penso, penso, penso, nerudiano, parriano, nerudiano, parriano. Assim, uma possível leitura “da vida de Bolaño” pode ser realizada sonoramente a partir destas repetições. Sua vida como mescla de poesia e reflexão; de pouco romantismo ingênuo, mas bastante sarcasmo (para colocar em termos nerudianos e parrianos).

Já se aproximando do final do conto, dos fantasmas e reflexões “reais”, novos retornos à Neruda, com quem as onze últimas danças são bailadas. Trago alguns destaques, mas não aprofundarei mais, sob o risco de me tornar (ainda mais) “nerudiano no excesso”. Tais destaques têm uma razão formal de ser, que esmiuçarei na próxima seção. “59. Perguntas para antes de dormir: Por que Neruda não gostava de Kafka?” (p. 209). Diversos autores de que Neruda poderia ou não gostar são listados até que, logo ali, na 62.: “Se Neruda fosse o desconhecido que no fundo de fato é!”; 63. “No porão do que chamamos ‘Obra de Neruda’ espreita

Ugolino, disposto a devorar seus filhos? 64. Sem nenhum remorso! Inocentemente! Só porque tem fome e nenhum desejo de morrer!” (pp. 209-210). As danças 67, 68, 69, de arremate semântico contundente, finalizam o conto, mas já foram trazidas no começo desta análise. São precedidas pela dança 66. “Como à Cruz, devemos voltar a Neruda com os joelhos ensanguentados, os pulmões perfurados, os olhos cheios de lágrimas?”

4.3.2

| exclamações |

A escolha da sequência dos contos de *Putas Assassinas* – tenha ela sido feita por Bolaño ou por seus editores; pouco importa – acabou endereçando a questão rítmica (segundo os moldes aqui pensados), ao redor deste conto (nos contos que o antecedem e o sucedem), de maneira ‘didática’ à nossa análise. Explico:

“Carnê de Baile” tem apenas um parágrafo em dez páginas, aquele que se inicia com o número 1. Todos os demais 68 números estão incluídos neste parágrafo. “Fotos”, o conto anterior, também tem apenas um parágrafo, ao longo de nove páginas, mas sem a característica numeração de “compassos/danças”, sendo tal parágrafo munido tão somente de pontuações que não sejam pontos finais de frase (este aparece apenas no fim do conto). O conto inteiro se apresenta, portanto, com apenas uma sentença. Já “Dentista” – conto anterior a “Fotos” – é constituído por parágrafos de tamanho mais comumente encontrados em textos de prosa. O conto “Encontro com Enrique Lihn” – na sequência de “Carnê de Baile” e último da coletânea – tem um único parágrafo em nove páginas, mas com uma utilização da pontuação mais usual, diferente de “Fotos” e dos demais. Quatro contos em sequência, quatro sugestões rítmicas distintas a partir da pontuação e da paragrafação, quatro efeitos estéticos.

Em nenhum de seus elementos a linguagem é tão semelhante à música quanto nos sinais de pontuação. A vírgula e o ponto correspondem à cadência interrompida e à cadência autêntica. Pontos de exclamação são como silenciosos golpes de pratos, pontos de interrogação são acentuações de frases musicais no contratempo, dois-pontos são acordes de sétima da dominante; e a diferença entre vírgula e ponto-e-vírgula só será sentida corretamente por quem percebe o diferente peso de um fraseado forte e fraco na forma musical (Adorno, 2003, p. 142).

No ensaio “Sinais de pontuação”, Adorno sugere relações entre música e linguagem escrita a partir, sobretudo, das diferentes escolhas e usos de pontuações.

Na citação acima, ele usa o jargão musical para comentar tipos de cadências, bem como questões do universo tonal (acorde de sétima da dominante), que não se referem diretamente ao vocabulário rítmico, embora este universo específico não deixe de ser evocado (contratempos, fraseados em tempo forte ou fraco). Não entraremos em detalhes sobre estas relações específicas, mas vale como mais um lembrete que, para além da depuração de elementos da música aqui proposta, tais elementos encontram-se frequentemente mesclados.

Em “Carnê de baile”, cada dança é finalizada ora com ponto final, ora de exclamação, ora de interrogação, sendo o primeiro tipo de longe o mais frequente. (A ideia inicial de perfuração de um papel na entrada de uma boate volta a fazer algum sentido aqui: cada furinho no papel possibilita que se continue escutando os *clicks* junto a cada número; e, a cada ponto final, um furinho no papel).

Estes pontos e números conduzem a dinâmica e o ritmo do conto de maneira predominantemente linear, mas tal equilíbrio é roto a partir do uso de alguns expedientes. Um destes é o efeito capaz de emergir a partir do próprio conteúdo: quando se comenta sobre diferentes mulheres torturadas com ratos vivos na vagina, por exemplo, pode-se sentir uma espécie de ‘palpitação’ de leitura, que a faz acelerar (queremos passar rápido por esse tópico, nos livrar de imediato? Não ver muito de perto?), elevando o tom do conto ainda que as pontuações e construções frasais se mantenham estáveis. Bolaño impede tal fuga do leitor ao esticar tal momento ao longo de várias danças e de quase uma página, até concluir: “essa chilena desconhecida, reincidente na tortura e na morte, era a mesma ou se tratava de três mulheres diferentes (...)? Segundo um amigo meu, era a mesma mulher que, (...), ao morrer se multiplica sem por isso deixar de morrer” (Bolaño, 2008b, p. 207). Antes deste momento, entretanto, se faz uso de outro expediente, um ligado diretamente à pontuação: surge uma interrogação, algo pouco frequente neste texto: “36. Foram corajosos os chilenos da minha geração? Sim, foram corajosos” (p. 206). Foram corajosos a ponto de tolerar vivências do calibre recém-exposto acima que são escritas imediatamente após este número. As interrogações proliferam neste trecho específico, demarcando certo atordoamento do narrador que, em dado momento, questiona: “Pode-se morrer de tristeza? Sim, pode-se morrer de tristeza, pode-se morrer de fome (mas é doloroso), pode-se morrer até de spleen” (p. 207). O início e o final desta seção do conto, dedicados à tortura das mulheres contém, justamente, pontos de interrogação.

Sobre os furos no papel que partem da acepção inicial errônea sobre a ideia do carnê de baile, reevocados pelos pontos finais utilizados após cada dança, pode-se propor mais uma ressonância. Michael J. Shapiro traz, em “Holocaust Punctuations”, a respeito da escrita de Handke, Kertesz e Sebald, os três autores que analisa no capítulo: “their writing ‘punches a hole’ in the ‘instituted knowledges’ that have been brought to bear on the Holocaust”¹³⁷ (Shapiro, 2019, p. 150). Tal afirmativa nos serve aqui de duas formas: em sentido literal, *punch a hole in* seria de fato fazer um furo em algo (como na ideia inicial do carnê), mas em sentido figurado, significa destruir ou enfraquecer um argumento (neste caso, a argumentação dos conhecimentos instituídos acerca do Holocausto). A ressonância com Bolaño é imediata: seu desejo, ao construir uma crítica a Neruda (ou a Octavio Paz, ou a García Márquez...) é realizar um ataque às “instituições” literárias, às convenções, o mesmo valendo para sua posição iconoclasta sobre as instituições políticas e militantes. Outro pequeno exemplo é sua visão destruidora sobre convenções de esquerda, neste conto: “penso naquelas obras que talvez permitam à esquerda sair do fosso da vergonha e da inoperância” (Bolaño, 2008b, p. 209). Encontraremos eco a este ataque mais adiante, com Adorno.

Retornado aos expedientes ligados à pontuação, proponho uma atenção especial ao ponto de exclamação. As danças 7, 21, 62, 64, todas fazendo alguma referência a Pablo Neruda, são justamente as únicas finalizadas com esta forma de pontuação: ele aparecerá, portanto, exclusivamente quando Neruda é convidado ao baile. Na epígrafe do Capítulo 3 desta dissertação, Adorno compara pontos de exclamação a dedos em riste; na citação acima, a silenciosos golpes de pratos (e desde a alfabetização, vale dizer, somos acostumados a pensar os pontos de exclamação como gritos retratados no texto escrito, algo que a linguagem dos quadrinhos reitera). É natural, portanto, a tendência a associá-los a gestos intensos, a manifestações de dinâmica *fortíssima*.

Pontos de exclamação tornaram-se insuportáveis como gestos de autoridade, com os quais *o escritor pretende introduzir, de fora, uma ênfase que a própria coisa não é capaz de exercer*, enquanto a contrapartida musical da exclamação, o *sforzato*, é ainda hoje tão imprescindível quanto no tempo de Beethoven, quando marcava a irrupção da vontade subjetiva na trama musical. *Os pontos de exclamação, porém,*

137 As aspas internas da citação de Shapiro são de Alain Badiou, em *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*.

degeneraram em usurpadores da autoridade, asserções de importância. (Adorno, 2003, p. 143, grifos meus).

Tal tendência intensa de nenhuma forma é negada, mas pode-se pensar também na distribuição de tais gestos de autoridade no tempo. Não se pode afirmar que a crítica a Neruda não seria capaz de ser exercida sem a utilização deste tipo de pontuação, mas pode-se atestar, quase com certeza, que Bolaño de fato desejou introduzir, de fora, esta ênfase, dado que apenas as ocasiões nerudianas do conto são acompanhadas deste gesto de autoridade, de confronto. Seu uso bem escolhido, pontuando apenas alguns momentos, torna os gestos de autoridade menos insuportáveis e, vale dizer, mais intensos quando brotam ou, ao menos, mais perceptíveis como tal. Chamam tanto mais a atenção para si e mais efeito têm ante a raridade com que são empregados. Ritmicamente, somos avisados destes gestos de ataque à Neruda ao início do conto, lembrados em sua metade, e relembrados na porção final. Em uma “certa defesa” de seu uso, cito a continuação do artigo:

Foram eles, no entanto, que cunharam a figura gráfica característica do Expressionismo alemão. *Sua proliferação apoiava um protesto contra as convenções, e ao mesmo tempo era um sintoma da impossibilidade de se modificar a linguagem por dentro, enquanto ela era abalada por fora.* Eles sobrevivem como marcas da fratura entre a ideia e as realizações de cada época, e sua evocação impotente os redime na memória: desesperados gestos de escrita, que buscaram em vão escapar para além da linguagem (p. 143, grifo meu).

Ora, protestar contra as convenções é justamente o objetivo de Bolaño ao demarcar tais números com estes sinais gráficos. Tais exclamações reforçam o Bolaño que Xerxenesky bem resumiu em dada altura de sua tese: “um autor que sempre se enxergou como *antiestablishment*¹³⁸, (...) o chileno opera contra a literatura oficial, mergulhado na fetidez, desconfortável no planeta de monstros que é o meio literário” (Xerxenesky, 2019b, p. 151).

Já a fratura entre a ideia e as realizações de cada época é também uma ideia cara ao escritor, crítico aos gestos artísticos da esquerda de sua época, apenas para citar um exemplo, como visto acima (mas não somente, é claro). Quantos aos abalos da linguagem, temos um escritor que desenvolve a sua como “resposta” ao inferno latino-americano, que se reconhece como impotente, mas que igualmente

138 Mais adiante, Xerxenesky se referirá especificamente a Neruda: “seu grande inimigo, o representante do *establishment*, da poesia oficial sancionada pelo governo, Pablo Neruda” (2019b, p. 152).

reconhece a linguagem como sua única força possível, aquilo que lhe mantém como sujeito ativo de sua micropolítica marcada pela convivência entre ares militantes e niilistas.

4.3.3

| pontuações históricas | vertigem | parágrafos delirantes |

The Holocaust stands as an alarming punctuation mark in modern history. It is, in Imre Kertész words, ‘an absolute turning point in Europe’s history, an event in the light of which will be seen everything that happened before and will happen after’ (Shapiro, 2019, p. 149).

Pensar a ideia do próprio evento (o Holocausto, aqui, mas o pensamento vale para outros) como marca de pontuação, que delimita tudo o que vem antes e o que vem depois,¹³⁹ é algo que vai ao encontro de Levi e Bolaño – cujas escritas se desenrolam a partir de eventos políticos marcantes – de forma bastante forte, além de constituir uma ideia acessória válida quando pensado o contexto das pontuações e das fabricações temporais que delas emergem. Surge, assim, uma via reflexiva de mão dupla: da temporalidade dos eventos, pontuações na própria História; das pontuações da estória, pensar as forças da temporalidade como eventos (de leitura, de reflexão, de análise, históricos). No caso dos escritores de minha análise, os eventos históricos pontuam suas biografias e seus atos de escrita; estes, por sua vez, realizam pontuações ‘sobre’ os eventos.¹⁴⁰

No capítulo “Holocaust Punctuations”, Shapiro traça uma análise de obras de três escritores, conforme citado na subseção anterior e, a partir desta análise, cria um multifacetado pensamento sobre as temporalidades (seus efeitos estéticos, os tempos históricos, formas de fazê-lo). Neste encaminhamento, o pesquisador tece também alguns comentários sobre a estrutura frasal e pontuacional das obras analisadas e os resultados que emergem de tais escolhas.

139 Ressonância: o primeiro capítulo de *A arqueologia do saber*, de Foucault, bem como sua introdução, oferece um pensamento sobre a descontinuidade da História, marcando a singularidade de cada acontecimento, que ressoa a partir desta afirmativa sobre a pontuação histórica oferecida pelo Holocausto. Foucault argumenta que cada evento histórico funciona desta maneira, pontual, descontínua, singular. (Se pensarmos pelo prisma da intensidade, podemos adicionar que cada evento realizaria isto de forma mais ou menos marcante, pontuada).

140 Futuramente, pode-se perseguir e aprofundar a ideia de uma certa musicalidade dos (e nos) próprios movimentos da História, a partir de ecos, reverberações, ressonâncias.

Sobre a obra *War and War*, de Laszlo Krasznahorkai¹⁴¹, ele diz que o livro “has an unusual punctuation rhythm. It contains (...) ‘long sentences that frequently comprise entire chapters’” (p. 149). Um personagem de dentro da narrativa (Korin) oferece o seguinte comentário: “for the sentences have lost their reason, not just growing ever longer and longer but *galloping desperately* onward in a harum scarum scramble—crazy rush” (p. 148, grifo meu). Korin se referia, ali, às frases contidas em uma obra dentro da obra – um procedimento metaliterário, portanto – mas, como complementa Shapiro em seguida, as frases da própria novela também *galopam*¹⁴² desta maneira, tendo como efeito levar o leitor em direção à consciência do personagem (p. 148). Shapiro conclui: “‘a vertigo inducing sentence structure’ that matches the delusional testimony of Korin” (p. 148).

Uma *indução à vertigem* emerge, portanto, como imagem que simboliza a adoção desta maneira de construir frases, pontuações e parágrafos. Em “Carnê de baile”, por outro lado, pode-se observar talvez um esforço contrário. O convite ao inferno latino-americano não se dá, ali, na forma de um mergulho vertiginoso¹⁴³ (itinerário sinuoso e rápido que acompanharia determinado narrador), mas na forma de uma certa “*condução ao fundo*”, por vezes mais ligeira, outras acionando freios.

Primo Levi mostra, em seu capítulo, “No fundo”, na chegada ao seu próprio inferno, um esforço de *condução* semelhante, embora o faça sempre de maneira aparentemente mais “organizada” (pensando aqui em uma acepção superficial da palavra) do que Bolaño. Sem dúvida, neste conto, o chileno realiza derivas e desorganiza o baile de tempos em tempos, mas é preciso, ainda assim, notar o efeito estético de condução criado pela numeração presente no conto. Como bem nota Xerxenesky, esta não parece ser, em Bolaño, no entanto, a regra:

Os protagonistas de Bolaño tendem a ser criaturas confusas que contam suas histórias em *testemunhos delirantes* em primeira pessoa (*Amuleto*, diversos narradores de *Os detetives selvagens*, *Noturno do Chile*, “El ojo Silva”). O leitor,

141 Laszlo Krasznahorkai não é um dos três escritores analisados por Shapiro, mas é tomado base para o primeiro comentário do capítulo “Holocaust Punctuations” (Shapiro, 2019).

142 Ressonância: ressoa aqui um comentário de Clarice Lispector sobre a língua portuguesa que, à sua maneira, resume o uso da rítmica na linguagem por meio de uma metáfora: “Eu gostava de manejá-la – como gostava de estar montada num cavalo e guia-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope” (Lispector apud Rocha, 2015, p. 139). Tal atenção ao andamento é um aspecto fundamental da análise duracional dos textos.

143 O mergulho pensado aqui como algo contínuo, sem interrupções, sem marcações que o acompanhem. Comparo aqui, sobretudo, com outras formas de narrar utilizadas por Bolaño que serão comentadas adiante, que melhor representam a ideia de mergulho do que a narrativa numerada de “Carnê de baile”.

então, tem acesso a um *narrador não confiável*, que esquece detalhes e o preenche com incertezas (Xerxenesky, 2019b, p. 48, grifos meus).

O ‘*delusional testimony*’ de Korin vibra por simpatia, então, com os testemunhos delirantes dos personagens de Bolaño, que preenchem de incertezas suas histórias, que não freiam diante das ambiguidades, que seguem preenchendo de frases suas narrativas, fiados mais no desejo de narrar do que no conhecimento pleno do fato narrado (ainda que tal fato seja “inventado”).

