

# Excessos e exatidões: ressonâncias entre Roberto Bolaño e Primo Levi a partir de “A parte dos crimes”, de 2666

Leandro Donner<sup>1</sup>

Resumo: Este artigo coteja obras de Primo Levi e Roberto Bolaño com base em *leituras sonoras* de seus escritos. Entende-se por *leituras sonoras* uma atenção ampliada à musicalidade e a outros aspectos auditivos expressos no conteúdo e na forma literária dessas obras. Nessa perspectiva, busca-se apontar sintonias e contrastes entre os expedientes criativos dos autores em questão. Algo que os vincula de antemão é o fato de suas escritas serem atravessadas por experiências em regimes totalitários: Levi é sobrevivente da *Shoá*, enquanto Bolaño lidou com o autoritarismo das ditaduras latino-americanas. O presente trabalho não procura confrontar estratégias de testemunho e ficção — procedimentos de escrita que emergem dessas vivências —, mas assume que, nos escritores analisados, tais registros de certa forma se imiscuem, formando um tecido sonoro-textual de efeito estético singular que permite diversas análises. Para realizá-las, o pesquisador procura estabelecer e enunciar certas *poéticas de escuta*, particularmente aquelas de maior acento político, priorizando, aqui, o aspecto duracional, rítmico, e percorrendo questões como tempo, memória, excesso, imprecisão, morte e estética. Uma leitura de “A parte dos crimes”, do 2666 de Bolaño, é realizada em conjunto com trechos de *É isto um homem?* e *A trégua*, de Levi, com a interlocução de Antônio Xerxenesky e Mario Barenghi. A conexão entre as obras é dinamizada pelo conceito físico-sonoro de *ressonância*.

Palavras-chave: Primo Levi. Roberto Bolaño. Poéticas de escuta. Ressonâncias. Música e literatura.

**E**m sua tese de doutorado *O romance monstruoso: 2666*, de Roberto Bolaño (2019), Antônio Xerxenesky dissecou o romance *2666* (2010) – da epígrafe de Baudelaire à busca de referências ocultas citadas em momentos aleatórios, passando por um vasto território de fortuna crítica sem deixar de aterrisar a lupa em cada uma das cinco partes que compõem a obra. Além de realizar um *close reading* de cada uma das

---

1 Mestrando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio.

partes, o pesquisador propõe uma análise profunda sobre as subversões que o chileno realiza de diversos gêneros literários, em cada uma delas, para, finalmente, propor sua classificação como um romance “monstruoso”. Parte dessa monstruosidade deriva do próprio tamanho imenso da obra, o que, em termos rítmicos, duracionais, caminha para uma economia da longa duração.

Tal caminhada não propõe, necessariamente, um ritmo lento, já que cada parte do romance imprime, estilisticamente, diferentes escolhas estéticas rítmicas. “A parte dos crimes”, em especial, contribui para a longa duração da obra: além de ser a mais longa das cinco partes, é mais extensa, por exemplo, do que *É isto um homem?* e *A trégua* inteiros, obras de Primo Levi – escritor e sobrevivente do genocídio nazista – lidas em conjunto com o texto do chileno.

Por um lado, pode-se observar, em “A parte dos crimes”, um processo de excesso diegético e, por outro, uma brevidade nas construções frasais que, apesar da “curta distância” entre um ponto final e outro, se acumulam de tal forma que a proposta excessiva se torna uma experiência de leitura singular. Pode-se considerar, ainda, uma certa lentidão rítmica relativa à leitura, que deriva, sobretudo, da aridez resultante do excesso de corpos narrados, algo que torna o mergulho desenfreado de leitura, ali, menos possível do que em outras partes do livro. O conceito de “cansaço” será debatido mais adiante, a partir de ressonâncias entre 2666 e as obras supracitadas de Primo Levi, que, como será visto, oferece uma abordagem muito distinta no que se refere à exposição dos corpos mortos e ao ritmo com que os narra. Em tempo: não se pode deixar, evidentemente, de associar a escolha do termo “monstruoso”, realizada por Xerxenesky, à própria monstruosidade intrínseca às representações do “mal” em terras latino-americanas, algo que Bolaño e Levi, ainda que separados por uma geração e por um oceano, observam com agudez semelhante.

Em “A parte dos crimes”, são narrados, por centenas de páginas,

crimes executados contra mulheres (estupros, assassinatos) da cidade de Santa Teresa, no México, nome ficcional para Ciudad Juárez, que presenciou, no “mundo real”, um feminicídio em massa há poucas décadas. Como veremos, as escolhas estéticas de Bolaño, nessa parte, diferem muito das de Levi, embora ambos partilhem do mesmo interesse/necessidade em denunciar a tragédia genocida em seus respectivos contextos de vida.

