

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Bernardo de Souza Veras

“E esse canto é nosso amuleto”

Memória, violência e literatura em *Amuleto*, de Roberto Bolaño

Monografia apresentada à Graduação em História da PUC-Rio como requisito
parcial para obtenção do título de Licenciado em História

Orientador: Eduardo Wright Cardoso

Rio de Janeiro, junho de 2025

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, especialmente ao Departamento de História; graças aos professores e funcionários que o sustentam, pude concluir minha graduação com todo o apoio necessário.

Agradeço ao meu orientador Eduardo Wright Cardoso pelas críticas, comentários e, acima de tudo, pela gentileza e paciência que tornaram o processo de escrita deste trabalho muito mais tranquilo e prazeroso.

Agradeço ao CNPQ, que me possibilitou o acesso à bolsa de iniciação científica (PIBIC), sem a qual meu trajeto na universidade seria consideravelmente mais difícil. É preciso manter e ampliar as políticas de bolsa, para que a pesquisa de qualidade produzida pela universidade brasileira possa seguir avançando.

Agradeço a meus amigos de faculdade por compartilharem a experiência da graduação de forma tão leve. A força que vocês me deram é inestimável. Obrigado especialmente a Branca, Clara, Felipe, Lukas e Pedro pelos cafés e debates que me formaram nestes anos.

Agradeço a meus amigos de fora da faculdade, pelos risos e angústias compartilhados. Se nunca me senti sozinho ao longo desse processo, devo grande parte disso a vocês.

Agradeço ao meu pai, Fábio, e meus avós, Vera e Hélio, por todo o apoio e incentivo, nunca me deixando desistir.

Agradeço à minha mãe, Aline, que me acalmou e acolheu ao longo de toda a graduação. Nada me deu mais confiança que a sua confiança em mim.

Agradeço, por fim, à minha namorada Clara, pelo suporte incondicional e a fé cega no meu potencial. É impossível seguir em frente sem esse tipo de carinho e companheirismo. Te amo.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo pensar de que forma o romance *Amuleto* (1999), escrito por Roberto Bolaño, articula as ideias de memória, literatura e violência. A partir de uma discussão em torno das dimensões éticas, literárias e políticas da disciplina histórica, o romance será analisado tendo em vista o modo como a rememoração das vanguardas latino-americanas pela narradora Auxilio Lacouture levanta questões sobre o trauma de regimes autoritários e as formas de narrá-lo.

Palavras-Chave: Roberto Bolaño; Amuleto; história e literatura; memória; violência; literatura latino-americana.

Abstract

The aim of this paper is to consider how Roberto Bolaño's novel *Amuleto* (1999) articulates the ideas of memory, literature and violence. Based on a discussion of the ethical, literary and political dimensions of history, the novel will be analyzed with a view to how the remembrance of the Latin American avant-garde by the narrator Auxilio Lacouture raises questions about the trauma of authoritarian regimes and the ways of narrating it.

Keywords: Roberto Bolaño; Amuleto; history and literature; memory; violence; latin-american litearture.

Sumário

Introdução	5
1. Violência de estado e anacronismo	8
1.1 O irrevogável e a carga ética do passado	9
1.2 Breve reflexão sobre o anacronismo: por uma crítica da co-presença	15
1.3 Um vaso que não se pode quebrar: a confusão de tempos nos relatos de Auxilio Lacouture	18
2. História, ficção e política na América Latina	22
2.1 História e ficção	23
2.2 O papel político do escritor na América Latina: o boom e seus críticos	26
3. Narrar a derrota: polifonia e violência	33
3.1 A voz polifônica de Auxilio	34
3.2 Uma marcha rumo ao abismo	37
Conclusão	43
Referências Bibliográficas	44

Introdução

Roberto Bolaño nasceu dia 28 de abril de 1953, em Santiago, Chile. Aos 15 anos se muda para a Cidade do México, voltando ao Chile em 1973 para apoiar o regime de Salvador Allende contra o golpe de Pinochet. Retorna derrotado ao México no mesmo ano. Lá, faz parte das vanguardas literárias que se sucederam no país na década de 70, participando do movimento infrarrealista — que irá inspirar a figura dos real-visceralistas em seu romance de maior repercussão, *Os detetives selvagens*. O principal mote do movimento estava na manutenção de sua marginalidade. Os poetas infrarrealistas deveriam “permanecer afastados dos circuitos oficiais de cultura, e declararem-se abertamente inimigos da burocracia e dos espaços de poder” (NOGUEIRA, 2019 p. 108). Essa experiência em uma vanguarda literária tão pretensamente subversiva quanto breve, foi crucial para o projeto literário que Bolaño iria empreender nas décadas seguintes, tendo em vista que o fracasso das vanguardas é um dos pilares temáticos de sua obra ficcional e poética.

Em 1977, o escritor chileno se muda para Barcelona, onde trabalha nos tipos mais diversos de ofício, desde jornalista até segurança de *camping*. É lá que irá escrever sua obra ficcional, tendo publicado em vida 20 livros, entre romances, contos, poesia e não-ficção¹. Entre seus livros de maior repercussão e sucesso editorial estão *A literatura nazista na América* (1996), *Os detetives selvagens* (1998) e seu último romance, publicado postumamente, *2666* (2003). Morre no dia 15 de julho de 2003, aos 50 anos, devido a uma falência hepática.

O livro que será objeto deste trabalho está localizado na marginalidade de sua obra. *Amuleto* foi publicado em 1999, um ano após o sucesso de *Os detetives selvagens*. A relação entre as duas obras está no fato de que a personagem e narradora Auxilio Lacouture é uma das personagens entrevistadas no livro de 1998. Portanto, *Amuleto* é uma espécie de *spin-off*

¹ NETTO, Irinêo Baptista. “Enigmas de Roberto Bolaño”. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 05/12/2009. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/enigmas-de-roberto-bolano-c1568s712bypdhpsxtcewv2m/> último acesso: 23/06/2025.

de *Os detetives selvagens*, em que o universo em que as personagens de ambos os livros é compartilhado, tratando-se de uma mudança de foco narrativo — da dispersão dos relatos do primeiro romance, para um ponto de vista único, ainda que igualmente fragmentário, de Auxilio.

Em *Amuleto* a narradora, uma uruguai, chegada à Cidade do México por acaso, expõe suas memórias sobre a cena literária e artística da cidade na década de 60, em um contexto de violência política. Enquanto narra as façanhas dos “jovens poetas mexicanos”, Auxilio está refugiada no banheiro das mulheres da Universidade Autônoma do México (UNAM), escondida dos *carabineros* que, no contexto de protestos contra a realização da Copa do Mundo no país, em 1968², rompem com a autonomia universitária e invadem o prédio, agredindo estudantes. A tarefa da qual Auxilio está imbuída (não se sabe ao certo por quem, ou mesmo se por alguém) é a de manter viva a memória dos jovens poetas latino-americanos, mortos, desparecidos e exilados por regimes autoritários instituídos no continente.

Seus relatos, no entanto, não são feitos de modo formalmente tradicional. A linearidade cronológica dos fatos raramente é respeitada, a uruguai fala de pessoas que nunca conheceu, conversa com os fantasmas dos poetas rememorados, alternando a todo momento entre a realidade da cabine do banheiro feminino e sua própria região mnemônica — como se tratasse de um mundo separado do real, independente de sua lógica. No entanto, tem convicção de que sua missão, nas duas semanas que passou dentro daquela cabine — informação carente de qualquer certeza factual — é manter viva a memória daqueles que rumaram ao abismo, entoando seu canto, nas palavras dela, “nossa amuleto” (BOLAÑO, 2006, p. 131).

O objetivo deste trabalho é abordar o romance *Amuleto* (1999), de Roberto Bolaño, como objeto para uma reflexão mais ampla em torno da relação entre memória, violência e literatura, a partir do pensamento histórico e seus recentes debates em torno do papel do historiador frente à violência de estado, a injustiça histórica e a obra de ficção. Para tal, serão mobilizados autores que trabalham a aproximação da história com a justiça, a literatura e a memória. Além disso, o problema do tempo será tematizado a partir da perspectiva da polifonia de tempos presente nos relatos de Auxilio, que desafiam a lógica uníssona da narrativa linear tradicional.

² Cf: PAZ, Octávio. *O labirinto da solidão e Post-scriptum*. Tradução: Hugo di Primo Paz, São Paulo: Editora Convívio, 1979.

O estudo será organizado em três capítulos, organizados da seguinte maneira: os dois primeiros serão uma discussão teórico-conceitual do tema do capítulo seguido de uma análise de um trecho selecionado do romance; enquanto o último será uma leitura mais detida de partes do romance, levando em consideração os conceitos trabalhados nos capítulos anteriores.

No primeiro capítulo, buscarei trabalhar as críticas que Beber Bevernage e Jacques Ranciére estabelecem a concepções tradicionais de periodização pautadas na noção de distância temporal. Irei trabalhar o conceito de “passado irrevogável” que Bevernage desenvolve em seu livro *História, memória e violência de estado* (2018), buscando retomar o paralelo entre tempo e justiça que o autor estabelece a fim de contribuir para a análise do romance “Amuleto”. Em um segundo momento, usarei o texto “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”, de Jacques Ranciére (2015), centrando minha leitura crítica do conceito de anacronismo como ponto de partida para uma crítica da noção de co-presença temporal e imobilismo dos sujeitos históricos.

O segundo capítulo irá colocar questões em torno da relação entre história e ficção, abordando, principalmente, a literatura latino-americana e o papel político do escritor. Para tal serão trabalhados textos que, embora recentes, tratam de questões antigas e de vital relevância para o debate em torno dos limites entre ficção e história, a partir da perspectiva de um hibridismo que potencializa a abordagem da memória nos romances do final do milênio (CHARBEL, 2022), e do modo como esses romances estão contidos no interior de um debate político na América Latina (PINTO, 2024). Além disso, tratar-se-á da figura do escritor latino-americano frente a contextos traumáticos e violentos, na tradição literária do *boom*, em seus críticos da década de 1990 (AVELAR, 2000; TURIN, 2017; PINTO, 2024) e na obra de Bolaño, que inspira estes a partir de sua abordagem da violência de estado e suas implicações na narração memorialística dos mortos e violentados (COSTA, 2003; AGUILAR, 2010).

Por fim, o terceiro capítulo se construirá mais detidamente em cima de cenas escolhidas do romance, buscando lidar com duas perspectivas principais — anteriormente tratadas de modo mais cuidadoso nos capítulos anteriores: a polifonia e fragmentação do discurso de Auxilio e a questão das violências de estado e da derrota política no romance. Para além de uma abordagem somente temática, buscar-se-á dar a devida atenção aos aspectos formais que decorrem do conteúdo da narrativa.

1. Violência de estado e anacronismo

Em suas teses sobre a história, Walter Benjamin, irá chamar atenção para a impossibilidade de se criticar a ideia de progresso sem antes criticar uma certa concepção de tempo que a fundamenta”, dirá ele: “A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo” (1985, p. 229). Este, por sua vez, se construiu como basilar para a escrita moderna da história e, por consequência, sua construção enquanto disciplina.

O esvaziamento e homogeneização do tempo criticados pelo filósofo alemão se devem ao seu caráter progressivo e linear, retratado por ele de modo bastante gráfico em sua 9^a tese, na qual, partindo do quadro *Angelus Novus* do pintor alemão-suíço Paul Klee, descreve a figura do “anjo da história” e sua posição frente ao progresso (1985, p. 226):

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

O que me interessa neste fragmento é a maneira como o curso da história é retratado partindo não de seu avanço e de sua renovação contínua, mas do desejo de “acordar os mortos”. Ora, esta parece ser, também, em certa medida, a ambição da narradora Auxilio Lacouture no

romance “Amuleto” escrito pelo romancista, contista e poeta chileno Roberto Bolaño, que será o objeto do presente trabalho.

O romance, publicado em 1999, inicia com a seguinte frase: “Esta será uma história de terror [...] Mas não parecerá. Não parecerá porque sou eu que conto. Sou eu que falo e por isso não parecerá. Mas no fundo é a história de um crime atroz.” (BOLAÑO, 2006, p. 9). O sentido dessa frase — pois, como já nos é antecipado, o que será narrado não terá a aparência de uma história de terror — será esclarecido apenas no último capítulo, em que uma cena igualmente surrealista e catastrófica à do anjo da história de Benjamin será construída. Ao longo do livro, paira a necessidade de narrar a vida dos — exaustivamente citados ao longo do romance — jovens poetas, mortos no contexto ditatorial latinoamericano de violência de estado, uma vontade de rememorar as “façanhas heróicas de uma geração de jovens latinoamericanos sacrificados.” (BOLAÑO, 2006, p. 131).