Pode-se comentar esta colocação de Xerxenesky sob duas dimensões: a primeira está ligada ao ritmo dos “testemunhos delirantes-galopes desesperados-indutores de vertigem” que mergulham os leitores de forma febril nas histórias e seus possíveis contrapontos (“Carnê de baile” poderia ser um deles, bem como o andamento narrativo de Primo Levi, um contraste ainda mais poderoso). A outra dimensão¹⁴⁴ está ligada ao universo das imprecisões e ambiguidades que, conforme será analisado, é mais compartilhado entre os dois autores do que se suporia a princípio.

Sobre a primeira dimensão, para aproximar esta leitura do plano conceitual musical, recupero, agora de forma integral, a definição de *ritmo* de Leandro Oliveira citada na subseção 4.2 deste capítulo:

Em música, ‘ritmo’ trata, em um sentido mais amplo, de toda a gama de relações e intercorrências do som no tempo. Para um músico, o ritmo se organiza em diversos níveis, descritos em três termos: pulso, compasso e ritmo. O pulso lida com uma *regularidade intuída* e subjacente em praticamente todo o repertório; o compasso, com a aglutinação em termos mais ou menos homogêneos do pulso (Oliveira, 2020, p. 35, grifo meu).

Partindo desta definição, seria como dizer que “Carnê de baile”, ao trazer os algarismos ordenados à narrativa, gerasse no leitor essa sensação maior de *regularidade* (ainda que as durações de cada “dança” variem bastante), permitindo aglutinar cada fôlego narrativo de forma organizada, a partir da aplicação de algarismos a cada um destes fôlegos, fazendo com que a ideia de *compasso* surja ali. A regularidade é também intuída e não apenas imposta pela intenção de

144 Na finalidade de manter a “narrativa metodológica” proposta nesta dissertação, poderíamos pensar as *imprecisões* sob o prisma rítmico pensando a ideia de titubeio, de quebras de ritmo, idas e voltas sobre assuntos etc. Não perseguiremos este assunto desta maneira, considerando suficiente que a investigação sobre o assunto em pauta tenha tido como trampolim a discussão rítmica.

temporalidade do escritor, já que é ação do leitor que dispara o fenômeno rítmico. O compositor sugere um andamento, grava sob determinado pulso, mas o ouvinte/leitor pode igualmente manifestar em seu corpo tal escolha.

Por outro lado, a tendência das “criaturas confusas” – para usar os termos de Xerxenesky – seria narrar em galope desgovernado, sem pulsação intuída, sem separações que aglutinam trechos e os organizam. Não há, aqui, juízo de valor, apenas a observação de que as escolhas formais e seus efeitos estéticos são bastante diferentes. A numeração, talvez fosse desnecessário acrescentar, é apenas uma das infinitas formas de sugerir ritmo à escrita (e à leitura), sendo especialmente didática para este argumento, por sinal. O simples uso comum de parágrafos conectados a fôlegos de ideias, por exemplo, já daria conta de realizar este tipo de condução narrativa. (Não teríamos, neste caso, um carnê de danças, apenas um conto com temporalidades bem dosadas...). Observação: como exercício, li o conto ignorando as numerações e, de fato, nos aproximamos novamente de um testemunho delirante.

No início de sua tese, Xerxenesky já havia anunciado as diferenças estilísticas entre *2666* – cuja rítmica comentaremos em breve, acerca de uma de suas partes – e *Os detetives selvagens* (Bolaño, 2006), obra não diretamente presente no *corpus* desta dissertação, mas que ilustra bem as propostas rítmicas aqui evocadas:

Se, por um lado, *2666* é síntese e explosão de todos os seus principais temas – a relação entre ética e estética, literatura e violência, a marginalidade da literatura, a tragédia histórica da América Latina –, por outro, é um livro fora da curva em termos de estilo, ou melhor, do estilo pelo qual Bolaño ficou conhecido. *Los detectives salvajes* impressiona, entre outros motivos, pela orquestração de muitas vozes distintas. Os mais de cem narradores são facilmente diferenciáveis pela sua prosódia; *cada um tem um ritmo*, um sotaque (de diferentes partes do planeta *hispanohablante*), um tique linguístico. Trata-se, portanto, da obra de um virtuose. É um desfile de proeza técnica. Peça central na produção de Bolaño, *Los detectives salvajes* escancarou uma característica muito comum nos romances e contos do chileno: sua habilidade de dar voz a narradores febris, delirantes, *não confiáveis*. *Los detectives salvajes*, junto com *Amuleto* e os contos de *Putas asesinas*, tornou Bolaño um mestre da narrativa em primeira pessoa (Xerxenesky, 2019b, pp. 14-15, grifos meus).

Como vimos acima, quando comentados os episódios de torturas de mulheres, a “explosão dos temas” que se repetem (em *2666*) – algo que poderíamos colocar sob a égide de conteúdo, embora tal separação seja frequentemente arbitrária – também pode sinalizar recursos rítmicos. A própria repetição obsessiva e reiterativa dos temas distribui “no tempo” as obsessões do escritor e tal “macro-rítmica da obra

como um todo” também é digna de nota, sem importar, aqui, minúcias de vocabulário, pontuação etc. Já a porção central do comentário sintetiza um pouco do que trouxe anteriormente, mas no universo estilístico: diferentes narradores (em primeira pessoa, sobretudo) associados a formas variadas de flexionar o ritmo – e vale notar que em *Os detetives selvagens* estes narradores são mais de cem. Um esforço de composição, portanto, louvável, que buscamos demonstrar analisando um conto de *Putas Assassinas*.¹⁴⁵ Na obra de Bolaño, parece ser a narração em primeira pessoa aquela que melhor trabalha a dualidade freio-vertigem. Quanto ao grifo da antepenúltima citação, “narrador não confiável”, comentarei oportunamente quando nos debruçarmos sobre a segunda dimensão.

Para finalizar a primeira dimensão (e já iniciar a segunda), um contraste entre Primo Levi e Roberto Bolaño:

As páginas de Levi têm um forte acento de sinceridade e confiança que jorra de sua escrita: o *andamento pacato e reflexivo*, a recusa em ser enfático, a limpidez do estilo, o esforço do raciocínio exercitado sobre uma matéria biográfica que, por si, está muito mais apta a inspirar gemidos ou gritos, ao invés de palavras (Barenghi, 2015, p. 16).

Ainda que conte com momentos onde o ritmo da narrativa apresente variações, Mario Barenghi observou um certo padrão em Levi, o qual nomeou “andamento¹⁴⁶ pacato e reflexivo”. Acrescento que “pacato”, ao contrário do que uma primeira leitura poderia sugerir, não significa, para ele ou para a maioria dos leitores, que a narrativa seja propriamente lenta, enfadonha ou excessivamente morosa. Seria algo como um andamento (ou uma pulsação) com certa constância que favorece o movimento reflexivo, que preza pelo não atropelo. Levi soube moldar com maestria a urgência inerente a seu tema, soube dissociar sua necessidade pulsante de contar de uma velocidade frenética de exposição (dentro da narrativa, posto que em termos de tempo de finalização da escrita, *É isto um*

¹⁴⁵ Inicialmente, a escolha deste conto se deu pela presença dos espectros de Hitler e Neruda no corredor, compondo uma imagem de força singular no universo delirante do narrador que, por sua vez, se aproxima do universo temático da dissertação pelo prisma do conteúdo. A questão rítmica foi um aspecto observado em um segundo momento. Assim, “Carnê de baile” se mostra particularmente proveitoso para a análise tanto por questões de conteúdo quanto de forma.

¹⁴⁶ É natural, e já comentado aqui, que o aspecto rítmico seja acompanhado por uma intensidade sem exageros, mais controlada, e é o que Barenghi realiza na sequência, sem um longo debruçar sobre o andamento. Na literatura, mais até do que no fazer musical, a mistura (e até certa confusão) entre intensidade e duração parece ser mais frequente. Em música, é empiricamente observável e comum que incrementos na dinâmica de uma execução sejam acompanhados de uma involuntária aceleração, por exemplo.

homem? foi concluído com impressionante agilidade). Algo distante dos galopes delirantes e vertiginosos, aqui, o que se coloca em jogo é outro proceder: o da parcimônia, da parceria com o leitor que se faz, nas obras analisadas¹⁴⁷, por uma condução sempre generosa, favorecida pela limpidez do estilo. Tal limpidez, aliás, faz ressoar a supracitada página da web de Tehching Hsieh, cujo estilo *clean*, controlado (e minimalista, talvez) guarda algumas semelhanças com a prosa de Levi.

Como assinala Mario Barenghi, o forte acento de confiança que jorra da escrita de Primo Levi (p. 16), nos conduz para a segunda dimensão: a presença de narradores pouco confiáveis, em Bolaño, pensada em diálogo com a obra do italiano.

4.3.4

| farol de neblina |

Em capítulos anteriores, já havia comentado sobre o ambiente de incertezas e ambiguidades (intencionais) da matéria narrada pelos narradores de Bolaño, evocando termos como “fumaça” – sua aparição reiterada em *Amuleto* – e algo que nomeei, de maneira mais genérica, como “bruma narrativa”. É tentador continuar se perdendo na nebulosidade do chileno, posto que tal sensação de desnorteio, paradoxalmente, tem a capacidade de aguçar sensibilidades e até o senso crítico do leitor. Parece que, ante a dificuldade de se ter uma visão clara, nos vemos obrigados a ativar algo como um farol de neblina, ou mesmo alimentar uma (já reiterada obsessivamente, neste trabalho) atenção aumentada de escuta. A questão da *confiança*¹⁴⁸, entretanto, neste exato termo, torna-se mais presente quando pensada à luz de Primo Levi, sobretudo com auxílio do ensaio de Barenghi que apresenta o sugestivo título de “Por que acreditamos em Primo Levi?”. Para começar, um comentário de Shapiro que dialoga intimamente com a discussão:

Resisting definitive closure on how the Holocaust is to be understood, the writers whose words I interrogate are involved in *proposing rather than capturing*. No matter the writing genre, fitting words to events is an ambiguous and contestable

147 Sobre tudo em *A trégua* e *É isto um homem?*, no caso da pesquisa de Mario Barenghi.

148 Vale dizer que – e a questão contemporânea das *fake news* sugere isso de maneira particularmente evidente –, embora *ambiguidade* e *pouca-confiança* sejam um par frequente, uma mentira pode ser narrada de forma bastante clara, com “estilo límpido”, subvertendo uma possível lógica de que a clareza se aproxime de “uma verdade”.

task. For him [Nietzsche] ‘the purpose of the tragic art’ is the affirmation of irreconcilable forces, not the revelation of a primordial truth (Shapiro, 2019, p. 150).

Propor reflexões mais do que capturar permanentemente o significado ou a totalidade de um evento; afirmar forças irreconciliáveis mais do que revelar uma verdade primordial: eis o que Bolaño realiza em “Carnê de baile” e em tantas de suas obras, assumindo, junto de seus narradores, a matéria incerta e ambígua e moldando-a a serviço de sua literatura. Neste processo, é muito frequente que os próprios narradores de Bolaño coloquem que não se recordam muito bem de determinado detalhe,¹⁴⁹ mas tal ambiente de incertezas, ainda que construído com estilos diferentes, também pode ser encontrado em Primo Levi, sem que isso comprometa, sob nenhuma hipótese, o valor testemunhal de sua obra.

Estão em jogo aqui, novamente, duas dimensões: a primeira está ligada aos objetivos de “*propose rather than capture*”, segundo os termos de Shapiro; e a segunda seria o aprofundamento do ambiente de incertezas na narrativa de Levi, deixando mais audível sua ressonância com Bolaño neste aspecto.

Para colocar nos termos da discussão anterior, Barengi se refere ao “desnível absolutamente *vertiginoso* existente entre o prólogo em prosa e a epígrafe em verso” (Barengi, 2015, p. 17, grifo meu) em *É isto um homem?*. A prosa do prólogo, diz ele,

não fala de um estudo da alma humana, mas, de maneira mais modesta, de *documentos* para um estudo de *alguns aspectos*¹⁵⁰ da alma humana: uma contribuição subsidiária, isto é, algumas folhas a serem acrescentadas a um dossiê investigativo de fôlego maior, a ser confiada a um esforço coletivo, ainda que vago (Barengi, 2015, p. 17, grifos do autor).

Já a poesia, que mais tarde ganharia o título de *Shemá*¹⁵¹ (“Escute”, em hebraico, no imperativo),¹⁵² por contraste, oferece uma advertência, um

149 Apenas para não deixar sem exemplos: no conto “O olho Silva”, em que o narrador especula sobre em que jornal o personagem Olho costumava trabalhar, dizendo não lembrar muito bem, mas levantando diversas hipóteses sobre o assunto (Bolaño, 2008b, p. 11).

150 Anteriormente, na página 14, Barengi havia utilizado a citação completa de Levi, que interessa por sua ressonância com o “andamento pacato e reflexivo”, adicionando a ideia de *serenidade*: “fornecer documentos para um *sereno* estudo de alguns elementos da alma humana” (Barengi, 2015, p. 14, grifo meu).

151 Ainda que Primo Levi não se considere “religioso”, utiliza-se da ressonância litúrgica do “Shemá Israel”, uma das rezas fundamentais do judaísmo, iniciada com o mesmo imperativo de escuta: “Ouça Israel, Adonai é nosso deus, Adonai é Um”. Estas palavras são as primeiras da seção da Torá (Velho Testamento) que indicam a escolha do monoteísmo pelo povo judeu.

152 Na edição da Rocco que usei como base para a dissertação, reimpressão recente da edição/tradução de 1988, tal título se encontra ausente, por razão desconhecida. Serve como pequena

“monumento” “a ser preservado como tal, transmitido para as gerações seguintes” (p. 17). Não são, portanto, segundo Barengi, documentos a serviço de uma tese ou teoria (p.17).

Apesar da dissonância de estilos citada pelo pesquisador, estes dois fragmentos (prosa e poesia) concordam no que se refere à primeira dimensão: não se prestam à totalidade, à compreensão completa, à *captura* do evento histórico. São propostas de reflexão com tonalidades distintas que não almejam a condição de enunciadoras da “grande verdade”.

Levi não cede ao desespero, mas não oferece qualquer catarse. Nenhuma redenção (...), nem sobre a forma de uma compreensão exaustiva, que dissolva o texto em um conceito ou teoria nem na forma de uma superação histórica ou existencial. (...) Vem daí a ausência, nas memórias de Levi, de qualquer ilusão autorreferente que sugira ou insinue uma *tentação de plenitude* (Barengi, 2015, p. 21, grifo meu).

Reside aí justamente uma das forças de Primo Levi: o escritor-químico que depura, decanta, aguarda, que ora se distancia, ora se aproxima de seus objetos memorialísticos e políticos e que, ao nos trazer cenas¹⁵³, momentos, encadeamentos de pensamentos, contribui como poucos para o *macrotexto*¹⁵⁴ do *Lager*, fazendo com que algo como uma tese ou teoria tivesse, ironicamente, o poder de emergir de sua obra, ainda que a mesma não reivindique para si estes feitos.

Mesmo demonstrando, em outros textos, trocas de cartas e afins, estar em posse do conhecimento de maiores detalhes (e até de “correções” de algumas imprecisões de sua memória), Levi jamais optou por alterar, de fato,¹⁵⁵ *É isto um homem?*, dado que isso alteraria o equilíbrio interno da obra (p. 15), “desfiguraria sua fisionomia” (p.15). Resume Barengi: “o equilíbrio que distingue a obra-prima de Levi das demais é o produto de uma estratégia narrativa apoiada sobre uma *economia precisa* da memória” (p.15, grifo meu).

ilustração do fato de que a obra fundamental de Primo Levi carece de edição revista, algo que Anna Basevi executa em seu pós-doutorado na UFRJ, sob orientação de Andrea Lombardi (no prelo). Outra pequena imprecisão: em *A trégua*, o poema de abertura, *Wstavach*, tampouco encontra-se nomeado; em *Mil Sóis*, por sua vez, o está.

153 Vale dizer que, em outros escritos, Levi manifestou o desejo de exibir um “quadro mais completo” do *Lager*, como no ensaio citado por Barengi, *Rapporto sulla organizzazione igienico-sanitaria del campo di Manowitz*.

154 Termo citado por Barengi: “todo o corpus testemunhal e das reflexões dos autores, fruto de mais de quarenta anos de trabalho de memória e de escritura” (Barengi, 2015, p. 16).

155 Com exceção de pequeno acréscimo de um capítulo e vinte páginas na edição de 1958, e de um apêndice em 1976, além do já citado acréscimo à edição alemã, um prefácio, citado no capítulo 3.

Imre Kertész, a respeito das representações do Holocausto, se refere à ficção como “*a form more truthful*” [do que outras citadas ali, como documentários etc.] (Kertész apud Shapiro, 2019, p. 149). Evitando, como explicitado desde a introdução, um confronto entre livro de memórias x ficção, (mesmo porque cotejar Levi com a obra de Bolaño já se encarregaria de tornar tais delimitações algo improvável de se executar), assumo por um breve momento aspectos da ficcionalidade em Primo Levi, para sugerir que a “não-totalidade” almejada por suas construções apontam para uma ideia de “moldura”, nos termos definidos por Rancière:

Fiction is a structure of rationality which is required wherever a sense of reality must be produced. It is firstly a form of presentation of things that *cuts out a frame and places elements within it* so as to compose a situation and make it perceptible (Rancière apud Shapiro, 2019, p. 149, grifo meu).

