

Carnê de Baile: compassos, pausas e impermanências em Roberto Bolaño

Carnê de Baile: musical bars, rests and impermanences in Roberto Bolaño

Leandro Donner

Doutorando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
leandrodonner@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3448-8553>
<http://lattes.cnpq.br/0108703107072178>

Resumo: Partindo de elementos da teoria musical, sobretudo do conceito de “duração”, este artigo analisa “Carne de baile”, conto de Roberto Bolaño que aborda, entre outros temas, sua militância fracassada durante o golpe militar no Chile e sua relação conflituosa com a obra de Pablo Neruda, visto por Bolaño como representante do *establishment*. A análise se apoia nas contribuições dos pesquisadores Antônio Xerxenesky e Michael Shapiro, do escritor Primo Levi, do filósofo Theodor Adorno, e da perspectiva poética de Gonçalo Tavares sobre o tempo na linguagem musical. Além disso, o artigo inclui comentários sobre a performance de longa duração *Time Clock Piece*, de Tehching Hsieh, taiwanês que viveu como imigrante ilegal nos EUA, para refletir sobre os impactos das escolhas criativas e dos objetivos estéticos sob a influência da passagem do tempo.

Palavras-chave: Roberto Bolaño; Carnê de Baile; música; literatura.

Abstract: Drawing from elements of music theory, particularly the concept of “duration,” this article analyzes “Carnê de baile,” a short story by Roberto Bolaño that explores his failed activism during the military coup in Chile and his conflicted relationship with Pablo Neruda, whom Bolaño viewed as part of the establishment. The analysis incorporates insights from Antônio Xerxenesky, Michael Shapiro, Primo Levi, Theodor Adorno, and Gonçalo Tavares’s perspective on time in musical language. Additionally, it comments on the durational performance *Time Clock Piece* by Tehching Hsieh, a Taiwanese artist who lived as an undocumented immigrant in the U.S., reflecting on the impacts of creative choices and aesthetic goals under the influence of time’s passage.

Keywords: Roberto Bolaño; Carnê de Baile; music; literature.

Introdução

Por onde começar; o tempo (...)

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

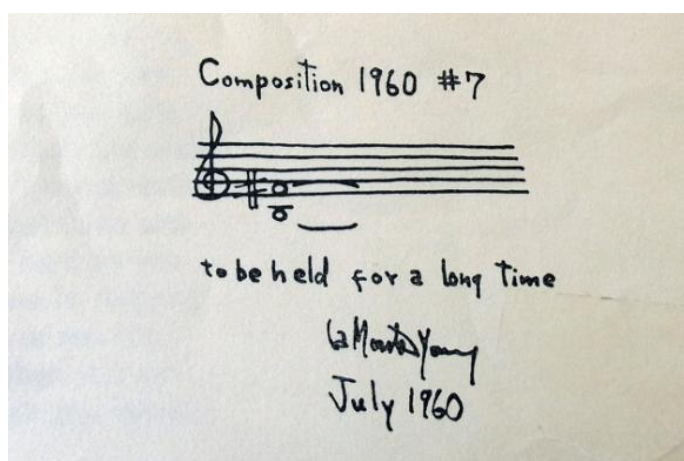
Existem dois tempos na música. Um é o tempo da superfície – que não tem nada de superficial, no sentido pejorativo da palavra. É tudo o que se escuta, compasso a compasso: cada nota, cada tema, cada frase, criando seu próprio tempo musical, sobreposto ao tempo do relógio. (...) Mas existe um outro tempo, de fundo – com tudo o que essa palavra implica. Quer dizer: por trás ou por baixo do que se escuta existe um tempo de outra ordem ainda, um pulso mais largo, que rege as coisas de dentro.

Digamos que é como a respiração da música.
(Nestrovski, 2019: 329)

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

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

Imagem 1: Composição 1960 #7, de La Monte Young



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/127629>

// Carnê de baile / performances de um ano //

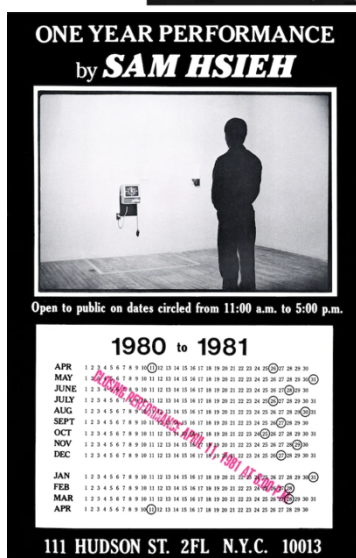
Quando me foi recomendada a leitura do conto “Carnê de baile”, que integra a coletânea *Putas Assassinas* –, foi oferecido como atrativo, antes de qualquer outro aspecto, um resumo sobre sua forma. Assim me contaram: “o conto é escrito numa sequência de números, como se fosse um carnê de baile, sabe?, aquele aparelhinho que vai contando as pessoas que entram na boate. Entrou um, clique; entrou mais um, outro clique.”

Acreditei na explicação e nunca me perguntei o que seria efetivamente um carnê de baile. Tampouco questioneei se haveria outra possibilidade de significado. Os cliques em sequência, por sua vez, conduziram a curiosidade para a seguinte imagem: um leão de chácara das letras, de prontidão no pórtico do ambiente controlado da literatura, oferecendo a cada entrante um parágrafo, um verso longo ou curto, um punhado de vírgulas, um papel de gramatura gostosa, marcando cada entrega com um clique, operando um metrônomo narrativo a cada passante. A cada um que entrasse, após ter recebido a ração linguística que lhe coubesse, o aparato marcaria: 23, 24, 32, duzentos... Com um pequeno perfurador, o leão de chácara marcaria cada comanda com um daqueles furinhos circulares, anotando talvez em seu topo algum numerozinho. Os aspirantes, então, entrariam na música, a um ponto qualquer, como na penetração da mancha de Gonçalo Tavares: “és tu que entras e sais quando o teu corpo exige ou já não suporta” (2015: 93). Assim, corpos adentrariam bailes de narrativas, como costumam entrar nas danças, a meio caminho, no ponto que convém a quem baila-escreve. E a ideia de marcar cada número, cada entrante, com certa regularidade, pontuava o pensamento de que tal marcação estaria conectada à ideia de pulso musical, a uma possível demarcação de compassos, a um metrônomo, ainda que irregular.