O livro parte do relato biográfico de Auxilio Lacouture, uma mulher uruguaia de aproximadamente 40 anos que chega à Cidade do México “sem saber muito bem por quê, nem para quê, nem como, nem quando”. Lá, ela sobrevive de “bicos” na Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), prestando serviços a seus estudantes e professores. Em setembro de 1968, um mês antes do massacre de Tlatelolco — “Esse nome há de ficar em nossa memória para sempre” (BOLAÑO, 2006, p. 23) —, o exército do México invade a universidade, rompendo com sua autonomia. Para escapar da turba violenta dos *granaderos* mexicanos, Auxilio se refugia no banheiro da Faculdade de Filosofia e Letras. É ali, naquela cabine, encarando os azulejos iluminados por uma fraca luz vinda da janela, que a narradora do romance, que, segundo ela própria, nunca se esquece de nada, começará um processo de memória e narração polifônico e fragmentário: “a memória prega peças na gente quando a lua minguante se instala como uma aranha no banheiro das mulheres” (BOLAÑO, 2006, p. 77).

Neste capítulo, discutiremos o rompimento da noção vazia e homogênea do tempo histórico na figura da narradora Auxilio Lacouture, tendo em vista duas questões principais a serem trabalhadas a seguir: em primeiro lugar, a relação íntima entre tempo, história e ética que aflora com maior potência em contextos de violência de estado; em segundo lugar, a crítica do conceito de anacronismo como ponto de partida para uma crítica da noção de co-presença temporal e imobilismo dos sujeitos históricos.

1.1 O irrevogável e a carga ética do passado

Beber Bevernage, em seu livro *História, memória e violência de estado*, trabalha a relação existente entre história, ética e justiça a partir de uma crítica das conceituações tradicionais de tempo e periodização baseadas na distância temporal. O tempo histórico moderno, com sua tendência para o esquecimento em nome de uma lógica do progresso, estaria do lado dos perpetradores em oposição às vítimas de violência de estado em um contexto de reestruturação após regimes autoritários (BEVERNAGE, 2018, p. 13):

o modo como lidamos com a injustiça histórica e a ética da história é fortemente dependente do modo concebemos o tempo histórico; que os conceitos de tempo tradicionalmente usados por historiadores são estruturalmente mais compatíveis com o ponto de vista dos perpetradores do que com o ponto de vista das vítimas; e que romper com tal viés estrutural requer repensar fundamentalmente as noções modernas dominantes de história e tempo histórico.

Há, portanto, uma ligação íntima entre a forma como o tempo é concebido e a posição ética sustentada por essa concepção. Alguma forma possível de compensação, ou mesmo de rememoração, a fim de reparar injustiças históricas, deve, deste modo, envolver uma reformulação estrutural dos fundamentos das noções dominantes de tempo e de história.

Em primeiro lugar, cabe entender a maneira como Bevernage desnaturaliza o tempo. Longe de ser algo objetivo e neutro, a temporalização e a periodização envolvem dilemas éticos. O autor cita dois filósofos fundamentais para o pensamento ocidental contemporâneo, Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin, para exemplificar posturas éticas opostas em relação ao tempo histórico. Nietzsche defende uma ética focada no presente, se opondo a uma busca retroativa por justiça histórica. O esquecimento é, antes de tudo, um exercício a favor da vida (BEVERNAGE, 2018, p. 17 - 18):

Para Nietzsche, a história sempre deve servir à vida e ao futuro; não deve se esforçar para alcançar a justiça histórica. Nietzsche despreza a generalizada “febre histórica obsessiva” e inveja o rebanho que, acorrentado ao momento, vive a-historicamente, em contraste com a humanidade, enterrada pela sempre crescente carga do que é o passado. Para ser capaz de viver, ele insiste, a humanidade deveria abandonar a esperança por justiça histórica e necessitaria aprender a esquecer.

Benjamin, por sua vez, aponta para um dever dos vivos de lutar contra as injustiças endereçadas aos mortos, uma inversão da lógica tradicional do “olhar para frente”, é preciso mirar as ruínas do “passado catastrófico” (BEVERNAGE, 2018, p. 18):

Em contraste, Walter Benjamin assumiu notoriamente uma postura sem reservas a favor das inúmeras vítimas da injustiça histórica ainda cobertas pelas ruínas acumuladas do passado. Ele defende uma “solidariedade anamnésica” entre os vivos e os mortos, argumentando que as

gerações vivas não deveriam mirar fundamentalmente ao futuro, mas às gerações precedentes na sua luta por justiça. Os vivos, argumenta Benjamin, possuiriam uma “fraca força messiânica” para reparar as injustiças de um passado catastrófico.

Os argumentos dos autores se baseiam em um dever ético para com o tempo, em que a questão da justiça histórica é tematizada como ponto de inflexão para a relação entre ética, tempo e história. Bevernage observa que essa oposição — de um lado a amnésia em nome de um suposto fluxo natural da vida pautado no presente, de outro um dever de memória que nos leva a olhar para nossos mortos em busca de justiça — estaria posta em termos de um antagonismo entre “tempo da história” e “tempo da jurisdição”, “resultante de suas respectivas ênfases na presença ou na ausência, e com a reversibilidade dos eventos em jogo” (BEVERNAGE, 2018, p. 19).

O discurso jurídico é construído sobre uma concepção de tempo reversível, em que o julgamento e o endereçamento da sentença pressupõem a possibilidade de reversão, compensação, anulação do crime analisado. Ou seja, o evento, embora tenha acontecido no passado, ainda permanece presente e passível de intervir e de sofrer intervenção dos atores envolvidos.

O discurso histórico, por sua vez, opera a partir da irremediabilidade do acontecimento passado, pensa o tempo como “fundamentalmente *irreversível*” (BEVERNAGE, 2018, p. 20), o passado sendo abordado, deste modo, a partir de sua “ausência e inalterabilidade” (*Ibid.*). Para o tempo irreversível da história, todo crime tornado passado é irremediável, pois inseparável das dimensões de ausência e distância próprias dos acontecimentos restritos ao passado. Os acontecimentos do passado são incompensáveis, irremediáveis e irreversíveis.

Ao analisar ambos os discursos, jurídico e histórico, Bevernage constata a inabilidade do discurso histórico tradicional para colaborar na reparação de injustiças históricas em contextos de redemocratização — o que é abordado ao longo do livro a partir da análise das Comissões da Verdade em diferentes países e contextos. Assim, “o objetivo de Bevernage é evidenciar a falência ética de um discurso histórico linear e homogêneo” (RAMOS, 2020, p. 5). As “feridas históricas”³, quando postas em evidência no debate público e nas políticas de transição de países que passaram por experiências traumáticas de violência de estado, “confunde[m] passado e presente, tornando o segundo habitado pelos espectros do primeiro” (ÁVILA, 2016, p. 199).

³ Conceito trabalhado por Dipesh Chakrabarty em: CHAKRABARTHY, Dipesh. “History and the politics of recognition”. In: JENKINS, Keith; MORGAN, Sue & MUNSLAW, Alun (org.). *Manifestoes for History*. London: Routledge, 2007, pp. 77 - 87.

A pergunta que fica, portanto, para Bevernage é a seguinte: “como podemos repensar o tempo irreversível da história com sua ênfase no distante ou no ausente, sem divagar na reversibilidade mítica do tempo da jurisdição?” (2018, p. 22). Um ponto de partida estaria na obra do filósofo francês Vladimir Jankélévitch e seu conceito de irrevogável, que abriria um horizonte de possibilidades para romper com a dicotomia entre o tempo irreversível da história e o tempo reversível da jurisdição. Mais que uma terceira via, o conceito de irrevogável, possibilitaria outras maneiras de pensar o tempo, cronomofias alternativas (2018, p. 24).

Ao contrário do tempo irreversível, “frágil e imediatamente dissolúvel ou fugaz em relação ao presente” (2018, p. 23), o tempo irrevogável adere ao presente, como algo que se acumula e sedimenta. Não uma presença, pura e simplesmente, mas algo além da dicotomia entre presença e ausência como categorias absolutas, rompe com a noção de distância temporal entre presente e passado na medida em que desconsidera essas categorias em sua rigidez (*Ibid.*):

Ao referir-se a um passado que ficou “preso” e persiste no presente, o conceito de irrevogável de fato rompe com a ideia de “distância temporal” entre o presente e o passado que é tão central para o tempo irreversível da história. Além disso, o irrevogável desafia a dicotomia entre as categorias fixas do absolutamente ausente e do absolutamente presente ao se referir à “presença” incompleta e aparentemente contraditória ao que de modo geral se considera estar ausente, ou seja, o passado.

Esse passado persistente está diametralmente oposto ao passado morto do tempo irreversível da história. Leva a sério a ideia de espetros e assombrações, torna a injustiça histórica uma questão que não está resolvida — na medida em que o passado não está absolutamente ausente e distante em relação ao presente, nem sequer respeitando essas demarcações —, mas que também não pode ser reparada completamente — tendo em vista que os efeitos da injustiça não desaparecem com as reparações; permanecem sedimentados no tempo presente que se pretende absoluto e autossuficiente, o incomodando.

Bevernage irá analisar a querela entre tempo, ética e história a partir dos casos concretos das experiências de justiça de transição. Podendo ser descrita como “a concepção de justiça associada com períodos de transformação política, caracterizada por respostas legais no confronto com irregularidades dos regimes repressivos antecessores” (TEITEL, 2003, p. 69 apud. BEVERNAGE, 2018, p. 26), a justiça de transição em países saídos de regimes violentos apresenta um impasse quanto à forma de lidar com as injustiças históricas praticadas pelos governos passados. A questão é resumida por Bevernage como, de um lado,

a postura de “reparar a injustiça histórica e, assim, abrir o risco de contestação social, desestabilização e retorno da violência”, e de outro, “objetivar um presente e um futuro democrático e pacífico em prejuízo das vítimas de um passado sombrio” (2018, p. 29). Ora, o que parece estar colocado é justamente a dicotomia anteriormente observada pelo autor sendo posta em prática: o tempo reversível desestabilizador e o tempo irreversível apaziguador.

A postura dos governos até por volta dos anos 80 era de uma política do esquecimento e da anistia. Isso muda no, entanto, segundo o autor a partir de uma

“virada cultural” na teoria política [que] tornou obrigatório que, mesmo em situações em que as restrições políticas exclam a viabilidade da justiça retributiva, o passado não deve ser deixado para trás e o fardo da história deve ser enfrentado. A necessidade de administrar o legado de passados violentos revelou-se uma questão política de maior importância (BEVERNAGE, 2018, p. 33).

A partir desse momento, há uma tentativa de fundir as disciplinas históricas e jurídicas na figura das Comissões da Verdade. Como aponta Bevernage, “o discurso histórico move-se ao centro do palco na gestão ético-política do passado coletivo” (2018, p. 36). Ou seja, o debate em torno das questões ético-políticas do passado coletivo a partir do estabelecimento de comissões da verdade torna o discurso histórico passível de críticas, indagações e possíveis reformulações. As fronteiras entre história e justiça passam a se confundir com mais profundidade. A investigação em torno dessa relação interdisciplinar e suas implicações práticas nas políticas de memória coletiva, anistia e julgamento de injustiças históricas passa por uma análise “da função da história, ou de um particular discurso histórico no campo da justiça de transição a partir da perspectiva de uma política do tempo” (BEVERNAGE, 2018, p. 38)

Bevernage enxerga esse momento da história não como uma mudança estratégica consciente pautada em princípios éticos, mas como o sintoma de uma mudança na forma de se lidar com o tempo e com a história (Ibid.):

Argumento que o giro das comissões da verdade para a história e a recente preocupação internacional em reparar e se desculpar pelas injustiças históricas – que observadores têm descrito como o surgimento de uma “moralidade neo-iluminista”, uma “febre de expiação fin de millénaire”, ou uma “política do arrependimento” global – deve ser visto primeiramente como uma reação a uma mudança de regime de historicidade, para usar o conceito cunhado pelo historiador francês François Hartog.

Nesse novo regime de historicidade, o esquecimento deixou de ser suficiente para estabilizar o presente e impor o abandono de questões da ordem da memória coletiva. Trata-se de uma

crise do tempo moderno, na medida em que a progressão temporal da modernidade em seu auge corresponde a um “naturalismo” da ideia de amnésia: o tempo progride indefinidamente e, nessa progressão, o passado não só deve ser esquecido, como o será inevitavelmente. O curso natural da história comporta a necessidade do esquecimento:

Enquanto um transbordamento das recordações poderia desacelerar ligeiramente o ímpeto do progresso, a maioria estava convencida que a direção do tempo não poderia ser revertida e que ninguém poderia mover o tempo contra a corrente. [...] A partir dessa perspectiva, a injustiça histórica e suas vítimas dificilmente representavam um problema político a longo prazo (BEVERNAGE, 2018, p. 39).