Primo Levi mostra, a partir de seu bem calibrado processo de escolha dos elementos essenciais, compreender bem este emoldurar, e mesmo em capítulos como “Os afogados e os sobreviventes” (já abordado no capítulo 3), quando usa

o tom afirmativo e firme de quem expõe os resultados de uma investigação científica, (...) *não chega a se prender por muito tempo no plano da lógica argumentativa*: de novo, inexoravelmente, o discurso resvala para o conto, se resolve em uma narração de fatos autônomos, *a serem considerados um por um*, A ilustração da antinomia categorial afogados/sobreviventes, que, de acordo com as intenções do autor, deveria *sintetizar* aquilo que Auschwitz – o ‘experimento’ Auschwitz – ensina, termina por desbotar nos *retratos* (de toda forma maravilhosos) dos quatro sobreviventes (...) (Barenghi, 2019, p. 17, grifos meus).

Retratos de quatro sobreviventes: molduras escolhidas para sua narrativa que caminham rumo à economia precisa da memória; a depuração “um por um”, marcando ritmicamente o sopesar dos fatos por parte de escritor e leitor, escapando aqui a movimentos vertiginosos; a síntese, fenômeno a um só tempo químico e filosófico, que será colocado em contrapartida com os “excessos” de Bolaño mais adiante; e, por fim, o fato de não se prender à lógica argumentativa, escapando da (possível) armadilha de querer atingir “verdades absolutas” apenas por meio de ideias, ignorando sensações e imagens.

Sobre os expedientes da ficção de Bolaño, Xerxenesky (a respeito de 2666) propõe que “o autor chileno está reconfigurando o olhar do leitor, e colocando *no mesmo quadro, na mesma moldura*, a literatura (...) e a violência representada pelo

que esta tem de mais material: o corpo” (2019b, p.148). Uma atenção presente, portanto, à moldura como aspecto poderoso da narrativa ficcional, essencial como as molduras de compasso¹⁵⁶ se esmeram na tarefa de aglutinar acontecimentos temporais na música. || | | ||

O processo de emoldurar de maneira apurada (e depurada) se conecta aos expedientes inerentes à primeira dimensão (“*propose rather than capture*”). No que se refere à segunda (ambiente de incertezas), acaba não contribuindo diretamente, dado que tal procedimento colabora mais, naturalmente, com a composição de um ambiente de certezas. Ao mesmo tempo, antecipa uma discussão sobre o duo exatidão/excesso, a ser debatido na próxima seção. Por ora, é importante que retornemos ao ambiente de *incertezas* em Primo Levi, ressonante com a estrutura de muitas das obras de Bolaño. Puxemos um pequeno fio sonoro da expressão “desbotar nos retratos”, da citação de Barengghi acima, para pensar retratos desbotados, memórias tingidas por outros fluidos, incapazes, entretanto, de *borrar*¹⁵⁷ a confiança no narrador.

“A memória humana é um instrumento maravilhoso, mas falaz” (Levi, 2016a, p. 17). Assim Primo Levi abre o capítulo “A memória da ofensa”, do livro *Os afogados e os sobreviventes*. Destaco novamente que – (a seara de falar sobre a *memória falaz* em primo Levi é potencialmente pantanosa e pede este cuidado) –, sempre que minha escolha for a de demonstrar certas assunções de *imprecisão da memória* evocadas por Levi, o objetivo não é jamais o de contestar o valor de suas vivências e escritos (nem parcial, nem integralmente), mas sim trazer à tona o fato de que, mesmo um sobrevivente que se tornou um narrador exemplar de sua biografia, capaz de construir documentos históricos e literários de potência singular, reconhece as limitações do instrumento memória. Ele chega a mapear alguns dos fatores que contribuem para tais “falhas”, como traumas, repressões, recalques. “Todavia, mesmo em condições normais desenrola-se uma lenta degradação, um *ofuscamento dos contornos*, um esquecimento por assim dizer natural, a que poucas recordações resistem” (p. 17, grifo meu).

156 Relembro que a escolha da forma para escrever os títulos de seções e subseções, nesta dissertação, advém também daí. Para além de uma condução rítmica, emoldurar determinados assuntos para o leitor, sugerindo-lhe fôlegos conectados aos temas em pauta.

157 Borrar, em espanhol, significa “apagar”. É interessante pensar que este mesmo som, aos ouvidos de Bolaño, significaria *anular* a confiança em seus narradores, enquanto em nossos “ouvidos portugueses”, trata-se de um estágio anterior à anulação total. Vicissitudes idiomáticas com o poder de alterar as percepções de intensidade.

Barenghi nos alerta para o que Levi chama de “memória à deriva” que,

paradoxalmente reúne algozes e sobreviventes. A adulteração das lembranças, a falsificação do passado, a construção (por vezes inconsciente) da verdade conveniente: em suma, todo aquele leque de manipulações, fraudes, ajustes, *ofuscações* detonadas seja pela má consciência dos perpetradores, seja da necessidade das vítimas de sobreviver psicologicamente ao trauma (Levi apud Barenghi, 2015, p. 14).

Deixando de lado falsificação, fraude e a manipulação¹⁵⁸, palavras cuja dureza não se aproxima ao que busco argumentar aqui, voltemos nosso olhar para as ofuscações, ou como melhor colocado na citação anterior, a um ofuscamento dos *contornos*, aquilo que não nos permite discernir bem as *fronteiras* dos objetos, mas que não impedem a visão dos objetos em si. É como se a linha desenhada ao redor dos mesmos variasse (detalhes dos acontecimentos; nomes, idades...), mas fosse mantido intacto o que está em seu cerne (o valor factual, o peso na argumentação).

“Como escreveu Francesco Fiorentino, o traço distintivo da memória humana é a sua *plasticidade* adaptável, que a torna incapaz de conservar as informações sem modifica-las” (Barenghi, 2015, p.14, grifo meu). Barenghi adiciona:

O discurso deve trazer à vida os eventos passados – cenários, personagens, ações, estados d’alma – até lhes dar um constructo equivalente. E tal conjunto de informações, para ser conservado, deve ser *modificado*. Sobre o valor do verbo “modificar”, devemos, porém, nos entender. Não significa tanto “mudar” ou “transformar” (ideia que pressupõe a existência de uma “forma” originária que o vivido não possui), mas sim dar forma, conferir uma modalidade de existência (Barenghi, 2015, p. 14)

Por meio de um processo de seleção de elementos e de definição de molduras, trata-se de *moldar*¹⁵⁹ a matéria narrativa, como proposto ao início desta subseção, a respeito de Bolaño, a partir de ambiguidades e incertezas. Uma composição que, tanto em Levi quanto no chileno, se constrói de massa de modelar narrativa e plasticidade da memória, mas resulta sempre em matéria literária. Reconhecendo as limitações da memória, mas mantendo-se ativos na escrita literária, se pressupõe, então, algum uso – em maior ou menor grau – do instrumento imaginativo, e este

158 A título de comentário, tais termos se aplicariam à obra *Fragmentos*, de Benjamin Wilkomirski (nome “inventado” por Bruno Grosjean, cuja origem era suíça e não judaica), que inventou uma vivência nos campos de concentração nazistas como judeu e a vendeu como se fosse verdade, na década de 90. A este respeito, deixo como sugestão o ensaio “Vozes de crianças”, de Arthur Nestrovski (2000b) e “O controverso testemunho do não vivido”, de Leandro Lage, já citado.

159 Fio sonoro: moldar, ‘moldurar’, durar, duração.

terreno que mescla as duas “ferramentas” é também território de aproximação das prosas de Levi e Bolaño.

Plasticidade adaptável, instrumento falaz: muitos são os termos elegantes, próximos até a eufemismos, para descrever a não possibilidade de confiança irrestrita neste particular mecanismo da mente humana. Deixo ressoar aqui mais uma expressão, peculiar e sonora, que Schneider Carpeggiani usa para descrever o tema da memória em uma resenha que trata de algumas das principais obras de Bolaño: “a memória como arapuca” (Carpeggiani, sem data). Originalmente, arapuca seria uma armadilha para caçar pequenos pássaros, embora o termo abranja atualmente emboscadas e armadilhas em geral. Junto à imagem alada, corroboro com as aves-memória e seu potencial de burlar repetidamente tentativas de captura. Sem capturá-las, entretanto, podemos seguir observando, catalogando, fotografando, admirando. Seguimos rendidos às suas asas, ainda que na impossibilidade de tocá-las.

Barenghi afirma que Levi tinha absoluta consciência de “tal ofício prático da memória” (Barenghi, 2015, p.14), embora – o pesquisador igualmente reconhece – ele oscile entre este reconhecimento e uma assunção da própria memória como algo totalmente confiável: “dos meus dois anos como fora-da-lei *não esqueci nada*” (Levi apud Barenghi, 2015, p. 14).¹⁶⁰

O pesquisador evoca, na porção inicial de sua fala/artigo, a partir de cartas e outros documentos, uma amostra do que chama de “imprecisões involuntárias, (...), erros de informação, distrações” (Barenghi, 2015, p. 13), episódios cujas pequenas variações entre fatos vividos e narrados atendem à “curiosidade” dos leitores de Primo Levi e ilustram seu ponto, o qual ele conclui de maneira sintética e brilhante:

Mas estamos mesmo dispostos a crer que o último e sublime verso do canto XXVI do “Inferno”¹⁶¹ (...) tenha ressoado naquelas plagas desoladas na Alta Silésia, misturando-se às vozes rudes que anunciavam em alemão, francês, polonês a sopa do dia? Não, naturalmente não. *Nem é isto – me parece – que Levi nos pede. A sua*

160 Em determinados momentos, ainda, é possível notar o interesse de Primo Levi em mostrar a transição entre a memória imprecisa e a rememoração “total”, como se vê neste exemplo: “Flora! A reminiscência nebulosa tomou corpo bruscamente, coagulou-se num quadro preciso, definido, rico de particularidades, de tempo e lugar, cores, estados de alma retrospectivos, atmosfera e odores” (Levi, 2010, p. 163).

161 A referência aqui é o capítulo “Canto de Ulisses”, de *É isto um homem?*, em que Primo Levi narra sua tentativa de rememorar versos de *A divina comédia*, de Dante, em conversa com outro detento, Pikolo.

narrativa tem uma “verdade” não redutível à mera correspondência com fatos que, noes fora, banais (p. 13, grifo meu).

Uma verdade não redutível à mera correspondência com os fatos: talvez aquilo que seja justamente o ponto de partida de todas as obras de Bolaño. Leituras, como a de Primo Levi, podem atingir leitores que levam “a ferro e fogo” tudo o que está ali estampado na página. Vale lembrar que até mesmo o ferro pode ser moldado pelo fogo ou que, ao menos, o calor ajuda a moldar os contornos de sua massa metálica.

A partir de um acolhimento das distrações e imprecisões e de uma leitura dupla e ressonante de Levi e Bolaño, pode-se pensar certa aproximação entre os mecanismos de memória e de ficção. Aproximam-se e confundem-se, e embaralham mesmo os expedientes ficcionais que não se apresentam como algo considerado, *a priori*, ficção, quando a memória que se reconhece como imprecisa – mas segue na busca pela exatidão – se exhibe mesmo ciente desta impossibilidade.

Foi mencionada, acima, a *economia* da memória em Primo Levi, bem como sua atividade químico-literária, que destila e depura elementos a serviço da narrativa, moldando, junto a seu arsenal memorialístico, seu estilo. Barengghi adiciona, ainda, que “a exatidão lexical, como sempre, está entre os pontos fortes do escritor Levi” (2015, p.19). Para caminhar rumo à próxima subseção, trago Gonçalo M. Tavares:

A ideia clássica, digamos, de que o cientista é do *mundo exato* e o poeta é do *mundo do ambíguo* pode ser combatida. O que me agrada é a ideia de que *a exatidão conduz à ambiguidade*. Ou seja, devo ser suficientemente exato para que diferentes pessoas me interpretem de diferentes maneiras. (...) Ser exato é ser conciso e não utilizar as palavras como retórica, armadilha, ou como um carrossel que anda para direita ou para a esquerda. Eu gosto da ideia de exatidão. A frase, por exemplo, é um espaço que existe entre dois pontos finais. Entre (...) [eles] há um espaço que deve ser ocupado e eu gosto da ideia de que o espaço deve ser ocupado de uma forma rápida, exata, útil. Toda a ocupação desse espaço deve ser fertilizante, no sentido de provocar alguma coisa e, de modo algum, ser apenas a ocupação sem consequências. Portanto, trata-se da ideia de que a ocupação desse espaço esteja muito relacionada à produção de sementes e de ressonâncias que saltem para fora do espaço ocupado. Portanto, eu gosto da ideia da frase exata a ocupar um espaço concreto, mas que, depois, quando o leitor a lê, sente que tem uma série de estilhaços que ultrapassam a área em que estava inserida. É um balanço estranho (Tavares, 2011, p. 129, grifos do autor).¹⁶²

162 Trata-se de uma resposta de Gonçalo M. Tavares a uma pergunta de Cássio E. Viana Hissa, no livro *Conversações: de artes e de ciências*, organizado por Hissa.

Trata-se da resposta de Tavares a uma pergunta de Cássio E. Viana Hissa, em diálogo particularmente profícuo sobre arte e ciência. Tavares pensa, ali, o espaço entre dois pontos finais – e com isso, a reboque, a “duração” de um enunciado – reforçando mais uma moldura rítmica possível e tangenciando a discussão anterior acerca das pontuações. Interessa aqui também, especialmente, a concepção que apresenta sobre o par ambiguidade/exatidão, que amarra a discussão acima de maneira singular. Por ambiguidade, pode-se ler o universo/amostras de incertezas que também conectam os dois autores de que se ocupa esta dissertação; por exatidão, o expediente de Levi que age por contraste com alguns exemplos de excesso em Bolaño nos textos que serão vistos a seguir, embora tais exemplos também adotem, com frequência, um discurso ‘científico’/exato (que se desenvolve na estética forense). O duo ambiguidade/exatidão, ao que parece, se imbrica em ambos os escritores, e não simplesmente opõe seus estilos, sendo tais objetivos/procedimentos realizados por vezes de forma contrastante; de certa forma, este é um dos aspectos que confere beleza a esta dupla leitura. Independentemente do grau de confiabilidade dos narradores, conforme certas intenções estéticas e políticas, vale dizer que a equação só ganha vida, efetivamente, com a chegada das decisões do leitor.

Como debatido acima, ainda, relembro que Levi não parte exclusivamente da exatidão, também adotando uma salutar ambiguidade da memória como ponto de partida. Quando isso ocorre, entretanto, os enunciados que expõe moldam a matéria ambígua também na busca por certa exatidão lexical, discursiva, denotando esforço de encontro das palavras exatas que tentam reduzir o volume das inexactidões, ou, ainda, anunciar suas existências com clareza. Levi condensa, portanto, em sua própria pessoa, um debate entre arte e ciência que dialoga com Tavares e Hissa.

Em suma, a mesma disposição de espírito anima em Primo Levi o hábito mental científico, a mescla de escritor e moralista. Um ensaio, “Ex-químico”, é dedicado à passagem da sua primeira profissão à de escritor e enumera lições válidas para ambas. ‘O hábito de penetrar a matéria, de querer saber sua composição e estrutura, de prever sua propriedade e seu comportamento, leva a um *insight*, a um hábito mental de consistência e concisão, ao desejo constante de não permanecer na superfície das coisas. A química é a arte de separar, pesar e distinguir: são três

exercícios úteis também a quem se prepara para descrever fatos ou dar corpo à própria fantasia (Calvino apud Levi, 2016b, p. X).¹⁶³

Calvino reconhece a concisão de Levi como método¹⁶⁴, uma ode à exatidão como hábito de escrita. Bolaño é, sem dúvida, conhecedor destes expedientes, mas opta, em alguns momentos por uma economia do excesso, deserto para o qual nos dirigimos agora, com os devidos cuidados.

4.4

| excessos e exatidões: uma leitura de “a parte dos crimes” de 2666 |

Em sua tese de doutorado, Antônio Xerxenesky dissecou 2666 – da epígrafe de Baudelaire à busca por referências ocultas citadas em momentos aleatórios, passando por um vasto território de fortuna crítica sem deixar de aterrisar a lupa em cada uma das cinco partes que compõem o romance. Por tal motivo, confio e me apoio (de maneira concisa, talvez?) neste pesquisador atento ao polifônico burburinho de e sobre Roberto Bolaño, sabendo que sua voz é, em verdade, resultado de um coro.

Além de, na primeira parte, realizar um *close reading* de cada uma das cinco partes do romance, propõe, na segunda, uma análise profunda sobre as subversões que o chileno realiza de diversos gêneros literários, em cada uma destas partes, para finalmente propor sua classificação de 2666 como um romance “monstruoso”. Parte dessa monstruosidade deriva do próprio tamanho imenso da obra o que, em termos rítmicos, duracionais, caminha para uma economia da longa duração à qual fiz referência ao início deste capítulo. Isto não se traduz, necessariamente, em um ritmo lento: cada parte do romance propõe, estilisticamente, diferentes impressões rítmicas. Nos deteremos, aqui, em “A parte dos crimes” que, em especial, contribui para a longa duração do romance (é a mais longa das cinco), a partir de um processo de excesso diegético e, por outro lado, de uma brevidade nas construções frasais

163 Italo Calvino realiza o prefácio de *O ofício alheio*. Dentro desta citação trazida, as aspas simples estão na voz de Primo Levi e o restante na de Calvino.