Os cliques e o gesto de perfurar comandas acabaram por fazer ressoar a obra *One Year Performance 1980-1981 (Time Clock Piece)*, de Tehching Hsieh, artista taiwanês radicado nos Estados Unidos. Durante um ano inteiro, a cada hora, o artista “bateu ponto” em um cartão. A cada vez que o fazia, tirava uma foto de si mesmo com uma câmera de vídeo de 16mm, o que resultou em um filme de animação de seis minutos. Hsieh, vale dizer, raspou sua cabeça antes do início da performance, para que o crescimento de seu cabelo fosse capaz de refletir nas imagens a passagem do tempo.

Imagem 2: One year performance (Time Clock Piece), by Tehching Hsieh

One Year Performance 1980-1981, Witness, Paper, 6.5 x 11 inch, 1981



One Year Performance 1980-1981, Life Image, Photograph by Michael Shen, 10 x 15 inch, 1980



Fonte: www.tehchinghsieh.net/oneyearperformance1980-1981

Imagem 3: One year performance (Time Clock Piece), by Tehching Hsieh



Tehching Hsieh, One Year Performance 1980-1981 (detalhe), 2014, Carriageworks, Sydney.

Imagem: Zan Wimberley

O artista realizou obras que ficaram conhecidas como peças duracionais — cinco performances de um ano, sendo *Time Clock Piece* uma delas —, além de uma performance de treze anos. Esta última consistia em seguir realizando obras de arte, mas sem exibi-las naquele longo período, depois do qual Hsieh viria a se aposentar¹. O site oficial do artista, onde se encontra a lista de seus trabalhos completos, é de uma síntese impressionante: seis cartazes dispostos simetricamente, representando cada uma destas performances, se seguem à lista completa de trabalhos citada. Cada trabalho consistia em um pequeno conjunto de regras simples estabelecido pelo artista a serem executadas no período exato de um ano. *Time Clock Piece*, apesar de durar exatamente o mesmo do que as outras quatro performances de um ano, é

¹ Ainda que por motivos notavelmente distintos, a ideia de abandono do fazer artístico fez ecoar escolha semelhante do narrador Belano, de *Estrela Distante*: “Belano testemunhou o fim dos sonhos da vanguarda. Carlos Wieder, o melhor poeta do grupo, se revelou um assassino e um psicopata a serviço dos militares. E, no entanto, foi ele quem mais revolucionou a poesia chilena, como ele mesmo disse que faria. É como se, a partir desta revelação, a literatura tivesse se manchado para Belano. Os livros e os escritores estarão para sempre maculados após os atos de violência de Wieder. A única solução encontrada pelo narrador é se isolar, abandonando os grupos literários e os desejos de sucesso e fama (“escrever meus poemas com humildade”) e não colaborar mais com o “planeta dos monstros” ao nunca publicar” (XERXENESKY, 2012: 93, grifo meu).

aquela que evoca maior senso de padrão rítmico, de subdivisão do tempo em unidades regulares. Evoca, portanto, algum sentido de musicalidade, regularidade, compasso.

As persistências e abandonos encenadas nestas e em outras obras, os impactos estéticos ligados às durações, as possíveis maneiras de performar artisticamente gestos de marcação temporal e o jogo de ressonâncias entre os diferentes cliques esboçaram a ideia deste artigo.

Por um lado, os cliques de um carnê de baile manuseados por um leão-de-chácara, preme de poderes, fazendo a fila correr com agilidade; por outro, os cliques do cartão de ponto marcado por Hsieh a cada hora, ato de suposta simplicidade cuja complexidade reside — para além da crítica ao eterno retorno da atividade laboral precarizada —, no ousado gesto performático de longuíssima duração.

Já convicto de encaminhar estas e outras possíveis relações entre objetos artísticos, textos e pesquisas, a revelação: carnê de baile não significava o que me havia sido contado.

// Carnê de baile, o carnê //

Imagem 4 Carnê de baile do 18º aniversário do Congresso Gymnastico Portugal²

² Retirada de Exposição Virtual: “Carnês de Baile e os traquejos da Moda: os carnês de baile e outros acessórios nos costumes da sociedade do século XX”. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/_/PgHs68T1p9VRjQ. Acesso em 25/03/2021. Ver ref.: (Casa da Marquesa, 2021).



Fonte: Exposição Virtual: “Carnês de Baile e os traquejos da Moda: os carnês de baile e outros acessórios nos costumes da sociedade do século XX”. Ver ref.: (Casa da Marquesa, 2021).

Os bailes, um dos principais eventos sociais da Era Vitoriana (1837-1901), possuíam entre os acessórios indispensáveis às senhoras da sociedade, os carnês, isto é, pequenos cartões dobrados ou livretos impressos ornamentados em diferentes modelos e materiais. No carnê, a dama ou cavalheiro anotava ao lado do nome da dança e das músicas programadas durante o baile, os nomes de cada parceiro com quem fosse dançar ao longo da noite. Junto ao carnê, havia sempre um lápis pendurado por um cordão ou fita que eram presos ao pulso. (Casa da Marquesa, 2021)

Cada número, uma dança. Às vezes, a cada número, um gênero diferente:

1. Quadrilha / 2. Valsa. / 3. Mazurka [...]

“Cabe ressaltar que o carnê garantia que nenhum frequentador do baile retornasse ao lar sem dançar ao menos uma vez. À exceção das aias (empregadas pessoais das damas da sociedade), das senhoras mais velhas e das viúvas.” (CASA DA MARQUESA, 2021)

Etarismo e classismo misóginos à parte, ocorreu-me que a Bolaño talvez alegrasse a ideia de acadêmicos analisando sua obra a partir de pressupostos imprecisos. Ainda assim, a “correta definição” de carnê de baile pareceu mais interessante do que os cliques anteriores: estaria Bolaño, com seu conto-carnê, escolhendo diferentes danças e parceiros a participar de cada um dos 69 números que dispôs ao longo de dez páginas como *marcadores narrativos*? Como as moças vitorianas, o autor poderia alcançar o objetivo de retornar ao lar dançando ao menos uma

vez com todos que desejasse enquanto seguisse o baile, cuja duração e coreografia seriam definidas ao sabor da escrita?

