

MONSIEUR PAIN AMULETO, NARRATIVAS FRACTAIS DE ROBERTO BOLAÑO***MONSIEUR PAIN AND AMULET, FRACTAL NARRATIVES BY ROBERTO BOLAÑO***Hiago Alves Teixeira (UFRN)¹Samuel Anderson de Oliveira Lima (UFRN)²

Resumo: Este artigo tem por objetivo explorar a ideia de uma narrativa fractal, desenvolvido por Ignacio Echevarría (2008), a partir de dois romances de Roberto Bolaño, *Monsieur Pain* (1999a) e *Amuleto* (1999b). Conceito retirado da geometria pós-euclidiana, o fractal também foi desenvolvido como categoria de análise cultural por Omar Calabrese (2006) que o descreverá como um “polígono monstruoso”. Neste trabalho, partiremos dessa ideia para desenvolver uma reflexão sobre a forma particular com que os romances de Bolaño são arquitetados, partindo de autores como Paul Ricoeur (2012), Frank Kermode (2023) e Jacques Rancière (2021) para refletirmos sobre as mutações da ficção na contemporaneidade e de como seria possível observar a característica fractal na obra do autor chileno.

Palavras-chave: Fractal; Ficção; Amuleto; Monsieur Pain.

Abstract: This article aims to explore the idea of a fractal narrative, developed by Ignacio Echevarría (2008), based on two novels by Roberto Bolaño, *Monsieur Pain* (1999) and *Amuleto* (1999). A concept taken from post-Euclidean geometry, the fractal was also developed as a category of cultural analysis by Omar Calabrese (2006), who described it as a 'monstrous polygon'. In this work, we will depart from this idea to develop a reflection on the particular way in which Bolaño novels are constructed, starting with authors such as Paul Ricoeur (2012), Frank Kermode (2023) and Jacques Rancière (2021) to reflect on the mutations of fiction in contemporary times and how it would be possible to observe the fractal characteristic in the work of the Chilean author.

Keywords: Fractal; Fiction; Amulet; Monsieur Pain.

Introdução

O conjunto da obra de Roberto Bolaño é constantemente comparado à forma geométrica do fractal, aludindo a uma espécie de conjunto fracionado de relatos, poemas e outros textos que se interconectam indiretamente. Ignacio Echevarría (2008) é o primeiro a fazer essa associação que, para ele, traduz uma característica própria da extensa obra do autor: “la forma en que la obra entera de Bolaño parece articular una especie de transgénero en el que se integran indistintamente poemas narrativos, relatos cortos, relatos largos, novelas cortas y novelones” (Echevarría, 2008, p. 433). Em paralelo e unísono à afirmação de Echevarría, o escritor chileno Alejandro Zambra descreverá uma faceta dessa obra no ensaio intitulado *La poesía de Roberto Bolaño*: “los poemas de Bolaño son

¹ Mestre em Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGEL-UFRN). <https://orcid.org/0000-0001-5538-3385>. (alveshiago63@gmail.com).

² Doutor (2013) em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professor Associado da UFRN, onde ministra disciplinas na área de literatura espanhola na graduação em Letras-Espanhol e na área de literatura comparada no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. <https://orcid.org/0000-0001-7525-5997>. (samuel.lima@ufrn.br).

los poemas que escriben los personajes de Bolaño: el novelista inteligible pone en escena al poeta ininteligible. El narrador hace comprensible al poeta: ligeramente comprensible, apenas comprensible” (Zambra, 2010, p. 110).

Para Zambra há uma interdependência entre a obra poética e a prosa, como se uma revelasse a outra. Justapostos, representariam o que ele caracteriza, parafraseando Borges, “la inminencia de una revelación que no se produce” (Zambra, 2010, p. 110).

A ideia de compor narrativas interconectadas era algo que o autor chileno encarava primeiramente como uma forma de suportar a solidão do computador, mas também como uma forma de conceber a totalidade da sua obra estilística e tematicamente:

Es simplemente para soportar la soledad de la computadora y también, porque concibo, de una manera muy humilde, la totalidad de mi obra en prosa e incluso alguna parte de mi poesía como un todo. Un todo no sólo estilístico, sino también un todo argumental: los personajes están dialogando continuamente entre ellos y están apareciendo y desapareciendo (Bolaño, 2006, p. 112).

De certo modo, é partir dessa ideia, semelhante a um quebra-cabeças, responsável por moldar essas formas metalinguísticas e autorreferenciais, que toda a estrutura de correspondências entre cada peça do mosaico bolañiano pode ser rastreada a partir de uma totalidade (in)coerente entre si. É possível ainda encarar esses cruzamentos da obra de Roberto Bolaño como uma nova faceta do *roman-fleuve*, o romance-rio, em que obras separadas, quando unidas posteriormente, ganham características de compêndio, como a famosa comédia humana balzaquiana. De modo geral, são como as partes interagem com o todo da obra de Bolaño que é possível a comparação à forma geométrica.

Omar Calabrese foi quem elevou a forma geométrica pós-euclidiana, popularizada na segunda metade do século XX por Benoît Mandelbrot, à sua análise das novas formas culturais em *A idade neobarroca*. Para o autor, o fractal descreveria algumas das novas mutações culturais do século XX. Ele as divide em três propriedades que recebem uma valorização estética na era neobarroca: a primeira é o caráter casual: a causalidade do fractal não está vinculada a uma ideia metafísica, mas sim na pseudo-aleatoriedade de como as formas são produzidas, o “acaso como é definido no cálculo das probabilidades” (Calabrese, 2006, p. 138); o segundo fator seria um caráter escalante: fazendo referência à composição não só irregular, mas escalante da sua estrutura, que se repete “sempre quase igual, tanto no conjunto como nas suas partes, e em qualquer escala que se observe o objeto analisado” (Calabrese, 2006, p. 138); e um caráter teragônico: que caracteriza a forma monstruosa que as figuras fractais assumem: um polígono com elevadíssimo número de lados. Como salienta o autor:

Os fractais são aqui monstros particulares: monstros de elevadíssima fragmentação figurativa, monstros dotados de ritmo e repetitividade escalar não obstante a irregularidade, e monstros cuja forma se deve ao acaso, mas só como variável equiprovável de um sistema ordenado (Calabrese, 2006, p. 138).

Calabrese ressalta como os fractais estão dentro de uma lógica, um sistema que dentro de si permite o caótico e o disforme. Esse autor defende que há um investimento de valor nos objetos fractais que os caracterizariam, para os matemáticos do séc. XIX, como figuras monstruosas – um atributo negativo – e, para os da segunda metade do século XX, sendo Benoît o maior expoente, como belos, tornando o *monstruoso* um adjetivo positivo.

Não nos deteremos sobre quais são os atributos dessa forma cultural que Calabrese descreve e nem na sua aceção de ciclos de gostos artísticos, como os éon de D’Ors, mas há uma

pergunta que fica implícita dentro dessa noção cíclica que envolve ou que interliga as tendências contemporâneas e barroca: o que as movimenta? A pergunta é pertinente porque no período barroco europeu, produções artísticas, como as pinturas de Caravaggio ou as esculturas de Bernini, estavam diretas ou indiretamente vinculadas ao florescimento artístico de uma Contrarreforma que via paulatinamente o seu centro ruir. Num ensaio sobre a barbárie moderna, Michel Löwy (2000) traça um panorama sobre como estados e agentes de poder determinaram uma volta à barbárie pré-moderna em pleno século XX. Esse processo de barbarização do Ocidente é acompanhado por um pessimismo que nasce do núcleo das ideias revolucionárias (ou contra-revolucionárias) dos modernistas: os vários fascismos desde Marinetti a Pound e as utopias com Maiakovski.