164 “Na famosa entrevista concedida a Philip Roth em 1986, assim o descreveu: ‘Meu modelo (ou se você prefere, meu estilo) foi o do ‘relatório semanal’ normalmente usado nas fábricas: precisa ser preciso, conciso, e escrito em uma linguagem compreensível a todos na hierarquia industrial. E certamente não deve ser escrito em jargão científico.’

Ele próprio não se fazia justiça. Produziu dois romances muito diferentes entre si: um cuja marca é a oralidade, e outro em que a marca é o humor sutil. Ambos foram muito além do ‘relatório semanal’ de fábrica, em forma e conteúdo” (Schlesinger, 2016).

que, apesar da distância curta entre um ponto e outro, se acumulam de tal forma que a proposta excessiva se torna uma experiência de leitura singular.¹⁶⁵

Em tal parte, são narrados, por centenas de páginas, crimes executados contra mulheres (estupros, assassinatos) da cidade de Santa Teresa, no México, nome ficcional para Ciudad Juárez, que presenciou, no “mundo real”, um feminicídio em massa há poucas décadas. Como veremos, as escolhas estéticas de Bolaño nesta parte que, sozinha, supera toda a duração de *É isto um homem?*, diferem muito das de Levi, embora ambos partilhem do mesmo interesse/necessidade em denunciar a tragédia genocida em seus respectivos contextos de vida.

4.4.1

| repetição desesperadora | corpos *ostinati* |

Em que sentido, portanto, o inferno é, aos olhos de Benjamin, a alegoria que condensa os traços essenciais da modernidade? De um lado, enquanto *catástrofe permanente* (Strindberg), de outro, enquanto *repetição desesperadora* das ‘penas eternas e sempre novas’ (...). Sob esse ângulo, o pior dos infernos é o da mitologia grega, onde padecem Sísifo, Tântalo e as Danaides, condenados ao *eterno retorno da mesma punição*. É o *destino do operário*, prisioneiro da linha de montagem, que Benjamin (citando Engels) compara a Sísifo. Daí também a inscrição na entrada das fábricas (mencionada por Marx) e a que orna as portas do Inferno de Dante (Löwy, 2020, p. 124, grifos meus).

Pode-se ler, tanto em Bolaño quanto em Levi, retratos contundentes da catástrofe permanente e da repetição desesperadora, “ilustrados” na forma do genocídio. Pode-se pensar, inclusive, que é a repetição desesperadora que faz da catástrofe algo permanente. Mais do que estabelecer um nexo causal necessariamente realista, interessam aqui os reflexos literário-políticos dos processos resultantes das máquinas de morte, sejam elas os campos de extermínio nazistas ou o próprio capitalismo tardio.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Nesta parte, pode-se pensar um ritmo lento, relativo à leitura, sobretudo. A aridez tornou meu mergulho de leitura menos possível nesta parte, por exemplo, algo que pode ser considerado, no entanto, pessoal. O conceito de “cansaço” será debatido em breve.

¹⁶⁶ A seção 2.5.1 da tese de Xerxenesky (2019b, p. 84) – “Anonimidade dos corpos no capitalismo tardio” – analisa os efeitos das indústrias maquiladoras, no México, sobre a descartabilidade dos corpos no sistema capitalista, especialmente aquele dos países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, como o México. Tal é o pano de fundo para as sucessivas mortes de mulheres na região, descrita em “A parte dos crimes”. Grande parte das mulheres encontradas mortas eram operárias destas fábricas, daí a ressonância com Benjamin citado acima; o destino do operário e as inscrições nas portas das fábricas como eterno retorno da punição (uma variação punitiva, o assassinato, como o próprio trabalho fabril/febril em si, que conduzia também a uma morte veloz). Sobre a aproximação das duas máquinas de morte, Xerxenesky adiciona: “Os corpos das mulheres

Entramos em uma nova variante das reiteraões obsessivas, as quais proponho pensar a partir do conceito de *ostinato*, emprestado da música, para ilustrar tal repetição desesperadora. A princípio, “ostinato é um motivo ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura. A ideia repetida pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa” (Kamien, 2003, p. 611). A acepção usual, corrente no discurso teórico musical, costuma indicar uma repetição *idêntica*, *exata*, de notas ou padrões. Por esta razão, havia me afastado, a princípio, de uma aproximação deste conceito com a literatura, dado que a repetição “idêntica” e contínua, sem variações, é menos frequente, até inexistente, nas obras analisadas. Uma outra leitura de *ostinato* gerou uma guinada na direção de sua utilização:

Estritamente falando, o *ostinato* é uma repetição exata, mas, no uso comum, o termo cobre a repetição com variação e desenvolvimento musical. O musicólogo Robert Rawlings define o *ostinato* como qualquer padrão melódico ou rítmico que é repetido persistentemente. Nessa definição, padrão implica ser a recorrência antes reconhecível que ser uma repetição exata. Os conceitos gerais podem ser aplicados às técnicas quase-*ostinato* ou tipo *ostinato* sem que haja simetria rítmica ou repetição regular.¹⁶⁷

Poderíamos pensar, então, a estrutura de “A parte dos crimes” ligada a um quase-ostinato, composto da alternância de assassinatos de mulheres anônimas (a maioria funcionárias das maquiladoras), crimes estranhos em igrejas e crimes passionais (realizados por namorados/maridos/amantes). À exceção dos crimes estranhos em igrejas, não direcionados aos corpos femininos, tal recorrência de matança de corpos de mulheres se dá, ao longo das quase trezentas páginas, de maneira muito semelhante, reconhecível, por vezes com a impressão de ser idêntica, mas não necessariamente. Mais adiante, iremos pensar esses quase-*ostinatos* em determinadas repetições específicas de expressões, mas sobre tal “momento” de 2666, num âmbito mais geral, Xerxenesky observa e se questiona (citando Benjamin):

anônimas tornam-se, então, corpos vitimas da micropolítica globalizante, que integram e são excluídas do sistema ao mesmo tempo; *seus direitos humanos são negados e, no entanto, elas trabalham alimentando o sistema, aproximando a democracia dos regimes totalitários* (RAGHINARU apud Xerxenesky, 2019b, p. 91, grifo meu).

¹⁶⁷ Ainda que seja, a princípio, uma fonte menos confiável, utilizei como base este artigo da Wikipédia, que se apoia em autores respeitados, fazendo referência a eles e se encontra particularmente bem escrito. Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ostinato>> Acesso em 12 de abril de 2021.

A memorização das narrativas em 2666 é impossível, graças ao seu acúmulo vertiginoso. Cada uma das vítimas tem suas peculiaridades, mas o leitor não é capaz de acompanhá-las e memorizá-las: a brutalidade, a repetição, as homogeniza. Além disso, Benjamin fala de uma “*sóbria concisão*”; *Bolaño opera em uma chave oposta. O que apresenta, então, é um desmedido excesso. 2666 transborda. Como compreender esse excesso?* (2019b, p. 149, grifos meus)

Mais cedo, ele havia observado que “é como se a violência – e, neste caso, a violência contra as mulheres – fosse contagiosa” (p. 91). De um cadáver a outro, a prosa se contagia pelo ritmo incessante das mortes, e as estratégias narrativas, tanto de forma como de conteúdo, auxiliam a rápida dispersão dessa chaga. Em termos formais, retornemos ao nível dos parágrafos, encontrando aqui um novo tipo (a se somar ao parágrafo longo com numerações em “Carnê de baile”, por exemplo; ou aos parágrafos enormes e vertiginosos dos narradores febris em primeira pessoa). Xerxenesky observa, após analisar um deles:

O parágrafo seguinte é separado por uma quebra de uma linha. Esse recurso será utilizado ao longo de toda a seção. ‘A Parte dos crimes’ é composta de blocos de texto unitários, um recurso narrativo que não se repete em momento algum no resto do livro (p. 85).

Tal forma de separação chegou a ser comentada, em sala de aula, como uma série de “caixões”,¹⁶⁸ cada parágrafo representando uma sepultura. Tal separação, como as danças em “Carnê de baile”, nos interessa como moldura temporal, nos reconectando à ideia de compasso. Cada bloco de texto, um compasso; cada parágrafo, uma sepultura; cada sepultura, uma lápide quase idêntica. Imaginemos um cemitério visto de longe: sabemos que cada morte é individual, mas é impossível que as diferenciemos, que saibamos quem está enterrado em que local. No máximo, percebemos a opulência maior de uma morte em relação a outra, denotada por uma suspeita hierarquia de mármore.

[Uma ressonância: Lembro aqui da imagem que vi pessoalmente no Museu de Auschwitz, na Polônia, obra de arte cujo nome não consegui recuperar, que era apenas uma grande sala com um livro de páginas imensas, maiores do que um ser humano adulto cada uma, suspensas do chão, composto unicamente de sobrenomes,

168 Me refiro ao curso “Bolaño: melancolia e política”, ministrado por Antônio Xerxenesky, no Lugar de Ler, em novembro de 2020. Não encontrei a referência literária específica desta imagem. (Sala de aula, neste caso, uma sala virtual na plataforma Zoom).

nomes, locais de nascimento e morte, em letra preta sobre página branca. De meu próprio sobrenome, encontrei mais de quatrocentas recorrências.]

Vale dizer, a respeito de uma possível hierarquia de mortes/crimes, que Bolaño tenta realizar o oposto:

enquanto a mídia hierarquiza os crimes e as formas de violência, dando mais atenção ao curioso psicopata das igrejas, Bolaño, por meio de sua narração desierarquizante, planifica a violência.

Às vezes, dentro dos blocos narrativos, há até mesmo uma desierarquização dos detalhes. Ao descrever a vítima, o estado do corpo etc., o narrador não só oferece o típico relatório forense, mas outros detalhes insignificantes, irrelevantes (Xerxenesky, 2019b, p.88).

Do ponto de vista da forma, o relatório forense (ou algo próximo a ele) é a forma adotada por Bolaño na descrição de grande parte dos crimes. Pode-se dizer que seria a aproximação à escrita científica do chileno, como os relatórios de fábrica citados por Primo Levi. “As frases curtas, mais curtas do que o normal, indicam uma espécie de listagem – “estrangulamento”, “estupro”, “estava grávida”. A brutalidade do crime é apreciada pelo leitor em suas descrições objetivas” (p.113). Assistimos, ouvimos, somos bombardeados por um quase-ostinato forense, acompanhado de outras notas repetitivas: a data em que o corpo foi encontrado; a fratura do osso hioide; o carro com vidro escuro onde a mulher entrou; estupramento vaginal e anal; estrangulamento; corpo encontrado no deserto, no lixão, em terrenos baldios; maquiladoras com nomes estrangeiros; vítimas que eram estudantes em famílias que poucos estudavam; largar a escola; a questão da identificação ou anonimato das vítimas; investigações que não chegavam a lugar algum; polícia machista.

Parágrafos-sepulturas, frases curtas forenses, repetições de conteúdo. Seguidamente, obstinadamente. Um exemplo:

Em meados de novembro, Andrea Pacheco Martinez, de treze anos, foi raptada ao sair da escola técnica secundária 16. (...) Quando a encontraram, dois dias depois, seu corpo mostrava sinais inequívocos de morte por estrangulamento, com ruptura do hioide. Tinha sido violentada anal e vaginalmente. Os pulsos apresentavam tumefações típicas de amarradura. Os tornozelos também estavam lacerados, com o que se deduziu que também tivera os pés amarrados. Um emigrante salvadorenho encontrou o corpo atrás da Escola Francisco I, em Madero, perto da Colônia Álamos (Bolaño, 2010, p. 379)

Páginas-cadáveres-páginas-cadáveres-páginas, sem hierarquia, uns após outros..., até que:

Com o avanço da Parte dos Crimes em 2666, dissemina-se uma espécie de cansaço – um cansaço dos personagens (os policiais já aceitam que não encontrarão um culpado), um cansaço da população de Santa Teresa (os crimes se tornaram uma paisagem comum, normalizada), e, pode-se argumentar, esse modo narrativo foi construído para provocar um efeito de cansaço no leitor. As mortas logo se embaralham. São muito numerosas, e o que as vítimas têm de específico – onde foram encontradas, como foram estupradas e assassinadas – logo se encaixa em padrões repetitivos (a violação “pelos dois condutos”, a fratura do osso hióide (Xerxenesky, 2019b, p. 89).

O cansaço faz ressoar Primo Levi, no preciso comentário de Barengi: “a morte de um homem também é um trabalho, também cansa” (2015, p. 19). A morte em si como processo cansativo é ilustrada no episódio de uma determinada morte narrada por Levi, à qual retornaremos em breve. De maneira mais geral, entretanto, podemos encontrar, na narrativa do italiano, uma economia de cadáveres. Tal economia caminha em sentido oposto, portanto, a Bolaño, que aposta no excesso dos mesmos como procedimento de escrita.

Quando os russos chegam a Auschwitz, conta Barengi, o *Lager* está “cravejado de cadáveres abandonados, (...) os quais (...) ninguém se preocupa em recolher” (2015, p. 19). Barengi sintetiza (a partir de Cesare Segre) que *É isto um homem?* é um “livro da fome, e não da morte” (2015, p.19), lembrando que o livro não se detém em descrições prolongadas a respeito dos corpos em decomposição ou se entrega, de maneira geral, aos detalhes sobre as mortes de indivíduos. Apesar de a regra ser “evitar o acúmulo de particularidades insignificantes ou centrífugas” (Barengi, 2015, p. 15), caminhando, portanto, rumo à “sóbria concisão” citada por Benjamin/Xerxenesky, podemos nos conduzir – após frequentar o nível dos parágrafos e das frases – para o nível da palavra, sobretudo em duas mortes em especial. Os cadáveres são escolhidos com muito critério em uma narrativa que os economiza, fazendo com que, quando cada nome emerge, o faça de maneira terrivelmente marcante. Sobre as mortes (Barengi se refere a três¹⁶⁹, aqui me deterei em uma delas), pode-se dizer:

169 Ressonância com o Capítulo 3 – da intensidade: “Nas três representações dos mortos que marcam as fases conclusivas da experiência de Primo Levi em Auschwitz, a consciência do papel que cabe ao testemunho se fermenta e amadurece em um *crescendo* impressionante” (Barengi, 2015, p. 10, grifo meu). Cada morte adiciona um grau de força e contundência ao discurso

é um dos poucos casos nos quais a memória de Primo Levi se detém no fim de um indivíduo. A morte é, em geral, uma presença constante, mas silenciosa, tanto mais implacável quanto menos exibida. (...) ‘Assim, de um modo discreto, sem ostentação, sem cólera, pelos blocos do *Ka-be*, cada dia vai a Morte, e toca este ou aquele’ (Barenghi, 2015, p. 18) ¹⁷⁰

“Tanto mais implacável quanto menos exibida”: tal é o tratamento dado à morte em Primo Levi, tratamento que contrasta com a opção estética de Bolaño. Lembremos aqui dos objetivos de Levi: “algumas folhas a serem acrescentadas a um dossiê investigativo de fôlego maior”, “uma contribuição subsidiária” (p. 17). Em Bolaño, por sua vez, um longo fôlego de centenas de páginas. Reitero que ambos os procedimentos estilísticos valem como fixadores politicamente eficientes em nossa escuta/memória; não pretendo julgá-los como mais ou menos eficazes. De Levi, lembramos “até” os nomes de alguns dos mortos muitíssimo numerosos de que temos notícia, apenas os cadáveres que ele escolhe nos mostrar; de Bolaño, lembramos das muitíssimas mortes¹⁷¹ – entregues ao leitor por uma espécie de empilhadeira literário-industrial – nos esquecendo de todo o restante, lembrando talvez, apenas, das formas recorrentes com que ele as narra. Somos capazes de fixar em nossa memória “a ruptura do osso hioide”, mas do nome e da descrição de Rebeca Fernández de Hoyos,¹⁷² de trinta e três anos, morena, certamente nos esqueceremos. Levaremos conosco o cemitério e seus epitáfios genéricos, mas não as sepulturas.

4.4.2

| “uma palavra – tu sabes / um cadáver” |

testemunhal. Trata-se de uma análise que aborda os capítulos finais de *É isto um homem?* e os primeiros de *A trégua*.

170 As aspas simples da citação são palavras de Levi.

171 Tal escolha encontra ressonância em outras ocasiões em que a contagem de corpos/cadáveres ganha destaque, como o atual momento pandêmico, no Brasil e no exterior. Ressoa aqui também a série audiovisual documental de Ken Burns e Lynn Novick sobre a Guerra do Vietnã, em que fica evidente ali que não havia objetivo específico que se tornasse parâmetro do que seria uma vitória naquela guerra (exemplo: a conquista de determinada região estratégica por determinada razão; com frequência, uma região conquistada era abandonada em seguida, sem explicações), e os EUA adotaram a *contagem de inimigos mortos* (body count) com parâmetro principal de definição de quem estava vencendo, noticiando diariamente quantos do exército dos vietnamitas do norte e dos vietcongues haviam sido assassinados. “Body Count” era, para o soldado americano, o objetivo a ser conquistado. Ver referências: (The Vietnam, 2017).