### Repetição desesperadora, corpos *ostinati*

Em que sentido, portanto, o inferno é, aos olhos de Benjamin, a alegoria que condensa os traços essenciais da modernidade? De um lado, enquanto *catástrofe permanente* (Strindberg), de outro, enquanto *repetição desesperadora* das ‘penas eternas e sempre novas’ [...]. Sob esse ângulo, o pior dos infernos é o da mitologia grega, onde padecem Sísifo, Tântalo e as Danaides, condenados ao *eterno retorno da mesma punição*. É o *destino do operário*, prisioneiro da linha de montagem, que Benjamin (citando Engels) compara a Sísifo. Daí também a inscrição na entrada das fábricas (mencionada por Marx) e a que orna as portas do Inferno de Dante. (LÖWY, 2020, p. 124, grifos nossos).

Pode-se ler, tanto em Bolaño quanto em Levi, retratos contundentes da catástrofe permanente e da repetição desesperadora, “ilustrados” na forma do genocídio. Pode-se pensar, inclusive, que é a repetição desesperadora que faz da catástrofe algo permanente. Mais do que estabelecer umnexo causal necessariamente realista, interessam, aqui, os reflexos literário-políticos dos processos resultantes das máquinas de morte, sejam elas os

campos de extermínio nazistas ou o próprio capitalismo tardio.<sup>2</sup>

Adentramos, então, o terreno de reiteraões obsessivas, as quais proponho pensar a partir do conceito de *ostinato*, emprestado da música, que ilustra de maneira bastante pertinente tal recurso à “repetição desesperadora”. A princípio, “*ostinato* é um motivo ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura. A ideia repetida pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa” (KAMIEN, 2003, p. 611). A acepção usual, corrente no discurso teórico musical, costuma indicar uma repetição *idêntica, exata*, de notas ou padrões. Esta razão poderia, a princípio, impedir uma aproximação desse conceito com a análise literária das obras escolhidas, dado que a repetição “idêntica” e contínua, sem variações, é menos frequente, até inexistente, nas obras analisadas. Uma outra leitura de *ostinato* gerou uma guinada na direção de sua utilização analógica. Rawlings e Bahha (2005, p.132) afirmam que “*ostinato* é qualquer padrão melódico ou rítmico que é repetido persistentemente”, enquanto DeLone e Wittlich (1975, p. 123) adicionam que “padrão implica ser a recorrência antes reconhecível que ser uma repetição exata”.

Poder-se-ia pensar, então, a estrutura de “A parte dos crimes” como uma aproximação ao conceito de *ostinato*, composto da alternância de assassinatos de mulheres anônimas (a maioria funcionárias das maquiladoras), crimes estranhos em igrejas e crimes passionais (realizados por namorados/maridos/amantes). À exceção dos crimes estranhos em

---

2 A seção 2.5.1 da tese de Xerxenesky (2019, p. 84) – “Anonimidade dos corpos no capitalismo tardio” – analisa os efeitos das indústrias maquiladoras, no México, sobre a descartabilidade dos corpos no sistema capitalista, especialmente aquele dos países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, como o México. Tal é o pano de fundo para as sucessivas mortes de mulheres na região, descrita em “A parte dos crimes”. Grande parte das mulheres encontradas mortas era de operárias destas fábricas, daí a ressonância com Benjamin citado acima; o destino do operário e as inscrições nas portas das fábricas como eterno retorno da punição (uma variação punitiva, o assassinato, como o próprio trabalho fabril/febril em si, que conduzia também a uma morte veloz). Sobre a aproximação das duas máquinas de morte, Xerxenesky adiciona: “Os corpos das mulheres anônimas tornam-se, então, corpos vítimas da micropolítica globalizante, que integram e são excluídas do sistema ao mesmo tempo; seus direitos humanos são negados e, no entanto, elas trabalham alimentando o sistema, aproximando a democracia dos regimes totalitários. (RAGHINARU, 2016, pp. 156-57, apud XERXENESKY, 2019, p. 91, grifo meu).

igrejas, não direcionados aos corpos femininos, tal recorrência de matança de corpos de mulheres se dá, ao longo das quase trezentas páginas, de maneira muito semelhante, reconhecível, por vezes com a impressão de ser idêntica, embora não necessariamente. Mais adiante, iremos pensar esses *ostinati* em determinadas repetições específicas de expressões, mas sobre tal “momento” de 2666, num âmbito mais geral, Xerxenesky observa e questiona-se (citando Benjamin):

A memorização das narrativas em 2666 é impossível, graças ao seu acúmulo vertiginoso. Cada uma das vítimas tem suas peculiaridades, mas o leitor não é capaz de acompanhá-las e memorizá-las: a brutalidade, a repetição, as homogeniza. Além disso, Benjamin fala de uma “sóbria concisão”; Bolaño opera em uma chave oposta. O que apresenta, então, é um desmedido excesso. 2666 transborda. Como compreender esse excesso? (XERXENESKY, 2019, p. 149, grifos meus)

Mais cedo, ele havia observado que “é como se a violência – e, neste caso, a violência contra as mulheres – fosse contagiosa” (XERXENESKY, 2019, p. 91). De um cadáver a outro, a prosa se contagia pelo ritmo incessante das mortes, e as estratégias narrativas, tanto de forma como de conteúdo, auxiliam a rápida dispersão dessa chaga. Em termos formais, observemos, por exemplo, a estrutura dos parágrafos: encontramos, aqui, um tipo que se diferencia, por exemplo, dos parágrafos enormes e vertiginosos dos narradores febris em primeira pessoa que Bolaño criou em narrativas como *Amuleto*, e que constituem uma marca de sua prosa. Xerxenesky observa, após analisar um deles: “o parágrafo seguinte é separado por uma quebra de uma linha. Esse recurso será utilizado ao longo de toda a seção. “A Parte dos crimes” é composta de blocos de texto unitários, um recurso narrativo que não se repete em momento algum no resto do livro. (XERXENESKY, 2019, p. 85).