Para Berardi (2019, p. 49) se a propaganda tem tamanha força operacional na modernidade e se a ela foram legadas as linguagens da vanguarda modernista, seu modo operacional vem de um passado mais distante: “se quisermos reconstruir a gênese do imaginário publicitário da modernidade, e ainda mais aquele da pós-modernidade, é o barroco que temos que buscar. Foi nele que se formaram algumas predisposições estilísticas, linguísticas, políticas [...]”. O que está em jogo aqui não é simplesmente como linguagens tão radicais do começo do século XX foram absorvidas pela lógica das propagandas, mas como ideias de futuro que gestavam essas linguagens foram suprimidas e atrofiaram sob a forma publicitária. Ao descrever como a transição dos ideais modernistas se deu ao pessimismo contemporâneo, Berardi ecoa aquele senso apocalíptico presente não só em uma modernidade, como na outra, a contemporânea, como descreve Kermode sobre a recorrência desses sentidos de fim em momentos de transição: “os momentos que chamamos de crise são fins e começos. Estamos preparados, portanto, para aceitar todos os tipos de evidências de que nosso fim é genuíno, nosso começo é genuíno. Nós os acolhemos, por exemplo, do calendário” (Kermode, 2023, p. 100).

Para Echevarría, a mera interconexão das narrativas alude às figuras fractais, mas para podermos extrair algum sentido para além da forma, nos parece de extrema importância olharmos detidamente para a intriga e o sentido do imaginário pessimista, visto que não há apenas repetição de personagens, mas temas e situações específicas que se filiam a recursos retóricos característicos: como a éfrase, por exemplo. Neste artigo, portanto, pensaremos a partir da figura do fractal como a obra de Roberto Bolaño se configura e como a ideia de fractalidade se conecta ao estilo narrativo que emprega. Para isso, analisaremos dois romances menores *Monsieur Pain* (1999) e *Amuleto* (1999), mas que sintetizam muitos elementos estéticos e éticos que aparecem como centrais na totalidade da sua obra.

1 As formas da narrativa de Bolaño

Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 46) dirá em seu *Mutações da literatura no século XXI* (2016) que a diferença entre os romances do século XX para os do século XXI está num pessimismo mais exacerbado que pautam as temáticas de algumas obras contemporâneas com certa recorrência: “o ceticismo aumentou, chegando até o niilismo; a impossibilidade de um grande relato histórico, no qual situar as vivências contemporâneas, acarretou o desaparecimento da literatura de mensagem política explícita”. Obras mais pessimistas parecem insuflar a literatura desde o fim do século, como uma tendência apocalíptica por um sentido de um fim, como dirá Kermode. Roberto Bolaño não se isenta dessas ideias. Parte do seu esquema literário, que se funda nesses fragmentos, já demonstra o pessimismo de uma geração de latino-americanos exilados e frustrados com suas ideias revolucionárias, como no poema “Autorretrato a los veinte años”:

Y me fue imposible cerrar los ojos y no ver
aquel espectáculo extraño, lento y extraño,
aunque empotrado en una realidad velocísima:

miles de muchachos como yo, lampiños
o barbudos, pero latinoamericanos todos,
juntando sus mejillas con la muerte (Bolaño, 2021, p. 632).

No conjunto da obra do autor chileno o que mais se repetirá será a tentativa de articular a não-ideia de um tempo progressivo, das mudanças revolucionárias. Se há uma ideia de tragédia na obra de Roberto Bolaño é a contradição de um tempo estagnado, sem mudanças reais, e da velhice que se aproxima. O fim dos tempos de jovens revolucionários se realiza na idade adulta, na velhice sem perspectivas. A estrutura temporal de *Los Detectives Salvajes* evidencia isso: na segunda parte, o leitor acompanha a trajetória dos dois poetas, Arturo Belano e Ulisses Lima a partir de testemunhas oculares, sempre distantes, até o que parece ser o “fim” dessa dupla, o desaparecimento total de ambos em fins dos anos 1990, e, na terceira parte, voltamos à ação que transcorre na década de 1970, na juventude, onde a perspectiva de um fim ainda parece incerta e a incerteza aterradora se projeta na figura da janela que, aos poucos, se apaga.

Como representar a contingência da realidade? Como representar um mundo em que ideias de começo, meio e fim não são tangíveis? Como representar a mimese da contingência? Paul Ricoeur (2012) desenvolverá uma noção de que todo ato de narrar e escrever está intrinsecamente associado à forma como percebemos a passagem do tempo: começo, meio e fim são elementos que compõem inevitavelmente a estrutura de qualquer obra, por mais que esta negue qualquer estrutura anterior. Ainda assim, Kermode dirá que “o romance não pode funcionar com os velhos heróis ou as velhas leis da terra do romanesco; além disso, as novas leis e os novos costumes que cria têm de ser repetidamente violados sob as exigências de uma realidade mudada e não menos brutal” (Kermode, 2023, p. 131). Essa ideia, que reverbera algumas acepções do gênero no decorrer da sua história, não esconde também uma ordem temporal que o próprio autor enxerga e defende em cada uma delas ao subverter a anterior. Isso porque: “também descobrimos que há um irreduzível mínimo de geometria – de forma ou estrutura humanamente necessária – que acaba limitando nossa capacidade de aceitar a mimese da pura contingência” (Kermode, 2023, p. 134).

Nos romances de Bolaño a ideia de narrativa está sempre implicada no ato de narrar. Os narradores do Bolaño são, na sua maioria, testemunhas de algo, narradores em primeira pessoa que presenciam ou acreditam ter presenciado algo. A distância dessas vozes e do acontecimento que relatam é sempre considerável e é nessa distância que as possibilidades do acontecimento se desdobram em novas vozes, sob a ótica de novas testemunhas. É nesse sentido que, como Zambra descreve, se produz a iminência de uma revelação que nunca se torna plenamente acessível. A relação dessas narrativas com a temporalidade, então, é sempre de retornos. O tempo, sob essas vozes, está estilhaçado em fragmentos de acontecimentos que remetem a algo por vir, ainda não revelado. É desse modo que o efeito das partes remete sempre ao todo; em outras palavras, é como se, em escala, o afluentes dessas narrativas estivesse correndo em direção ao mesmo rio.

Segundo a definição que Ricoeur dá a partir da leitura da poética Aristotélica:

Uma intriga faz a mediação entre os eventos ou incidentes isolados e uma história tomada como um todo. Esse papel mediador pode ser lido em dois sentidos: uma história é feita de... (acontecimentos) na medida em que a intriga transforma esses acontecimentos em... (uma história). Um acontecimento, desde então, deve ser mais que uma ocorrência singular e única. Ele recebe sua definição a partir de sua contribuição para o desenvolvimento de uma intriga. Uma história, por outro lado, deve ser mais que uma enumeração de eventos em uma ordem sucessiva, ela deve aferir um todo inteligível dos incidentes, de tal sorte que seja sempre possível perguntar qual é o “tema” ou o “sujeito” da história (Ricoeur, 2012, p. 303).