Novos atores políticos e a ampliação da comunicação em massa crescentemente globalizada tornaram o esquecimento e o apagamento do passado uma tarefa cada vez mais difícil. As injustiças e as exigências por reconhecimento, culpabilização e reparação se mostram incontornáveis. Um exemplo disso pode ser encontrado na repercussão que o filme “Ainda estou aqui” teve nas redes sociais entre um público geracionalmente distante dos fatos retratados no filme. A violência do regime militar brasileiro e as marcas que foram deixadas em milhares de famílias se mostraram vivas e latentes, no cotidiano do público jovem, e o modo que os jovens tiveram de elaborar o passado enveredou para a memória e o relato, para o compartilhamento de experiências familiares. O passado não estava ausente ou sequer poderia ser resolvido: tratava-se de reivindicar a realidade de seu acontecimento, de lembrar os mortos e torturados.⁴

Os regimes pós-ditatoriais, em nome de uma pretensa modernidade antecedida por tempos lúgubres, procura se desvincular do passado em nome de um futuro de horizontes plenamente abertos. No entanto, o que se verifica é uma espécie de crise da modernização, em que seguir em frente, rumar com os pés do progresso, é, ao mesmo tempo, assumir a posição dos perpetradores da injustiça e da violência.

Resumindo: a experiência moderna com seu amor pelo futuro e sua rejeição ao antigo, parece mais uma oposição à história que um candidato apropriado para descrever uma característica que é difundida na historiografia acadêmica e consciência histórica ocidental corrente (BEVERNAGE, 2018, p. 193)

A relação entre modernidade e progresso encontra um descompasso nos contextos de violência de estado. Isso terá consequências na literatura produzida em contextos de elaboração do luto e do trauma decorrentes da violência estatal de regimes ditoriais. Auxilio

⁴ CARVALHO, Priscila. Como 'Ainda Estou Aqui' inspira jovens a compartilhar no TikTok histórias de pais e avós torturados na ditadura. BBC Brasil, Rio de Janeiro, 2/12/2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/crk0mp5l26go> . Último acesso em 6/2/2025.

Lacouture, por exemplo, tem como missão o não-esquecimento, deve lembrar-se principalmente da violência e da morte para contar a história latinoamericana, pois a violência “é o báculo da América Latina, e a América Latina não pode caminhar sem seu báculo” (BOLAÑO, 2006, p. 57). O passado não está morto, ao mesmo tempo em que está embebido em morte.

1.2 Breve reflexão sobre o anacronismo: por uma crítica da co-presença

Tendo em vista a carga ética que o passado adquire a partir da mudança de regime de historicidade apontada por Bevernage, cabe realizar algumas indagações sobre a categoria de *anacronismo*, central para os debates acerca da relação entre política, arte e história. Sendo intuitivamente enxergado como um pecado historiográfico, o conceito merece um tratamento mais mediado. Em primeiro lugar, porque as fronteiras temporais que legitimam a acusação pejorativa de algo como anacrônico não podem mais ser pressupostas — pelo menos não em sua rigidez. E, em segundo lugar, devido ao potencial político que o termo tem nos debates contemporâneos sobre memória e estética.

Focaremos no segundo aspecto: os discursos a respeito do anacronismo carregam uma pretensão política e normativa, na medida que a acusação de algo como anacrônico aponta para a inadequação de uma coexistência de tempos. A acusação de anacronismo pressupõe que algum dos elementos historicamente analisados está fora de seu tempo e, portanto, em nome da ordem sequencial do discurso histórico disciplinado, deve ser exilado. “A própria definição de algo como anacrônico”, Arthur Lima de Ávila argumenta, “serve como uma regulação das fronteiras entre passado e presente” (ÁVILA, 2016, p. 201).

O anacronismo é visto frequentemente como “um obstáculo a se superar” (GONÇALVES, 2022, p. 288), tendo as mais diversas respostas sido formuladas para sua superação. Desde um desaparecimento “por decreto” a partir de uma reavaliação da metodologia do historiador — que estabeleceria novos pressupostos quanto a sua individualidade e independência em relação aos autores originais na interpretação de textos — até uma aceitação de certos anacronismos como legítimos e passíveis de classificação (GONÇALVES, 2022, p. 289). O lugar-comum de ambas as posturas, no entanto, é de que há um descompasso entre a prática historiográfica e o anacronismo, este sendo entendido como um “tabu profissional”, uma “afronta à verdade e ao bem” (GONÇALVES, 2022, p. 296).

Há, no entanto, autores que enxergam na prática do anacronismo um dos caminhos possíveis para a contestação da homogeneidade e esvaziamento do tempo histórico. A partir de um deles, o filósofo francês Jacques Rancière, buscarei entender o anacronismo enquanto crítica da periodização baseada na distância, e enquanto um instrumento político de afirmação de passados presentes em contextos de violência — especialmente nas artes.

Para tal, será utilizado o texto “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”, de Jacques Rancière (2015), em que, a partir da leitura da obra consagrada do historiador Lucian Febvre “O problema da descrença no século XVI”, irá criticá-la a partir do questionamento, de um lado, do que sustenta o conceito de anacronismo, e, por outro, do que este conceito, por sua vez, sustenta. Nos centraremos mais nessas duas questões supracitadas do que propriamente no tratamento do texto de Febvre por Rancière.

A escolha do texto a ser trabalhado não se dá de maneira arbitrária. Seria, sem dúvidas, proveitoso uma reavaliação panorâmica do sentido de anacronismo ao longo da história do pensamento, o que, no entanto, foge ao escopo do que se pretende nesta seção de capítulo⁵. Seleciono o texto de Rancière, deste modo, pela atenção que este filósofo chama para as implicações estéticas e políticas do anacronismo, em lugar de outras abordagens mais centradas na metodologia e nas implicações para a história enquanto ciência.

No início de seu texto, Rancière expõe sua hipótese de que a construção da disciplina histórica enquanto um discurso científico deve ser entendida a partir de questões relativas a suas relações temporais, discursivas e de verdade (2015, p. 22). Essas questões, por sua vez, são resolvidas através de procedimentos literários, embora de modo ainda não reconhecido pela história, como é o caso, argumentará, do anacronismo, “um conceito poético que serve como regra filosófica para a questão do status de verdade no discurso do historiador” (RANCIÉRE, 2015, p. 22, tradução nossa). Deste modo, o anacronismo não se define apenas por seu caráter metodológico e científico — como fazem parecer os historiadores que o condenam como pecado historiográfico —, mas opera como dispositivo poético:

A hipótese é que a constituição da história como um discurso científico envolve um nó de questões filosóficas que nada têm a ver com questões relativas à “metodologia” ou à “epistemologia” da história. Esse nó concerne às relações do tempo, da palavra e da verdade. Ele apenas nunca é tratado como tal no discurso de historiador. Ele é tratado por procedimentos poéticos de construção da narrativa histórica. Entenda-se “poética” no sentido clássico: como dizendo respeito a uma *tekhné* da construção de intrigas, à disposição de suas partes e ao modo de enunciação apropriado, ou seja, às três funções tradicionais da *inventio*, da *dispositio* e da *elocutio*. A hipótese, portanto, pode ser resumida assim: a história se

⁵ Para algo do gênero, conferir: GONÇALVES, Bruno Galeano de Oliveira. Os sentidos do anacronismo. *História da Historiografia*, v.15, n.38, p. 285-314, jan-abr. 2022.

constitui como ciência resolvendo, por meio de procedimentos literários, questões filosóficas que ela evita colocar-se como tais. (RANCIÈRE, 2015, p. 22, tradução nossa.)

A questão do anacronismo está intimamente ligada com a questão da verdade e da eternidade na história. O discurso histórico moderno, com o objetivo de se afirmar enquanto ciência, encontra no tempo histórico a base sobre a qual a verdade pode ser ontologicamente atestada. A partir dos princípios de co-presença e co-pertencimento dos fenômenos no tempo, este “funcionaria, desta maneira, como um substituto da eternidade” (RANCIÈRE, 2015, p. 26, tradução nossa.). É nesse sentido que o anacronismo se apresenta como um obstáculo para a afirmação da científicidade do discurso histórico: “E é por isso que a história coloca no seu centro a questão do anacronismo como pecado mortal, um pecado contra a presença da eternidade no tempo, a presença da eternidade como tempo.” (Id. Ibid.). A liberdade da história seria preterida em relação à cristalização da eternidade metafísica no tempo histórico (GONÇALVES, 2022, p. 301)

Ranciére critica essa aderência absoluta dos sujeitos ao tempo, que, segundo ele, busca remeter à eternidade tomando a forma de um puro presente, um parentesco absoluto com o seu tempo. Ora, a teoria do tempo em que se baseia a denúncia do anacronismo, serve, argumentará o filósofo, ao propósito de garantir a verdade da história, aproximando a noção de tempo com a noção de eternidade, e criando, deste modo, um chão metafísico que garante a estabilidade ontológica dos sujeitos históricos e dos eventos (RANCIÈRE, 2015, p. 38).

Em uma defesa do movimento na história, em oposição ao imobilismo do discurso histórico moderno, Ranciére irá opor o anacronismo a um novo conceito cunhado por ele próprio: o de anacronia.

De um lado, o anacronismo serviria como “conceito-símbolo (*le concept-emblème*) pelo qual a história afirma a sua especificidade e a sua científicidade.” (RANCIÈRE, 2015, p. 44, tradução nossa). Construindo sua científicidade, paradoxalmente, a partir de elementos poéticos e retóricos tornados invisíveis a fim de legitimar as respostas dadas aos problemas filosóficos de caráter temporal e ontológico que são postos ao se atribuir científicidade ao fazer historiográfico — em suma, questões de pertencimento dos sujeitos ao tempo histórico, o tempo passa a operar como condição de possibilidade da existência. Ao mesmo tempo, sua identidade com o existente (tudo que existe existe no tempo), funciona como dispositivo retórico para a justificativa de pertencimento do pensamento a um tempo determinado cronologicamente. “Os procedimentos poéticos encerraram a eternidade no tempo. Por sua vez, o tempo é tornado a condição de pertencimento ou de adequação a esta eternidade”

(RANCIÉRE, 2015, p. 45, tradução nossa.). O conceito de anacronismo, para o filósofo, seria perverso na medida em que submete o existente ao possível, limitando a atuação de sujeitos históricos para além dos limites de seu tempo presente. Seria, portanto, um conceito immobilista em sua essência (Id., Ibid.)

De outro lado, se opondo à concepção de tempo pautada na co-presença legitimada pela denúncia do anacronismo, Ranciére propõe que, em vez de anacronismos, o que existe são “anacronias”: “eventos, ideias, significações que são contrárias ao tempo, que fazem circular o sentido de uma forma que escapa a qualquer contemporaneidade, a qualquer identidade do tempo com “si mesmo” (RANCIÉRE, 2015, p. 47, tradução nossa). Não se trataria de um pecado contra a história, mas o modo mesmo de se fazer história. O movimento histórico de reorientação de pressupostos, de mudança e mobilidade no tempo, de transformação, depende da superação dos limites do possível impostos pelo tempo da co-presença. No lugar de uma preocupação com a respeitabilidade da história enquanto ciência, Ranciére afirma que o ponto de partida para a ciência histórica deveria residir no que a palavra “história” significa (RANCIÉRE, 2015, p. 47 - 48).

1.3 Um vaso que não se pode quebrar: a confusão de tempos nos relatos de Auxilio Lacouture

A obra literária de Roberto Bolaño está repleta de elementos que reforçam a concepção de um presente constituído a partir da multiplicidade temporal, a ponto de se dissolver em uma montagem de tempos distintos e imbricados. Nos relatos em *Os Detetives Selvagens*, por exemplo, se sobrepõem os fatos da narrativa — que não estão em nenhum momento dados, mas são construídos a partir desses relatos — com olhares de tempos os mais diversos, dando ao romance o aspecto maximalista de um quarto entulhado, em que a cacofonia de vozes desafia os signos em sua função representacional, condicionando seu sentido ao tempo dos relatos expostos ao longo da narrativa.

Há, para além dos *Detetives*, uma figura na literatura de Bolaño que expressa de modo exemplar a conexão entre essa cacofonia de tempos e a violência política dos regimes ditatoriais latino-americanos: Auxilio Lacouture, narradora do romance *Amuleto* e “mãe dos poetas mexicanos”. Em uma narrativa repleta de imprecisões e incertezas, há o dever reivindicado repetidas vezes pela narradora, o de ser a memória dos jovens poetas, de extrapolar seu caráter subjetivo e individual.