Tal forma de separação chegou a ser comentada, em sala de aula, como uma série de “caixões”,<sup>3</sup> cada parágrafo representando uma sepultura. Tal separação, como as “danças” que o autor chileno propôs em “Carnê de baile”, analisadas em outra ocasião<sup>4</sup>, nos interessa como moldura temporal, remetendo à ideia de compasso, o divisor temporal em música, responsável por separar a pulsação em blocos mais ou menos regulares, de acordo com a estética da obra em questão. Cada bloco de texto, um compasso; cada parágrafo, uma sepultura; cada sepultura, uma lápide quase idêntica. Imaginemos um cemitério visto de longe: sabemos que cada morte é individual, mas é impossível que as diferenciemos, que saibamos quem está enterrado em que local. No máximo, percebemos a opulência maior de uma morte em relação à outra, denotada por uma suspeita hierarquia de mármore.

Permitam-me uma ressonância de cunho pessoal: o parágrafo anterior me remete a uma imagem vista, pessoalmente, no Museu de Auschwitz, na Polônia. Trata-se de uma obra de arte, cujo nome não foi possível recuperar, que consistia em um livro de páginas imensas, maiores do que um ser humano adulto cada uma, suspensas do chão, composto unicamente de sobrenomes, nomes, locais de nascimento e morte, em letra preta sobre página branca, ocupando uma grande sala. De meu próprio sobrenome, encontrei mais de quatrocentas recorrências.

Vale dizer, a respeito de uma possível hierarquia de mortes/crimes, que Bolaño tenta realizar justamente o oposto:

[...] enquanto a mídia hierarquiza os crimes e as formas de violência, dando mais atenção ao curioso

---

3 Refiro-me ao curso “Bolaño: melancolia e política”, ministrado por Antônio Xerxenesky, no Lugar de Ler, em novembro de 2020. Não encontrei a referência literária específica desta imagem. (Por sala de aula, neste caso, deve-se entender uma sala virtual na plataforma Zoom).

4 Faço referência ao conto “Carnê de Baile”, de *Putas Assassinas*, em que a estrutura numerada da narrativa remete aos carnês de baile da época vitoriana, quando cada número no carnê indicava uma dança. Quando analiso este conto em outra ocasião, refiro-me a cada conjunto de frases numeradas como danças.

psicopata das igrejas, Bolaño, por meio de sua narração desierarquizante, planifica a violência.

Às vezes, dentro dos blocos narrativos, há até mesmo uma desierarquização dos detalhes. Ao descrever a vítima, o estado do corpo etc., o narrador não só oferece o típico relatório forense, mas outros detalhes insignificantes, irrelevantes. (XERXENESKY, 2019, p. 88).

Do ponto de vista da forma, o relatório forense (ou algo próximo a ele) é a forma adotada por Bolaño na descrição de grande parte dos crimes. Pode-se dizer que essa seria uma das formas de aproximação à escrita científica que o chileno realiza, à maneira dos relatórios de fábrica citados por Primo Levi.<sup>5</sup> “As frases curtas, mais curtas do que o normal, indicam uma espécie de listagem – ‘estrangulamento’, ‘estupro’, ‘estava grávida’ A brutalidade do crime é apreciada pelo leitor em suas descrições objetivas” (XERXENESKY, 2019, p. 113). Assistimos, ouvimos, somos bombardeados por um *ostinato* forense, acompanhado de outras notas repetitivas: a data em que o corpo foi encontrado; a fratura do osso hioide; o carro com vidro escuro onde a mulher entrou; estupro vaginal e anal; estrangulamento; corpo encontrado no deserto, no lixão, em terrenos baldios; maquiladoras com nomes estrangeiros; vítimas que eram estudantes em famílias em que poucos estudavam; largar a escola; a questão da identificação ou anonimato das vítimas; investigações que não chegavam a lugar algum; polícia machista.

Parágrafos-sepulturas, frases curtas forenses, repetições de conteúdo.

---

5 “Na famosa entrevista concedida a Philip Roth, em 1986, assim o descreveu: “Meu modelo (ou se você prefere, meu estilo) foi o do ‘relatório semanal’ normalmente usado nas fábricas: precisa ser preciso, conciso, e escrito em uma linguagem compreensível a todos na hierarquia industrial. E certamente não deve ser escrito em jargão científico’. Ele próprio não se fazia justiça. Produziu dois romances muito diferentes entre si: um cuja marca é a oralidade, e outro em que a marca é o humor sutil. Ambos foram muito além do ‘relatório semanal’ de fábrica, em forma e conteúdo.” (SCHLESINGER, 2016).