Para Ricoeur a intriga é sempre estruturante, ela sempre dá forma ao acontecimento tornando assim a sucessão de acontecimentos uma história. Para o autor, o ato de pôr-em-intriga reflete e resolve ao mesmo tempo o paradoxo do tempo. Ele reflete na medida em que põe em porções variáveis as dimensões cronológica e não-cronológica (referentes à problemática da memória no livro X das *Confissões* de Agostinho), mas também resolve na medida em que torna a sucessão inteligível a um outro: “a inteligibilidade da história como um todo consiste em sua capacidade de ser seguida” (Ricoeur, 2012, p. 303). O que o autor acentua é que, a partir do momento em que uma história é acompanhada até o seu fim, olhá-la ao revés abre uma outra possibilidade de se apreender o tempo e, na mesma medida que o ato de narrar não pode ser resumido à pura ordem, a temporalidade, também não descreverá a pura desordem. Ricoeur faz questão de salientar um meio termo nas formas narrativas que evite a redundância da interpretação.

O que está em jogo na proposição de Ricoeur não é a mera concepção de uma antiforma, pois esta se faz presente até nas formas mais subversivas dos romances contemporâneos quando a subversão se torna lugar comum, mas na ideia de uma pré-história das histórias, narrações incoativas, sempre em aberto, em vias de ganharem uma forma. Esse espaço que estará sempre aberto às novas histórias, porque novas possibilidades se encontram dentro das peripécias que engendram qualquer narrativa ou de narrativas que, ao invés de esclarecer, obscurecem e dissimulam. Os exemplos usados para fundamentar essa ideia são os de um “paciente que se dirige ao psicanalista lhe apresenta os pedaços de histórias vividas, os sonhos, as ‘cenas primitivas’” (Ricoeur, 2012, p. 308) e “num caso no qual um juiz se aplica em compreender um curso de ação, um caráter, desembaraçando o labirinto de intrigas no qual um suspeito é apanhado” (Ricoeur, 2012, p. 309):

Essa “pré-história” da história é o que a religa a um todo mais vasto e lhe dá um “pano de fundo”. Esse pano de fundo é feito da “ímbricação viva” de todas as histórias vividas umas nas outras. É preciso, pois, que as histórias narradas “possam emergir” (auftauchen) desse pano de fundo. Com essa emergência, o sujeito implicado emerge também. Podemos então dizer: “a história vale pelo homem” (die Geschichte steht für den Mann). A principal consequência dessa análise existencial do homem como “ser emaranhado nas histórias” é que narrar é um processo secundário, aquele do “vir-a-ser-conhecido” (das Bekanntwerden der Geschichte). Narrar, seguir, compreender as histórias não é senão a “continuação” dessas histórias não expressadas (Ricoeur, 2012, p. 309).

A história dos homens emaranhados pressupõe outras histórias. Como se, assim, umas levassem às outras formando uma continuidade. É na necessidade de emergir novas histórias desse plano nebuloso, dessa pré-forma, que torna imprescindível que a história dos vencidos também seja contada. Sendo assim, nesse espaço das histórias em formação, outros tempos se delineiam que não o da progressão linear da história dos vencedores.

Saiamos agora da perspectiva do hermenêuta para nos determos na forma como as narrativas são formuladas desde sua origem. Aristóteles dirá que a diferença entre a História e a Poesia não está na forma métrica com que uma se apresenta, mas na forma como uma narra acontecimentos como foram e a outra como poderiam ser. É por possuir em si as possibilidades do *como se* que Aristóteles dirá: “a Poesia encerra mais filosofia e elevação que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares” (Aristóteles, 2014, p. 28). Rancière, seguindo as ideias aristotélicas, dirá que na ficção as determinações mais gerais da existência humana são, na poesia, representadas não como a fatalidade de uma determinação divina, mas como o efeito do encadeamento de causas e efeitos, por isso ela é “inerente à ordem da ação humana e à relação que ela mantém com o conhecimento” (Rancière, 2021, p. 7). O *como se* aristotélico é negação de uma

linearidade preestabelecida. Atesta, em si, a liberdade das escolhas e dos efeitos dessas escolhas. Mais ainda, torna-se eficiente quando, para além de mostrar a rigorosidade das causas e efeitos, surpreende através de inversão entre uma e outra, as peripécias.

Rancièrè, em seu *As margens da ficção* (2021), não tem por objetivo evidenciar a atemporalidade do argumento aristotélico, mas avaliar, a partir dele, como uma racionalidade da ficção opera desde a idade clássica à contemporaneidade. Essa racionalidade da ficção que antes evidenciava as causas e consequências de um grupo restrito, heróis trágicos em sua maioria, agora, opera na representação de um mundo mais comum, em que a personagem da ação não é, necessariamente, agente da ação. Não nos deteremos em todos os detalhes do argumento de Rancièrè, mas vale ressaltar a mudança de paradigma que nasce a partir de uma mirada materialista: “é no mundo obscuro da atividade produtiva que reside o princípio da racionalidade que governa as sociedades” (Rancièrè, 2021, p.10). Essa inversão da perspectiva de como os acontecimentos empíricos se sucedem, de baixo para cima e não o inverso, destitui o herói clássico do seu local de destaque para colocá-lo em posição de superfície; apenas um efeito da verdadeira “ação”. O mundo real, digno de notas e estudos, é o mundo das coisas e pessoas anônimas. O que a ficção faz, a partir desse momento de inversão, é recusar “as grandes articulações entre temporalidade e causalidade que estruturam a ficção aristotélica e estruturam a narrativa científica sobre a sociedade” (Rancièrè, 2021, p. 12-13) e o fez para aprofundar a potência do momento qualquer, do tempo estático e vazio, tempo em que várias temporalidades podem se misturar: o emaranhado da pré-história de que fala Ricoeur.

2 A temporalidade fractal

Tendo esses preceitos à vista, precisamos localizar onde a obra de Roberto Bolaño se encontra. Qual espaço demarca essas narrativas e o que as torna tão particulares? Bolaño dirá, numa entrevista, que os seus romances partem de um ponto de vista primordial, de uma perspectiva que engloba o mundo a ser representado, um mundo extraterritorial por excelência, mas que possui uma origem geográfica bem delimitada:

Latinoamérica es como el manicomio de Europa. Tal vez, originalmente, se pensó en Latinoamérica como el hospital de Europa, o como el granero de Europa. Pero ahora es el manicomio. Un manicomio salvaje, empobrecido, violento, en donde, pese al caos y a la corrupción, si uno abre bien los ojos, es posible ver la sombra del Louvre (Bolaño, 2006, p. 111).

O tempo privilegiado dessa ficção bolañiana é um tempo que marcou uma geração muito bem localizável espacial e temporalmente ao mesmo tempo que perdida num *time-lag*, expressão que Ludmer (2013) retira de Homi Bhabha para exemplificar um tempo próprio a esse espaço latino-americano, preso, de certa forma, num tempo fora do tempo do ocidente, um tempo de uma cronopolítica própria a esses territórios. É nesta zona de indeterminação de onde os olhares narrativos de Roberto Bolaño nascerão, olhares que são tão bem representados no conto *El Ojo Silva* e *Sensini*; olhares que não estão apenas narrando sobre si mesmos, mas refletindo o mundo sob a sua ótica. Para Echeverría a obra de Bolaño desenvolve, em poemas, romances e contos, um grande épico, o panorama da sua geração: “viene escribiendo la epopeya del fracaso y de la derrota de un continente fantasma que alumbró primero el sueño de un mundo nuevo, que animó luego el sueño de la revolución” (Echeverría, 2008, p. 441), uma geração que, então, só sobreviveria de forma residual na emigração e decadência. Para o autor, os narradores dessas histórias seriam como bardos que registram o canto desolado dos jovens latino-americanos encaminhando-se para o abismo.