Ao dar início a este relato póstumo de escrita e memória dos mortos, será preciso, dirá a narradora, que “estiquemos o tempo como a pele de uma mulher desacordada na sala de operações de um cirurgião plástico”. Ela mesma se localiza temporalmente não a partir da periodização cronológica e linear da história disciplinada, mas a partir dos mortos:

Vejamos. cheguei ao México quando León Felipe ainda estava vivo, que colosso, que força da natureza, e León Felipe morreu em 1968. Cheguei ao México quando Pedro Garfias ainda vivia, que grande homem, como era melancólico, e dom Pedro morreu em 1967, ou seja, tenho de ter chegado antes de 1967. Digamos pois que cheguei ao México em 1965. (BOLAÑO, 2006, p. 10)

Escondida no banheiro da Universidade Autônoma do México (UNAM) durante a invasão de militares mexicanos em 1968, Auxilio atesta o abandono à cronologia no momento em que se encontra dentro da cabine do banheiro das mulheres. O leitor passa a compreender que o tempo do romance não estará em ordem e que, talvez, o tempo da realidade nunca esteve:

Depois comecei a pensar no meu passado, como agora penso no meu passado. Depois superei as datas, quebrou-se o losango no espaço do desespero conjectural, subiram as imagens do fundo do lago, sem que nada nem ninguém pudesse evitar emergiram as imagens desse pobre lago que nem o sol nem a lua alumiam, dobraram-se e desdobrou-se o tempo como um sonho. O ano de 68 converteu-se no de 64, e no ano de 60, e no de 56. E também se converteu no ano de 70, de 73, no ano de 75 e de 75. Como se eu houvesse morrido e contemplasse os anos de uma perspectiva inédita. Quero dizer: comecei a pensar no meu passado como se pensasse no meu presente, no meu futuro, no meu passado, tudo revolto e adormecido num só ovo morno, um enorme ovo de não sei que pássaro interior (um arqueóptero) abrigado num ninho de escombros fumegantes. (BOLAÑO, 2006, p. 29)

A figura de Auxilio se caracteriza por sua condição de desamparo e frugalidade. Está no México, mas não é mexicana, e sim uruguaya, além disso mora de favor com companheiros feitos na universidade, onde não estuda mas realiza pequenos bicos para sobreviver. Também não possui dentes, cobre a boca ao falar pois sente vergonha. Tem plena consciência de sua condição de miséria, mas ao mesmo tempo de sua importância para os poetas e intelectuais com quem circula: “E eu estava ali com eles porque também não tinha nada, exceto minha memória”.

Os relatos descontínuos de Auxilio são marcados pela repetição de alguns elementos: os ladrilhos do banheiro iluminados pela lua, o ano de 1968 e a referência a fantasmas, todos os três intimamente relacionados. Essa repetição tem uma forte carga polifônica, opera como uma presença constante de outros tempos dentro de um relato: “é na reiteração de narrar um

acontecimento que só acontece uma vez que reside uma marca potente de trazer a outro tempo um passado que se faz ainda vivo no presente)" (COSTA, 2023, p. 226).

O ano de 1968 simboliza, antes de tudo, a condição de violência em que a narradora está imersa, é este ano que a confina numa cabine do banheiro feminino, em que o brilho da lua desregula o tempo e dá a sua memória o caráter desconexo percebido ao longo da narrativa: "a memória prega peças na gente quando a lua minguante se instala como uma aranha no banheiro das mulheres" (BOLAÑO, 2006, p. 77). Trata-se de um ano que não começou com o final do anterior, mas que foi anunciado de modo latente, um ano pressentido pela narradora, carregando consigo o presságio da catástrofe e da violência:

E assim cheguei a 1968. Ou 1968 chegou a mim. Agora poderia dizer que pressenti 68. Agora poderia dizer que tive um pressentimento feroz e que 68 não me pegou desprevenida. Augurei-o, intuí-o, suspeitei-o, adivinhei-o desde que se rasgou a primeira (e última) piñata do inocente e festivo janeiro. Como se não fosse pouco, poderia dizer que senti seu cheiro nos bares e nos parques, em fevereiro ou em março de 68, senti sua quietude sobrenatural nas livrarias e nas barraquinhas de comida ambulante, enquanto comia um taco de carne, de pé, na rua San Idefonso, contemplando a igreja de Santa Catarina de Siena e o crepúsculo mexicano que redemoinhava como um desvario, antes de 68 se transformar realmente em 68 (BOLAÑO, 2006, p. 22 - 23)

Essa sensação de assombração é retomada a todo momento nos relatos de Auxilio. O presente carrega os fantasmas do passado e a impressão de outras catástrofes porvir. A violência e sua memória estão cristalizadas nos objetos do presente, como sedimentos incômodos que prendem a atenção da narradora.

Durante a estadia na casa de intelectuais da UNAM, Auxilio, em troca, realizava faxinas. Em uma dessas casas, a de Pedro Garfias, ela percebe o costume deste de olhar tristemente para objetos, em especial um vaso de flores.

Às vezes eu me punha a refletir, quando ele já não estava no cômodo ou quando não me olhava, eu me punha a refletir e até me punha a olhar para o vaso em questão ou para os livros antes assinalados e chegava à conclusão (conclusão que por outro lado não demorava a descartar) de que ali, naqueles objetos aparentemente tão inofensivos, se ocultava o inferno ou uma de suas portas secretas (BOLAÑO, 2006, p. 12).

Instigada pelo efeito que o vaso sem flores provocava, a Auxilio resolve, um dia, colocar a mão em sua boca negra, vazia. Mas algo de seu interior a impede de realizar o ato de transgressão:

Uma vez, disso eu me lembro e me faz rir, quando eu estava sozinha no escritório de Pedrito Garfias, fiquei olhando para o vaso que ele olhava com tanta tristeza e pensei: talvez olhe

assim para ele porque não tem flores, quase nunca tem flores, e me aproximei do vaso, observei-o de diverso ângulos e então (estava cada vez mais próxima, embora minha maneira de me aproximar, minha maneira de me mover em direção ao objeto observado era como se traçasse uma espiral) pensei: vou enfiar a mão pela boca negra do vaso. Foi o que pensei. E vi como minha mão se descolava do meu corpo, se erguia, pairava sobre a boca negra do vaso, se aproximava das bordas esmaltadas, e bem então uma vozinha dentro de mim falou: *che*, Auxilio, o que está fazendo, sua louca, e foi isso que me salvou, creio, porque meu braço se deteve no ato e minha mão ficou caída, numa posição como que de bailarina morta, a poucos centímetros daquela boca do inferno, e a partir desse momento não sei o que foi que aconteceu comigo, mas, isso sim, sei o que não aconteceu e poderia ter acontecido (BOLAÑO, 2006, p. 13).

Acometida por um tremor súbito, que quase a leva ao desmaio, ela cai na poltrona e, decidida a dar um fim àquele objeto infernal, se levanta sem sua direção para espatifá-lo no chão. É, no entanto, ao se ver incapaz disso, que percebe o real conteúdo daquele vaso, a origem de sua inquietação e da de Pedro Garfias: “ali há pesadelos, ali há tudo o que a gente perdeu, tudo o que causa dor e o que é melhor esquecer” (BOLAÑO, 2006, p. 14).

O olhar triste e a sufocante impotência são direcionados a algo que não pode ser revogado, ao báculo da América Latina, à derrota da utopia, “tudo o que causa dor e o que é melhor esquecer”. Isso se torna claro na indagação que surge em Auxilio logo após perceber o que o vaso contém: “Então pensei: Pedrito Garfias saberá o que se esconde dentro do seu vaso de flores? Sabem os poetas o que se entoca na boca sem fundo dos seus vasos? E, se sabem, por que não os despedaçam, por que não assumem por eles próprios essa responsabilidade?” (Id., Ibid.). Aquele objeto incômodo seria a presença das derrotas do passado no presente, algo que se olha absorto, que requer mais do que apenas vontade para se despedaçar.

2. História, ficção e política na América Latina

A obra literária de Roberto Bolaño é marcada pela maneira que os fatos históricos atravessam a narrativa, condicionando as personagens, assim como interferindo nas características formais e estruturais do texto. No livro que alavancou sua carreira literária, *A Literatura Nazista na América*, por exemplo, Bolaño realiza uma antologia biográfica de escritores de extrema-direita, todos ficcionais. O tom paródico e as críticas ácidas a uma elite intelectual que convive muito bem com os barbarismos residuais do progresso dão ao livro o atributo de tensionar as fronteiras entre verdade e ficção.

Esse exemplo pode ser complementado por uma variedade de obras que apontam para o debate entre história, política e ficção. Entre elas, sua novela de 1999, *Amuleto*, tem na figura de Auxilio Lacouture a porta-voz de uma geração de escritores mortos, sumidos e esquecidos, vítimas de uma violência tão real quanto indissociável do contexto latino-americano. Eventos históricos reais servem de pretexto para uma operação mnemônica que vai além da representação fiel dos fatos, atravessando o imaginário de uma época a partir de escolhas formais que prezam pela exploração da interioridade da narradora e sua dilaceração frente à violência. Trata-se de um relato que engloba fatos históricos, eventos imaginados, delírios, mentiras; mas que, em última instância, opera sobre a realidade e levanta questões ligadas às necessidades de sua época.

Ao mesmo tempo que as vidas narradas são imaginadas, fruto, em certa medida, da subjetividade do autor, as trajetórias e ideologias retratadas soam assustadoramente reais e familiares ao leitor. É a partir dessa familiaridade e do estranhamento que provoca que o presente capítulo pretende colocar suas questões em torno da relação entre história e ficção, abordando, principalmente, a literatura latino-americana e o papel político do escritor. Para tal serão trabalhados textos que, embora recentes, tratam de questões antigas e de vital relevância para o debate em torno dos limites entre ficção e história (RANCIÉRE, 2009;

CHARBEL, 2022; PINTO, 2024). Além disso, tratar-se-á da figura do escritor latino-americano frente a contextos traumáticos e violentos, na tradição literária do *boom*, em seus críticos da década de 1990 e na obra de Bolaño, que inspira estes (AVELAR, 2000; COSTA, 2003; AGUILAR, 2010; TURIN, 2017; PINTO, 2024).

2.1 História e ficção

O texto, segundo a tradição dos estudos literários, que primeiro estabelece uma cisão entre os domínios da história e da ficção é a *Poética* de Aristóteles. Nesse livro, o filósofo grego diferencia ambos os domínios tendo em vista algo que será crucial para a análise dessa problemática: a relação de ambos com o real. Dirá ele:

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Alcibíades fez ou o que fizeram a ele. (ARISTÓTELES, 2014, p. 28)

A superioridade da poesia — podendo ser entendida como literatura no geral — sobre a história se daria pela liberdade da primeira em relação às limitações impostas pelo real dos fatos narrados. Referindo-se ao universal, segundo Aristóteles, as possibilidades da poesia seriam potencialmente infinitas através da imaginação do autor, em oposição à história, que se restringiria ao domínio dos “fatos particulares”. Além disso, a poesia conferiria aos acontecimentos uma lógica causal e coesa da qual careceriam os fatos empíricos apresentados de modo amontoado, sem uma preocupação de ordenamento.

Tal tratamento da ficção em seu diálogo com a realidade será alterado com o nascimento do romance enquanto gênero literário na virada do XIX. Nesse período, a ficcionalidade deixa de ser um atributo autônomo e restrito à linguagem, separado da realidade material; passa a ser entendida como um modo de operar sobre a realidade a fim de desvendar sua verdade essencial, “uma maneira de dar sentido ao universo ‘empírico’ das ações obscuras e os objetos banais” (RANCIÉRE, 2009, p. 55). É essa pretensão do romance de “chegar ao âmago da realidade” (FUKS apud PINTO, 2024, p. 25), eventualmente

ultrapassando seus limites através do desvelamento de sua essência, um aspecto indicador da pretensão dos romancistas oitocentistas de assumir o papel de historiadores de seu século⁶.

Assim se encontra revogada a linha divisória aristotélica entre duas “histórias” — a dos historiadores e a dos poetas —, a qual não separava somente a realidade e a ficção, mas também a sucessão empírica e a necessidade construída. Aristóteles fundava a superioridade da poesia, que conta “o que pode suceder” segundo a necessidade ou a verossimilhança da ordenação das ações poéticas, sobre a história, concebida como sucessão empírica dos acontecimentos, “do que sucedeu. A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o “empírico” traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. “O que sucedeu” remete pois diretamente a um regime de verdade, um regime de *mostração* de sua própria necessidade. Do outro, “o que poderia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação de ações. A “história” poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas. (RANCIÉRE, 2009, p. 56)

O romancista cria um efeito estético de necessidade e ordenação causal dos fatos a partir dos “rastros e vestígios” do real, empiricamente apreendidos pelo compromisso com os fatos próprio do ofício historiográfico. O real, deste modo, “precisa ser ficcionado para ser pensado” (Ranciére, 2009, p. 58). Trata-se do privilégio da dimensão utilitária da ficção, em que o romance é “um instrumento cirúrgico capaz de dissecar a realidade e expor a experiência” (PINTO, 2024, p. 26). A ascensão do romance é, deste modo, correspondente à ascensão do realismo.