Seguidamente, obstinadamente. Um exemplo:

Em meados de novembro, Andrea Pacheco Martinez, de treze anos, foi raptada ao sair da escola técnica secundária 16. [...] Quando a encontraram, dois dias depois, seu corpo mostrava sinais inequívocos de morte por estrangulamento, com ruptura do hióide. Tinha sido violentada anal e vaginalmente. Os pulsos apresentavam tumefações típicas de amarradura. Os tornozelos também estavam lacerados, com o que se deduziu que também tivera os pés amarrados. Um emigrante salvadoreño encontrou o corpo atrás da Escola Francisco I, em Madero, perto da Colônia Álamos. (BOLAÑO, 2010, p. 379).

Páginas-cadáveres-páginas-cadáveres-páginas, sem hierarquia, uns após outros..., até que:

Com o avanço da Parte dos Crimes em 2666, dissemina-se uma espécie de cansaço – um cansaço dos personagens (os policiais já aceitam que não encontrarão um culpado), um cansaço da população de Santa Teresa (os crimes se tornaram uma paisagem comum, normalizada), e, pode-se argumentar, esse modo narrativo foi construído para provocar um efeito de cansaço no leitor. As mortas logo se embaralham. São muito numerosas, e o que as vítimas têm de específico – onde foram encontradas, como foram estupradas e assassinadas – logo se encaixa em padrões repetitivos (a violação “pelos dois condutos”, a fratura do osso hióide. (XERXENESKY, 2019, p. 89).

O cansaço faz ressoar Primo Levi, no preciso comentário de Mario Barenghi (2015, p. 19): “a morte de um homem também é um trabalho, também cansa”. A morte em si, como processo cansativo, é ilustrada no episódio de uma determinada morte narrada por Levi, à qual retornaremos em breve. De maneira mais geral, entretanto, pode-se encontrar, na

narrativa do italiano, uma economia de cadáveres que caminha para a exatidão; caminha em sentido oposto, portanto, a Bolaño, que aposta no excesso deles como procedimento de escrita.

Quando os russos chegam a Auschwitz, conta Barengi (2015, p. 19), o *Lager*<sup>6</sup> está “cravejado de cadáveres abandonados, [...] os quais [...] ninguém se preocupa em recolher”. Barengi (2015, p.19) sintetiza (a partir de Cesare Segre) que *É isto um homem?* é um “livro da fome, e não da morte”, lembrando que o livro não se detém em descrições prolongadas a respeito dos corpos em decomposição ou entrega-se, de maneira geral, aos detalhes sobre as mortes de indivíduos. Apesar de a regra ser “evitar o acúmulo de particularidades insignificantes ou centrífugas” (BARENGHI, 2015, p. 15), caminhando, portanto, rumo à “sóbria concisão” citada por Benjamin/Xerxenesky, podemos nos conduzir – após frequentar o nível dos parágrafos e das frases – para o nível da palavra, sobretudo em duas mortes em especial. Os cadáveres são escolhidos com muito critério em uma narrativa que os economiza, fazendo com que, quando cada nome emerge, isto ocorra de maneira terrivelmente marcante. Sobre as mortes (Barengi faz referência a três<sup>7</sup>, aqui me deterei em uma delas), pode-se dizer:

é um dos poucos casos nos quais a memória de Primo Levi se detém no fim de um indivíduo. A morte é, em geral, uma presença constante, mas silenciosa, tanto mais implacável quanto menos exibida. [...] “Assim, de um modo discreto, sem ostentação, sem cólera, pelos blocos do *Ka-be*, cada dia vai a Morte, e toca

---

6 Termo em alemão utilizado mais recorrentemente por Levi para se referir aos campos de concentração.

7 Vale evocar um comentário do próprio Barengi a respeito da sequência destas três narrativas de morte, que dialogam com o elemento sonoro da *intensidade*: “Nas três representações dos mortos que marcam as fases conclusivas da experiência de Primo Levi em Auschwitz, a consciência do papel que cabe ao testemunho se fermenta e amadurece em um *crescendo* impressionante” (BARENGHI, 2015, p. 10, grifo meu). Cada morte adiciona um grau de força e contundência ao discurso testemunhal. Trata-se de uma análise que aborda os capítulos finais de *É isto um homem?* e os primeiros de *A trégua*.

este ou aquele”. (BARENGHI, 2015, p. 18).<sup>8</sup>

“Tanto mais implacável quanto menos exibida”: tal é o tratamento dado à morte em Primo Levi, tratamento que contrasta com a opção estética de Bolaño em “A parte dos crimes”. Vale lembrar aqui do objetivo de Levi ao tecer seus relatos: fornecer “algumas folhas a serem acrescentadas a um dossiê investigativo de fôlego maior”, “uma contribuição subsidiária” (BARENGHI, 2015, p. 17). Levi não se propõe, portanto, a um esgotamento do tema do Holocausto e, menos ainda, à composição de lições de caráter moral a respeito dele; não se perde, como bem observa Barenghi, em um esgarçamento ou em uma totalização do tema. Sobre Bolaño, por sua vez, percebe-se um longo fôlego espraiado em centenas de páginas. Reitero, vale dizer, que ambos os procedimentos estilísticos são válidos como fixadores politicamente eficientes em nossa escuta/memória; não pretendo julgá-los como mais ou menos eficazes. De Levi, lembramos “até” os nomes de alguns dos mortos muitíssimo numerosos de que temos notícia, apenas os cadáveres que ele escolhe nos mostrar; de Bolaño, lembramos das muitíssimas mortes<sup>9</sup> – entregues ao leitor por uma espécie de empilhadeira literário-industrial –, esquecendo-nos de todo o restante, lembrando, talvez, apenas das formas recorrentes com que o chileno as narra. Somos capazes de fixar em nossa memória “a ruptura do osso hioide”, mas do nome e da descrição de Rebeca Fernández de Hoyos,<sup>10</sup> de 33 anos, morena,