De uno a otro de todos los libros de Bolaño, incluidos los de poesía, hay un motivo recurrente: la visión alucinada de una interminable procesión de jóvenes latinoamericanos precipitándose en el abismo. Una visión acompañada siempre por el llanto desconsolado de quien la contempla (Echevarría, 2008, p. 441).

O ápice dessa ideia da procissão de jovens na obra de Bolaño, segundo Echevarría, se dá, justamente, em *Amuleto* (1999b), mas a ideia de vozes que se propagariam por toda a cartografia de romances bolañianos é recorrente e está registrada de forma pormenorizada num ensaio intitulado *Palabras del espacio exterior* (2004). Neste texto, Bolaño começa descrevendo o que é uma ‘interferência secreta’; registro de vozes gravadas e registradas ilegalmente. Um registro ilegal, não só à margem da realidade, mas oculto a ela, escondido sob a superfície dos dias corriqueiros, registros do 11 de setembro de 1973: “voces que son ecos de un miedo inconexo ubicado en alguna parte de nuestro cuerpo. Fantasmas imaginarios” (Bolaño, 2004, p. 79).

Nesse breve texto as vozes fantasmagóricas, indistinguíveis num primeiro momento, são vozes chilenas, vozes de um passado próximo, vozes que narram uma história comum, “las voces que llegan del espacio exterior no sólo están rediseñando la isla infantil llamada Chile: nos enseñan con vara de maestro nuestra realidad, nos piden que abramos los ojos y también que abramos las orejas” (Bolaño, 2004, p. 80). São vozes tão familiares que sempre estiveram ali, narrando a mesma história em forma de jogo, como um *puzzle* sem solução:

No hay remedio: son las voces de nuestra infancia. Voces criollas, como infiltradas en una película demasiado grande para ellas, voces que transmiten un mensaje que ellas mismas no comprenden del todo. Un diálogo en el otro lado de la realidad, allí donde el diálogo es imposible. La imagen final, sin embargo, no puede, por más hechos extraordinarios que acumule, escapar de una vulgaridad familiar, repetida hasta la náusea. En algún momento de nuestras vidas conocimos a quienes están hablando. Las voces, como si se tratara de una inmensa radionovela, están actuando para nosotros, pero sobre todo están actuando para ellos mismos. Pornografía. *Snuff movies*. Por fin han encontrado el papel de su vida. Los soldados, finalmente tienen su guerra: frente a ellos estamos nosotros, desarmados, pero mirando y escuchando. (Bolaño, 2004, p. 80-81).

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. Bolaño descreverá neste texto a relação do Chile com o seu passado próximo, passado que ainda reverbera na história presente. Há, nisso, uma noção de hereditariedade, uma herança ao revés, da qual os ouvintes e espectadores não fazem mais do que escutar e olhar à mercê dos fantasmas sádicos. A interferência direta do passado, não apenas como memórias esquecidas, mas como vozes reais, interferindo na ação dos romances como fantasmas, ocorre em diversas obras, entre elas *Monsieur Pain* e *Amuleto*.

O tempo narrado pelos narradores testemunhas dessas vozes fantasmagóricas é um tempo de traumas tanto coletivos quanto individuais, traumas legados por uma história de catástrofes que se perpetuam através das gerações. Nesse sentido as vozes do passado fantasmagórico se relacionam com uma estética surrealista na mesma medida com que busca revelar algo escondido, soterrado num inconsciente fugidio. A revelação de uma iluminação profana, como diria Benjamin, que possui inspirações materialistas e antropológicas que visam uma associação natural com uma dialética da embriaguez: “não seria cada êxtase em um mundo sobriedade pudica num mundo complementar?” (Benjamin, 1994, p. 25). Speranza (2012, p. 151) desenvolve um recorte de uma

sobrevida surrealista – surrealismo subterrâneo – que tem o seu expoente máximo em Roberto Bolaño:

Multiplicando hasta el vértigo las historias de vidas errantes, documentando el azar de las derivas, los encuentros y desencuentros, interpolando con el relato de los sueños las peripecias diurnas, espera alcanzar ese punto supremo en que el arte se funde con la experiencia vivida, la vida real asegura con su fuego la combustión creadora del pensamiento y las fronteras, cortazarianamente, se diluyen.

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.

3 As obras em vozes fractais

Monsieur Pain e *Amuleto* são obras menores dentro do panteão literário de Roberto Bolaño, mas possuem algumas similaridades estruturais que atravessam toda a obra do autor. São peças de um instrumento só, como diria o Bolaño, que assinalam em escala decimal a complexidade por vir das obras seguintes. *Amuleto* se inscreve no centro dessa topografia particular. O relato de Auxilio Lacouture é extensão de uma das partes de *Los detectives salvajes* e um de seus trechos ecoa no romance póstumo, o *2666*. *Monsieur Pain*, porém, é um romance de juventude que está isolado dessa rede de conexões mais explícitas de obras tardias e, ainda assim, reverbera essa arquitetura de vozes em momentos singulares da narrativa. Publicado pela primeira vez em 1984 com o título de *La senda de los elefantes* graças ao prêmio Félix Urabayen, o romance só seria republicado anos depois, no mesmo ano de *Amuleto*, em 1999.

Em ambos a característica das vozes se apresenta de maneira singular. É na emulação dessas figuras geométricas, os fractais, que se torna perceptível essa representação. *Amuleto* e *Monsieur Pain* dividem entre si duas das características mais recorrentes nos romances de Bolaño. Primeiro, as diferenças: *Monsieur Pain* é ambientado na Paris de 1938, durante a Guerra Civil Espanhola e acompanha, à margem, os últimos dias de vida do poeta peruano César Vallejo. Já *Amuleto*, não se passa num tempo preciso, mas acompanha principalmente o dia da invasão da UNAM pelo exército mexicano em 1968, capítulo sombrio que antecede o massacre de Tlatelolco, em outubro do mesmo ano. Apesar de possuírem ambientações distintas, há, nessas duas pequenas peças, o espaço onde a relatividade e o caos se apresentam como verdades. O real é apreendido com a compreensão dessas trajetórias fracionadas. Uma verdade que se fraciona em pontos de vista e vozes distintas.

A voz é elemento central, matéria-prima como e com que se investiga o passado. As vozes são não apenas matéria de investigação, mas pontos de modulação do real, das experiências e vidas. Em *Amuleto* e *Monsieur Pain* nosso primeiro contato com vozes se dá através dos narradores em primeira pessoa. Testemunhas oculares de acontecimentos que excedem o seu campo de visão. Ao longo de ambas as narrativas, tanto Pierre Pain quanto Auxilio Lacouture esticaram os limites da própria experiência tentando alcançar o que seria um ponto de vista total dos acontecimentos que narram. Auxilio o faz imersa num emaranhado próprio de memórias, que está sempre numa tensão entre o real e o ficcional. Pain, por sua vez, o faz de forma mais sutil, através de sensações e dos sonhos que paulatinamente vão ganhando a superfície do seu relato. Começaremos por este.