172 Nome retirado por escolha aleatória, da página 397 de 2666.

Como dito acima, comentaremos uma das mortes narradas por Levi – a de Sómogyi¹⁷³ – segundo análise de Barenghi, voltando a atenção para o que ela traz no nível da palavra que, neste moribundo processo, opera com peculiar rítmica:

Ao entardecer, porém, o silêncio transformou-se em delírio e assim continuou durante toda a noite a nos dias seguintes sem parar. Obedecendo a um último sonho interminável de obediência, de escravidão, começou a sussurrar Jawohl a cada emissão de alento. Regular, constante como uma máquina: Jawohl, cada vez que se abaixava essa pobre arca de costelas. Milhares de vezes, dava vontade de sacudi-lo, de sufocá-lo – que, ao menos, mudasse essa palavra. Nunca, mais do que então, compreendi como é penosa a morte de um homem (Levi apud Barenghi, 2015, p. 19).

Em oposição à repetição de várias palavras nas diversas mortes narradas em “A parte dos crimes”, de Bolaño, temos aqui, em uma única morte, a repetição da mesma palavra. Ressoa aqui o verso de Paul Celan, do poema *De limiar em limiar*: “Uma palavra – tu sabes: / um cadáver.” (Celan apud Lins, 2005, p. 27), sendo a palavra deste cadáver, Jawohl, que denota uma marcante mistura de obediência e morte, ou melhor, de obediência até mesmo na morte. A condição de escravidão havia penetrado as entranhas a tal ponto, sufocado aquele moribundo tão completamente, que era expirada seguida e maquinalmente por seus pulmões. Nada mais havia a dizer, talvez, além de seis letras sobre sua condição destruída, condensada em cada ar exalado sob o signo de uma única palavra. A morte – tu sabes: o cansaço.

Aqui as últimas palavras do moribundo se reduzem a uma palavra só, obsessivamente repetida durante o delírio de uma agonia longa e penosa. *Jawohl*, resposta automática a todo comando vindo dos superiores, torna-se, mais do que um professor desesperado de obediência, a voz de uma resignação terminal: a derrota irremediável que vai além do pedido de ajuda – a ajuda para morrer, pelo menos. (...) O relato notifica (...) o tormentoso dismantelamento da máquina corpórea, a

173 Para não gerar excessivos exemplos, deixo de fora a análise sobre a morte do menino Hurbinek, que, a princípio, gostaria de ter detalhado. Tanto a morte de Sómogyi quanto a de Hurbinek foram marcadas pelo uso, por cada um, de uma única e repetida *palavra*. Em Sómogyi, a única que lhe restou; em Hurbinek, a única que o menino de três anos conseguiu articular (sonoramente algo como mass-klo ou matisklo, mas cujo significado permaneceu oculto em *A trégua*). Vale dizer que, a respeito da morte de Hurbinek, o uso reiterado de uma única palavra foi também a escolha de Levi para finalizar seu relato. Ao início de cada sentença, Levi utiliza a palavra Hurbinek, o nome dado pelos sobreviventes ao menino, optando por um processo de anáfora nominal, como em uma elegia fúnebre que atinge, segundo Barenghi, uma solenidade bíblica. Uma economia de cadáveres que, não coincidentemente, opera com a economia de palavras.

respiração degradada a um espasmo mecânico, a palavra aviltada pela respiração sôfrega (Barenghi, 2015, p. 19).

No bloco, os duelos aéreos se intercalavam no espaço sonoro com o monólogo de Sómogyi; aviões, bombas e Jawohl formando um sinistro coral, depois do qual a morte chega, finalmente, em frases curtas, em fôlego narrativo precisamente calculado por um conciso e sóbrio fugitivo do acúmulo, Primo Levi: “27 de janeiro. O alvorecer. Sobre o chão, o horrível tumulto de membros enrijecidos. A coisa Sómogyi” (Levi apud Barenghi, 2015, p. 19).

Em carta ao tradutor alemão Heinz Riedt, Levi afirma ter pego de empréstimo o adjetivo “horrível” de um poema de Baudelaire. Sim, o mesmo Baudelaire do “oásis de horror” da epígrafe de 2666. Ressonância de horror, desta palavra única, a perpassar, substantiva e adjetivamente, o duo Levi–Bolaño em suas narrativas de morte.

4.4.3

| outros corpos de mulheres¹⁷⁴ | opressão na opressão |

A violência que domina Santa Teresa, portanto, não é exclusivamente física, trata-se de uma agressão suplementada por uma cultura machista que a permite. E, como já foi dito aqui, a relação entre cultura e violência é um tópico recorrente não apenas em 2666 (...), como em toda a obra do autor chileno (Xerxenesky, 2019b, p. 92).

O que ocorre com relação aos corpos de mulheres em “A parte dos crimes”, de 2666, é uma espécie de exemplo máximo de uma violência voltada a este gênero, um poderoso *statement* de Bolaño acerca da vulnerabilidade destes corpos, em geral, em terras latino-americanas (mas sabemos que não é ali, somente). Hoje,¹⁷⁵ por exemplo, 14 de abril de 2021, me foi sugerida, durante a leitura do El País, uma matéria (relativamente recente, de 2019) sobre assassinatos de mulheres trans em

174 Havia o desejo de incluir a obra “A dor”, de Marguerite Duras, na análise. Além de estar conectada às narrativas ligadas ao nazismo (ela esperava o retorno de Robert Antelme, preso político do regime nazista cuja história é contada em *A espécie humana*), trata-se da obra de uma mulher (admito, com desânimo, terem sido poucas as escritoras pinçadas nesta pesquisa, algo não deliberado) e, para completar, Duras exibe em seu diário uma atenção rítmica peculiar, por meio da repetição de motivos como o toque do telefone e de frases peculiarmente curtas, semelhantes às de um roteiro. Em um nível mais sutil, podemos ler esta espera também como aquela dor como um tipo de violência ao espírito da escritora; não uma violência “contra” mulheres, mas uma mulher expressando sua alma violentada.

175 “Ser transexual na América Latina é uma tortura”, de Carlos Salinas Maldonado. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/29/internacional/1572375082_149859.html?rel=mas> Acesso em 14 de abril de 2021.

El Salvador, com descrições muitíssimo semelhantes, aliás, às de “A parte dos crimes”:

Camila Díaz, que tinha 29 anos e também exercia a prostituição, foi encontrada em janeiro com numerosos golpes e inconsciente perto de uma área de clubes noturnos da capital salvadorenha. Foi levada para um hospital, onde morreu dias depois. O laudo forense apontou politraumatismo contuso como a causa da morte. A imprensa salvadorenha informou que a mulher tinha se envolvido em uma briga, por isso foi detida por policiais locais, que segundo as testemunhas a espancaram. O corpo foi encontrado mais tarde perto de onde Camila ganhava a vida. Três policiais foram detidos por ligação com o caso. Dias depois, outra mulher trans, conhecida como Lolita, foi assassinada a machetadas em Sonsonate, um pequeno município no oeste de El Salvador. Esses crimes continuam impunes (Maldonado, 2019).

Para além da temática que se repete, uma e outra vez, a rítmica do fraseado remete à de Bolaño na citada parte de 2666. Como já é possível intuir de antemão, e como aponta bem Xerxenesky (que fornece exemplos de momentos em que os policiais adotam posturas machistas, aos quais adiciono até o estupro de prostitutas detidas, em certa ocasião – (2666, p. 387)), tais acontecimentos são resultados de uma cultura machista (e não de um determinado “vilão” único naquela história, por exemplo). Vale dizer que outras amostras destes resultados, para além dos assassinatos, são recorrentes na obra de Bolaño e de Levi, e se conectam à questão rítmica.

Ingeborg (namorada de Udo Berger), Frau Else (objeto de seu desejo “proibido”), Hanna (a namorada do amigo de Udo), Clarita (camareira com que Udo tem um caso), todas mulheres que sofrem alguma violência – física ou do discurso, ou ao menos o leitor fica sabendo de intenções de violência para com suas existências – em *O Terceiro Reich*. Trata-se de uma segunda camada de leitura que atravessa todo o livro, bastante perceptível na história, marco da frieza do misógino Udo e de seus “amigos”. (Udo, na verdade, maltratava também os homens, mas sua indiferença ante o abuso de uma personagem mulher deixa evidente essa especial violência direcionada às mulheres; trata-se de algo que está sempre pairando em seu diário¹⁷⁶).

176 Repetidas vezes Ingeborg tenta sensibilizar Udo:

“– Todo mundo pôs a mão em Hanna – disse de repente (...) – Todos puseram a mão nela. – Fez uma careta horrível. – um abuso. Não entendo, Udo. (...) – Todos puseram a mão nela mas você estava trancado no quarto com sua guerra. – Que história é essa? – gritei. – O que é que eu tenho a ver com isso? É culpa minha?” (Bolaño, 2011, pp. 142-143). [As três primeiras falas são de Ingeborg, a última é de Udo].

Já a Ingeborg de 2666, parceira de Hans Reiter/Archimboldi (sem nenhuma relação com a Ingeborg de *O Terceiro Reich*), conta, em certo momento, que “no campo, (...) as meninas costumavam ser violentadas pelos tios e primos” (Bolaño, 2010, p. 733) e, diante da pergunta de Reiter sobre se ela havia também sido, diz o narrador: “não, ela não, mas uma de suas irmã menores foi estuprada por um dos primos, um garoto de treze anos que queria entrar para as Juventudes Hitleristas e morrer como herói” (p. 733). Aqui, a usual relação entre homens inclinados ao totalitarismo e a violência cotidiana (também contra mulheres, até contra primas...).

Auxilio Lacouture, narradora em primeira pessoa de *Amuleto*, que inicia a história contando que trabalhava varrendo a casa de dois poetas (e nem queria receber por isto, por já se sentir “honrada” em poder “ajudar” aqueles literatos), repetida e ritmadamente circula pelas mesmas lembranças. Há momentos agudos em que sabemos que sentiu seu corpo ameaçado sexualmente (na casa de um homem; na rua, quando sacou um canivete para se defender); há a violência na Universidade, da qual se escondeu no banheiro, situação que entoa diversas vezes, do início ao fim do livro, usando os mesmos “motivos” (os azulejos do banheiro, as botas dos granadeiros, os ruídos) e há, ainda, a mais sutil camada da mulher que pensa determinada ‘coisa’, mas não a expõe. São muitas as situações no livro em que ela se sente silenciada dentro de sua própria consciência, sem que seja necessário que ninguém o faça externamente. A própria condição submissa advinda também de sua feminilidade é marcante na obra. Nas primeiras páginas: “eu devia ter replicado. Mas não replicava. Só dizia: a-há, a-há, (...) mas minha cabeça continuava funcionando por mais a-hás que meus lábios articulassem” (Bolaño, 2008a, p. 13); ou “acho que devo ter insultado a pessoa que me disse isso (pelo menos mentalmente)” (p. 122). E, ainda: “por isso acho que o que eu dizia na realidade só pensava, mas devo dizer que meus pensamentos eram atroadores” (p. 119). Uma digressão: este último exemplo é particularmente interessante devido ao adjetivo “atroadores”, cujo significado é “fazer muito barulho”. Cria-se, assim, uma segunda camada de imaginação sonora: o pensamento, algo ‘originalmente mudo’, se fazia, pelas palavras da narradora, metaforicamente sonoro. Tal som não se ouvia na cena cujo conteúdo, por sua vez, não somos capazes de escutar, de fato, emergindo da página; restando apenas imaginá-lo. (Fecho a digressão). De tanto operar nesta frequência, em dado momento Auxilio parece começar a criar uma espécie de sensibilidade telepática: “o curioso, no entanto, foi que disseram tudo

isso sem mover os lábios e sem que saísse nenhum som de suas bocas” (p. 70). Da sua condição de mulher silenciada, a narradora criava pequenas “saídas”.

Da vassoura¹⁷⁷ de Auxílio à de Flora, em *A trégua*. Ainda que minhas vivências se distanciem daquelas ligadas à opressão feminina – lidas aqui sob o signo da repetição rítmica – foi impossível estar em contato com as obras da pesquisa sem notar repetidamente a camada de opressão às mulheres que se soma a todas as outras formas de opressão estampadas nas páginas. Por esta razão, julgo importante expor algo destas notas. Tal constatação fala de uma catástrofe outra, que se soma às demais. Catástrofe repetida, ininterrupta, sem freio. Opressão dentro da opressão. Primo Levi parece ter sintetizado com muita precisão esta segunda camada de violência. Trago três momentos sobre o que ele diz de Flora, que parecem resumir bem tanto o sofrimento que ela passara, quanto as diferenças entre ser mulher e homem no contexto do *Lager* e mesmo após sua libertação. Trata-se de uma mulher por quem Primo e seu amigo Alberto haviam nutrido certo encanto, com quem haviam chegado até a sonhar, no Campo, e que Levi tornou a encontrar em Stáryie Doróghi, no caminho de volta para casa.

Flora trouxe-nos pão diversas vezes, e o dava para nós com um ar perdido, nos cantos escuros do subterrâneo, secando suas lágrimas. Tinha piedade de nós, e desejaria ajudar-nos também de outras maneiras, mas não sabia como, e tinha medo. Medo de tudo, como um animal indefeso: talvez também tivesse medo de nós, não diretamente, mas enquanto personagens daquele mundo estranho e incompreensível, que a arrancara de sua aldeia, colocara-lhe nas mãos uma vassoura, relegando-a para debaixo da terra, para *varrer os pavimentos cem vezes varridos* (Levi, 2010, p. 164, grifo meu).

Este primeiro fragmento é uma memória do *Lager*. Notemos que a repetição, para além de palavras, corpos, parágrafos, estilos, pode se dar também no nível dos gestos (o chão cem vezes varrido, uma e outra vez). “Varria interminavelmente as adegas, de cima a baixo, e depois recomeçava, como se fora uma sonâmbula” (p. 164). Uma varredura automatizada, demasiada, claramente não preocupada apenas com o resultado da limpeza (pelo menos não com a limpeza do *Lager*). Tentativas,

177 Há uma situação que destaco, a nível sonoro, que conecta atividades dadas como funções femininas no sistema patriarcal. Me refiro ao que chamei de *coral de datilógrafas*, em 2666: (Bolaño, 2010, pp. 784-786) – que gostaria de ter analisado em detalhes, mas que deixo apenas como referência – conectado ao chão de Flora “cem vezes varrido”. Tais tarefas atribuídas ao ‘feminino’ demarcam que, dentro da própria condição de mulher, há a sub-condição de trabalhadora subalternizada o que, por sua vez, faz ressoar as aias, empregadas das senhoras da sociedade evocadas, já há muitas páginas, acerca dos carnês de baile.

talvez, de varrer medo e angústia. Obsessão gestual como mecanismo psíquico/somático de defesa.

Sofremos um grande mal-estar, uma absurda e impotente mistura de ciúme e decepção, quando a violência nos levou a saber, a admitir que Flora tinha encontros com outros homens. Onde, como e com quem? Em modos e lugares nada românticos: pouco distantes, no feno, numa coelheira clandestina, sob o vão de uma escada, construída por uma cooperativa de Kapos alemães e poloneses. *Bastava pouco: uma piscada de olhos, um sinal imperioso da cabeça, e Flora deixava a vassoura e seguia com docilidade o homem do momento. Voltava sozinha, após alguns minutos; arrumava as roupas e voltava a varrer, sem olhar o nosso rosto. Após a esqualida descoberta, o pão de Flora sabia a sal; mas nem por isso deixamos de aceitá-lo e de comê-lo* (p. 165, grifo meu).

Neste segundo fragmento, o gesto de limpeza, da vassoura, ajuda a conduzir a narrativa sobre a violência a que Flora era submetida no *Lager*, que dispensava até palavras para ser levada a cabo. A repetição de gestos, tanto de opressor como da oprimida, atuando aqui. Do varrer ao estupro e de volta ao varrer.

No limbo de Stáryie Doróghi eu me sentia sujo, esfarrapado, cansado, pesado, extenuado pela espera, mas, mesmo assim, jovem e cheio de forças, e voltado para o futuro: *Flora, entretanto, não mudara*. Vivia agora com um sapateiro de Bérgamo, *não conjugalmente, mas como escrava. Lavava e cozinhava para ele*, e o seguia, olhando-o com seu olhar humilde e submisso; o homem, taurino e simiesco, vigiava todos os seus passos, e a surrava com selvageria a cada sombra de suspeita. Onde os hematomas que lhe cobriam o corpo; viera escondida para a enfermaria e agora hesitava em sair ao encontro da cólera de seu patrão (p. 165, grifos meus).

E, finalmente, já em liberdade, Primo Levi constata que aquela mulher, de mesma nacionalidade e idade semelhante à sua, no mesmo local de passagem rumo ao lar, vivia seu oposto. Como homem, ele se voltava às incertezas do futuro próximo ou distante, com certo otimismo. Como mulher, o medo do futuro imediato que se impunha tão logo pusesse o pé fora da enfermaria em que ambos estavam; medo realista, presente. Escrava, lavava e cozinhava para seu patrão. Nada mudara: provavelmente, seguia varrendo suas possibilidades de vislumbre de liberdade real. Tal é a força da segunda camada de opressão, da catástrofe dentro da catástrofe; repetidamente, uma e outra vez.