Embora não se possa afirmar que seja algo intencional, a dança de número 69, a última, sugere justamente um retorno à casa, ao lar³. É nestes termos que o autor ‘termina o baile’: “69. Nossa casa imaginária, nossa casa comum” (BOLAÑO, 2008: 210). Em se tratando de Bolaño, é melhor que não nos animemos muito: este retorno do baile à casa não trata da sensação pacífica do retorno, da sensação de segurança trazida por uma canção infantil, por exemplo⁴, ou da ideia de um descanso no lar após a fadiga de tantas danças. Ao contrário: como ficamos sabendo na dança de número 68, tais casas são “comunidades artísticas chamadas cárceres ou manicômios”, onde “todos os poetas viverão” (ibidem: 210).

Vale lembrar, aqui, a experiência exilada do próprio Bolaño. Nascido em 1953, no Chile, viveu a maior parte de sua vida fora de seu país de origem. Na adolescência, muda-se com a família para o México, retorna para tentar combater o golpe de Pinochet, é preso por alguns dias, vai ao México novamente, até se instalar na Espanha, onde vive até falecer de falência hepática em 2003. Grande parte de sua obra tem como ruído de fundo ou assunto direto o regime totalitário que se alastrava sobre seu país de origem enquanto permanecia no exílio e, em diversas obras, Bolaño aborda mais frontalmente o nazismo que, como se sabe, serviu de modelo e inspiração para os regimes autoritários da América do Sul.

Nesse contexto, o que poderia significar para Bolaño um retorno ao lar após o baile? Voltar para casa tem, para Bolaño, o significado que teria para Primo Levi⁵, por exemplo, que faleceu na mesma casa que havia vivido antes da guerra, décadas depois? (não que esta casa, após a experiência de Auschwitz, tenha necessariamente conferido paz a seu “espírito”). Lemos, em certo ponto de “Carnê de baile”: “35. Em março de 1974 saí do Chile. Nunca mais voltei” (p.

³ Por seu conteúdo, mas notamos que também, graficamente, o número 69, espelhado, com alguma circularidade, pode favorecer essa impressão.

⁴ Em uma subseção de *Condição da Escuta: Mídias e territórios sonoros*, intitulada “A canção nos protege”, Giuliano Obici menciona “posturas sonoras que criamos para enfrentar uma situação desconfortável (solidão, tensão, ansiedade)” (OBICI, 2008: 79). “A canção serve, portanto, para nos proteger, para criar um lugar subjetivo, um território seguro. No âmbito sonoro, a canção instaura um estado de proteção e tranquilidade (...). A canção traça linhas seguras, linhas melódicas bem definidas em relação à caótica sonoridade ambiente, às relações de frequência, tempo e timbre. Tais linhas delineiam um campo que traçamos para nos proteger do caos (ibidem)”.

⁵ Sobre a relação de Levi com seu lar, ver crônica “Minha casa” (LEVI, 2016b:1), contida em *O ofício alheio*. A este respeito, vale dizer que o autor do presente artigo tece relações entre Primo Levi e Roberto Bolaño em outros trabalhos, partindo por exemplo, da já citada forte inclinação de Bolaño a abordar o nazismo em muitas de suas obras.

206). Pode-se inferir certo amargor quanto à terra de nascimento, que encontra ressonância no comentário de Antônio Xerxenesky sobre Archimboldi, personagem de 2666:

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

Vale dizer que o próprio Archimboldi passaria, em dado momento de 2666, por algo semelhante a uma comunidade artística/casa de repouso, como “Carnê de baile” sugere. Como situa, ainda, Xerxenesky, há uma enormidade de trabalhos sobre o chileno que se debruçam sobre o conteúdo de suas obras, mas nem tantos assim sobre questões de forma.⁶ Não busco escapar da temática política presente na obra de Bolaño: muito pelo contrário, sinalizo que as poéticas de escuta que tento apontar — voltadas ao aspecto duracional em especial neste artigo —, estão majoritariamente sintonizadas nas frequências políticas, amplificando especialmente as questões de fundo sonoro que delas emergem.

Tendo comentado sobre a volta a uma certa ideia de casa após o baile, partamos para o baile em si.

/ O baile /

“Carnê de Baile”,⁷ como dito, tem 69 marcadores narrativos que, a partir de agora, opto por chamar simplesmente de *danças*. O conto contém preciosas amostras do material que povoa a obra de Bolaño como um todo, como será debatido a seguir. Diversos parceiros são convocados a bailar com o chileno em seu decorrer; alguns são presença recorrente, outros, presença única. Há repetições linguísticas, marca do autor, afiado artífice das reiteraões obsessivas, bem como

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

⁷ Apesar de os antigos carnês não serem o material propriamente dito de minha análise, evoco: “os materiais de confecção dos carnês estavam diretamente relacionados com a situação econômica da família e o estado civil de seu proprietário, proporcionando aos pretendentes informações sobre o parceiro almejado” (CASA DA MARQUESA, 2021). Deixamos ressoar aqui este aspecto elitista, a ser capturado novamente quando forem, em breve, debatidas as “instituições” e certos personagens especialmente caros ao conto analisado, tidos como ligados à elite institucional, como Pablo Neruda.

há eventos históricos que atuam como marcadores singulares. Temos acesso também a impressões e opiniões de Bolaño sobre as danças. Os parceiros aparecem tanto na forma de pessoas, como na de leituras que marcam seu itinerário, e as danças se dão em variados locais e contextos. Cada dança pode, ainda, ser constituída de um pensamento singular, sem parceiros, sem lugares. Para fins táticos, consideremos que o conto tem como narrador o próprio autor e que trata de eventos biográficos, embora não se possa afirmar com certeza⁸ total nenhuma das duas coisas.