Como é comum na maioria dos romances de Roberto Bolaño, *Monsieur Pain* possui um elemento intertextual basilar à sua composição. O núcleo dessa história e síntese da sua trama pode ser encontrado num livro de memória de Georgette Vallejo, esposa do poeta peruano, a respeito dos últimos dias de César Vallejo, sua doença misteriosa e os esforços empreendidos por ela para ajudá-lo:

El 8 de abril, por primera vez (y la única) la fiebre ha subido hasta 41. Desde hace dos días, Vallejo tiene hipo... —tanto más temido por cuanto ningún médico puede siquiera aliviarlo. ¿Quién no pretende haber visitado a Vallejo en la clínica? Pero ¿quién ha mencionado jamás el hipo de Vallejo?

Una amiga mía que acaba de enviudar de su marido de 24 años, me habla de Pierre Pain. Practica la acupuntura y ejerce en casos excepcionales su don de magnetizador. Aunque en forma particular, solicitan sus servicios en el Hospital de la Salpêtrière. A los 21 años ha tenido los pulmones quemados por los gases durante la guerra de 1914.1918. El solo se sostiene en vida. Tras vacilar mucho, ¡demasiado tiempo!, me decido y le llamo.

Obvio es decir que Vallejo no debe ni sospechar su presencia pudiendo sufrir un shock al creer que se ha tenido que acudir a otro médico. Cuando llega Pierre Pain, el viernes 8, por suerte Vallejo duerme. Pierre Pain pasa de inmediato a la cabecera de la cama, detrás de Vallejo. Durante dos horas, concentrándose, mantendrá una mano en el aire a unos 40 centímetros de la cabeza de Vallejo, quien, en un delirio no bien determinado, pronuncia de cuando en cuando una que otra palabra y vuelve a cerrar los ojos como si dormitara. Cuando Pierre Pain se desliza para salir, diciéndome: “Hay una esperanza”, el hipo ha cesado, Vallejo duerme y dormirá toda la noche un sueño regular sin interrupciones. Pierre Pain queda en venir a las tres del día siguiente (Vallejo, 2012, p. 130-131).

Georgette sumariza em poucas linhas os dias finais de Vallejo e, nessa pequena narrativa, um personagem misterioso chamado Pierre Pain, um mesmerista, conhecido de uma amiga de Georgette, entra na história e sai dela sem muitos pormenores, a não ser pelo breve passado como soldado na Primeira Guerra Mundial e os poucos dias em que, após a sua intervenção, Vallejo parece ter uma melhora significativa dos soluços misteriosos. A história que por si só possui uma série de mistérios, a doença desconhecida, as desavenças de Georgette com outros colegas e críticos do poeta, a breve participação de Vallejo na Guerra Civil Espanhola, elementos que embalam uma atmosfera que, na narrativa de Bolaño, é meramente vislumbrada por esse personagem marginal, Pierre Pain.

No romance, Pain, inserido na história do casal por acaso, paulatinamente vê a atmosfera da cidade que o envolve ser penetrada por essas figuras desconhecidas, distantes e envoltas em intrigas e mistérios infinitos. Não só Georgette empresta a Bolaño esse personagem singular, como também empresta o seu tom apaixonado, rancoroso e inerme, como o próprio autor faz questão de destacar na introdução para a edição de 1999. Isso porque neste romance, assim como em outros, o diálogo com episódios factuais exerce uma função narrativa. Pain não é apenas um ponto de vista para se explorar as peripécias de um romance detetivesco, mas é uma das figuras marginalizadas e fragmentadas que sobrevivem à guerra das trincheiras.

É a partir dessa perspectiva então que a narrativa explorará essas características entrópicas relativas aos romances do autor chileno. A investigação que começa aparentemente simples, aos poucos ganha contornos não só densos, como impenetráveis. Em *Monsieur Pain* esse caráter é associado às memórias pessoais de Pierre Pain, o seu passado como mesmerista, o pessimismo natural de um sobrevivente de guerra, o trauma e a paranoia que ganham a superfície da narrativa

a partir de pesadelos. Num desses pesadelos mais longos de Pain, as vozes, como matéria organizadora desse efeito, ganham destaque:

Creo que si todas las pesadillas se conjuraran para visitarme en sueños el resultado sería semejante al de aquella noche. Recuerdo en algún momento, sentado en la cama, mientras me secaba con la manga del pijama el sudor del cuello, pensé que los sueños que estaba sufriendo tenían todas las características de una transmisión; sí, una suerte de transmisión radiofónica. De esta manera, como si mi mundo onírico fuera la radio de un radioaficionado agazapado en un canal ajeno, a mi mente llegaban escenas y voces (porque debo decir que los sueños tenían la siguiente peculiaridad: más que de imágenes estaban compuestos por voces, balbuceos, sonidos guturales) que nada tenían que ver con mis propios fantasmas aunque de manera fortuita me hubiera convertido en el receptor. El radioteatro demencial que me asaltó era sin duda la anticipación del infierno; un infierno de voces que se enlazaban y desenlazaban a través de una estática que presumo eran mis ronquidos de angustia, formando dúos, tríos, cuartetos, coros enteros que avanzaban a ciegas por una cámara vacía, como una sala de lecturas vacía, que en determinado momento identificaba como mi propio cerebro. También, en algún instante del sueño, pensé que la oreja era el ojo. La pesadilla, de forma somera, pudo transcurrir así:
Una primera voz dice: “¿Quién demonios es Pierre Pain?”
“Hay una fuga.”
“Sólo estoy seguro de que hay una fuga.”
“Pudo producirse por un descuido insignificante.”
“Observe el panorama. ¿Qué nota de raro?”
“Nuestra vida en el Mercado, en las calles del Gran Mercado...”
“Los sueños, la melancolía.”
“Hay una fuga, observe el panorama.” (Bolaño, 1999a, p. 52-53).

As transmissões radiofônicas são como o emaranhado que enlaça as narrativas das pré-histórias. Funcionam não apenas como metáfora para essas formas sem forma, como também fator determinante que excede a lógica realista de representação romanesca. O sonho de Pain o levará através de instantes, tanto do passado quanto do presente e futuro, organizando um tempo próprio, o *kairós* que representará não só o tempo da narrativa, como o tempo do narrador. A audição será permanentemente associada à visão, seguir as transmissões fantasmagóricas é como as ler sob a lógica das ondas sonoras, o tempo não se desenrola linearmente, mas em camadas que se sobrepõem.

Os balbucios e sons guturais também persistirão por todo o relato, tornando-se rastros de um perigo iminente e desconhecido. Pain acredita que a vida de César Vallejo está em perigo, mesmo sem saber ao certo o porquê. Há um momento na narrativa em que essa sensação se torna latente. Na madrugada do dia 09 para o dia 10, Pain se vê preso num galpão, sem poder ver, perdido num amontoado de objetos descartáveis. O desnoriteio é logo assaltado pelo terror, pois Pain se vê perseguido por alguém que, aos poucos, se aproxima. Escondido em uma banheira, ele não vê o vulto, mas escuta algo:

Adiviné en la oscuridad una presencia temblorosa. Me supe observado. Conté hasta tres, quise encender la cerilla, pero entonces me di cuenta de que ya no la tenía entre los dedos. Intenté incorporarme; mis brazos resbalaron sin un ruido. Enroscado en el fondo de la bañera, en la postura de la víctima ideal, busqué otra cerilla. Tenía la caja en algún bolsillo del abrigo y no la encontraba. Por fin, levanté el brazo con mi débil candil y me asomé: no vi a nadie.