8 As aspas duplas da citação são palavras de Levi.

9 Tal escolha encontra ressonância em outras ocasiões em que a contagem de corpos/cadáveres ganha destaque, como o atual momento pandêmico, no Brasil e no exterior. Ressoa aqui também a série audiovisual documental de Ken Burns e Lynn Novick sobre a Guerra do Vietnã, em que fica evidente ali que não havia objetivo específico que se tornasse parâmetro do que representaria uma vitória naquela guerra (exemplo: a conquista de determinada região estratégica por determinada razão; com frequência, diga-se de passagem, uma região conquistada era abandonada em seguida, sem explicações), e os EUA adotaram a *contagem de inimigos mortos (body count)* como o parâmetro principal de definição sobre quem estaria vencendo a guerra, noticiando diariamente quantos do exército dos vietnamitas do norte e dos vietcongues haviam sido assassinados. Um “body count” alto era, para o soldado americano, o objetivo a ser conquistado. Ver referências: (THE VIETNAM, 2017).

10 Nome retirado por escolha aleatória da página 397 de 2666.

certamente nos esqueceremos. Levaremos conosco o cemitério e alguns epitáfios genéricos, mas não as sepulturas.

### “Uma palavra – tu sabes / um cadáver”

Como dito acima, comentaremos uma das mortes narradas por Levi – a de Sómogyi<sup>11</sup> – segundo análise de Barengi, voltando a atenção para o que ela traz no nível da palavra que, nesse moribundo processo, opera com peculiar rítmica:

Ao entardecer, porém, o silêncio transformou-se em delírio e assim continuou durante toda a noite a nos dias seguintes sem parar. Obedecendo a um último sonho interminável de obediência, de escravidão, começou a sussurrar *Jawohl* a cada emissão de alento. Regular, constante como uma máquina: *Jawohl*, cada vez que se abaixava essa pobre arca de costelas. Milhares de vezes, dava vontade de sacudi-lo, de sufocá-lo – que, ao menos, mudasse essa palavra. Nunca, mais do que então, compreendi como é penosa a morte de um homem. (LEVI, 1997, p.172, *apud* BARENGHI, 2015, p. 19).

Em oposição à repetição de várias palavras nas diversas mortes narradas em “A parte dos crimes”, de Bolaño, temos aqui, em uma única morte, a repetição da mesma palavra. Ressoa, então, um verso de Paul Celan, do poema “De limiar em limiar”: “Uma palavra – tu sabes: / um cadáver.” (CELAN *apud* LINS, 2005, p. 27). Vale notar que a palavra conectada a

---

11 Para não gerar excessivos exemplos, deixo de fora a análise sobre a morte do menino Hurbinek, que, a princípio, gostaria de ter detalhado. Tanto a morte de Sómogyi quanto a de Hurbinek foram marcadas pelo uso, por cada um, de uma única e repetida *palavra*. Em Sómogyi, a única que lhe restou; em Hurbinek, a única que o menino de três anos conseguiu articular (sonoramente algo como “mass-klo” ou “matisklo”, mas cujo significado permaneceu oculto em *A tréguia*). Vale dizer que, a respeito da morte de Hurbinek, o uso reiterado de uma única palavra foi também a escolha de Levi para finalizar seu relato. Ao início de cada sentença, Levi utiliza a palavra “Hurbinek”, o nome dado pelos sobreviventes ao menino, optando por um processo de anáfora nominal, como em uma elegia fúnebre que atinge, segundo Barengi, uma solenidade bíblica. Uma economia de cadáveres que, não coincidentemente, opera com a economia de palavras.

este cadáver, *Jawohl*, denota uma marcante mistura de obediência e morte, ou melhor, de obediência até mesmo na morte. A condição de escravidão havia penetrado as entranhas a tal ponto, sufocado aquele moribundo tão completamente, que era expirada seguida e maquinalmente por seus pulmões. Nada mais havia a dizer, talvez, além de seis letras sobre sua condição destruída, condensada em cada ar exalado sob o signo de uma única palavra. A morte – tu sabes: o cansaço.