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

Alejandro Jodorowsky⁹ dança com Bolaño em 1970, no México, na dança 8. Recomenda meditação.

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

Assim sucessivamente, entre autores, livros e presenças familiares, podem-se ler os caminhos de Bolaño (sua chegada ao México, a última vez que esteve no Chile...), eventos históricos (o 11 de setembro chileno¹⁰, a tortura de mulheres...), seus delírios e visões, suas reflexões.

Os marcadores narrativos imprimem uma rítmica poderosa ao conto, fazendo correr o tempo, as situações e as impressões de maneira controlada, demarcada, como se estivéssemos lidando com a contagem de compassos em uma partitura. A impressão que dá é que o autor organizou, neste conto, alguns de seus expedientes criativos recorrentes, como os mergulhos em histórias paralelas e os procedimentos de listagens, em torno de um recurso bastante funcional (o carnê) – tanto em termos semânticos quanto formais –, cujo efeito estético é o de nos deixar espreitar pela vertigem de suas vivências numa sequência de leitura frenética porém organizada. Vale dizer, ainda, que a passagem do tempo norteia o conto quase à moda de um diário. Há enunciações que marcam determinados anos: 1961, 1962, 1968, 1970, 1973, 1974, mas há também formas mais poéticas de demarcação temporal, que dispensam datas, sobretudo ao início e ao fim do baile: na primeira dança, a infância, com uma “mãe que lia Neruda para nós”

⁸ (Incertezas estas que comungam com a misteriosa beleza que emerge de grande parte da obra do chileno. De todo modo, a pesquisa mostra que muitos dos eventos trazidos nas danças são, de fato, biográficos).

⁹ Ressonância com filme autobiográfico de Jodorowsky, de 2013 – *La danza de la realidad* (A Dança da Realidade). Ver referência: (A DANÇA, 2013)

¹⁰ Golpe militar que depôs e assassinou Salvador Allende em 1973 e levou o General Augusto Pinochet ao poder.

(201); nas últimas danças, pouco otimismo sobre o futuro: “67. Quando nossos nomes não significarem mais nada, seu nome continuará brilhando, continuará pairando sobre uma literatura imaginária chamada literatura chilena” (210).

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

O fragmento Neruda é evocado com audível recorrência: trata-se de um claro *leitmotiv* ao longo do conto¹¹. Tal reiteração obsessiva gera efeito estético pela recorrência, mas também pela variedade de tratamento dado ao *motivo* Neruda. Assim, ele aparece como livro, como morte, como adjetivo (nerudiano), como assunto de discussão, como fantasma, entre outras formas de evocação. Há, ainda, um uso peculiar da pontuação em algumas de suas aparições, como abordarei adiante. Sobre esta presença constante, comenta Schneider Carpeggiani:

O mito de Neruda passa a ser desconstruído ao longo do conto: Neruda é, a princípio, o autor canônico que imprime respeito, (...), ao mesmo tempo em que lança uma sombra opressora (como superá-lo? É possível superá-lo?) para as novas gerações.

Diante de tamanha opressão geracional, o narrador começa a “fundir” o Prêmio Nobel chileno da sua infância a uma imagem para além das biografias oficiais. Precisa desconstruí-lo, transformá-lo num Neruda que nunca existiu, para só assim lidar com a força do seu mito.

No decorrer do conto, Neruda vai trocando de pele¹², despiando sua própria mitologia (ou mesmo sendo obrigado a despir sua própria mitologia, torna-se uma espécie de stripper da História) – ou seja: acaba por se aproximar dos jovens vagabundos e guerrilheiros, escritores sem uma obra constituída, que acreditam que a vida, por si só, é uma forma de fazer literatura. Bolaño comete uma espécie de parricídio do escritor oficial do seu país. Transforma-o no símbolo maior do vazio do Chile pós-11 de setembro, um tempo em que

¹¹ Uma leitura seguinte levanta a hipótese de que o conto tenha sido escrito com o objetivo principal explícito de tecer uma crítica pesada ao poeta canônico.

¹² A “troca de pele”, a transformação, a rotatividade de figuras que Neruda assume no conto, fazem ressoar um poema de Peter Handke, citado por Michael Shapiro, pesquisador norteamericano, no capítulo “*Holocaust Punctuations*”, de *Punctuations: How the arts think the political*: “And when the car makes a sudden stop in front of me—I become an obstacle/ Then I am seen by a figure in the dark—and I become a figure in the dark./ And when I am observed through binoculars—I am an object./ Then someone stumbles over me—and I become a body./ And when I’m stepped on—I become something soft./ Then I am wrapped up in something—and become a content.” (HANDKE apud SHAPIRO, 2019: 157).

os grandes mitos perdem o sentido. Neruda, aquele do milhão ou dos milhões de livros vendidos, não tinha mais lugar ali. Sua necessidade de parricídio é compreensível (CARPEGGIANI, 2012: 24-25, grifo meu).

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

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

A aparição seguinte é especialmente marcante, pois relaciona mais diretamente o poeta canônico ao status quo autoritário, com ironia fina:

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

Já a sequência encena certas correspondências de comportamentos do poeta e do genocida, além de ser um trecho de marcada sonoridade:

50. Foi Neruda quem se instalou no meu corredor. Não quinze dias, como Hitler, mas três, tempo consideravelmente mais curto, sinal de que a depressão minguava. 51. Em

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

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

A respeito de uma das possíveis relações entre Bolaño e Levi — e buscando não incorrer na armadilha fácil de comparar traumas —, adiciono a ressalva de que a natureza e a intensidade dos traumas de Bolaño são muito distintas das dos traumas vividos por Levi, que vivenciou experiências notoriamente mais graves e violentas. Ainda que ambos tivessem hipoteticamente vivido a mesma situação, vale dizer, fabricariam seus traumas de maneira díspar. O fato de ambos terem experimentado vivências traumáticas, entretanto, respeitadas as largas diferenças, geram vibrações por simpatia¹³. Levi teve uma curta trajetória de militante