Quienquiera que fuese estaba detenido a unos diez metros de la bañera, fuera de mi campo visual. Aunque no lo viera sabía que estaba allí. Oía su hipo. Con toda claridad. Espasmódico, molesto.

-¿Vallejo? -Mi balbuceo murió casi sin salir de los labios.

No hubo respuesta.

La sombra volvió a hipar y comprendí, como si metiera la cabeza en un remolino, que aquel sonido no era natural sino simulado, que allí había alguien fingiendo el hipo de Vallejo. ¿Pero por qué? ¿Para asustarme? ¿Para advertirme? ¿Para burlarse de mí? ¿Sólo por un insondable sentido del humor y la ignominia? (Bolaño, 1999a, p. 104).

Na manhã do dia 10, ao acordar ainda na banheira do galpão, Pain não saberá a quem pertencía o vulto da madrugada. A aparição quase onírica da madrugada não aparecerá mais. Não haverá respostas, mas a sensação de perseguição e conspiração persistirá até as últimas páginas do relato de Pierre. Pain faz questão de datar o seu relato, numa tentativa de torná-lo crível, real, não só para os leitores, mas para ele mesmo. Já que à medida que as páginas passam, sua percepção do ambiente, acontecimento e pessoas vai se modificando e tornando-se mais paranoico: “El cielo de París, si bien más claro que el del día anterior, parecía más siniestro que nunca. Como un espejo suspendido sobre el agujero, me dije” (Bolaño, 1999a, p. 106) e isso é o suficiente para fazer com que Pain se sinta cada vez mais só: “un pobre diablo solitario y confundido en medio de un laberinto demasiado grande para él. ¿Qué hacer? No sabía si era el cielo o yo quien temblaba” (Bolaño, 1999a, p. 106).

Algumas páginas adiante um outro episódio se destaca dos devaneios de Pain. Ao perseguir um espanhol que Pain acredita estar envolvido no complô contra Vallejo, Pain acaba encontrando um velho colega mesmerista na sessão de um filme intitulado *Atualidade* e anunciado, como dirá o narrador, de forma vaga “como una historia de amor y ciencia” (Bolaño, 1999a, p. 116). Ele segue o espanhol para dentro da sala de cinema e o vê se sentar ao lado de outra pessoa, seu colega de anos atrás chamado Pleumeur-Bodou. Todo o transcorrer do encontro com Pleumeur-Bodou é narrado intercalado com a descrição da ação e da fala dos personagens do filme. Justaposto, *Atualidade* funciona como um acréscimo ao encontro com o passado de Pain. O parágrafo de abertura para essa sequência funciona de maneira ilustrativa:

La escena transcurría en una playa, presumiblemente en verano, una playa desierta a excepción de algunas gaviotas que paseaban despreocupadas por la orilla del mar. La arena allí era negra y brillante; el cielo, por el contrario, era una mancha de luz fija, invariable, que se derramaba silenciosa por el resto de la pantalla. «Después de las fiestas parisinas, el mar y las playas de Normandía eran el mejor sedante para Michel», recitaba una voz de mujer a la que no se veía, con un cierto tono sacerdotal, como el de una secretaria ya vieja acostumbrada a todo, mientras por la punta más distante de la playa avanzaba una pareja, apenas dos puntitos oscuros que no terminaban nunca de llegar a primer plano. El español estaba sentado en el lado izquierdo de la sala, cerca del pasillo, a unas diez hileras de donde yo me encontraba. Bueno, no lo había perdido, suspiré, pero ahora venía la parte más difícil, cómo vencer la indecisión, qué preguntas concretas hacerle si decidía, y eso era impostergable, sentarme a su lado. «Michel, sin embargo, no olvidaba el torbellino de París.» La mujer rubia que ha pronunciado de manera enfática esta frase y cuya voz -caprichosa, vital- difiere de la anterior, cierra los ojos con un aire de resignación y enfado. En el fotograma siguiente es Michel quien cierra los ojos (Michel es el actor principal cuya foto aparece en los carteles) y las escenas posteriores transcurren como dentro de un remolino, lo que lleva a suponer que está soñando. Sucesivamente se ven las escalinatas de un

palacio, un automóvil detenido en el Bois de Boulogne, una vista nocturna del hipódromo, los pies de alguien recorriendo un pasillo, una cama con baldaquino, deshecha, las sábanas arrancadas con violencia, el rostro de un anciano, tal vez el ayuda de cámara de Michel, que observa algo y se aterroriza, el eco de una explosión distante, un hombre del que sólo vemos la espalda sollozando apoyado en el volante de un coche detenido en un camino comarcal, finalmente los pies que recorren el pasillo y que de pronto echan a correr, restos calcinados de un campamento de mendigos a orillas de un río y un grupo de jóvenes vestidos con elegancia que rodean efusivos a un hombre un poco mayor que ellos, sin duda el líder, que por supuesto resulta ser Michel. Éste, impertérrito, levanta una mano pidiendo silencio y se dispone a brindar (Bolaño, 1999a, p. 118-119).

O curioso é que, nesse caso, assim como o sonho de Pain, mais uma vez o factual e o ficcional se confundem, em alguns momentos os personagens do filme ecoam alguns temas e ideias que pairam nas reflexões do próprio narrador, como quando um dos personagens do longa fala para Michel: “De todas maneras, no se deje aplastar por sus propias pesadillas, Michel, las pesadillas suelen estar vacías, recuérdelo.’ La pesadilla es el pasado, la memoria; para olvidar tendría que ser otro.” (Bolaño, 1999a, p. 122); esse diálogo coincide com o momento em que Pain se aproxima do ex-amigo mesmerista agora aliado dos franquistas que acaba de voltar da Espanha – o pesadelo, ou o passado, se materializando em sua frente. Num segundo momento, essa ressonância se dá na forma do filme projetado e Pain só nota a diferença porque o amigo sinaliza:

Atento ahora, indica Pleumeur-Bodou. En la pantalla aparecen, como la escenificación de la pesadilla de Michel o como ilustración de la historia que cuenta el médico, imágenes cuyo granulado, encuadre e incluso calidad las hacen suponer de otra película, en donde un grupo de jóvenes investigadores son expuestos a la cámara en distintas actitudes, primero en el interior de un laboratorio de dimensiones considerables y después deambulando por un parque. Entre éstos, fijate bien, Pain, susurra emocionado Pleumeur-Bodou, está Terzeff. (Bolaño, 1999a, p.124).

Os *snuff movies*, ou um equivalente deles, ganha espaço na narrativa de Pain, pois o filme que eles assistem, não conta só a história do cientista Michel, mas documenta uma gravação antiga da turma de pesquisadores de Terzeff, um antigo amigo da época. A fala de Pleumeur-Bodou surge sem aspas ou travessão, como parte da descrição da cena, uma voz a mais que ilustra o movimento das sobras na tela. Se a sobreposição das vozes bagunça a ideia de linearidade do tempo narrativo, as imagens do amigo falecido potencializam esse tempo fora do tempo. Pleumeur-Bodou dirá: “¿Qué te parece? ¡Nuestro querido Terzeff, moviéndose, riéndose, más joven y lozano que tú y que yo! ¡Allí está! ¿No te da un poco de envidia? ¡Es lo que llamo misterio del arte! Porque esta vivo, ¿no?” (Bolaño, 1999a, p.125). Pleumeur-Bodou ecoa Bergson (do qual faz menção no próprio romance) ao compreender a arte como um excedente de percepção, que neste caso, se manifesta através da percepção do tempo. Ao contrário da violência real dos *Snuff movies*, o filme que simultaneamente narra e é narrado por Pierre, potencializa a percepção e contrapõe a ideia de uma linearidade simples, afinal, Terzeff ainda está vivo.