Da Flora de *A trégua* à Florita de 2666, com quem algum relance de denúncia e mudança pode ser almejado (o que não se concretiza, é claro, e os crimes persistem). Um episódio que difere da regra de “A parte dos crimes”, um evento de levante da voz feminina, cheio de ironia sutil e de visceralidade. Em um programa

de televisão, Florita entrou em transe e, utilizando-se de diferentes timbres e tons de voz, disparou:

Eu não me censuro, senhoras, ainda mais se tratando de um caso assim. É Santa Teresa! É Santa Teresa! Estou vendo claramente. Lá matam as mulheres. Matam minhas filhas. Minhas filhas!, gritou ao mesmo tempo que cobria a cabeça com um xale imaginário (...) A polícia não faz nada, disse após alguns segundos, com *outro tom de voz, muito mais grave e varonil*, os putos dos tiras não fazem nada, só olham, mas olham o quê? Olham o quê? *Reinaldo [o apresentador] tentou contê-la e fazê-la parar de falar, mas não conseguiu*. Xô, tire as mãos de mim, fez Florita. É preciso avisar o governador do estado, disse com *voz rouca*. (...) Tem de ficar a par do que fazem com as mulheres e as meninas dessa bela cidade de Santa Teresa. (...) *É preciso romper o silêncio, amigas*. (...) [O governador] é um *homem bom e íntegro* e não vai deixar impunes tantos assassinatos. Tanta negligência e tanta obscuridade. Depois fez *voz de menina* e disse: algumas vão num carro preto, mas são mortas em qualquer lugar. Depois disse, com *voz bem timbrada*: pelo menos poderiam respeitar as virgens. Ato contínuo deu um pulo, perfeitamente captado pelas câmeras do estúdio 1 da tevê de Sonora, e caiu no chão como que derrubada por uma bala. Reinaldo e o ventríloquo foram rápido acudi-la, mas quando tentaram levantá-la, cada um por um braço, Florita *rugiu* (...): não me toquem, seus putos insensíveis! Não se preocupem comigo! Será que não entendem do que estou falando? (Bolaño, 2010, p. 420).

Foi preciso um estado de transe para que a voz feminina se fizesse audível, transitando timbres distintos até atingir o rugido, não deixando que o apresentador a calasse até que terminasse; dispensando ajuda ao final, se colocando. Sobre o outro entrevistado, um ventríloquo: Bolaño estende a ele também as camadas de “representação” dos entrevistados em uma televisão, os personagens a que devem se entregar, as diferentes vozes que partem de um mesmo indivíduo. Nota-se, ainda, a ironia da esperança com relação ao governador (“homem bom e íntegro” que certamente impediria a continuidade da impunidade).

A meio caminho, em seu transe-discurso, Florita dá o recado contundente, em nome das muitas anônimas – de Flora, de Hanna, de Frau Else, de Auxílio, de Ingeborg, de Clarita – “É preciso romper o silêncio, amigas” (p.420).

4.5

| desfalar do tempo | soltar fios |

O aspecto rítmico, como colocado ao início do capítulo 4, caminhou rumo a um estudo sobre durações, tempos, temporalidades; àquilo que envolve as escolhas estético-políticas nas obras dos dois autores, no que se refere à distribuição de palavras, frases, parágrafos (e evidentemente às ideias contidas nestes), em suas

relações com o “eixo horizontal das partituras”.¹⁷⁸ O escopo de assuntos é largo, e o tempo dedicado ao tempo já se alonga. Ambos os autores trabalham a temporalidade com muita consciência e muitos foram os aspectos mapeados. Para arrematar o capítulo, listo brevemente dois exemplos do que gostaria de seguir em trabalhos futuros que transitem pela seara rítmica, de fôlego e prazo maiores: uma carta de intenções sobre por onde o tempo seguiria se mais tempo lhe fosse dado. Talvez alguns assuntos fossem até mais instigantes do que as análises anteriores, mas por aleatoriedade, ao serem deixados por último, não ganharão profundidade. Cada par de compassos abaixo denota um tópico distinto, acompanhado de provocações textuais de Levi, Bolaño e/ou outros interlocutores, na forma de fios soltos para romances de algum porvir, expressos em pensamento ligeiro. Espero que, de alguma forma, tais pensamentos sirvam também como conclusão para este capítulo, nos encaminhando, por sua vez, para as conclusões gerais.

||: outras danças | compassos de marcha e poder || misturas temporais | arremates rítmicos :||

4.5.1

| outras danças | compassos de marcha e poder |

A análise de “Carnê de baile” trouxe consigo uma atenção a outros movimentos de corpos, com seus possíveis parceiras/parceiros de baile. Tehching Hsieh, em *Cage Piece*, opta pela solidão de nenhum parceiro, numa jaula, por um ano inteiro; em *Rope Piece*, escolhe ficar atado a uma parceira com uma corda também por 365 dias. Ressoam também outras danças, ou quase-danças, coreografias que, aqui, guardam relação com estruturas de poder e com uma regularidade de compassos que denotam uma organização singular das mesmas, como se o baile composto de irregularidades rítmicas em Bolaño se tornasse dança da morte metronômica em Levi.

Uma banda de música começa a tocar, ao lado do portão do Campo; toca “Rosamunda”, essa canção popular sentimental, e isso nos parece tão absurdo que nos entreolhamos sorrindo com escárnio. Nasce em nós uma sombra de alívio; talvez essas cerimônias todas sejam apenas uma gigantesca palhaçada, ao gosto teutônico. A banda, porém, depois de “Rosamunda”, continua tocando uma música após a

178 O eixo do tempo.

outra, e lá aparecem nossos companheiros, voltando em grupos do trabalho. Marcham em filas de cinco, com um andar estranho, não natural, duro, como rígidos bonecos feitos só de ossos; marcham, porém, acompanhando exatamente o ritmo da música (Levi, 1988, p. 38).

São muitas as referências à marcha regular que organizava o *Lager*¹⁷⁹, com o ritmo operando claramente como instrumento de poder, os compassos como comandos. “‘Links, zwei, drei, vier’, a voz de comando dos *Kapos* para ritmar a marcha, era um ritual como tantos outros. Diante do horror não há muita coisa a opor” (Améry apud Levi, 2016a, p. 117); ou a própria repetição de *Jawohl*, a cada exalação, pelo moribundo Sómogyi, descrita como “regular, constante como uma máquina” (Levi apud Barenghi, 2015, p. 19). Ressoa aqui também a citação a Nestrovski do início do capítulo – “quer dizer: por trás ou por baixo do que se escuta existe um tempo de outra ordem ainda, um pulso mais largo, que rege as coisas de dentro. Digamos que é como a respiração da música” (2019, p. 329). Esta segunda camada do ritmo, ligada à respiração, faz perdurar os últimos alentos dos escravizados sob signo ritmado.

A esse tipo de leitura, apoiada na regularidade dos corpos, podem ser trazidos trechos preciosos da subseção “Ritmo”, de *Massa e poder*, de Elias Canetti. “Em sua origem, o ritmo é o ritmo dos pés” (Canetti, 2019, p. 33): assim ele começa, para depois descrever a leitura dos rastros de animais como notações rítmicas, como uma espécie de partitura antiga. Logo caminha para o desejo do humano por fazer-se “mais”, por multiplicar-se não apenas por meio da reprodução, mas a qualquer momento, no “agora”. Para isso, a solução seria tornar-se massa rítmica ou palpitante, usando a força de seus pés movidos em conjunto e com força para gerar a sensação de poder, fazer frente a inimigos. Canetti traz como exemplo principal a *haka*, dança maori apresentada em diversos contextos (guerras, funerais, encontros de tribos diferentes...) para mostrar o efeito estético e político a partir de uma desierarquização (reuniam-se na mesma dança indivíduos de graus hierárquicos distintos), da sincronia de corpos, da força, da intensidade, tudo apoiado em um ritmo que acelera ou reduz de acordo com as intenções de cada ocasião (pp. 33-37).

179 Ressonância de Fuga da Morte (Anexo 1): “ordena-nos agora toquem para começar a dança”.

Poderia, por outro lado, problematizar o pensamento da regularidade presente nestes mecanismos, trazendo de volta a pulsão de subversão conceitual de Giuliano Obici, que sugere uma espécie de “descompasso” dos processos temporais:

Da mesma forma que Nietzsche cria o Zaratustra; Descartes, o *cogito*; Leibniz, a mônada; Marx, o proletariado, o ritmo é encarado pelos autores como um personagem conceitual criado pela música. Tentemos destituir a imagem de ritmo como o pulso periódico medido pela régua dos segundos, minutos, horas, dias ou semanas, ou ainda pelas figuras rítmicas musicais: mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, fusa e semifusa. Quando falam do ritmo, não é o tempo do metrônomo. Não se trata exclusivamente de uma temporalidade métrica, mas de uma condição expressiva daquilo que está em constante diferenciação (Obici, 2008, p. 68).

Apoiado em Deleuze e Guattari, o pesquisador afirma que “o ritmo é uma maneira de lidar com o caos” (p. 68) e, para pensar a diferenciação, traz o ruído e seu oposto, o silêncio. No ruído, uma velocidade imensa de diferenciação, um excesso de ritmo (p. 69); no silêncio, a diferenciação quase nula. “Podemos dizer que ruído e silêncio expressam algo da diferença em estado bruto de atualização” (p. 69). Obici segue com análises destes dois polos, até oferecer um pensamento sobre o ruído que se conecta ao início desta subseção: “Jaques Attali o apresenta como elemento dinâmico na liquidação e fonte de mutação dos códigos, simulacro da subversão, arma imaterial da morte, sendo a música sua ritualização e domesticação” (Obici, 2008, p. 69). A música como ritualização do ruído, ritmo que organiza o caos, a ritualização de escravidão e morte nos domesticados rígidos bonecos do *Lager* em macabras cerimônias.

4.5.2

| misturas temporais | arremates rítmicos ||

Em *O Terceiro Reich*, Bolaño cria uma sofisticada mistura de diferentes temporalidades e épocas, um dos mecanismos mais interessantes deste romance, citados de passagem no capítulo 3. Em dado momento, as próprias datas das entradas do diário (que eram também os nomes dos capítulos), em sua imensa maioria dias de agosto e setembro – o verão – daquele ano (por volta de 1990¹⁸⁰, ao que parece), começam a ser intercaladas (e mesmo substituídas) por datas de 1942, tão entranhado estava o protagonista em seu jogo de guerra. Assim, entre 12 de

180 O livro foi escrito em 1989, segundo tese de Xerxenesky (2019b, p. 105), mas não fica claro em que ano se passa o diário (esta informação talvez tenha apenas me passado despercebida).

setembro e 14 de setembro, encontramos o capítulo Primavera de 1942, por exemplo.

Trago aqui um trecho especialmente marcante, em que se misturam o tempo psicológico do sonho, o tempo real do “presente” do diário, e o tempo histórico da guerra que se desenrolava no jogo, tudo isso com o emprego de diferentes tempos verbais que não necessariamente correspondem a cada uma das três épocas. A cena se dá em 21 de setembro, durante um sonho de Udo Berger com Atahualpa, liderança indígena Inca:

Onde estamos? Minha voz ia adquirindo progressivamente um matiz histórico. Estava com medo, admito, e queria sair. Os olhos brilhantes de Atahualpa me observaram através do cabelo que caía sobre seu rosto como uma cascata de águas residuais. Não se deu conta? Como chegou até aqui? Não sei, respondi, andava pela praia... Atahualpa riu para dentro: estamos debaixo dos pedalinhos, disse, pouco a pouco, se tiver sorte, o Queimado os alugará, mas com o mau tempo que faz não há certeza, e você poderá ir embora. Minha última lembrança é que pulei sobre o índio proferindo gritos... Acordei na hora certa para descer e receber o Queimado, mas não para tomar banho. As virilhas e a parte interna das coxas me ardiam. Na Polônia e na Frente Oeste cometi dois erros graves. No Mediterrâneo o Queimado varreu os escassos corpos de exército deixados como distração na parte oeste da Líbia e em Túnis. No próximo turno, perderei a Itália. E no verão de 1944 provavelmente terei perdido o jogo. O que acontecerá então? (Bolaño, 2011, p. 314).

Além da última lembrança do sonho corresponder aos “pulo e gritos” de um europeu sobre um indígena¹⁸¹, cena que sintetiza, de certa forma, o espírito colonialista – este, igualmente reiterado na História e nesta estória, uma e outra vez – a mescla de tempos citada acima é capaz de inserir o leitor no(s) tempo(s) delirante(s) do narrador. Tais saltos de épocas são justapostos de maneira despreocupada, sem necessidade de maiores explicações. Um fluido desafio ao relógio do diário, uma suspensão bem-vinda das continuidades temporais, com uma alternância que joga com épocas e que, em cada época, oferece uma estrutura de duração frasal específica (as cenas de guerra são sempre precisas/curtas, sem os excessos de detalhes insignificantes que Udo costumava dar sobre o presente). Tal ritmo mesclado, vale dizer, vai se intensificando ao final do diário, enquanto Udo se desespera diante de sua derrota iminente para o Queimado – aquele inimigo de face enigmática, que não se sabia de onde era – no jogo *O Terceiro Reich*,

181 A xenofobia é constante em *O Terceiro Reich*, seja na imagem indígena evocada, ou mesmo em preconceitos com europeus do sul do continente. Não aprofundo este tópico, mas é uma camada de leitura bastante evidente, que se faz presente também em *2666*, sobretudo em “A parte dos críticos”.

simulando talvez o próprio dismantelamento de qualquer possibilidade de longevidade de um terceiro império alemão na História da guerra real. Sobre essa temporalidade de contornos difusos, o próprio Udo ofereceria uma chave de leitura três dias depois: “No meio da tarde, sentado na escada, me dei conta de que meu relógio não funcionava mais. Tentei dar corda, bati nele, mas não teve remédio. Desde quando está assim? Isso tem algum significado? Espero que sim” (p. 323). Em tempo: Vera Follain de Figueiredo resumiria, talvez, a condição latino-americana de maneira ressonante a tais mesclas: “nascemos do choque produzido pelo encontro de ritmos temporais diversos” (1994, p. 17).

Primo Levi, em *É Isto um Homem?*, também narra uma mistura de temporalidades e tempos verbais peculiar. Trata-se de um bloco de texto do capítulo “Ka-be”, separado dos demais blocos por algumas linhas, à moda dos caixões de 2666, o que já lhe reserva, de alguma forma, uma leitura em tempo à parte. A própria estadia de Levi na enfermaria do campo constituiu uma espécie de suspensão de seu tempo no *Lager*, com a rotina um pouco menos feroz que era ali imposta. Antes de lá se instalar, ficamos sabendo do ferimento que o levou até ali, durante o trabalho, não sem antes ter acesso a um relance onírico, encaixado em meio a um início e finais com amargas doses de realidade.

Tal relance se refere ao momento em que um trem passa com muitos vagões, disparando a imaginação do sobrevivente. Levi parece realizar algo semelhante ao que Shapiro atribui a *Austerlitz*, de Sebald: “Such renderings of materiality into temporality are continuous throughout the story, as Sebald extracts duration from matter” (2019, p. 168). Austerlitz observava a arquitetura de uma estação de trem e, a partir de sua materialidade silenciosa, evocava o testemunho da história da Bélgica colonialista. Vejamos como opera a extração da duração a partir da matéria, em Levi:

Enquanto, de mãos vazias, retornamos uma vez mais do galpão, arrastando os pés, uma locomotiva dá um apito curto e nos corta o caminho. Contentes pela pausa inevitável, Null Achtzehn e eu nos detemos. Curvos e esfarrapados, esperamos que os vagões acabem seu lento desfile.

... Deutsche Reichsbahn. Deutsche Reichsbahn. SNCF. Dois enormes vagões russos, com a foice e o martelo meio apagados. Logo (...) um vagão italiano... Subir lá, num canto, bem escondido no meio do carvão, ficar calado e imóvel na escuridão, escutando o ritmo interminável dos trilhos, mais forte do que a fome e o cansaço; até que, de repente, o trem pare, e eu sinta o ar tépido e o cheiro do feno, e possa sair ao sol; então deitar no chão e beijá-lo, como se lê nos livros, com o rosto na grama. E passaria uma mulher, e perguntaria, em italiano: *Chi sei?*, eu responderia em italiano,

ela compreenderia e me daria comida e abrigo. Ela não acreditaria nas coisas que eu contasse, e então eu mostraria o número tatuado no braço, e, então...

... Acabou-se. Passou o último vagão e, como ao levantar do pano no teatro, lá está, diante de nossos olhos, a pilha de suportes de ferro, o *Kapo* de pé, em cima da pilha, de cacete na mão, os companheiros macilentos que vão e vem, em pares.

Ai de quem sonha! O instante no qual, ao despertar, retomamos consciência da realidade, é como uma pontada dolorosa. Isso, porém, raras vezes nos acontece, e os nossos sonhos não duram. Somos apenas uns animais cansados (Levi, 1988, pp. 59-60),

Assim, nesta curta pausa em que assistiam ao lento desfile dos trens, tem-se uma suspensão em que algum sonho acordado era possível. Sonho em parágrafo separado, emoldurado por reticências¹⁸² ao início e final, que também aposta em mistura de tempos verbais que diferem do restante da narrativa (no restante do bloco, o presente “histórico”), mais frequentemente o infinitivo e o futuro do pretérito, emulando uma condição impossível até que o “acabou-se” traz a lista das realidades do momento: o ferro, o *Kapo*, o cacete, os companheiros.