Aqui as últimas palavras do moribundo se reduzem a uma palavra só, obsessivamente repetida durante o delírio de uma agonia longa e penosa. *Jawohl*, resposta automática a todo comando vindo dos superiores, torna-se, mais do que um professor desesperado de obediência, a voz de uma resignação terminal: a derrota irremediável que vai além do pedido de ajuda – a ajuda para morrer, pelo menos. [...] O relato notifica [...] o tormentoso desmantelamento da máquina corpórea, a respiração degradada a um espasmo mecânico, a palavra aviltada pela respiração sôfrega. (BARENGHI, 2015, p. 19).

No bloco do *Lager*, os duelos aéreos intercalavam-se no espaço sonoro com o monólogo de Sómogyi; aviões, bombas e *Jawohl* formando um sinistro coral, depois do qual a morte chega, finalmente, em frases curtas, em fôlego narrativo precisamente calculado pelo conciso e sóbrio fugitivo do acúmulo, Primo Levi: “27 de janeiro. O alvorecer. Sobre o chão, o horrível tumulto de membros enrijecidos. A coisa Sómogyi” (LEVI, 2012, p. 150, *apud* BARENGHI, 2015, p. 19).

Em carta ao tradutor alemão Heinz Riedt, Levi afirma ter pego de empréstimo o adjetivo “horrível” de um poema de Baudelaire. Sim, o mesmo Baudelaire do “oásis de horror” da epígrafe de 2666. Ressonância de horror, desta palavra única, a perpassar, substantiva e adjetivamente, o duo Levi–Bolaño em suas narrativas de morte.

## Outros corpos de mulheres,<sup>12</sup> opressão na opressão:

A violência que domina Santa Teresa, portanto, não é exclusivamente física, trata-se de uma agressão suplementada por uma cultura machista que a permite. E, como já foi dito aqui, a relação entre cultura e violência é um tópico recorrente não apenas em 2666 [...], como em toda a obra do autor chileno. (XERXENESKY, 2019, p. 92).

O que ocorre com relação aos corpos de mulheres em “A parte dos crimes”, de 2666, é uma espécie de exemplo máximo de uma violência voltada a este gênero, um poderoso *statement* de Bolaño acerca da vulnerabilidade desses corpos, em geral, em terras latino-americanas (embora saibamos que isto não ocorra ali, somente). Recentemente,<sup>13</sup> por exemplo, em 14 de abril de 2021, foi-me sugerida, durante a leitura do *El País*, uma matéria (relativamente recente, de 2019) sobre assassinatos de mulheres trans em El Salvador, com descrições muitíssimo semelhantes, aliás, às de “A parte dos crimes”:

Camila Díaz, que tinha 29 anos e também exercia a prostituição, foi encontrada em janeiro com numerosos golpes e inconsciente perto de uma área de clubes noturnos da capital salvadorenha. Foi levada para um hospital, onde morreu dias depois. O laudo forense apontou politraumatismo contuso como a causa da morte. A imprensa salvadorenha informou

---

12 Como desenvolvimento futuro do artigo, gostaria de incluir a obra *A dor*, de Marguerite Duras, na análise. Além de estar conectada às narrativas ligadas ao nazismo (ela esperava o retorno de Robert Antelme, seu cônjuge, preso político do regime nazista cuja história é contada em *A espécie humana*), trata-se da obra de uma mulher que exibe em seu diário uma atenção rítmica peculiar, por meio da repetição de motivos como o toque do telefone e de frases peculiarmente curtas, semelhantes às de um roteiro. Em um nível mais sutil, podemos ler esta espera também como um tipo de violência ao espírito da escritora; não uma violência “contra” mulheres, mas uma mulher expressando, à sua maneira, uma alma violentada.

13 “Ser transexual na América Latina é uma tortura”, de Carlos Salinas Maldonado. Disponível em <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/29/internacional/1572375082\\_149859.html?rel=mas](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/29/internacional/1572375082_149859.html?rel=mas)> Acesso em 14 de abril de 2021.

que a mulher tinha se envolvido em uma briga, por isso foi detida por policiais locais, que segundo as testemunhas, a espancaram. O corpo foi encontrado mais tarde perto de onde Camila ganhava a vida. Três policiais foram detidos por ligação com o caso. Dias depois, outra mulher trans, conhecida como Lolita, foi assassinada a machetadas em Sonsonate, um pequeno município no oeste de El Salvador. Esses crimes continuam impunes. (MALDONADO, 2019).

Para além da temática que se repete, uma e outra vez, a rítmica do fraseado remete à de Bolaño na citada parte de 2666. Como já é possível intuir de antemão, e como aponta bem Xerxenesky (que fornece exemplos de momentos em que os policiais adotam posturas machistas, aos quais adiciono até o estupro de prostitutas detidas, em certa ocasião – (BOLAÑO, 2010, p. 387)), tais acontecimentos são resultados de uma cultura machista (e não de um determinado “vilão” único naquela história, por exemplo). Vale dizer que outras amostras desses resultados, para além dos assassinatos, são recorrentes na obra de Bolaño e de Levi, e se conectam à questão rítmica.

Ingeborg (namorada de Udo Berger, protagonista e narrador), Frau Else (objeto de seu desejo “proibido”), Hanna (a namorada de um amigo de Udo), Clarita (camareira com quem Udo tem um caso), todas mulheres que sofrem alguma violência – física ou do discurso, ou ao menos o leitor fica sabendo de intenções de violência para com suas existências – em *O Terceiro Reich*, obra do chileno lançada postumamente.