É essa ambição do romance realista do século XIX de atuar como desvelamento dos fatos históricos que serve de ponto de partida para uma discussão mais aprofundada a respeito do que será o tema central do texto “Do fingimento à imaginação moral: Diálogos entre ficção e história”, do historiador Júlio Pimentel Pinto: não só as relações entre ficção e realidade histórica, mas a própria postura do historiador frente a um texto ficcional.

Para os objetivos deste ensaio — pensar a relação entre ficção e história e o trabalho com a literatura na historiografia —, é importante ultrapassar a marca do grande romance do XIX e evitar a associação direta e, embora atraente, impertinente, entre ficção e realidade. (PINTO, 2024, p. 27)

No ensaio, o problema do realismo se entrelaça ao problema da representação do real, da releitura do passado histórico a partir do texto literário. Se os romancistas do século XIX, como Balzac e Tolstoi, pretendiam escrever a história de seu século, desvendando, por meio de uma literatura realista, a essência oculta dos acontecimentos, a tarefa do historiador frente

⁶ Para um aprofundamento desta ideia, Cf. WATTS, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. pp. 11 - 39

ao texto literário não pode partir dos mesmos pressupostos de inteligibilidade do real. A representação deste não é puramente objetiva e, deste modo, a ambição do romance realista nunca é alcançada completamente, posto que “nenhum realismo é isento de uma caracterização que o especifique e elimine o sentido de plenitude, nenhuma obra se refere a um ‘contexto’” (Auerbach apud PINTO, 2024, p. 26).

A ideia de “contexto” não pode, portanto, servir como um referencial intocado e autônomo em relação ao trabalho da ficção. Escrevendo sobre os *Diários de Emilio Renzi*, Julio Pimentel Pinto aborda o modo como o contexto histórico do qual o autor trata em seus diários não serve ao leitor como um espelho da realidade ou uma janela para outro tempo — estável e previsível —, mas, de modo oposto,

o leitor que acompanha a construção dessa memória enviesada não enxerga o passado, mas o diálogo entre os diversos estratos do tempo e o recurso à ficção como forma de produzir significados para a experiência histórica e de possuir o passado — e a consciência dele — com base em fragmentos sutis (PINTO, 2024, p. 103)

Ao contrário dos romancistas que pretendiam enxergar um mundo cada vez mais instável de modo claro, driblando as intempéries crescentes deste por meio da estetização do real, Piglia lida com a realidade como um amontoado de signos incapazes de serem postos em ordem, não restando sequer a clareza da distinção entre autor e narrador.

Essa é a postura que será seguida por uma miríade de autores contemporâneos, segundo o historiador Felipe Charbel. Tentando entender em que consistiria uma nova forma de romance histórico na virada do século XX para o XXI, Charbel chega a apontar para a existência de “ficções que resistem à ficção”. Essa tensão do ficcional com o não-ficcional é justamente sintoma da instabilidade, já apontada em Piglia, do dever do escritor frente aos fatos históricos. Não uma morte da ficção, mas uma complexificação de seu ofício, como dirá o autor: “o que está em jogo na tendência à referencialidade que tem marcado fortemente o romance das últimas décadas é uma faceta inesperada da própria elasticidade do conceito e da prática da ficção, que, ao negar a si mesma, termina por enriquecer seu próprio jogo” (CHARBEL, 2022, p. 251).

O romance histórico estaria passando por uma renovação de formas e procedimentos narrativos, um hibridismo, portanto, não só temático como estilístico. A liberdade da ficção em explorar territórios limitados à disciplina histórica apontada por Aristóteles retorna ao mote de escritores contemporâneos como Thomas Pynchon, Don DeLillo e Winfried Georg Sebald, na postura que estes assumem de utilizar dos fatos concretos particulares para

enveredar em assuntos universais como a paranoia, a solidão e a culpa. Um outro tipo de compromisso com a realidade está posto em cena. Nem a autonomia da poesia sobre a história, como em Aristóteles; nem o ofício do romancista do século XIX como substituto do historiador; mas, nas palavras de Charbel, “uma torção do ficcional ao redor do próprio eixo, de uma expansão do romance (um gênero que tem na liberdade imaginativa uma de suas marcas de nascença) na direção da referencialidade” (CHARBEL, 2022, p. 251 - 252).

Trata-se, portanto, de outro modo de lidar com a ficção, com a realidade, mas também com o passado, posto que o esquecimento inerente à memória produz essas zonas cinzentas apenas navegáveis pelo ato imaginativo da ficção. A composição fragmentária do passado é disposta pelo autor de ficção de modo que as verdades particulares dos fatos históricos convivam com uma elaboração “mentirosa” de um contexto que expressa mais a subjetividade desse autor do que a realidade estrita. “Nega-se a realidade por meio da mentira — algo próprio da ficção —; nega-se a realidade para conhecê-la e compreendê-la, para recriar os significados possíveis da experiência passada, para ordenar o tempo vivido” (PINTO, 2024, p. 105).

Assim, não por acaso podemos perceber que o desenvolvimento de uma literatura latino-americana a partir dos anos 90 se encontra em oposição àquela do chamado *boom* latino-americano dos anos 60 e 70. A segunda se desenvolve em um contexto de modernização, da busca por uma identidade e da figura do escritor como responsável por produzi-la. Já a literatura pós-ditatorial é aquela do luto, do cinismo e do abandono do vínculo necessário entre literatura e política. Não há mais um futuro a ser construído, e sim um passado em ruínas a ser vasculhado.

2.2 O papel político do escritor na América Latina: o *boom* e seus críticos

Para tratar do papel do escritor latino-americano nas literaturas produzidas no pós-ditadura, iniciaremos seguindo os passos de Idelber Avelar no, já clássico, livro *Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Neste livro, o autor desenvolve a tese de que as literaturas produzidas na América Latina por nomes como Ricardo Piglia, Silviano Santiago e Tununa Mercado, deveriam ser analisadas tendo como chave de leitura “sua condição pós-ditatorial, seu fantasmagórico luto não resolvido” (AVELAR, 2000, p. 35).

O autor aponta, no entanto, para a necessidade de começar por um tratamento do chamado *boom* latino-americano das décadas de 1960 e 1970, de onde saíram as produções

hegemônicas do que se entendia por literatura naquele tempo nos países da América Latina. Segundo ele,

seria saudável tomar certa distância crítica das caracterizações anteriores do fenômeno que, tributárias da descrição que o boom fez de si mesmo enquanto culminação estética da literatura latino-americano e realização definitiva de todo seu potencial e complexidade, deixaram de atentar à retórica da “nova narrativa hispano-americana (AVELAR, 2000, p. 37)

Ora, tendo em vista essa avaliação, conseguimos já estabelecer a relação entre as narrativas do *boom* e a ideia de modernização e progresso, uma “vontade de modernidade” nas palavras de Avelar. Mais que uma explicação partindo da clássica tese da modernização acompanhada pela permanência de arcaísmos própria da realidade latino-americana, o autor procura atentar para a configuração específica que a relação entre economia e cultura passa a ter, em que o avanço cultural compensaria os resquícios arcaicos do desenvolvimento socioeconômico.

É necessário, deste modo, investigar as bases à partir das quais estão sustentadas essas ideias, antes de as opor ao modelo de literatura defendido pelos escritores do pós-ditadura. Para isso, é chave compreender dois fatores que contribuem à sanha modernizante do *boom*: a profissionalização da figura do escritor na América Latina, em primeiro lugar, e aquilo que Avelar irá chamar de “luto pelo aurático”, que daí decorre.

De partida, é importante estabelecer que a adesão ao discurso do escritor latino-americano como agente da modernização está profundamente atrelado à inserção deste na lógica de mercado, isto é, sua profissionalização.

A estreita cumplicidade do boom com a teoria da modernização não foi, para eles, uma opção entre outras,. Os escritores do boom não são um grupo elegendo livremente a posição a ser adotada em relação à modernização. O boom representa, há que se recordar, o momento culminante da profissionalização do escritor latino-americano (AVELAR, 2000, p. 41)

Os autores da geração do *boom* são os primeiros a vender livros em uma escala digna de sucessos comerciais. O campo literário nesse momento, diferente de seus antecessores do século XIX, não será mais composto majoritariamente de funcionários estatais, mas de profissionais autônomos, com vendas na casa das centenas de milhares de cópias. Essa autonomização da figura do escritor irá resultar, conforme a tese de Idelber Avelar, em uma desauratização do conceito de livro a partir de sua inserção na lógica mercantil, transformado em mero valor de troca e, concomitantemente, sendo dominado pelas leis do mercado.

Deste modo, a desvinculação entre a vida política e o ofício da ficção, simultânea à massificação da produção do objeto livro e a expansão de sua reproduzibilidade, cria um

sentimento de luto pela função instrumental e política da literatura, agora absorvida pela lógica da produção capitalista: “o preço a pagar pela autonomia social foi o desaparecimento da aura” (AVELAR, 2000, p. 42).

A autorreferencialidade entendida como completude coincide com um Estado frequentemente mais independente em relação à cultura. A modernização latino-americana fez florescer uma forma de governo cada vez mais tecnocrática, que dispensava a função ideológica da produção estética. Esta era suprida pela ideologia tecnológica importada do neoliberalismo estadunidense em plena ascensão.

Daí a proposição de que o boom, mais que um complô draconiano de dominação por parte das elites letradas latino-americanas (leitura hoje muito difundida em algumas latitudes, especialmente na América do Norte) tenta, em realidade, dar conta de uma impossibilidade fundamental para as elites, em virtude da própria modernização, de instrumentalizar a literatura para o controle social: perda, por assim dizer, da produtividade disciplinadora da literatura. O *boom* não é outra coisa que luto por essa impossibilidade, isto é, luto pelo aurático. (AVELAR, 2000, p. 44)

Tendo isso em vista, Avelar irá apontar, em seguida, para uma estrutura de compensação própria à apologia do progresso do *boom*, isto é, sua narrativa compensaria a perda aurática ao vincular-se a um discurso do pioneirismo e da modernização pela literatura, como, por exemplo, as constantes alegorias a um “fundador demiurgo” que desenvolve a cidade através de seu papel de “escritores-fundadores” negador da tradição, presentes em obras como *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez (AVELAR, 2000, p. 44 - 45). Trata-se da busca da reabilitação da escrita enquanto inaugadora da história, do retorno da prevalência das palavras sobre as coisas ao menos dentro do universo imaginado; um último suspiro do papel ideológico da obra estética.

Essa utopia do escritor-demiurgo será, no entanto, incabível no contexto pós-ditatorial, marcado não pela tensão entre modernização e tradição, mas pelas ruínas da catástrofe modernizadora do neoliberalismo instituído violentamente por regimes autoritários. “Depois dos militares já não há modernização que não implique integração ao mercado global capitalista” (AVELAR, 2000, p. 48). Em sua tese de doutorado transformada em livro, *O projeto literário de Roberto Bolaño: estética do fracasso*, Júlia Morena da Costa sintetiza bem a situação em que se encontravam os escritores das gerações posteriores ao *boom*, que viveram, durante a juventude, os arbítrios dos regimes militares latino-americanos:

Bolaño, assim como sua geração, os nascidos na década de 1950 na América latina, é herdeiro de uma possibilidade utópica violentamente fissurada pelo poder instituído e pelos interesses

do capital. Uma violência disseminada, por vezes explícita, no caso do Chile, por vezes dissimulada como no México, mas sempre presente. (2023, p. 93)

Um exemplo da postura desses escritores mais jovens, críticos contundentes — e por vezes violentos — do *boom*, está na publicação do chamado *Manifesto Crack*, na década de 1990. Assinado por escritores como Ignacio Padilla, Jorge Volpi e Eloy Urroz, o manifesto foi percebido como a gênese de uma nova geração de escritores, radicalmente opositos — ao menos, em seu discurso — aos intuitos dos autores da década de 60. O colombiano Efraim Medina Reyes, frequentemente cáustico e frontal em suas declarações, já esboça o mote provocador desse conjunto de escritores, atestando a pouca importância dada à identidade nacional ou de sua construção pela literatura: “Não faço parte de nenhum boom, nem sequer me sinto colombiano. Prefiro ser argentino.” (REYES apud PINTO, 2004, p. 83)

Essa é uma geração de autores que questiona a própria ideia de “geração”, valorizando o aspecto individual e subjetivo do fazer literário, sem pretensão de produzir uma obra homogênea e com um programa ao qual se referir, como seria o caso de um projeto regionalista de uma literatura política:

Nelas encontramos a defesa de uma proposta estética, o apreço ao subjetivismo e ao sarcasmo como marcas narrativas e estilísticas, a recusa da ideia de “geração” literária, o confronto com a tradição vigente — ou com o cânone —, a recepção das novas propostas por autores consagrados (PINTO, 2024, p. 84)

Júlio Pimentel Pinto, no entanto, compreenderá essa postura como um estabelecimento de uma lógica própria das “gerações”, não no sentido de uniformidade, mas no de “tendências ou vocações” coletivas. A própria postura anti-geração seria algo geracional (PINTO, 2024, p. 84 - 85).