¹³ Acerca de uma possível comparação de traumas, evoco este comentário de Schneider Carpeggiani em sua tese de doutorado: “*La literatura nazi em América* é seu bestiário de escritores. (...) É um livro que compreende o massacre da Segunda Guerra a partir da trajetória das ditaduras políticas, que viveram os países americanos no final do século 20. Bolaño aproxima e iguala *dois holocaustos*” (2012: 42, grifo meu). Entendo o ponto do autor, mas é sempre delicado utilizar o termo “igualar”, que pode soar ingênuo. Para além de toda uma polêmica sobre estudos comparatistas que buscam tornar intocável a experiência do Holocausto — com o que não concordo, pois considero que os estudos sobre o mesmo devam ajudar criar consciência a evitar outros genocídios — acredito que Bolaño, na verdade, realiza de fato uma aproximação, faz emergir uma mescla temática que mostra a continuidade do totalitarismo no tempo, independente do espaço. Para usar os termos desta dissertação: Bolaño cria, entre estes dois traumas da História, um sistema de ressonâncias que não se limita a ser puro eco, que não se limita ao ato de igualar.

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

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

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

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

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

Diz-se que o chileno esteve preso por alguns dias após esta resistência meio desastrada ao golpe de Pinochet, mas nem isso é totalmente confirmado, segundo se especula. Sua prisão e libertação são também narradas em “Carnê de baile”. Lemos sobre uma militância ficcionalizada (ainda que verdadeira) — distante do registro do *relato autêntico* (duas primeiras palavras da orelha de *É isto um homem?*) —, sem compromisso de ancoragem total em fatos reais, o que importa pouco, cabe dizer, para o sistema de ressonâncias aqui proposto. Uma possível chave para se entender este tipo de vivências e narrativas sobre as mesmas é fornecida pelo próprio escritor, em *Estrela distante*: trata-se do “triste folclore do exílio – em que mais da metade das

histórias são deturpadas ou constituem apenas uma sombra da história real” (BOLAÑO, 2012: 66). Seja sombra, seja realidade, o exílio de Bolaño e sua militância (da forma que tenha sido, ou uma militância estendida à sua escrita, pode-se também colocar) são fatos, ainda que as decorrências de seus atos permaneçam – propositalmente e a serviço de sua aura literária – nebulosos. De maneira perspicaz, Schneider Carpeggiani, em resenha do lançamento da tradução brasileira de *A literatura nazista na América* pontua e questiona: “as camadas de máscaras usadas por Bolaño em seus livros dão conta da indizibilidade de uma verdade típica de quem sofreu um trauma. É o sussurro do militante que não pode se expor em tempos repressivos; ainda que eles tenham passado – *mas quando é que se pode dizer que um trauma prescreve?*” (CARPEGGIANI, 2019, grifo meu).

A seus traumas não prescritos, Levi e Bolaño respondem com escritos; dos traumas que persistem se erigem obras de prosa em ressonância, ora calcadas na “autêntica” realidade ora na autêntica vontade literária que, diga-se de passagem, teimam, vez por outra, – para deleite de uns e crítica de outros – em coincidir.¹⁴

Retornando à análise das danças, pode-se dizer que a dança seguinte, a de número 53, caminha para o que poderíamos chamar de fantasmas reais: argentinos de quem o narrador se recordava, que morreram tentando fazer a revolução. Outros “esfolados, esquecidos, em fossas comuns” (BOLAÑO, 2008: 209), “todos que acreditaram no paraíso latino-americano e morreram no inferno latino-americano”, são aqui pensados. “Penso”, inclusive, é a palavra com que o narrador abre a série de memórias e reflexões do trecho, em diversas aparições. Tais momentos de repetição (penso, penso, penso, penso...) amplificam, na escuta, a sensação de reflexão¹⁵.

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

¹⁴ Acerca da discussão sobre obras de ficção *versus* relatos reais do Holocausto, cito rapidamente um comentário de Leandro Lage, no artigo “O controverso testemunho do não vivido: *Fragmentos* de Benjamin Wilkomirski”: “É bastante exemplar a própria utilização da expressão ‘não passaria de obras ficcionais’, na medida em que acaba por revelar o que parece constituir uma espécie de hierarquia tácita entre essas modalidades literárias, ao menos quando se trata de testemunhos da Shoah. Por outro lado, como argumenta Seligmann-Silva (2005b), há excelentes obras ficcionais sobre a Shoah que não devem em nada para relatos testemunhais – a não ser o fato de que não reclamam veracidade” (LAGE, 2016: 76).

¹⁵ Ressoa, aqui, Rosa de Hiroshima, poema de Vinicius de Moraes, musicado por Gerson Conrad, imortalizado na voz de Ney Matogrosso (Secos e Molhados): “Pensem nas crianças, mudas, telepáticas/ Pensem nas meninas, cegas, inexatas/ Pensem nas mulheres, rotas alteradas/ Pensem nas feridas, como rosas cálidas” (MORAES, 2009).

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

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

Sobre a leitura rítmica, em música, vale dizer: a repetição de padrões rítmicos cria uma certa sensação de fluidez e domínio numa dada leitura. Conforme certos padrões de figuras rítmicas são identificados, o intérprete se sente gradativamente mais confortável em dar sequência a determinada leitura. Tais repetições grudam mais facilmente na memória, passam uma sensação de “já conheço o desenho deste fragmento”. Assim, além de ir-se adiante, de seguir a sensação de fluxo, ficam mais marcadas certas presenças em determinada peça. Neruda, neruda, neruda, penso, penso, penso, nerudiano, parriano, nerudiano, parriano. Assim, uma possível leitura “da vida de Bolaño” pode ser realizada sonoramente a partir destas repetições. Sua vida como mescla de poesia e reflexão; de pouco romantismo ingênuo, mas bastante sarcasmo (para colocar em termos nerudianos e parrianos).