A narrativa de Pain envolve muitos personagens, muitos que possuem um papel central na narrativa paranoica que se desenrola e, alguns, que surgem como figuras periféricas, caricaturas de uma Paris onírica e íntima. A narrativa de Pain é um beco sem saída para o próprio narrador que parece narrar para encontrar um sentido oculto, ainda não percebido, no emaranhado de acontecimentos que estão ao lado da morte de Vallejo. Apesar de convicto do complô, Pain não sabe como o narrar e no fim do seu próprio relato, dirá que

en dos visitas a casas de buenos amigos con la secreta intención de relatarles mis recientes aventuras, lo que en ambos casos me resultó imposible por no saber por dónde comenzar ni parecerme convincente aquello que consideraba el final de la historia (Bolaño, 1999a, p. 122).

Um fim em suspenso, que exigirá do seu narrador novas versões, novos finais e, de certo modo, da própria obra em si, pois após o seu relato, uma curta seção, chamada *Epílogo das vozes: a trilha dos elefantes*, resume a história de algumas dessas figuras que passam pela narrativa de Pain, inclusive o próprio, como obituários. Fragmentos de relatos, percepções e pequenas narrativas que se assemelham ao livro *A cruzada das crianças*, de Marcel Schwob, põem a cabo uma conclusão que o próprio narrador parece não ter sido capaz de escrever.

Diferente de *Monsieur Pain*, em *Amuleto* a ideia de um tempo fracionado se incorpora à obra por inteiro. Auxilio Lacouture, personagem que pode ser observada como o equivalente ficcional de Alcira Soust Scaffo (1924-1997), é uma sobrevivente da invasão da UNAM em 1968. Ela sobreviveu ao episódio escondida no banheiro feminino da Faculdade de Filosofia e Letras por dias. A forma como o tempo é representado na narrativa de Auxilio salienta, desde o começo, a diferença entre ela e Pain. Para Pain as datas são importantes, sua narrativa segue rigorosamente os dias relatados por Georgette, ultrapassando a morte de Vallejo, em 15 de abril de 1938. Auxilio, ao contrário, não sabe precisar quando chegou ao México: “Yo llegué a México Distrito Federal en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962. Yo ya no me acuerdo ni de las fechas ni de los peregrinos, lo único que sé es que llegué a México y ya no me volví a marchar” (Bolaño, 1999b, p. 12). O trauma, para a narradora, causa alguns efeitos disruptivos: primeiro a partir de uma sequela dissonante. Ela parece ser incapaz de enxergar o tempo como uma sucessão, um contínuo e, em algum momento, não reconhecerá mais onde ou quando está:

Y es entonces cuando el tiempo vuelve a detenerse, imagen trillada donde las haya pues el tiempo o no se detiene nunca o está detenido desde siempre, digamos entonces que el contínuum del tiempo sufre un escalofrío, o digamos que el tiempo abre las patotas y se agacha y mete la cabeza entre las ingles y me mira al revés, unos centímetros tan sólo más abajo del culo, y me guiña un ojo loco, o digamos que la luna llena o creciente o la oscura luna menguante del DF vuelve a deslizarse por las baldosas del lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, o digamos que se levanta un silencio de velatorio en el Café Quito y que sólo escucho los murmullos de los fantasmas de la corte de Lilian Serpas y que no sé, una vez más, si estoy en el 68 o en el 74 o en el 80, o si de una vez por todas me estoy aproximando como la sombra de un barco naufragado al dichoso año 2000 que no veré (Bolaño, 1999b, p. 107).

O efeito gera uma hiper consciência em Auxilio ao ponto de ela se auto intitular a própria memória à medida que se desloca do presente e do *continuum* comum a todos. Um dom que se transforma num fardo, Auxilio carrega consigo a mesma contradição de Cassandra que previa o futuro, mas ninguém a escutaria. Aqui, porém, acontece que Auxilio se torna a memória de um acontecimento que não chegou a ver e, ao mesmo tempo, se vê numa prisão perpétua, fadada a viver sob a lógica das memórias que possui e desconectada do presente, como ela salienta no trecho: “y mis recuerdos que se remontan sin orden ni concierto hacia atrás y hacia adelante de aquel desamparado mes de septiembre de 1968” (Bolaño, 2008, p. 83). Para ela, não há possibilidade de viver num tempo cronológico. Isso gera, de todo modo, o segundo efeito disruptivo que é um processo de proliferação e reformulação do relato de Auxilio. Eventualmente sua história será contada e lembrada por todos, reorganizada e ficcionalizada em certo sentido. Variações que

lembram o próprio movimento do relato internamente – no conjunto da obra de Roberto Bolaño – e em relação ao relato original – as memórias de Scaffo – criando, assim, uma constelação infinita da mesma narrativa:

Y yo seguí viviendo (pero faltaba algo, faltaba lo que había visto), y muchas veces escuché mi historia, contada por otros, en donde aquella mujer que estuvo trece días sin comer, encerrada en un baño, es una estudiante de Medicina o una secretaria de la Torre de Rectoría, y no una uruguaya sin papeles y sin trabajo y sin una casa donde reposar la cabeza. Y a veces ni siquiera es una mujer sino un hombre, un estudiante maoísta o un profesor con problemas gastrointestinales. Y cuando yo escuchaba esas historias, esas versiones de mi historia, generalmente (sobre todo si no estaba bebida) no decía nada. ¡Y si estaba borracha le quitaba importancia al asunto! Eso no es importante, les decía, eso es folklore universitario, eso es folklore del DF, y entonces ellos me miraban (¿pero quiénes me miraban?) y decían: Auxilio, tú eres la madre de la poesía mexicana. Y yo les decía (si estaba bebida les gritaba) que no, que no soy la madre de nadie, pero que, eso sí, los conocía a todos, a todos los jóvenes poetas del DF, a los que nacieron aquí y a los que llegaron de provincias, y a los que el oleaje trajo de otros lugares de Latinoamérica, y que los quería a todos (Bolaño, 1999b, p. 148).

É assumindo esta posição de testemunha daqueles jovens mexicanos e, por conseguinte, latino-americanos que estavam no México; por querer acompanhá-los como uma testemunha onipresente “Yo lo vi. Yo doy fe” (Bolaño, 1999b, p.73), frases repetidas por ela como um epíteto ao longo do relato. Da reminiscência dos dias presa no banheiro da universidade que se repetem, dos quais Auxilio não tem escapatória e que revela um mal que refrata em tudo, seja no passado ou no futuro, como um “pórtico de la tristeza en el contínuum del Tiempo” (Bolaño, 1999b, p. 128), eventualmente, num sonho, a memória revela uma outra coisa. O ponto central que determina o futuro dali para frente traz consigo, para além da tristeza, uma imagem de remissão. Auxilio vê uma procissão dos fantasmas dos jovens mortos em Tlatelolco cantando enquanto se dirigem para o abismo:

Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto (Bolaño, 1999b, p. 154).