Há a tendência, também, entre os que fizeram parte da geração de 1990, à recusa da figura do autor enquanto anterior ao livro. Em vez de um produto do ofício literário, o livro seria antes uma contingência. Tendência essa, digamos, paradoxal, levando em consideração outra postura defendida por esses autores: a importância dada à individualidade e à subjetividade (PINTO, 2024, p. 86). Deste modo, Pinto irá continuar em sua defesa pela reabilitação do conceito de “geração” a partir de sua relação entre o indivíduo e seu tempo:

Afinal, a insistência na subjetividade como marca narrativa remete à noção de representação da temporalidade vivida, à qual a noção de geração literária deve ser atrelada, gerando o sentido de contexto cognitivo: o que é possível escrever ou pensar numa dada experiência histórica, suas regras e seus desvios, suas pertenças intelectuais. Ou, em outras palavras, mais do que supor geração como identidade de autores e obras ou de respeito estrito a um programa

comum, ela indica uma experiência radical de colocar-se em seu tempo (mesmo quando se reage a ele) e de inquirir sobre seus impasses (PINTO, 2024, p. 86 - 87)

Assim, o autor busca aproximar — dadas as devidas singularidades — as gerações do *boom* e de 1990. Embora a segunda recuse com violência a proposição de um programa de construção identitária presente na primeira, ambas compartilham a inquietação frente à sociedade que se dispõe — seja pela crença no poder transformador da literatura, no caso do *boom*; seja pela necessidade de expressar um ponto de vista pessoal disruptivo, no caso dos autores da geração 1990.

Uma das principais características do *boom* atacadas pelos autores da *Geração Crack* estaria no distanciamento entre literatura e vida sustentado, segundo estes, pela ideia de “realismo mágico”. Os escritores da década de 90 escrevem tendo em vista referências da cultura *pop*, vivências urbanas e a violência que só se encontra quando se vai à rua de fato, algo *inimaginável*, no sentido estrito do termo.

Mais do que as referências pop a que atribui a origem de sua escrita, é a produção dessa ilusão de realidade por trás do texto, é essa sugestão de que algo vibra em cada página ou palavra, de que a representação é um espelho-palavra da vida sem mistificação que estabelece o corte na tradição, que rejeita um passado literário cujo nome é realismo mágico (PINTO, 2024, p. 90).

Medina Reyes ataca García Márquez com ironia, se referindo ao colombiano ganhador do Prêmio Nobel de Literatura como “Garcia Marqueting” e fazendo um paralelo bem-humorado e igualmente contundente entre o realismo urbano e o realismo mágico: “Nós que vivemos na Colômbia sabemos que as pessoas aqui não voam pelos ares vítimas de um esconjuro, mas, sim, de uma bomba.” (REYES apud PINTO, 2024, p. 90 - 91).

Autores como Medina Reyes encontraram referencial para tais críticas em uma literatura produzida por escritores que viveram os regimes ditoriais na América Latina como jovens adultos, muitas vezes combatentes da resistência. É o caso de autores como Roberto Bolaño, descrito, ao lado do escritor espanhol Enrique Villa-Matas, por Ignacio Padilla (apud PINTO, 2024, p. 92 - 93), como um desses escritores que

são efetivamente os mestres indiscutíveis não apenas daqueles que compõem a Crack, mas de qualquer autor latino-americano nascido na década de 1960. Diferentemente de seus discípulos, eles quase nunca anunciaram de maneira explícita sua frustração diante da quimera, da invenção, da aberração do realismo mágico. Simplesmente demonstraram com seus livros que a boa literatura nasce e se faz distante dos cenários bananeiros e da fantasia desaforada que pretende vender exotismos fáceis

Sigamos o exemplo da obra pensada neste trabalho: o romance *Amuleto*, de Bolaño. O cenário no qual se desdobra a trama é a universidade, território em disputa na América Latina dos anos 60. A narradora, Auxilio Lacouture, desempenha um papel contrastante com o do “escritor-fundador” apontado por Idelber Avelar como personagem típico das narrativas mágicas do *boom*. Auxilio não tem pretensão de construir uma comunidade modernizada, rompendo com o arcaísmo do presente. Ela já inicia seu relato derrotada, escondida da polícia mexicana em uma cabine de banheiro da universidade. Cabe a ela, porém, a tarefa de lembrar os mortos e suas utopias fracassadas.

A violência urbana, tema de preferência dos autores da década de 90, como exposto pela citação de Medina Reyes anteriormente feita, está presente a todo momento no romance. Uma violência ambiente perpassa as desventuras rememoradas por Auxilio. Em um de seus relatos, ela começa com a seguinte frase: “uma vez senti que alguém me seguia” e continua a narrar a sensação de estar sendo perseguida no breu da noite mexicana, até que resolve parar de andar e fechar os olhos:

fechei os olhos, depois abri os olhos e vi as paredes de ladrilhos brancos do banheiro feminino do quarto andar. Depois tornei a fechar os olhos e ouvi o vento que varria o campus da Faculdade de Filosofia e Letras com uma meticulosidade digna de melhor empenho. E pensei: a História é assim, um conto curto de terror (Bolaño, 2006, p. 51 - 52).

As imagens evocadas pela narradora apontam para uma transitoriedade entre a narração de fatos particulares de cunho individual — a sensação de estar sendo perseguida na rua — e o caráter da História com H maiúsculo. Passa-se da imaginação para o real, não concluindo com uma separação de ambos do tipo “era apenas minha imaginação”, mas com uma afirmação categórica sobre a ligação íntima entre o imaginado e o evento histórico que ela mesma está vivenciando ao se esconder da polícia no banheiro da universidade. Paula Aguilar, ao tratar das formas de representação da violência na memória nas narrativas de Bolaño, aponta para essa característica da novela *Amuleto* “instala[r] o problema da memória tanto na esfera do indivíduo (Auxilio) e como no espaço da memória coletiva (América Latina)” (2010, p. 157, tradução nossa). Ao abrir os olhos e retornar à realidade, a sensação de estar sendo perseguida por uma sombra de intenções assassinas permanece.

Bolaño movimenta seu texto entre o imaginário e o real, sem se filiar unicamente a nenhum dos dois registros, demonstrando a dinâmica existente entre ambos, onde um produz o outro. A violência e o trauma que assombram Auxilio são tanto reais como imaginados e rememorados: “o fantástico é o espectro das violências ocultas” (AGUILAR, 2010, p. 159). E

esse deslocamento entre seu interior e a imagem dos ladrilhos do banheiro feminino — usada como referencial à realidade “externa” do presente na narrativa — aponta para a convivência com o traumático própria daquilo que Rodrigo Turin irá chamar de um “‘tempo contemporâneo lento’ da memória”, caracterizado como uma coexistência com a assombração, tendo em vista que “resta apenas coexistir com ela, saber habitá-la na medida mesmo em que ela habita o presente” (TURIN, 2017, p. 60). Não há, portanto, estabilidade temporal na narrativa de *Amuleto*, mas um trânsito constante entre o tempo do imaginário — fruto de sua produção mnemônica — e o tempo do real, de onde a narradora, “um sujeito fraturado” (TURIN, 2017, p. 61) fala.

3. Narrar a derrota: polifonia e violência

Em seu discurso proferido após ganhar o prêmio Romulo Gallegos, no ano de 1999 — mesmo ano em que publica *Amuleto* —, Roberto Bolaño expressa a complexidade e as contradições das vanguardas latino-americanas, derrotadas pelos regimes militares no continente, associando sua derrota a seu projeto literário:

Em grande medida, tudo o que escrevi é uma carta de amor ou uma despedida para minha própria geração, aqueles de nós que nasceram na década de 1950 e que optaram em um determinado momento por se tornarem soldados, neste caso seria mais correto dizer militantes, e demos o pouco que tínhamos, o muito que tínhamos, que era nossa juventude, a uma causa que acreditávamos ser a causa mais generosa do mundo e que de certa forma era, mas na realidade não era. (BOLAÑO, 2004, 37, tradução nossa).

Não é estranho, portanto, quando se pode constatar que grande parte — para não dizer toda — da obra de Bolaño contém em si uma intenção de, ao mesmo tempo, celebrar a luta política e as pretensões literárias de sua geração, como também, trazer à tona a derrota que sempre esteve contida nessa luta, a morte e o esquecimento, que nunca deixaram de assombrar a juventude de esquerda na América Latina.

Em *Amuleto*, a tragédia dos jovens poetas e guerrilheiros é lembrada por Auxilio, mas poderia muito bem ter sido apagada da história. A “causa mais generosa do mundo” — ou não — era tão necessária quanto inútil. A derrota da guerrilha não estava separada da derrota das vanguardas literárias, haja vista que ambos cantam enquanto caminham em direção do abismo na cena final do romance, que será discutida ao final deste capítulo. Cabe a Auxilio elaborar essas contradições. Logo Auxilio, imigrante uruguaia, de memória confusa, escondida em uma cabine, acompanhada apenas da luz da lua e da paisagem dos ladrilhos do banheiro, desdentada e consciente disso ao extremo.

Qual será então a maneira que a narradora encarnará a voz de toda uma geração? Como os fantasmas se manifestam em seus relatos, bagunçando sua linearidade cronológica? Como narrar a catástrofe, em meio às ruínas, sem uma estrutura à qual se agarrar, coletando

os cacos deixados pelos *carabineros*, seja na UNAM ou em Tlatelolco? Por fim, qual é o amuleto que esses jovens barbaramente assassinados, conduzidos ao abismo enquanto entoam um canto final, concedem à posteridade?

São essas algumas das questões que serão trabalhadas no presente capítulo, a partir da análise de trechos do romance, com o auxílio de textos secundários que tratam da obra de Bolaño como um todo e de *Amuleto* em específico.

3.1 A voz polifônica de Auxilio

A voz narrativa de Auxilio está intimamente relacionada com o conflito geracional latente na obra de Bolaño, que pode ser sintetizado na ideia de uma exaustão tanto do autoritarismo quanto da linguagem e dispositivos narrativos usados até então para tentar combatê-lo (O'BRYEN, 2011, p. 475). Esse esgotamento semântico é refletido no caráter fragmentário da narração de Auxílio, em que as memórias são expostas de modo desordenado e, entremeadas de elementos ficcionais e, em alguns casos, surrealistas. Isso ocorre, dirá Rory O'Bryen, “com base em uma vontade de resistir à “reintegração”, especialmente em uma comunidade que agora se mostra claramente baseada na violência” (2011, p. 476, tradução nossa.)⁷.

O aspecto fractal das memórias narradas por Auxilio opera como uma fuga do registro do relato institucionalizado, que busca a efetivação de uma história inteligível e coesa, com um fim a se alcançar. Trata-se de uma tentativa de tornar a lembrança autônoma em relação às condições pressupostas pelos registros institucionais tradicionais. A autonomia universitária, rompida pelos *carabineros*, resiste na tentativa de Auxilio de rememorar a violenta história dos jovens poetas, na medida em que não se pode impor uma ordem a seu discurso.

As metáforas usadas pela narradora serão cruciais para essa construção estilística. No capítulo do livro em que Auxilio se encontra com Remedio Varos, poeta mexicana e uma de suas ídolas literárias, as metáforas temporais e espaciais constroem a dinâmica de alternância entre aquilo que está sendo lembrado, por um lado, e o lugar de onde Auxilio fala, do outro. É a partir desse movimento imagético que as cenas narradas terão lugar.