O apito da locomotiva marca sonoramente o início da pausa e do sonho; o último vagão, o retorno ao inferno do trabalho forçado pesado. Sonho emoldurado também por duas realidades duríssimas (sendo a realidade final seguida de uma reflexão) e o trem – como a vassoura de Flora – operando como *objeto condutor* de condições, de durações extraídas da matéria: trem que havia levado Levi do Campo de Fóssoli ao inferno da Alta Silésia, no início de *É isto um homem?*; trem cuja curta passagem marcara ali, antes do limbo da enfermaria, o breve sonho; e os trilhos semidestruídos com seus vagões aguardados que tardariam, mas finalmente conduziram Primo de volta para casa, em *A trégua*.

Bolaño, no sonho de Udo, havia apostado mais na justaposição dos acontecimentos, dentro e fora do sonho, sem tanta necessidade de demarcar todas as transições por meio de elementos de pontuação: o efeito estético é enaltecer a mistura mais do que a moldura dos tempos. Vale notar, de todo modo, que ele não deixa de conferir ao trecho certa organização neste sentido, iniciando o sonho em um bloco de texto separado dos outros daquela entrada do diário, e finalizando o sonho com tímidas reticências que se seguem ao ataque de Udo a Atahualpa.

182 Ressonância: em *Como me tornei freira*, César Aira faz um uso ostensivo das reticências para demarcar sonhos e delírios. Destaco o capítulo 3 do livro (pp. 33-41), em que a (ou o) protagonista delira/sonha, e as reticências permeiam todo este delírio para, no último parágrafo do capítulo serem abandonadas, devolvendo chão à narrativa.

Sobre o que chamo de *arremates rítmicos*, já citados no capítulo 2, me refiro geralmente a frases (ou parágrafos) mais curtos do que os que os precedem, e que, com uma redução (mais ou menos brusca), gera um efeito estético cortante, resolutivo, muitas vezes sugerindo uma quebra temporal perceptível e, em outras, uma reflexão. Neste bojo, cabe o final de um outro sonho de Udo que, após muitas voltas, conclui secamente: “Acordei suando. A febre havia desaparecido” (Bolaño, 2011, p. 81); ou a mais significativa, reflexiva e pessimista “Guerra é sempre” (Levi, 2010, p. 48), em *A trégua*, cujo trecho completo veremos logo adiante. A frase final do trecho do sonho de Levi, acima, seria outro bom exemplo: “somos apenas uns animais cansados”. Pode-se notar, na obra de ambos, este tipo de frase mais básica (constituída basicamente de sujeito + predicado, ou menos do que isso), cujo efeito, reitero, é o de um certo golpe de realidade ou reflexão, ou de brusca aceleração/redução temporal dentro da narrativa. Funcionam como o final de uma frase melódica com poucas, porém marcantes, notas. São bastante recorrentes, nas obras dos dois, os fraseados sóbrios propositivos que se fazem marcantes pelo contraste formal com o que vem imediatamente antes.

A ruptura se dá bruscamente. Em um parágrafo, Reiter/Archimboldi está desenhando uma linda sereia, sua irmã tão bondosa e pura, a partir dos desenhos marítimos pelos quais era obcecado. O parágrafo seguinte começa assim: “A los trece años Hans Reiter dejó de estudiar. Eso fue en 1933, el año en que Hitler llegó al poder” (Xerxenesky, 2019b, p.109).

Xerxenesky chama a atenção para esta ruptura brusca, que associa a acelerações no tempo e à já citada acima condução de narrativa onírica para choque de realidade. “‘En septiembre empezó la guerra’, assim começa outro bloco narrativo, propondo mais uma aceleração” (Xerxenesky, 2019b, p. 111). Vale notar, aqui, que assim como há *arremates*, há também *inícios* de trechos com esta proposta, como nos dois últimos exemplos.

O estilo de Bolaño, logo a seguir, se convulsiona e passa por outras duas mudanças bastante bruscas. Falo de um momento sem combate, com um tom quase onírico, que muito se assemelha à forma com que Bolaño costuma descrever sonhos de personagens, seja em *2666* ou em outras obras. Falo também das cenas de combate em si, nas quais as frases longas são substituídas por frases curtas e diretas (Xerxenesky, 2019b, p. 113).

Podemos observar este procedimento literário também no nível dos parágrafos (que contém, muitas vezes, frases deste tipo, mas que principalmente condensam os acontecimentos de tempos mais dilatados em tempos muito curtos). Apenas para citar um exemplo marcante, evoco a luta de boxe em “A parte de Fate”, de 2666. O narrador conta sobre Fate, jornalista norte-americano que havia ido cobrir uma luta no México e que, após dezenas de páginas acompanhando a preparação da mesma, os debates sobre ela na imprensa, conhecendo as equipes dos boxeadores, as expectativas dos dois lutadores e do público, arremata a trama com uma inesperado e insosso parágrafo relatorial, também em bloco separado de texto: “A peleja foi curta. Primeiro apareceu Count Pickett. Ovação de cortesia, algumas vaias. Depois apareceu Merolino Fernández. Ovação estrondosa” (em seguida, cada round é narrado, a luta termina com nocaute). O narrador conclui: “Count Pickett ergueu um braço, sem muito entusiasmo, e foi embora rodeado por sua gente. Os espectadores começaram a esvaziar o ginásio” (Bolaño, 2010, p. 305).

Igualmente sem entusiasmo, o leitor é conduzido pela tão aguardada luta e por seu desfecho sem sabor. Outro exemplo é o do resultado do triângulo amoroso narrado por tantas páginas em “A Parte dos críticos”. O comentário a seguir se aplica tanto à luta de boxe como para outros momentos do tipo:

A trama se desloca e se desestrutura, perde-se em histórias paralelas, como a do artista que cortou a própria mão, e o triângulo amoroso ressurgue mais para o fim do capítulo. O que é curioso observar: quando o *ménage à trois* de fato acontece – sexualmente, não violentamente –, ele é narrado sem ênfase¹⁸³, no estilo árido e de relatório que Bolaño emprega em tantos trechos de 2666. É como se a relação sexual entre os três tivesse se tornado uma nota de rodapé para assuntos maiores que passam a surgir e dominar o enredo (Xerxenesky, 2019b, p. 46).

O que o pesquisador chama de falta de ênfase, adiciono se tratar de um arremate rítmico resolutivo. Seja no *ménage a trois*, seja na luta de boxe, seja na guerra que se iniciava, o que, de fato, era importante ser narrado? Bolaño “brinca” com muita frequência com o desejo de enfatizar detalhes menores e elipsar os

183 “Norton subió a su habitación, se peinó, se lavó los dientes, se puso crema hidratante en la cara, se quedó un rato sentada en la cama, con los pies en el suelo, pensando, y luego salió al pasillo y llamó a la puerta de Pelletier y luego a la puerta de Espinoza y sin decir palabra los guió hasta su habitación, en donde hizo el amor con ambos hasta las cinco de la mañana, hora en que los críticos, por indicación de Norton, volvieron a sus respectivas habitaciones, en donde pronto cayeron en un sueño profundo, sueño que no alcanzó a Norton, quien arregló un poco las sábanas de su cama y apagó las luces del cuarto, pero no pudo pegar ojo” (Bolaño apud Xerxenesky, 2019b, p. 46)

maiores, e este efeito é capaz de desorientar, no bom sentido, o leitor. Acompanhamos com entusiasmo cenas absolutamente banais, enquanto bocejamos em grandes acontecimentos. Tal procedimento de ênfase a detalhes foi comentado, inclusive, no Capítulo 2, quando trago o comentário de Renato Lessa sobre a prosa de Levi em ressonância justamente com semelhante característica de Bolaño.

Retornando ao ponto de vista frasal, nas obras analisadas, as frases curtas e objetivas costumam denotar certo senso de realidade, de tempo conciso – do “pouco tempo a perder” – enquanto as frases longas costumam se relacionar às narrativas mais oníricas, que podem enveredar pelo caminho das subordinações de orações. O uso de uma e de outra varia no que se refere ao tempo da narrativa no qual se insere, e às intenções de maior ou menor ênfase em eventos e épocas, bem como suas sugestões de misturas.

O sonho de Udo Berger narrado por Bolaño mostra, à sua maneira, que: sendo conflituoso com um indígena em seu sonho, xenófobo com um estrangeiro no presente, ou agressivo com os exércitos adversários em um jogo, a temporalidade do conflito é facilmente mesclada, fazendo ressoar aquilo que Benjamin chamou de *catástrofe permanente* ou *repetição desesperadora*. Como resposta, vale lembrar, aqui, palavras de ordem oriundas de trabalhos de memória, que lutam justamente pela interrupção do ritmo de rolo compressor da História. Diria Adorno algo como “lembrar para que não se repita”; como gritariam os argentinos “¡Nunca más!”, ecoado no brado brasileiro “Ditadura nunca mais!” que, infelizmente, não parece encontrar ouvidos tão receptivos por aqui.

Tal condição de permanência faz ressoar, em cadeia, um trecho de *A trégua*, que exhibe, de certa forma, um possível resultado da mistura de tempos, com o qual finalmente concluo este capítulo, com o auxílio da voz de Mordo Nahum, o grego¹⁸⁴:

Explicou-me que ficar sem sapatos é um erro muito grave. Nos tempos de guerra é preciso pensar basicamente em duas coisas: em primeiro lugar nos sapatos, em segundo na comida; e não vice-versa, como acredita o vulgo: porque quem tem sapatos pode ir em busca de comida enquanto o inverso não funciona. ‘Mas a guerra terminou’, objetei: eu a considerava terminada, como muitos naqueles meses de trégua, num sentido muito mais universal de quanto se ouse pensar hoje. ‘*Guerra é sempre*’, respondeu memoravelmente Mordo Nahum (Levi, 2010, p. 48, grifo meu).

184 Trata-se de um personagem marcante em *A trégua*, que aparece na porção inicial e reaparece em momentos mais adiantados da história.

Chega o tempo do arremate do capítulo, com esta frase que mescla, talvez, todos os tempos da história, com peculiar e enxuta lucidez: Guerra é sempre.

|| considerações finais ||

Este experimento de escrita se aproxima de seus últimos momentos, deixando agora breves palavras à guisa de conclusão.

Sem considerar as trilhas de pesquisa abandonadas, explicitadas na introdução, o percurso teve início em um “teste”, no capítulo 2, das *leituras musicais/sonoras/auditivas* que busquei perseguir quando me propus a cotejar Primo Levi e Roberto Bolaño. Naquele capítulo, o mergulho em textos de cada escritor, nesta chave auditiva, demonstrou a “viabilidade do projeto”, fazendo com que, no terceiro e quarto capítulos, fosse possível assumir espinhas dorsais temáticas mais sólidas, calcadas nos elementos musicais da *intensidade* e da *duração*. Tais bases não resultaram em engessamentos argumentativos e, fiadas no aviso prévio da introdução de que os elementos poderiam ser *pontos de partida* para discussões, e não necessidades analógicas constantes entre música e literatura, pude ir conectando com certa liberdade as ressonâncias que surgiam das leituras e da escrita. Desta forma, questões de meu interesse que se estendem para além da ligação entre os dois campos foram possíveis.

Este trabalho buscou evitar juízos de valor ou comparações redutoras entre as obras, focando mais no *estar em contato* com os efeitos estéticos das escolhas dos autores, para tentar, assim, alguma aproximação a seus universos criativos. Com isso, procurei acolher com especial atenção a tangência destes universos com aqueles em que transito e, sobretudo, compreender como estas leituras continuam atravessando com atualidade o cenário contemporâneo. Neste sentido, mergulhar em literaturas ligadas à violência e ao totalitarismo, independentemente da chave de leitura, conserva singular pertinência na atualidade. Algo das misturais temporais segue ressoando aqui, fazendo perdurar a sensação de que os mundos contidos nas obras de Bolaño e Levi poderiam mesmo dispensar qualquer datação.

Pode-se dizer, talvez, que persistir neste campo de pesquisa é revisitar algumas das bases sobre as quais se assenta o contemporâneo e os numerosos impasses políticos, artísticos e sociais que o compõem. Adiciono que a violência segue caminhando, incansável, tanto na direção de suas formas mais extremas e pronunciadas, quanto de maneira camuflada nas próprias concepções de trabalho e

produção do capitalismo vigente. Parece haver sempre, entretanto, brechas, e ter a chance de dedicar-se a um projeto de pesquisa e escrita, nas ciências humanas, nos moldes aqui propostos, é sem dúvida habitar, ainda que brevemente, alguma delas.

Aproximando-me também do final do processo de mestrado, não tenho dúvidas da imensa contribuição do programa em minha formação crítica, literária e criativa. Espero, portanto, poder deixar também – a partir do cotejo, da metodologia e dos exemplos trazidos – uma contribuição original ou inédita, ainda que singela, para o universo de leituras e análises destes dois escritores, ambos com extensa fortuna crítica. A vastidão desta, a princípio, poderia ter sido fator de desânimo para a pesquisa, mas o estabelecimento de uma chave por um lado pessoal – explicitada nas *situações sonoras* descritas na introdução – e por outro sonora, na tentativa de chegar a algum frescor de abordagem, mantiveram nos eixos os processos de leitura, seleção e escrita.

Neste sentido, evoco aqui algo que Antônio Xerxenesky coloca, em sua tese, sobre conservar e valorizar certas impressões que nascem da primeira leitura de uma obra. Não estou certo de que foi seu orientador quem o disse, mas a lição se aplicou também na fabricação de minha dissertação, dado que sou leitor recente da obra de Bolaño, e um conhecedor não exatamente profundo de Levi. Muitas das obras aqui comentadas contaram com esse frescor, algumas até mesmo com leitura única e, conservadas as impressões e anotações iniciais, chega-se a um resultado que não é propriamente fruto do esforço de um especialista, mas do interesse de um leitor paciente em estabelecer pontes entre linguagens artísticas, espaços, épocas, autores.

Vale dizer que acredito bastante na aposta de borrar fronteiras entre as linguagens, considerando que, nas humanidades, assumir os contornos difusos dos campos de estudo pode trazer benefícios analíticos. Isto não significa desprezar os conhecimentos construídos por cada área, mas sim permitir-se tráfegar e propor diálogos sem tanto receio. Tenho ciência, no entanto, de que esta escolha resulta por vezes na menor possibilidade de aprofundamento conceitual de teorias de uma ou de outra “área de conhecimento”, o que reconheço ter sido o caso em alguns momentos desta dissertação.

Em termos prospectivos, espero poder explorar outras ressonâncias percebidas entre Levi e Bolaño, ou mesmo utilizar algo do método desta dissertação

para percorrer outros universos de escuta, ligados a outros artistas e obras. Listo, a seguir, algumas possibilidades:

ler a obra em poesia dos dois escritores, poemas que podem contribuir para as ressonâncias de maneira menos frontal, mais sutil, além de apresentar uma relação com a musicalidade mais intrínseca;

retornar e persistir na ressonância de alguns aspectos biográficos que apresentem cruzamentos, sobretudo os de trânsito/exílio;

ainda em relação às biografias, pesquisar as relações destes autores com a música, algo que somente de passagem pude fazer sobre Bolaño¹⁸⁵. Acredito que este tipo de incursão possa agregar *insights* de específico valor às análises de suas opções estético-sonoras aqui ouvidas;

partir do capítulo “O intelectual em Auschwitz” de *Os afogados e os sobreviventes*, de Levi, para gerar ressonâncias com Bolaño, escritor que se mostra frequentemente preocupado com o papel da intelectualidade em meio à barbárie;

pensar as relações dos dois escritores com a ficção científica: Levi se aventurou nesta seara utilizando-se de um pseudônimo, enquanto Bolaño apresenta também conexões claras com este universo. Tal atenção permitirá percorrer outras dimensões políticas destes escritores, em particular as que se conectam a ideias distópicas.

Por fim, adicionar às leituras sonoras a *sonoridade em si*, escutando mais as vozes (literalmente) de Bolaño e Levi. Para isso, sugiro partir de entrevistas e gravações, propondo edições, mixagens e outras fabricações sonoras a partir das vozes, bem como análises que partam da matéria sonora *per se* e não somente da sonoridade imaginada a partir da folha, como foi o caso aqui. Trago este último comentário por ter sentido falta, em algum momento, de trabalhar com os dizeres destes autores também sem o “filtro da escrita”. Não considero que não ter adicionado esta camada resulte, propriamente, em uma falta para a dissertação; trata-se mais do desejo pessoal de expandir a pesquisa a estes materiais.