Há nesse trecho um paradoxo que envolve toda a obra de Roberto Bolaño: a mesma imagem que revela o horror, também revela uma face da esperança. O canto dos jovens mortos e esquecidos reverberando como um novo paradigma para o futuro. Ainda assim, essa não foi a imagem que Auxilio viu, foi a imagem que ela quis ver enquanto observava o parto da história e os rastros da catástrofe que são deixados por ele. A metáfora benjaminiana comporta uma necessidade constante de revisão e reparação que, aqui, não é tecida apenas historicamente, mas também poeticamente.

Em *Amuleto* há o relato de um crime atroz, mas há também uma reflexão acerca de como um evento singular modifica as formas de como o tempo é experienciado, individualmente e coletivamente. Auxilio obviamente se vê só na tormenta dos dias de reclusão que se repetem infinitamente na sua cabeça e, ainda assim, sua experiência se torna ponto de contato comum à medida que é fracionada em outras histórias. É nesse sentido que o amuleto, no fim, torna-se um objeto coletivo e não individual. O evento singular se transforma em fábula e, posteriormente, em

espaço de experiência coletiva. É nesse fracionar que a história de Auxilio e de Tlatelolco é estratificada e se transforma em zona de troca.

Conclusão

Como poderíamos extrair da forma geométrica a base para uma análise narrativa dessas obras? Ao que podemos observar há uma certa dissonância entre algumas metamorfoses do romance contemporâneo em relação ao aporte teórico para a sua análise. Por um lado, parece sensato seguir a premissa dos autores citados em relação à forma do romance contemporâneo e suas particularidades composicionais, extraindo deles uma base para sua reflexão que lhes seja suficiente. Por outro, o sistema que conecta obras de ficção é intrincado e não podemos deixar de levar em consideração os empréstimos e trocas no momento em que nos debruçamos sobre determinada produção. A análise, nesse sentido, se dá num duplo esforço de resgate (da riqueza que cada obra carrega em si) e interpretação (a partir dos elementos que compõem sua literariedade).

Em Roberto Bolaño, o que observamos à primeira vista é uma preferência pelas imagens, ou um pendor para a figuração. Suas narrativas parecem girar sempre em torno de elementos pictóricos, filmes, pinturas ou, até mesmo, puzzles. Observamos características temáticas e composicionais que nos remetem a uma certa tendência de recorte narrativo, como descrito por Rancière, próprio da nossa contemporaneidade. Essas vidas anônimas, de um determinado grupo e geração específicos, que dão estruturam um cenário privado de determinado período ou acontecimento, parecem tender, ao mesmo tempo, a uma forma particular de representação, que procura num registro singular, a chave da sua interpretação.

O efeito que a ideia do fractal suscita, nesse sentido, se dá em como a narrativa é articulada. Se levamos em conta, por exemplo, os parâmetros de Calabrese a respeito do fractal: casualidade, caráter escalante e caráter teragônico ou monstruoso, perceberemos que, em ambas as obras, a forma com que as intrigas se desenvolvem segue parâmetros similares. A casualidade segue a forma da memória que não permite uma fixidez estrutural, uma intriga bem determinada, seja com personagens fixos ou peripécias romanescas; o caráter escalante está em como a narrativa assimila essa forma “sem forma”, em que a descontinuidade de certos acontecimentos, mistérios e personagens dão margem à pseudo-aleatoriedade das intrigas e, por fim, a monstruosidade teragônica que ganha seu espaço através da forma como essas histórias exigem outras histórias, outras perspectivas e dentro desse jogo de idas e voltas espaciais e temporais, prolepses e analepses, sempre reorganizando a linha do tempo que abriga cada um dos romances, contos e poemas, excedem o seu espaço diegético e destituem a linearidade planejada da sua imperiosidade na fabulação narrativa.

Nesse caso, o fractal elegido por Echeverría como imagem representacional da obra de Bolaño é rico por dois motivos: apresenta, em síntese, a sua característica fragmentar e as repetições, que se dão em escalas. Mais que isso, pode ser percebido a partir de um nível estrutural como o efeito da colagem surrealistas que tem, por objetivo, causar um estranhamento no leitor/expectador. Por isso, as imagens são tão importantes na obra de Bolaño – não apenas imagens estáticas, fotografias ou pinturas –, mas também imagens em movimento que atravessam a narrativa e rasgam a linearidade da narração e as linhas demarcatórias do real e do ficcional.

Kermode (2023, p. 140) ressalta que todos os romances “têm uma fixação nas imagens eidéticas de começo, meio e fim, potência e causa” isso porque a sua existência é simultânea e análoga a nossa forma de experienciar o mundo. Em *Amuleto* e *Monsieur Pain* o que se observa não é (mais uma) interrupção da forma romanescas, mas a potencialidade representacional da perspectiva de uma geração que povoa toda a obra de Roberto Bolaño, em menor ou maior escala, através de sonhos, aspirações e pesadelos. Seja a reimaginação dos últimos dias de Vallejo, que já pressagia a

magnitude universal de *2666*, ou através das memórias confusas de Auxílio, que carrega no seu cerne o canto dos jovens extraviados de *Los detectives Salvajes*.

Referências

- ARISTÓTELES. A arte poética. In: Aristóteles; Horácio; Longino. *A Poética clássica*. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2014. p. 19-52.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. 2ªed. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu editora, 2019.
- BOLAÑO, Roberto. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999a.
- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999b.
- BOLAÑO, Roberto. *Bolaño por sí mismo*. Santiago: Universidad Diogo Portales, 2006.
- BOLAÑO, Roberto. *A universidade desconhecida*. São Paulo: Companhia das letras, 2021.
- BOLAÑO, Roberto. Palabras del espacio exterior. ECHEVARRÍA, Ignacio. (org.). *Entre Paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2001)*. Barcelona: Anagrama, 2004. p. 79-81.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- ECHEVARRÍA, Ignacio. Bolaño extraterritorial. In: SOLDÁN, Edmundo Paz.; PATRIAU, Gustavo Faverón. (org.). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. p. 431-446.
- KERMODE, Frank. *O sentido de um fim*. São Paulo: Todavia, 2023.
- LÖWY, Michael. Barbárie e modernidade no século XX. In: LÖWY, Michael.; BENSÄID, Daniel. (org.). *Marxismo, modernidade e utopia*. São Paulo: Xamã, 2000.
- LUDMER, Josefina. *Aqui, América Latina: uma especulação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das letras, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. São Paulo: Editora 34, 2021.
- RICOEUR, Paul. *Entre tempo e narrativa: concordância/discordância*. Belo Horizonte: kriterion, n. 125, Jun./2012, p. 299-310. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2012000100015>. Acesso em: 09 nov. 2022.

SPERANZA, Graciela. *Atlas portátil de la América Latina: arte y ficciones errantes*. Barcelona: Alfaguara, 2012.

VALLEJO, Georgette de. *Vallejo: allá ellos, allá ellos, allá ellos*. Peru: Editorial Zalvac, 2012.

ZAMBRA, Alejandro. La poesia de Roberto Bolaño. In: BRATHWAITE, Andrés (org.). *No leer*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010. p. 109-117.

Submetido em 25/03/2024

Aceito em 10/12/2024