Já se aproximando do final do conto, dos fantasmas e reflexões “reais”, novos retornos à Neruda, com quem as onze últimas danças são bailadas. Trago alguns destaques, que não aprofundarei para não correr o risco de me tornar também “nerudiano no excesso”. Tais destaques têm uma razão formal de ser, a ser esmiuçada em ocasiões futuras. “59. Perguntas para antes de dormir: Por que Neruda não gostava de Kafka?” (209). Diversos autores de que Neruda poderia ou não gostar são listados até que, logo ali, na 62.: “Se Neruda fosse o desconhecido que no fundo de fato é!”; 63. “No porão do que chamamos ‘Obra de Neruda’

espreita Ugolino, disposto a devorar seus filhos? 64. Sem nenhum remorso! Inocentemente! Só porque tem fome e nenhum desejo de morrer!” (209-210). As danças 67, 68, 69, de arremate semântico contundente, finalizam o conto, mas já foram trazidas no começo desta análise. São precedidas pela dança 66. “Como à Cruz, devemos voltar a Neruda com os joelhos ensanguentados, os pulmões perfurados, os olhos cheios de lágrimas?”

/ Exclamações /

A escolha da sequência dos contos de *Putas Assassinas* – tenha ela sido feita por Bolaño ou por seus editores, pouco importa – acabou endereçando a questão rítmica (segundo os moldes aqui pensados), ao redor deste conto (nos contos que o antecedem e o sucedem), de maneira ‘didática’ à nossa análise. Explicamos:

“Carnê de Baile” tem apenas um parágrafo em dez páginas, aquele que se inicia com o número 1. Todos os demais 68 números estão incluídos neste parágrafo. “Fotos”, o conto anterior, também tem apenas um parágrafo, ao longo de nove páginas, mas sem a característica numeração de “compassos/danças”, sendo tal parágrafo munido tão somente de pontuações que não sejam pontos finais de frase (este aparece apenas no fim do conto). O conto inteiro se apresenta, portanto, com apenas uma sentença. Já “Dentista” – conto anterior a “Fotos” – é constituído por parágrafos de tamanho mais comumente encontrados em textos de prosa. O conto “Encontro com Enrique Lihn” – na sequência de “Carnê de Baile” e último da coletânea – tem um único parágrafo em nove páginas, mas com uma utilização da pontuação mais usual, diferente de “Fotos” e dos demais. Quatro contos em sequência, quatro sugestões rítmicas distintas a partir da pontuação e da paragrafação, quatro efeitos estéticos.

Em nenhum de seus elementos a linguagem é tão semelhante à música quanto nos sinais de pontuação. A vírgula e o ponto correspondem à cadência interrompida e à cadência autêntica. Pontos de exclamação são como silenciosos golpes de pratos, pontos de interrogação são acentuações de frases musicais no contratempo, dois-pontos são acordes de sétima da dominante; e a diferença entre vírgula e ponto-e-vírgula só será sentida corretamente por quem percebe o diferente peso de um fraseado forte e fraco na forma musical (ADORNO, 2003: 142).

No ensaio “Sinais de pontuação”, Adorno sugere relações entre música e linguagem escrita a partir, sobretudo, das diferentes escolhas e usos de pontuações. Na citação acima, ele usa o

jargão musical para comentar tipos de cadências, bem como questões do universo tonal (acorde de sétima da dominante), que não se referem diretamente ao vocabulário rítmico, embora este universo específico não deixe de ser evocado (contratempos, fraseados em tempo forte ou fraco). Não entraremos em detalhes sobre estas relações específicas, mas vale como mais um lembrete que, para além da depuração de elementos da música aqui proposta, tais elementos encontram-se frequentemente mesclados.

Em “Carnê de baile”, cada dança é finalizada ora com ponto final, ora de exclamação, ora de interrogação, sendo o primeiro tipo de longe o mais frequente. (A ideia inicial de perfuração de um papel na entrada de uma boate volta a fazer algum sentido aqui: cada furinho no papel possibilita que se continue escutando os cliques junto a cada número; e, a cada ponto final, um furinho no papel).

Estes pontos e números conduzem a dinâmica e o ritmo do conto de maneira predominantemente linear, mas tal equilíbrio é roto a partir do uso de alguns expedientes. Um destes é o efeito capaz de emergir a partir do próprio conteúdo: quando se comenta sobre diferentes mulheres torturadas com ratos vivos na vagina, por exemplo, pode-se sentir uma espécie de ‘palpitação’ de leitura, que a faz acelerar (queremos passar rápido por esse tópico, nos livrar de imediato? Não ver muito de perto?), elevando o tom do conto ainda que as pontuações e construções frasais se mantenham estáveis. Bolaño impede tal fuga do leitor ao esticar tal momento ao longo de várias danças e de quase uma página, até concluir: “essa chilena desconhecida, reincidente na tortura e na morte, era a mesma ou se tratava de três mulheres diferentes (...)”? Segundo um amigo meu, era a mesma mulher que, (...), ao morrer se multiplica sem por isso deixar de morrer” (BOLAÑO, 2008: 207). Antes deste momento, entretanto, se faz uso de outro expediente, um ligado diretamente à pontuação: surge uma interrogação, algo pouco frequente neste texto: “36. Foram corajosos os chilenos da minha geração? Sim, foram corajosos” (p. 206). Foram corajosos a ponto de tolerar vivências do calibre recém-exposto acima que são escritas imediatamente após este número. As interrogações proliferam neste trecho específico, demarcando certo atordoamento do narrador que, em dado momento, questiona: “Pode-se morrer de tristeza? Sim, pode-se morrer de tristeza, pode-se morrer de fome (mas é doloroso), pode-se morrer até de spleen” (p. 207). O início e o final desta seção do conto, dedicados à tortura das mulheres contém, justamente, pontos de interrogação.