No começo, a impressão que dá é que Auxilio — que nos capítulos anteriores havia vivenciado uma espécie de epopeia no submundo mexicano da prostituição masculina — irá

⁷ No original: “...on the basis of a will to resist ‘reintegration’, especially into a community now conspicuously shown to be founded on violence.”

retomar a sobriedade. Ela se localiza novamente no espaço e no tempo, parecendo que a normalidade cronológica da narrativa será respeitada daí em diante: “Estava outra vez no banheiro das mulheres do quarto andar da Faculdade de Filosofia e Letras, era setembro de 1968 e eu pensava nas aventuras e em Remedios Varo” (BOLAÑO, 2006, p. 76). Porém, essa expectativa é imediatamente quebrada:

São tão poucos os que se lembram de Remedios Varo. Não a conheci. Sinceramente, adoraria dizer que a conheci, mas a verdade é que não a conheci. Conheci mulheres maravilhosas, fortes como montanhas ou como correntes marinhas, mas Remedios Varo não conheci. Não porque tivesse vergonha de ir vê-la em sua casa, não porque não apreciasse sua obra (que aprecio do fundo do coração), mas porque Remedios Varo morreu em 1963 e em 1963 eu ainda estava em minha distante e querida Montevidéu. (BOLAÑO, 2016, p. 76 - 77)

Auxilio faz questão de romper não somente a lógica temporal, como também a de espaço; está separada da vida que irá recordar nas duas formas *a priori* da sensibilidade. Não compartilhando nem o tempo, nem o espaço com Remedio Varos, no entanto, é ela que vem em seu pensamento enquanto está na cabine do banheiro. Desse ponto em diante da narrativa, qualquer credibilidade possível de seu relato estaria perdida. É, no entanto, nesse descompromisso com a veracidade, que se abrem novos espaços para outras perspectivas. “Auxilio apresenta a possibilidade de armar um discurso desde diferentes ângulos, sendo todos eles carentes de autoridade.” (ALMONACID, 2012, p. 120)

Remedio Varos está morta, mas sua voz será ouvida. A rememoração da uruguaia que resiste aos *carabineros* refugiada no banheiro feminino da universidade, envolve uma resistência à própria ideia de morte como inatividade do morto; este retorna para fazer parte de seu relato:

As vozes fantasmagóricas demarcam um tempo próprio à obra de Bolaño, um tempo de sucessivos retornos, de eternos reencontros com o passado; tempo em que a sucessão não se dá de maneira linear, mas sob a regência dos fantasmas que compuseram essa radionovela”. (TEIXEIRA; LIMA, 2024, p. 7)

Após conseguir o endereço de Remedio Varos com o poeta Pedro Grafias, em 1963, cinco anos antes de conhecê-lo — ou de sequer chegar ao México —, Auxilio vai ao encontro da escritora:

Vou voando para lá, para a casa de Remedios Varo, que fica na colônia Polanco, pode ser?, ou na colônia Anzures, pode ser?, ou na colônia Tlaxpana, pode ser?, a memória prega peças na gente quando a lua minguante se instala como uma aranha no banheiro das mulheres, em todo caso vou ligeira pelas ruas da Cidade do México que se sucedem uma depois da outra, e

pouco a pouco, à medida que me aproximo da sua casa, vão mudando (e cada mudança se apoia na mudança precedente, como sucessão e ao mesmo tempo como crítica), até chegar a uma rua em que todas as casas parecem castelos demolidos, então toco uma campainha, espero uns segundos em que só ouço as batidas do meu coração (porque sou boba assim, quando vou conhecer alguém que admiro, meu coração se acelera), depois escuto uns passinhos e alguém abre a porta, é Remedios Varo. (BOLAÑO, 2006, p. 77)

A imagem de Auxilio indo até Remedios Varo é fortemente marcada pelo tom surrealista, beirando o caos. As casas "mudam" sucessivamente, e a própria colônia em que elas se encontram é informação incerta. Isso tudo sendo narrado a partir da fina ironia de não se lembrar direito de algo que nunca aconteceu. O leitor esquece por um momento de que nada daquilo tem lugar na realidade — ao menos em termos factuais — e aceita o que é narrado pela uruguaia, firmando um acordo entre leitor e narrador que ignora os limites fronteiriços entre memória e ficção.

O que o empreendimento estético de Roberto Bolaño faz nesses arroubos surrealistas (ou infrarrealistas) é inserir os seus personagens, observadores e ouvintes dessa peça fantasmagórica, num tempo outro, num tempo de revelações anacrônicas, incompletas e fracionadas, sempre distantes demais para serem articuladas verdadeiramente pelos homens que dão forma ao emaranhado de histórias humanas. Por isso, apenas na lógica da loucura ou embriaguez, fora dos padrões da razão corriqueira, que se pode vislumbrar e compreender esse mundo de latino-americanos traumatizados e errantes. (TEIXEIRA; LIMA, 2024, p. 8)

Essa tendência à desordem continua no relato do encontro entre as duas, que é entrecortado pelo ponto de vista de Auxilio na cabine do banheiro feminino. Bolaño joga com a sobreposição de imagens, em um artifício de decupagem semelhante ao da arte cinematográfica⁸:

Então suspiro, olho para a lua minguante refletida nos ladrilhos do banheiro das mulheres do quarto andar e, com um gesto que se sobrepõe ao cansaço e ao medo, estendo a mão e pergunto a ela que quadro é esse que está tapado com a saia de giganta. Remedios Varo me fita sorrindo, depois se vira, me dá as costas e por um instante estuda o quadro, mas sem tirar ou correr a saia que o preserva de olhares indiscretos. É o último, diz. Ou talvez tenha dito é o penúltimo. O eco das suas palavras repica nos ladrilhos arranhados pela lua, assim é fácil confundir o último e o penúltimo. Ai, todos os quadros de Remedios Varo, nessa hora de insônia militante, desfilam como lágrimas vertidas pela lua ou por meus olhos azuis. Assim é difícil, sinceramente, prestar atenção nos detalhes ou distinguir com clareza a palavra último da palavra penúltimo. (BOLAÑO, 2006, p. 79)

⁸ Para maior desenvolvimento sobre a relação entre a obra de Bolaño e o cinema, Cf. COSTA, Morena Julia. "Bolaño e cinema" In: COSTA, Morena Julia. *O projeto literário de Roberto Bolaño: estética do fracasso*. Salvador: Ed. UFBA, 2023.

A imagem do ladrilho opera como elemento narrativo que indica a simultaneidade do tempo que não passa, a sedimentação de um passado, não só rememorado, como imaginado. Imaginação e memória convergem e alternam ao longo do relato de Auxilio.

Por fim, após o breve encontro entre a narradora e a poeta morta, aparentemente gratuito, Remedios diz algo a Auxilio apenas com o olhar que antecede a partida:

Um beijo na face esquerda, outro na direita, um último beijo na face esquerda. E Remedios Varo olha para mim e seu olhar diz: não se preocupe, Auxilio, você não vai morrer, não vai ficar louca, você está mantendo o estandarte da autonomia universitária, você está salvando a honra das universidades da nossa América, o pior que pode acontecer com você é emagrecer terrivelmente, o pior que pode acontecer com você é ter visões, o pior que pode acontecer com você é te descobrirem, mas não pense nisso, mantenha-se firme, leia o coitado do Pedro Garfias (você podia ter levado outro livro para o banheiro, mulher) e deixe que sua mente flua livremente pelo tempo, de 18 de setembro a 30 de setembro de 1968, nem um dia mais, isso é tudo o que você tem de fazer. E então Remedios Varo fecha a porta, e pelo derradeiro olhar que lança e vem se estatelar contra o meu olhar comprehendo sem paliativo algum que ela está morta.” (BOLAÑO, 2006, p. 82)

O fantasma de Remedio Varos serve de apoio para a resistência que Auxilio sustenta, tudo que a uruguaia precisa fazer é se lembrar, e essa lembrança envolve navegar pelo tempo de modo fluido: “deixe que sua mente flua livremente pelo tempo, de 18 de setembro a 30 de setembro de 1968, nem um dia mais, isso é tudo o que você tem de fazer”. Ela está no caminho certo. Perder-se no tempo não é se desviar do foco principal, é, na verdade, o princípio e a finalidade do exercício mnemônico que a narradora inconsistentemente pratica, enquanto se esconde dos *carabineros*. A polifonia e a policronia dos relatos de Auxilio têm o efeito de encorajá-la, de muni-la da força de toda uma geração de mortos, os derrotados são os que a escoram enquanto ela permanece encarando os ladrilhos do banheiro da UNAM.

3.2 Uma marcha rumo ao abismo

A narrativa de *Amuleto* se fundamenta tematicamente na violência que constitui o continente latino-americano desde pelo menos a invasão dos colonizadores espanhóis. O poeta e ensaísta mexicano Octávio Paz, por exemplo, compara o Massacre de Tlatelolco, ocorrido no México em 1968 e retomado a todo momento ao longo do romance, ao massacre que definiu a derrota dos Aztecas contra as tropas espanholas em 1521. Ele o faz nos termos de uma matança que consolida a dominação de um povo sobre outro e a consequente renovação no jogo de forças da sociedade que nasce desse massacre. (PAZ apud RODRÍGUEZ ALMONACID, 2012, p. 111 - 112). A gênese pela violência, que faz dela um

dos pilares da sociabilidade e da política latino-americanas, é indissociável do trabalho de memória que Auxilio se vê inevitavelmente responsável, como uma sina: “Não consigo esquecer nada. Dizem que esse é meu problema” (BOLAÑO, 1999, p. 123).

O tema da violência, explorado e retomado ao longo de todo o romance por Auxilio, tem seu ponto culminante no capítulo final da obra, em que o fim do relato é justamente a descrição de seu início, na tentativa da narradora de elaborar uma espécie de síntese de sua experiência:

Sou a mãe dos poetas do México. Sou a única que se aguentou na universidade em 1968, quando os granadeiros e o exército entraram. Fiquei sozinha na faculdade, trancada num banheiro, sem comer por mais de dez dias, por mais de quinze dias, de 18 de setembro a 30 de setembro, não lembro mais. (BOLAÑO, 2006, p. 123)

Em seguida, as diversas etapas de seu processo de resistência são expostas para o leitor. Primeiro, veio o medo e a aflição quanto à violência que poderia ser direcionada a ela caso falhasse em sua resistência:

Eu me disse: Auxilio Lacouture, resista, se você sair vão prender você (e provavelmente vão deportá-la para Montevidéu, porque, é lógico, você não está com os documentos em ordem, sua boba), vão cuspir em você, vão espancá-la. Decidi resistir. Resistir à fome e à solidão. (Ibid.)

Depois, a necessidade de registrar a poesia de um dos poetas mexicanos com os quais convivia, Pedro Garfias, autor do único livro que tinha em mãos durante seus dias no banheiro feminino da universidade:

Quantos versos sabia de cor? Comecei a recitar, a murmurar os que eu recordava e teria gostado de poder anotá-los; entretanto, embora tivesse uma Bic, não tinha papel. Depois pensei: boba, você tem o melhor papel do mundo à sua disposição. Cortei então papel higiênico e comecei a escrever. (BOLAÑO, 2006, p. 124)

O ato de escrever e de lembrar, no entanto, é posto em concomitância com o ato de destruir, de condenar ao esquecimento:

Pensei: apesar de toda a minha astúcia e de todos os meus sacrifícios, estou perdida. Pensei: que ato poético destruir meus escritos. Pensei: melhor teria sido comê-los, agora estou perdida. Pensei: a vaidade da escrita, a vaidade da destruição. Pensei: porque escrevi, resisti. Pensei: porque destruí o escrito vão me descobrir, vão me pegar, vão me violentar, vão me matar. Pensei: ambos os fatos estão relacionados, escrever e destruir, se esconder e ser descoberta. Depois me sentei no trono e fechei os olhos. Depois adormeci. Depois acordei. (BOLAÑO, 2006, p. 125)

O espectro da violência e do arbítrio permeia todas as ações de Auxilio. Resistindo e lembrando ou desistindo e permitindo o esquecimento, de qualquer maneira seria atacada, violentada, morta. A distorção temporal ocasionada pela repetição e pelo caráter fractal da recordação torna a violência narrada por Auxilio cada vez mais abstrata, isto é, cada vez mais espalhada por toda história latino-americana e menos localizada em fatos e datas que, tendo em vista sua importância crucial no dever memorialístico assumido pela narradora, se diluem na potência aparentemente infinita que o horror e a catástrofe assumem ao rememorar os feitos dos poetas e guerrilheiros nascidos e mortos na América Latina: “O caráter obsessivo do narrado revela ao longo do texto a violência que se sucede ao infinito: o horror de um único acontecimento vai se transmutando através do eterno lembrar. Tlatelolco se transforma na metáfora do inesquecível horror que percorre a história” (ALMONACID, 2012, p. 115).

Por fim, a invasão dos *carabineros* acaba e a solidão dá lugar a pessoas familiares ávidas por congratular Auxilio em sua resistência e trabalho de memória:

Às vezes nem é uma mulher, mas um homem, um estudante maoista ou um professor com problemas gastrointestinais. E, quando ouvia essas histórias, essas versões da minha história, geralmente (sobretudo se não estava de porre) não dizia nada. E, se estava de porre, não dava importância ao assunto! Isso não é importante, dizia a eles, isso é folclore universitário, isso é folclore do DF, então eles olhavam para mim (mas quem olhava para mim?) e diziam: Auxilio, você é a mãe da poesia mexicana. (BOLAÑO, 2006, p. 126)

A uruguai, no entanto, parece desdenhar da posição que lhe é dada como “mãe da poesia mexicana”. Prefere ser reconhecida como “alguém que estava lá”, uma companheira:

E eu respondia (se estava de porre, gritava) que não, que não sou mãe de ninguém, mas que, isso sim, conhecia todos, todos os jovens poetas do DF, os que nasceram aqui, os que chegaram das províncias, os que a maré trouxe de outros lugares da América Latina, e que amava todos eles. (Ibid.)