Trata-se de uma segunda camada de leitura que atravessa todo o livro, mas bastante perceptível na história, marco da frieza do misógino Udo e de seus “amigos”. Vale ressaltar que Udo, na verdade, maltratava também os homens, mas sua indiferença ante o abuso de uma personagem feminina deixa evidente essa especial violência direcionada às mulheres; trata-se de algo que está sempre pairando em seu diário, a forma escolhida

por Bolaño para a obra em questão.<sup>14</sup>

Já a Ingeborg de 2666, parceira de Hans Reiter/Archiboldi (protagonista da quinta parte, “A parte de Archiboldi”, sem nenhuma relação com a Ingeborg de *O Terceiro Reich*), conta, em certo momento, que “no campo, [...] as meninas costumavam ser violentadas pelos tios e primos” (BOLAÑO, 2010, p. 733) e, diante da pergunta de Reiter sobre se ela também havia sido, diz o narrador: “não, ela não, mas uma de suas irmã menores foi estuprada por um dos primos, um garoto de treze anos que queria entrar para as Juventudes Hitleristas e morrer como herói” (BOLAÑO, 2010, p. 733). Aqui, uma vez mais, a usual relação entre homens inclinados ao totalitarismo e a violência cotidiana (também contra mulheres, até contra primas...).

Auxilio Lacouture, narradora em primeira pessoa de *Amuleto*, que inicia a história contando que trabalhava varrendo a casa de dois poetas (e nem queria receber por isto, por já se sentir “honrada” em poder “ajudar” aqueles literatos), repetida e ritmicamente circula pelas mesmas lembranças. Há momentos agudos em que sabemos que sentiu seu corpo ameaçado sexualmente (na casa de um homem; na rua, quando sacou um canivete para se defender); há a violência na Universidade, da qual se escondeu no banheiro, situação que entoa diversas vezes, do início ao fim do livro, usando os mesmos “motivos” (os azulejos do banheiro, as botas dos granadeiros, os ruídos) e há, ainda, a camada mais sutil, que se refere à mulher que pensa determinada “coisa”, mas não a expõe. São muitas as situações no livro em que ela se sente silenciada dentro de sua própria consciência, sem que seja necessário que ninguém o faça externamente. A própria condição submissa, advinda também de sua feminilidade, é

---

14 Um exemplo, em que repetidas vezes Ingeborg tenta sensibilizar o namorado Udo:

— Todo mundo pôs a mão em Hanna – disse de repente [...]

— Todos puseram a mão nela. – Fez uma careta horrível. – um abuso. Não entendo, Udo. [...]

— Todos puseram a mão nela mas você estava trancado no quarto com sua guerra.

— Que história é essa? – gritei. – O que é que eu tenho a ver com isso? É culpa minha? (BOLAÑO, 2011, p. 142-143). (As três primeiras falas são de Ingeborg, a última é de Udo).

marcante na obra. Nas primeiras páginas: “eu devia ter replicado. Mas não replicava. Só dizia: a-há, a-há, [...] mas minha cabeça continuava funcionando por mais a-hás que meus lábios articulassem” (BOLAÑO, 2008, p. 13); ou “acho que devo ter insultado a pessoa que me disse isso (pelo menos mentalmente)” (BOLAÑO, 2008, p. 122). E, ainda: “por isso acho que o que eu dizia na realidade só pensava, mas devo dizer que meus pensamentos eram atroadores” (BOLAÑO, 2008, p. 119). Uma digressão: este último exemplo é particularmente interessante devido ao adjetivo “atroadores”, cujo significado é “fazer muito barulho”. Cria-se, assim, uma segunda camada de imaginação sonora: o pensamento, algo ‘originalmente mudo’, fazia-se, pelas palavras da narradora, metaforicamente sonoro, barulhento. Tal som não se ouvia, entretanto, na cena, cujo conteúdo, por sua vez, não somos capazes de escutar, de fato, emergindo da página. Resta apenas imaginá-lo. (Fecho a digressão). De tanto operar nessa frequência, em dado momento Auxílio parece começar a criar uma espécie de sensibilidade telepática: “o curioso, no entanto, foi que disseram tudo isso sem mover os lábios e sem que saísse nenhum som de suas bocas” (BOLAÑO, 2008, p. 70). A partir de sua condição de mulher silenciada, a narradora criaria, portanto, pequenas “saídas”.

Da vassoura<sup>15</sup> de Auxílio à de Flora, em *A trégua*<sup>16</sup>. Ainda que minhas vivências se distanciem daquelas ligadas à opressão feminina – lidas aqui sob o signo da repetição rítmica – foi impossível estar em contato com as obras da pesquisa sem notar, repetidamente, a camada de opressão às mulheres que se soma a todas as outras formas de opressão estampadas nas páginas. Por esta razão, julgo importante expor algo dessas notas. Tal

---

15 Há uma situação que destaco, em nível sonoro, que conecta atividades dadas como funções femininas no sistema patriarcal (como varrer, por exemplo). Refiro-me ao que denomino “coral de datilógrafas”, em 2666: (BOLAÑO, 2010, p. 784-786) – que gostaria de ter analisado em detalhes, mas que deixo apenas como referência – conectado ao chão de Flora “cem vezes varrido”. Tais tarefas atribuídas ao “feminino” demarcam que, dentro da própria condição de mulher, há a subcondição de trabalhadora subalternizada.