Sobre os furos no papel que partem da acepção inicial errônea sobre a ideia do carnê de baile, reevocados pelos pontos finais utilizados após cada dança, pode-se propor mais uma ressonância. Michael J. Shapiro traz, em “Holocaust Punctuations”, a respeito da escrita de Peter Handke, Imre Kertesz e W.G. Sebald, os três autores que analisa no capítulo: “their writing ‘punches a hole’ in the ‘instituted knowledges’ that have been brought to bear on the Holocaust”¹⁶ (SHAPIRO, 2019: 150). Tal afirmativa nos serve aqui de duas formas: em sentido literal, *punch a hole in* seria de fato fazer um furo em algo (como na ideia inicial do carnê), mas em sentido figurado, significa destruir ou enfraquecer um argumento (neste caso, a argumentação dos conhecimentos instituídos acerca do Holocausto). A ressonância com Bolaño é imediata: seu desejo, ao construir uma crítica a Neruda (ou a Octavio Paz, ou a Garcia Márquez...) é realizar um ataque às “instituições” literárias, às convenções, o mesmo valendo para sua posição iconoclasta sobre as instituições políticas e militantes. Outro pequeno exemplo é sua visão destruidora sobre convenções de esquerda, neste conto: “penso naquelas obras que talvez permitam à esquerda sair do fosso da vergonha e da inoperância” (BOLAÑO, 2008: 209). Encontraremos eco a este ataque mais adiante, com Adorno.

Retornado aos expedientes ligados à pontuação, propomos uma atenção especial ao ponto de exclamação. As danças 7, 21, 62, 64, todas fazendo alguma referência a Pablo Neruda, são justamente as únicas finalizadas com esta forma de pontuação: ele aparecerá, portanto, exclusivamente quando Neruda é convidado ao baile. Tendo comparado pontos de exclamação a dedos em riste, Adorno, na citação acima, os compara também a silenciosos golpes de pratos (e desde a alfabetização, vale dizer, somos acostumados a pensar os pontos de exclamação como gritos retratados no texto escrito, algo que a linguagem dos quadrinhos reitera). É natural, portanto, a tendência a associá-los a gestos intensos, a manifestações de dinâmica *fortíssima*.

Pontos de exclamação tornaram-se insuportáveis como gestos de autoridade, com os quais o escritor pretende introduzir, de fora, uma ênfase que a própria coisa não é capaz de exercer, enquanto a contrapartida musical da exclamação, o sforzato, é ainda hoje tão imprescindível quanto no tempo de Beethoven, quando marcava a irrupção da vontade subjetiva na trama musical. Os pontos de exclamação, porém, degeneraram em usurpadores da autoridade, asserções de importância. (ADORNO, 2003: 143, grifos meus).

¹⁶ As aspas internas da citação de Shapiro são de Alain Badiou, em *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*.

Tal tendência intensa de nenhuma forma é negada, mas pode-se pensar também na distribuição de tais gestos de autoridade no tempo. Não se pode afirmar que a crítica a Neruda não seria capaz de ser exercida sem a utilização deste tipo de pontuação, mas pode-se atestar, quase com certeza, que Bolaño de fato desejou introduzir, de fora, esta ênfase, dado que apenas as ocasiões nerudianas do conto são acompanhadas deste gesto de autoridade, de confronto. Seu uso bem escolhido, pontuando apenas alguns momentos, torna os gestos de autoridade menos insuportáveis e, vale dizer, mais intensos quando brotam ou, ao menos, mais perceptíveis como tal. Chamam tanto mais a atenção para si e mais efeito têm ante a raridade com que são empregados. Ritmicamente, somos avisados destes gestos de ataque à Neruda ao início do conto, lembrados em sua metade, e relembrados na porção final. Em uma “certa defesa” de seu uso, cito a continuação do artigo:

Foram eles, no entanto, que cunharam a figura gráfica característica do Expressionismo alemão. Sua proliferação apoiava um protesto contra as convenções, e ao mesmo tempo era um sintoma da impossibilidade de se modificar a linguagem por dentro, enquanto ela era abalada por fora. Eles sobrevivem como marcas da fratura entre a ideia e as realizações de cada época, e sua evocação impotente os redime na memória: desesperados gestos de escrita, que buscaram em vão escapar para além da linguagem (143, grifo meu).

Ora, protestar contra as convenções é justamente o objetivo de Bolaño ao demarcar tais números com estes sinais gráficos. Tais exclamações reforçam o Bolaño que Xerxenesky bem resumiu em dada altura de sua tese: “um autor que sempre se enxergou como *antiestablishment*¹⁷, (...) o chileno opera contra a literatura oficial, mergulhado na fetidez, desconfortável no planeta de monstros que é o meio literário” (XERXENESKY, 2019: 151).

Já a fratura entre a ideia e as realizações de cada época é também uma ideia cara ao escritor, crítico aos gestos artísticos da esquerda de sua época, apenas para citar um exemplo, como visto acima (mas não somente, é claro). Quantos aos abalos da linguagem, temos um escritor que desenvolve a sua como “resposta” ao inferno latino-americano, que se reconhece como impotente, mas que igualmente reconhece a linguagem como sua única força possível, aquilo que lhe mantém como sujeito ativo de sua micropolítica marcada pela convivência entre ares militantes e niilistas.

¹⁷ Mais adiante, Xerxenesky se referirá especificamente a Neruda: “seu grande inimigo, o representante do *establishment*, da poesia oficial sancionada pelo governo, Pablo Neruda” (2019, p. 152).

/ Considerações finais //

Diz um trecho da sucinta biografia de Tehching Hsieh, também presente em seu site oficial: “Using long durations, making art and life simultaneous, Hsieh achieved one of the most radical approaches in contemporary art” (HSIEH, 2021). Pensar as longas durações *versus* os recortes frenéticos. Pensar as urgências de Bolaño. Pensar as urgências de Tehching Hsieh, quatorze anos habitando os EUA como imigrante ilegal, enquanto realizava seus projetos artísticos que imiscuíam arte e vida de maneira singular. Mistura que, definida nestes termos, é certamente imagem gasta, mas cuja simplicidade do enunciado define, de fato, o trabalho do artista. Em *Time Clock Piece*, em especial, a vida e a obra são marcadas com regularidade próxima aos compassos. Os saltos, esquecimentos, atrasos, isto é, quaisquer *arritmias artísticas*, foram também catalogadas e explicitadas em uma página, divididas mês a mês. Regularidade, rigor e rítmica a serviço de sua proposta artístico-reflexiva.