Adiciono, ainda, outro grande desejo de pesquisa, que chego a sinalizar em alguns momentos do texto, e que espero poder debater futuramente: a relação destes

¹⁸⁵ Nesta rápida incursão, me deparei com uma matéria sobre a paixão da poeta, escritora e cantora Patti Smith por Bolaño no México (disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/02/cultura/1504371372_289461.html> Acesso em 02 fev. 2021, e com algumas *playlists* que trazem obras citadas pelo autor ou de seu gosto, dando um vislumbre de sua relação com a música.

escritores com o humor, sobretudo com a ironia, que se mostra muito eloquente em Bolaño e saborosamente sutil em Primo Levi. Desejo colocar os dois em debate com filmes como *Trem da Vida* (ref.: Trem da Vida, 1998) – em que os moradores de um vilarejo de judeus encenam a própria deportação, fantasiados de nazistas – e Dr. Fantástico (ref.: Dr. Fantástico, 1964), em que se pode assistir ao genial Peter Sellers tentando controlar o “tique nervoso” de um braço que teima em saudar *Heil Hitler*. Anselm Kiefer e sua performance *Occupations* (Weikop, 2016), em que o artista também performatiza o gesto de *Heil Hitler*, registrando o mesmo fotograficamente em diversas localidades, também faria parte deste debate, que pressinto a um só tempo leve e polêmico. Outras referências, inclusive teóricas, acerca do humor, do riso, da sátira, podem ser pinçadas para esta discussão; evoco preliminarmente apenas aquelas que espalhei pontualmente ao longo da dissertação, por não ter embarcado – ainda – neste irônico caminho.

-- | | --

Ao longo dos capítulos, busquei inserir conclusões parciais que decorressem das discussões em pauta, restando pouco a colocar, portanto, nesta seção final, salvo o desejo de um último balanço e o balanço dos desejos restantes.

Aos itinerários percorridos durante a pesquisa e aos escritos que permaneceram até aqui, agradeço pela companhia. Aceno também aos fantasmas que, dispensando a transparência, fizeram-se tinta nas tantas páginas acima.

|| coda para fantasmas e pesquisadores ||

70. Quando nossos nomes não significarem mais nada, ressonâncias continuarão pairando sobre escombros aleatórios. 71. Todos os escritores viverão em tocas, toques de recolher tridimensionais de utilidade duvidosa e prática. 72. Casa imaginária, a nossa, casa com corredores e labirintos. As paredes nem precisariam mais de ouvidos. 73. Os dois fantasmas haviam ‘desaparecido’; devo aguardar seu retorno? 74. Recoloco fones nas orelhas, olho a fachada do prédio. 75. O edifício se chama literatura, nome estranho, e segue de pé mesmo sem fornecimento de energia elétrica. (Mudei de ideia. Não eram escombros). 76. Ouço os ruídos dos lençóis, é festa à fantasia. Ofereço os fones, que tombam como serpentina sobre e através de cada fantasma, naturalmente. Juntam-se às guimbas, canecas, cal e tíquetes de trem ao longo de um rodapé de contorno esfumaçado. 77. Levi e Bolaño se oferecem para revezar comigo a guarda nos corredores da festa. (Cheiram uma ocre ressonância dinamarquesa). 78. Há uma época, infelizmente recorrente em qualquer vida, em que Hitler e seus amigos recebem invitations para o baile. Imprimem seus próprios carnês e chegam com pontualidade. 79. Os fantasmas olham para mim e eu sugiro que façamos nada mais do que andar para lá e para cá no corredor. Quando passarmos por alguma porta aberta, podemos entrar. 80. Seus lençóis fazem vibrar o ar do corredor (daquele morno corredor latino-americano). 81. Antes de desaparecer nas primeiras horas de junho, sorriem para mim (como me dizendo que toda fantasia é improvável mas que se deve tentá-la)

-- |

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. 1 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- AIRA, César. **Como me tornei freira** seguido de **A costureira e o vento**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho** (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- ARENDT, Hanna. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARENGHI, Mario. Por que acreditamos em Primo Levi?. Trad.: Pedro Spinola Pereira Caldas. **Revista Digital do NIEJ**, Rio de Janeiro, ano 5, n.9, p. 12-24, 2015.
- BASEVI, Anna. Trajetórias e paisagens de exílio na narrativa de Primo Levi. **Caligrama**, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 21-38, 2018.
- BERG, Marita. Jazz e outros estilos musicais "degenerados" foram alvo dos nazistas. **Deutsche Welle**. Berlim, 1 jun. 2013. Disponível em: <<https://p.dw.com/p/18fq9>> Acesso em 17 abr. 2021.
- BERNSTEIN, Charles (org.). **Close Listening: Poetry and the Performed Word**. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- BINES, Rosana Kohl. Para ouvir Celan. **Poesia Sempre**. Rio de Janeiro. Fundação Biblioteca Nacional, ano 15, nº 28, p.233-239, 2008.
- BOLAÑO, Roberto. **2666**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **Amuleto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.
- _____. **Chamadas telefônicas**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.
- _____. **Os detetives selvagens**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **Entre parêntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)**. Barcelona: Anagrama, 2004a.
- _____. **Estrela distante** [Coleção Folha: Literatura ibero-americana; v.14]. São Paulo: MEDIAFashion, 2012b.
- _____. **A literatura nazista na América**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- _____. **Noturno do Chile**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.
- _____. **Putas Assassinas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.
- _____. **O Terceiro Reich**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CAGE, John. **Silêncio**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

CAMÊLO, Francisco. **Miniatura, miniaturização. Dispositivos de pensamento e de criação artística, a partir de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro, 2021. 348p. Tese (Doutorado), Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CARPEGGIANI, Schneider. Bolaño, A literatura nazista na América e um noturno do Brasil. **Suplemento Pernambuco**. Recife, 3 abr. 2019. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2257-bola%C3%B1o,-a-literatura-nazista-na-am%C3%A9rica-e-um-noturno-do-brasil.html>> Acesso em 2 mar. 2021.

CARPEGGIANI, S. Q. S. **Bolanianas: memórias e espantos a partir de Estrela Distante**. Recife, 2012. 190 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco.

CARPEGGIANI, Schneider. [O que ler de] Roberto Bolaño. **Suplemento Pernambuco**. Sem data. Disponível em <[https://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/92-ficcao/1798-o-que-ler-de-roberto-bola%C3%B1o.html#:~:text=Estrela%20Distante%20\(1996\)%20%E2%80%93%20Primeira,de%20entrada%20do%20Mal%3B%20o](https://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/92-ficcao/1798-o-que-ler-de-roberto-bola%C3%B1o.html#:~:text=Estrela%20Distante%20(1996)%20%E2%80%93%20Primeira,de%20entrada%20do%20Mal%3B%20o)> Acesso em 2 mar. 2021.

CASA DA MARQUESA dos Santos / Museu da Moda Brasileira. Fundação Anita Mantuano de Artes do Rio Janeiro. Exposição Virtual: Carnês de Baile e os traquejos da Moda: os carnês de baile e outros acessórios nos costumes da sociedade do século XX. Curadoria: Patricia Castro et al. In: **Google Arts And Culture**. Disponível em <https://artsandculture.google.com/asset/_/PgHs68T1p9VRjQ> Acesso em 25/03/2021.

CELAN, Paul. “Fuga da Morte”. In: **Sete Rosas Mais Tarde** (antologia poética). Trad. João Barrento e Y.K. Centeno. Lisboa: Editora Cotovia, 1993.

CIMENT, Michel. **Kubrick**: Michel Ciment. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

DONNER, Leandro. Fuga a três vozes: itinerários melódicos de Primo Levi, Paul Celan e Helga Weiss. **Hurbinek: Revista do Centro Primo Levi PUC-Rio**, Bines, R. K. e Lessa, R. (orgs.), Rio de Janeiro, Ed. PUC-Rio, 2021, no prelo.

OXFORD University Press Dicionário de Português. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012.

DURAS, Marguerite. **A dor**. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

ESTONIAN FOREST INSTALLATION. In: **Design of the World**. Disponível em <https://www.designoftheworld.com/estonian-forest-installation/> Acesso em 2 mar 2021.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. **Da profecia ao labirinto**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2014a.

_____. **Depois de 1945**: latência como origem do presente. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014b.

HSIEH, Tehching. **Tehching Hsieh official website**. Sem data. Disponível em <<https://www.tehchinghsieh.com/oneyearperformance1980-1981>> Acesso em 26 de março de 2021.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

KAFKA, Franz. **Carta ao pai**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAMIEN, Roger. **Music: An Appreciation**. Nova Iorque: Mc-Graw Hill, 2003.

KURT STUDENT. In: Wikipedia: a enciclopédia livre. [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2019. Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ostinato>> Acesso em 03 fev. 2021.

LAGE, Leandro. O controverso testemunho do não vivido: *Fragmentos* de Benjamin Wilkomirski. **Sobre imagens, memórias e esquecimentos (org. Elisa Maria Amorim Vieira)**. Belo Horizonte, vol. 1, pp. 71-89, 2016.

LERNER, Silvia Rosa Nossek. **A música como memória de um drama: o Holocausto**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2017.

LESSA, Renato. O Silêncio e sua Representação. Edição **Laboratório de Estudos Hum(e)anos – Online**, Rio de Janeiro: set. 2008.

LEVI, Primo. **71 contos de Primo Levi**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Os afogados e os sobreviventes**. 3. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016a.

_____. “Da escrita obscura” in: **O ofício alheio**: com um ensaio de Italo Calvino. 1. Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016b.

- _____. **É isto um homem?**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.
- _____. **Mil sóis**: poemas escolhidos. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2019.
- _____. **O ofício alheio**: com um ensaio de Italo Calvino. 1. Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016b.
- _____. **A tabela periódica**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. **A trégua**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010.
- LINS, Vera. **Poesia e Crítica**: uns e outros. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.
- LÖWY, Michael. **Redenção e utopia**: o judaísmo libertário na Europa Central (um estudo de afinidade eletiva). 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- _____. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das “Teses sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MALDONADO, Carlos S. Ser transexual na América Latina é uma tortura. **El País**. Cidade do México, 3 nov. 2019. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/29/internacional/1572375082_149859.html?rel=mas> Acesso em 14 abr. 2021.
- MARINHO, Roseana. Persona | Hans Landa (Bastardos Inglórios). 22 ago. 2019. In: **Clube da Poltrona**. Disponível em <<http://www.clubedapoltrona.com.br/2019/08/22/persona-hans-landa-bastardos-inglorios/>> Acesso em 04 fev. 2021.
- MATOS, Lucas. Escuta Crítica – poesia e a palavra em performance. **Blog Revista-Disco Blliss Não Tem Bis**. 22 abr. 2014. Disponível em <<http://blissnaotembis.com/blog/2014/04/revista-disco-blliss-nao-tem-bis-escuta-critica-poesia-e-a-palavra-em-performance.html>> Acesso em 25 abr. 2021.
- MORAES, Vinicius de. “Rosa de Hiroshima”. In: **Antologia Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NESTROVSKI, Arthur. **Notas musicais**: do barroco ao jazz. São Paulo: Publifolha, 2000a.
- _____. **Tudo tem a ver**: Literatura e Música. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2019.
- _____. “Vozes de Crianças”. In: **Catástrofe e representação** (orgs. Nestrovski, A. e Seligmann-Silva, M.). São Paulo: Escuta, 2000b.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and Discourse: Toward a Semiology of Music** (*Musicologie générale et sémiologie*, 1987). New Jersey: Princeton University Press, 1990.

OBICI, Giuliano L. **Condição da escuta**: mídias e territórios sonoros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

OLIVEIRA, Leandro. **Falando de música**: Oito lições sobre música clássica. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2020.

OSTINATO. In: Wikipedia : a enciclopédia livre. [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2020. Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ostinato>> Acesso em 12 mar 2021.

PEREIRA, Antonio M.; RIBEIRO, Gustavo S. (orgs.). **Toda a orfandade do mundo**: escritos sobre Roberto Bolaño. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

RHYTHM. In: **Grove Music Online**. Disponível em <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045963#:~:text=Generically%2C%20a%20'movement'%20marked%20by,rhythm%20as%20periodically%20punctuated%20movement>> Acesso em 25 mar. 2021.

ROCHA, M. L. Escritas de ouvido na literatura brasileira. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 19, n. 19, p. 131-148, p. 131-148, 2015.

SANDERSON, Sertan. Paul Celan: The post-Holocaust poet. **Deutsche Welle**. Berlim, 23 nov. 2020. Disponível em: <<https://p.dw.com/p/3lhR6>> Acesso em 3 mar. 2021.

SCHLESINGER, Vivian. O número 174517. **Jornal Rascunho**. São Paulo, 31 dez. 2016. Disponível em <<https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/o-numero-174517/>> Acesso em 04 mar. 2021.

SHAPIRO, Michael. **Punctuations**: How the Arts think the Political. Carolina do Norte, EUA: Duke University Press, 2019.

SENNE, Thomas. Mostra em Bayreuth expõe destinos de músicos vítimas do antissemitismo. **Deutsche Welle**. Berlim, 29 jul. 2012. Disponível em: <<https://p.dw.com/p/15eeb>> Acesso em 10 jan. 2021.

TABORDA, Tato. **Ressonâncias**: vibrações por simpatia e frequências de insurgência. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2021.

TAVARES, Gonçalo M. **Breves notas sobre música**. Lisboa: Relógio D'Água Editores. 2015.

_____. **Breves notas sobre o medo**. Florianópolis: Ed. da UFSC: Ed. da Casa, 2010.

_____. In: HISSA, Cássio E. Viana (org.). **Conversações: de artes e de ciências**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

VIDAL, Eduardo. O Riso Leviano. **Hurbinek: Revista do Centro Primo Levi PUC-Rio**, Bines, R. K. e Lessa, R. (orgs.), Rio de Janeiro, Ed. PUC-Rio, 2021, no prelo.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI**. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

WEIKOP, Christian. ‘‘Occupations’: A Difficult Reception’, in Christian Weikop (ed.), *In Focus: Heroic Symbols 1969 by Anselm Kiefer*, **Tate Research Publication**, 2016, disponível em <<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/difficult-reception-occupations>> Acesso em 2 mar 2021.

WESTERMANN, Edward B. How the Nazis used music to celebrate and facilitate murder. **The Conversation**. Boston, 12 mar. 2021. Disponível em <https://theconversation.com/how-the-nazis-used-music-to-celebrate-and-facilitate-murder-155704>> Acesso em 27 abr. 2021.

XERXENESKY, A. C. S. **O romance monstruoso: 2666 de Roberto Bolaño**. São Paulo, 2019b. 191 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 2019b.

XERXENESKY, Antônio. Roberto Bolaño, escrita criativa e o lugar do escritor no século XXI. **Revista Revera**, São Paulo, v.4, pp. 9-21, 2019a.

XERXENESKY, A. C. S. **A literatura rumo a si mesma: Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas**. Rio Grande do Sul, 2012. 135f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2012.

Obras audiovisuais

BASTARDOS Inglórios. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Universal Pictures, The Weinstein Company, Zehnte Babelsberg Film. Filme, 153 min. 2009. A DANÇA da realidade. Direção: Alejandro Jodorowski. Produção: Caméra One, Le Soleil Films. Filme, 133 min. 2013.

DR. FANTÁSTICO. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Columbia Pictures Cororation e Hawk Films. 95 min. 1964.

FILHO de Saul. Direção: László Nemes. Produção: Films Distribution. Filme, 107 min. 2015.

KUBRICK by Kubrick. Direção: Grégory Monro. Produção: Temps Noir, Arte France, telemark / TVP AS. Filme, 70 min. 2020.

A LISTA de Schindler. Direção: Steven Spielberg. Produção: Universal Pictures, Amblin Entertainment. Filme, 195 min, 1993.

SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. Produção: Les Films Aleph. Filme, 566 min. 1985.

A TRÉGUA. Direção: Francesco Rosi. Produção: 3 Emme Cinematografica, Stéphan Films. Filme, 125 min. 1997.

TREM DA VIDA. Direção: Radu Mihaileanu. Produção: Noé Productions, Raphaël Films, 7i A, Hungry Eye Lowland Pictures, Le Studio Canal +, RTL-TVI. Filme, 103 min. 1998.

A VIDA é bela. Direção: Roberto Benigni. Produção: Melampo Cinematográfica, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica. Filme, 116 min. 1997.

THE VIETNAM war. Direção: Ken Burns e Lynn Novick. Série de 10 episódios, 990 Min. 2017.

Anexo 1

Fuga da Morte

(Paul Celan / Trad. João Barrento e Y. K. Centeno)

Leite negro da madrugada bebemo-lo ao entardecer
bebemo-lo ao meio dia e pela manhã bebemo-lo de noite
bebemos e bebemos
cavamos um túmulo nos ares aí não ficamos apertados
Na casa vive um homem que brinca com serpentes escreve
escreve ao anoitecer para a Alemanha os teus cabelos de oiro

Margarete

escreve e põe-se à porta da casa e as estrelas brilham
assobia e vêm os seus cães
assobia e saem os seus judeus manda abrir uma vala na terra
ordena-nos agora toquem para começar a dança

Leite negro da madrugada bebemos-te de noite
bebemos-te pela manhã e ao meio-dia bebemos-te ao entardecer
bebemos e bebemos
Na casa vive um homem que brinca com serpentes escreve
escreve ao anoitecer para a Alemanha os teus cabelos de oiro

Margarete

Os teus cabelos de cinza Sulamith cavamos um túmulo nos ares
aí não ficamos apertados

Ele grita cavem mais fundo no reino da terra vocês aí e vocês
outros cantem e toquem
leva a mão ao ferro que traz à cintura balance-o azuis são os seus
olhos
enterrem as pás mais fundo vocês aí e vocês outros continuem
a tocar para a dança