Essa recusa de seu papel materno em relação àqueles jovens é explicada, em certa medida, a partir de uma espécie de uma viagem interior que Auxilio empreende quando o silêncio constrangedor, antecedido pela alegação de seu papel fundamental na memória dos jovens poetas, é evocado transporta-se novamente para uma zona difícil de ser elaborada ou discernida. Algo como um território de sua memória e interioridade, mas que é composto por elementos completamente absurdos:

Aguentei e certa tarde deixei para trás o imenso território nevado e avistei um vale. Sentei no chão e contei o vale. Era grande. Parecia o fundo que se vê em algumas pinturas renascentistas, só que grosseiro. O ar era frio, mas não cortava o rosto. Parei no alto do vale e sentei no chão. Estava cansada. Queria respirar. Não sabia o que ia ser da minha vida. Talvez, conjecturei, alguém me arranje um bico na faculdade. Respirei. O ar era saboroso [...] Levantei-me. Minhas pernas tremiam. Tornei a sentar. A uns metros de onde estava havia uma língua de neve. Aproximei-me dela e lavei o rosto. Tornei a sentar. Um pouco mais abaixo havia uma árvore. Num galho vi um pardal. Depois uma mancha verde atravessou o ar. Vi um quetzal. Vi um pardal e um quetzal. Os dois pássaros empoleirados no mesmo galho. Meus lábios partidos sussurraram: o mesmo galho. Ouvi minha voz. Só então me dei conta do enorme silêncio que envolvia o vale” (BOLAÑO, 2006, p. 127 - 128)

É a partir desse momento de introspecção, quase que numa reavaliação de seu papel na resistência contra a violência estatal e na manutenção da memória dos poetas mortos e esquecidos, que a impactante cena final do romance irá se dar.

Auxilio encontra um abismo gigante ao fim do vale e, avistando ao longe uma sombra que avança, constata que se trata de “uma multidão de jovens, uma inacabável legião de jovens que se dirigia a algum lugar”, jovens esses que, segundo ela, “provavelmente eram fantasmas” (BOLAÑO, 2006, p. 129). Assim como Auxilio, os jovens que marcham rumo ao abismo também participaram da resistência, vagaram pelas montanhas nevadas, com frio e fome, assim como a uruguaia escondida no banheiro. Sem uma unidade prévia, sem uma identidade em comum, o que os une entre si e a Auxilio é a experiência da violência política, do arbítrio dos regimes ditoriais latino-americanos:

seus destinos não estavam imbricados numa ideia comum [...] Conjecturei (com as palmas da mão apoiadas nas das faces) que eles também haviam vagado pelas montanhas nevadas e que foram se encontrando ali e caminhando juntos até formarem um exército que se deslocava pelo prado. (Ibid.)

O destino da narradora está imbricado ao desses fantasmas que rumam ao abismo, “Auxilio é testemunha das tentativas de existência de uma vanguarda literária; é ela que nos relata essa agônica marcha em direção à morte, porque toda vanguarda está destinada a morrer” (ALMONACID, 2012, p. 123). A morte não é apenas resultado da violenta repressão estatal, mas o fim inevitável das vanguardas que a combatem. Se a morte é o báculo da América Latina, como afirma Auxilio, o é tanto do lado por ação dos perpetradores como das vítimas, é algo inescapável que vem de todos os lados, constitui o continente em sua gênese, como Paz, citado anteriormente, constata.

Deste modo, o livro encerra com a massa de jovens latino-americanos rumando ao abismo diante da figura paralisada de Auxilio, que assiste atônita à marcha enquanto estes entoam seu canto:

E os ouvi cantar, ainda os ouço cantar, agora que não estou no vale, bem baixinho, apenas um murmúrio quase inaudível, os meninos mais lindos da América Latina, os meninos mal alimentados e os bem alimentados, os que tiveram tudo e os que não tiveram nada, que canto mais lindo o que sai dos seus lábios, que bonitos eles eram, que beleza, apesar de estarem marchando ombro a ombro rumo à morte, eu os ouvi cantar e enlouqueci, eu os ouvi cantar e não pude fazer nada para que parassem, estava longe demais e não tinha forças para descer até o vale, para me pôr no meio daquele prado e lhes dizer que parassem, que marchavam rumo a uma morte certa. A única coisa que pude fazer foi me pôr de pé, trêmula, e ouvir até o último suspiro seu canto, ouvir sempre seu canto, porque apesar de o abismo os ter tragado o canto seguiu no ar do vale, na neblina do vale, que ao entardecer subia para as encostas e as escarpas. (BOLAÑO, 2006, p. 130 -131)

Por isso, mesmo resistindo bravamente aos *carabineros*, como aqueles que a condecoram passam a repetir, a narrativa, ao ser transposta para o plano da interioridade de Auxilio, continua sendo uma história de terror, não de triunfo, uma história da “sombra ou massa de crianças, [que] caminhavam indefectivelmente para o abismo” (BOLAÑO, 2006, p. 130). Dirá Almonacid Rodríguez: “em Amuleto, não existe a possibilidade de heroísmo, o herói foi destituído da sua ‘glória’, o relato não é o de uma épica vitoriosa, é uma homenagem a essa geração que se dirigiu ao abismo, cantando ‘Una canción apenas audible, un canto de guerra y de amor’” (ALMONACID, 2012, p. 126)

O canto que entoam os jovens rumando ao abismo exprime a contradição própria das vanguardas que enfrentam os regimes autoritários: precisam se apaixonar pelo futuro ao mesmo tempo que lutam por ele; endurecer sem perder a ternura. Esses jovens estavam apaixonados pela vida, ainda que soubessem estar rumando para a morte:

...uma canção apenas audível, um canto de guerra e de amor, porque os meninos sem dúvida se dirigiam para a guerra, mas faziam isso recordando as atitudes teatrais e soberanas do amor. Mas que classe de amor eles puderam conhecer?, pensei quando o vale ficou vazio e só seu canto seguia ressoando em meus ouvidos. O amor a seus pais, o amor a seus cães e a seus gatos, o amor a seus brinquedos, mas sobretudo o amor que tiveram entre eles, o desejo e o prazer.

E embora o canto que escutei falasse da guerra, das façanhas heroicas de uma geração inteira de jovens latino-americanos sacrificados, eu soube que acima de tudo falava do destemor e dos espelhos, do desejo e do prazer. (BOLAÑO, 2006, p. 131)

Embora a especulação do “se” seja — frequentemente com razão — malvista dentro do debate historiográfico, permito-me terminar o capítulo fazendo uso dela apenas para fins retóricos e provocativos.

Caso fosse escrita com as intenções de um escritor dos anos 60, no auge do *boom* latino-americano, a personagem de Auxilio não questionaria sua posição adquirida como mártir dos poetas latino-americanos, estandarte de sua memória. Seria, talvez, encaixada no arquétipo discutido no capítulo anterior do “escritor-demiurgo”, cuja memória ocuparia um papel de construção identitária. No entanto, desde o início do romance, em que a narradora explicita frontalmente que “esta será uma história de terror”, essa possibilidade está descartada. Auxílio nada mais é do que uma testemunha da morte de uma geração bem intencionada mas igualmente impotente, jovens que rumam ao abismo da morte e que modernismo, regionalismo e progressismo nenhum poderão trazer de volta. Eles serão para sempre fantasmas, a assombrar, com seu canto, um continente que clama pela vanguarda ao mesmo tempo que a aniquila. “E esse canto é nosso amuleto” (BOLAÑO, 2006, p. 131).

Conclusão

O romance *Amuleto*, de Roberto Bolaño, além de articular memória e violência em sua temática, o faz também em seu estilo literário. A narração fragmentária e polifônica de Auxílio pode ser interpretada a partir de duas perspectivas: em primeiro lugar, a da subjetividade distorcida pelo trauma, onde a linearidade não pode ser o princípio norteador do relato, a violência subverte qualquer uniformidade de pensamento e de percepção da realidade; em segundo lugar, a memória, em tempos de violência política e arbítrio, passa do registro individual ao coletivo, no sentido que, resistir aos regimes autoritários por meio da memória dos mortos e desaparecidos envolve uma conjunção de vozes as mais diversas, sem respeito aos limites da individuação do pensamento.

Ademais, essa forma de entendimento da memória e da narrativa está intimamente ligada com o contexto histórico no qual Bolaño viveu e escreveu. Bolaño é da geração antecedida pelo *boom* latino-americano que, num cenário de modernização e desenvolvimentismo econômico, refletia o otimismo da sociedade tecnocrata que nascia. Embora fossem, em sua maioria, de esquerda, os autores do *boom* não deixavam de reproduzir a fantasia de um modernismo que construiria uma identidade latino-americana unificada através do papel do escritor, agora sujeito autonomizado em relação aos ditames estatais. A geração seguinte, na qual Bolaño se encaixa, vive o arbítrio e a violência frutos dessa mesma modernização e, por isso, desconfia e desdenha de qualquer projeto de memória que vise um retorno a um passado idílico ou um avanço rumo a um “futuro latino-americano”.

Deste modo, busquei, primeiramente, articular a produção de memória em contextos de violência de estado, para, em seguida, articular com a produção literária no segundo capítulo. Essa articulação visou realizar uma contextualização das diferentes facetas que o ato de rememorar encarna a partir de pretensões políticas próprias de cada geração de escritores. Por fim, essas duas discussões serviram de base para trabalhar a figura de Auxilio Lacouture em *Amuleto*, atentando para o papel que a violência e a morte desempenham no estilo da narrativa e em sua mensagem — que tem seu clímax na cena final do livro.

Esse segundo aspecto destacado é o que mais me interessa e pretendo desenvolvê-lo em produções futuras. Para isso, tenciono articular o debate feito no segundo capítulo com a ideia de arquivo e barbárie. Acredito, pois, que a obra de Bolaño ainda pode ser objeto dos debates contemporâneos sobre memória e violência de estado, que afloraram na sociedade civil com o lançamento do filme *Ainda estou aqui* e outras produções artísticas que visam

afirmar o papel da memória na tentativa — infundável, a meu ver — de elaborar o trauma causado por violentos regimes ditoriais

Referências Bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. "Roberto Bolaño, entre la Historia y la melancolía." In: MANZONI, C. Roberto Bolaño: *La escritura como tauromaquia*. Ed. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002, p 145 - 151.

ALMONACID, Carmen Cecilia Rodríguez. *História, memória e violência em Nocturno de Chile, Estrella distante e Amuleto de Roberto Bolaño*. 2012. 139 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

AVELAR, Idelber. *Alegoria da derrota*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. A Poética Clássica. São Paulo: Cultrix, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BOLAÑO, Roberto. Amberes. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.

_____. *Os detetives selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Amuleto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *A literatura nazista na América*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BRAITHWAITE, Andrés. *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

CHARBEL, Felipe. “A imaginação histórica no romance do século XXI”. In: CEZAR, T.; GUTERRES, T. da C. (org.). *Problemas de Historiografia Antiga e Moderna: uma Introdução*. Vitória: Editora Milfontes, 2024.

COSTA, Júlia Morena. *O projeto literário de Roberto Bolaño: estética do fracasso*. Salvador: EDUFBA, 2023.

GONÇALVES, Bruno Galeano de Oliveira. Os sentidos do anacronismo. *História da Historiografia*, v.15, n.38, p. 285-314, jan-abr. 2022.

NOGUEIRA, Camila P.. “Do infrarrealismo ao real visceralismo: Bolaño e a autocrítica de um marginal”, de Ainhoa Vásquez Mejías. (2019). *Cadernos De Literatura Em Tradução*,n. 21, 105-120.

O'BRYEN, Rory. Memory, Melancholia and Political Transition in Amuleto and Nocturno de Chile by Roberto Bolano. *Bulletin of Latin American Research*, v. 30, n. 4, pp. 473–487, 2011.

PEREIRA, Antonio Marcos; RIBEIRO, Gustavo Silveira (org). *Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

PINTO, Júlio Pimentel. *Sobre literatura e história: Como a ficção constrói a experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005

_____. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon. *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011. p. 21-49.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TEIXEIRA, Hiago Alves; LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. “Monsieur Pain e Amuleto, narrativas fractais de Roberto Bolaño”. *Revista do GELNE*, Natal/RN, v. 26, n. 2: dezembro, 2024

TURIN, Rodrigo. “A polifonia do tempo: ficção, trauma e aceleração no Brasil contemporâneo”. (2017). *ArtCultura*, v. 19, n. 35. <https://doi.org/10.14393/ArtC-V19n35-2017-2-05>