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

Duas existências marcadas pela mistura quase indissociável entre obra e biografia, mais por imposição das existências do que apenas por desejo estético. Em Hsieh, é virtualmente impossível separar vida e arte: mesmo quando o desejo estético se impõe. Já “a vida de Bolaño tem suas peculiaridades, que são frequentemente trazidas à tona por outros críticos, pois a vida pessoal de Bolaño é escancaradamente utilizada como matéria-prima da ficção do autor” (XERXENESKY, 2012: 19). Este termo, um *escancaramento* do uso biográfico, nos parece caro, pois que dispensa a necessidade de rotular seus escritos sob as égides auto-ficção, escritas de si ou outros.

Biografias marcadas pela dominação e esmagamento do tempo, para usar os termos de Gonçalo M. Tavares. Bolaño conformado a um corpo-calendário cujas páginas esmorecem, se

(des)organizam. Revisar é complicado, retornar aos próprios textos é difícil, não há tempo¹⁸. 2666 chega ao mundo com sua escolha por excessos; fruto de uma ausência de revisão? Talvez também. Mas, sobretudo, excesso como estética monstruosa (para usar os termos de Xerxenesky).

Hsieh opta, em sua primeira performance de um ano, a não sair de uma jaula por todo o período. *Cage Piece* é o nome pelo qual a performance ficou conhecida, fazendo ressoar o signo da prisão de Bolaño em “Carnê de Baile”. Pode-se pensar as criações de Bolaño também como performances de longa duração, atentas a ecos e ressonâncias, deliberadamente organizadas e pensadas esteticamente desta forma, como as do taiwanês? Ambas são vidas em que os signos de tempo, exílio e morte assomam, gritam. Trabalhos debruçados sobre uma luta contra a fragilidade da vida, assumindo-a como pilar de suas construções escritas, performáticas, estéticas e políticas. Nos resta a possibilidade de espreitar seus bailes estéticos, na esperança, talvez um pouco ingênua, de apreender algo de suas intensas relações, históricas ou subjetivas, com a passagem fugidia do tempo.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W (2003). *Notas de literatura I*. 1 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.
- BOLAÑO, Roberto (2010). *2666*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOLAÑO, Roberto (2012). *Estrela distante* [Coleção Folha: Literatura ibero-americana; v.14]. São Paulo: MEDIAFashion.
- BOLAÑO, Roberto (2008). *Putas Assassinas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOLAÑO, Roberto (2012). *Bolanianas: memórias e espantos a partir de Estrela Distante*. Recife. 190 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco.
- CARPEGGIANI, Schneider (2019). Bolaño, A literatura nazista na América e um noturno do Brasil. *Suplemento Pernambuco*. Recife, 3 abr. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2257-bola%C3%B1o,-a-literatura-nazista-na-am%C3%A9rica-e-um-noturno-do-brasil.html>> Acesso em: 2 mar. 2021.

¹⁸ “Esse detalhe biográfico, da concentração de uma obra volumosa em um curto espaço de tempo, é às vezes utilizado para explicar o estilo do autor, que pode ser visto por alguns como *apressado e pouco trabalhado*” (XERXENESKY, 2019: 14).

- CASA DA MARQUESA dos Santos / Museu da Moda Brasileira. Fundação Anita Mantuano de Artes do Rio Janeiro. Exposição Virtual: Carnês de Baile e os traquejos da Moda: os carnês de baile e outros acessórios nos costumes da sociedade do século XX. Curadoria: Patricia Castro et al. In: *Google Arts And Culture*. Disponível em <<https://artsandculture.google.com/asset//PgHs68T1p9VRjQ>> Acesso em: 25 mar. 2021.
- OXFORD University Press Dicionário de Português (2012). Rio de Janeiro: Editora Objetiva.
- HSIEH, Tehching (2021). *Tehching Hsieh official website*. Sem data. Disponível em <<https://www.tehchinghsieh.com/oneyearperformance1980-1981>> Acesso em: 26 mar. 2021.
- LAGE, Leandro (2016). O controverso testemunho do não vivido: *Fragmentos* de Benjamin Wilkomirski. *Sobre imagens, memórias e esquecimentos* (org. Elisa Maria Amorim Vieira). Belo Horizonte, vol. 1, pp. 71-89.
- LEVI, Primo (2016). *Os afogados e os sobreviventes*. 3. Ed. São Paulo: Paz e Terra.
- LEVI, Primo (2016). *O ofício alheio*: com um ensaio de Italo Calvino. 1. Ed. São Paulo: Editora Unesp.
- LEVI, Primo (1988). *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- MORAES, Vinicius de (2009). “Rosa de Hiroshima”. In: *Antologia Poética*. São Paulo: Companhia das Letras.
- NESTROVSKI, Arthur (2019). *Tudo tem a ver*: Literatura e Música. 1 ed. São Paulo: Todavia.
- OBICI, Giuliano L (2008). *Condição da escuta*: mídias e territórios sonoros. Rio de Janeiro: 7Letras.
- OLIVEIRA, Leandro (2020). *Falando de música*: Oito lições sobre música clássica. 1 ed. São Paulo: Todavia.
- RHYTHM. In: *Grove Music Online*. Disponível em <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045963#:~:text=Generically%2C%20a%20'movement'%20marked%20by,rhythm%20as%20periodically%20punctuated%20movement>> Acesso em: 25 mar. 2021.
- SHAPIRO, Michael (2019). *Punctuations*: How the Arts think the Political. Carolina do Norte, EUA: Duke University Press.
- TAVARES, Gonçalo M (2015). *Breves notas sobre música*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- XERXENESKY, A. C. S (2019). *O romance monstruoso: 2666 de Roberto Bolaño*. São Paulo, 2019. 191 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- XERXENESKY, A. C. S (2012). *A literatura rumo a si mesma: Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas*. Rio Grande do Sul, 135f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Obras audiovisuais

- A DANÇA da realidade (2013). Direção: Alejandro Jodorowski. Produção: Cámara One, Le Soleil Films. Filme, 133 min.