16 *A trégua* narra um longo trajeto de Primo Levi por quase um ano, de Auschwitz a Turim.

constatação fala de uma catástrofe outra, que se soma às demais. Catástrofe repetida, ininterrupta, sem freio. Opressão dentro da opressão. Primo Levi parece ter sintetizado com muita precisão esta segunda camada de violência. Trago três momentos sobre o que ele diz de Flora, que parecem resumir bem o sofrimento que ela passara e as diferenças entre ser homem e mulher, tanto no contexto do *Lager* quanto após sua libertação. Trata-se de uma mulher por quem Primo e seu amigo Alberto haviam nutrido certo encanto, com quem haviam chegado até a sonhar, no Campo, e que Levi tornou a encontrar em Stáryie Doróghi, no caminho de volta para casa.

Flora trouxe-nos pão diversas vezes, e o dava para nós com um ar perdido, nos cantos escuros do subterrâneo, secando suas lágrimas. Tinha piedade de nós, e desejaria ajudar-nos também de outras maneiras, mas não sabia como, e tinha medo. Medo de tudo, como um animal indefeso: talvez também tivesse medo de nós, não diretamente, mas enquanto personagens daquele mundo estranho e incompreensível, que a arrancara de sua aldeia, colocara-lhe nas mãos uma vassoura, relegando-a para debaixo da terra, para *varrer os pavimentos cem vezes varridos*. (LEVI, 2010, p. 164, grifo meu).

Este primeiro fragmento é uma memória do *Lager*. Notemos que a repetição, para além de palavras, corpos, parágrafos, estilos, pode dar-se também no nível dos gestos (o chão cem vezes varrido, uma e outra vez). “Varria interminavelmente as adegas, de cima a baixo, e depois recomeçava, como se fora uma sonâmbula” (LEVI, 2010, p. 164). Uma varredura automatizada, demasiada, claramente não preocupada apenas com o resultado da limpeza; tentativas, talvez, de varrer medo e angústia. Obsessão gestual como mecanismo psíquico/somático de defesa.

Sofremos um grande mal-estar, uma absurda e impotente mistura de ciúme e decepção, quando a

violência nos levou a saber, a admitir que Flora tinha encontros com outros homens. Onde, como e com quem? Em modos e lugares nada românticos: pouco distantes, no feno, numa coelheira clandestina, sob o vão de uma escada, construída por uma cooperativa de Kapos alemães e poloneses. *Bastava pouco: uma piscada de olhos, um sinal imperioso da cabeça, e Flora deixava a vassoura e seguia com docilidade o homem do momento. Voltava sozinha, após alguns minutos; arrumava as roupas e voltava a varrer, sem olhar o nosso rosto. Após a esqualida descoberta, o pão de Flora sabia a sal; mas nem por isso deixamos de aceitá-lo e de comê-lo.* (LEVI, 2010, p. 165, grifo meu).

Neste segundo fragmento, o gesto de limpeza, da vassoura, ajuda a conduzir a narrativa sobre a violência a que Flora era submetida no *Lager*, que dispensava até palavras para ser levada a cabo. A repetição de gestos, tanto a do opressor quanto a da oprimida, atua aqui. Do varrer ao estupro e de volta ao varrer.

No limbo de Stáryie Doróghi, eu me sentia sujo, esfarrapado, cansado, pesado, extenuado pela espera, mas, mesmo assim, jovem e cheio de forças, e voltado para o futuro: *Flora, entretanto, não mudara. Vivia agora com um sapateiro de Bérgamo, não conjugalmente, mas como escrava. Lavava e cozinhava para ele, e o seguia, olhando-o com seu olhar humilde e submisso; o homem, taurino e simiesco, vigiava todos os seus passos, e a surrava com selvageria a cada sombra de suspeita. Donde os hematomas que lhe cobriam o corpo; viera escondida para a enfermaria e agora hesitava em sair ao encontro da cólera de seu patrão.* (LEVI, 2010, p. 165, grifos meus).

E, finalmente, já em liberdade, Primo Levi constata que aquela mulher, de mesma nacionalidade e idade semelhante à sua, no mesmo local

de passagem rumo ao lar, vivia seu oposto. Como homem, ele se voltava às incertezas do futuro próximo ou distante, com certo otimismo. Como mulher, ela vivia o medo do futuro imediato que se impunha tão logo pusesse o pé fora da enfermaria em que ambos estavam; medo realista, presente. Escrava, lavava e cozinhava para seu patrão. Nada mudara: provavelmente, seguia varrendo suas possibilidades de vislumbre de liberdade real. Tal é a força da segunda camada de opressão, da catástrofe dentro da catástrofe; repetidamente, uma e outra vez.

### De Flora a Florita: transe, levante de vozes e considerações finais

Da Flora de *A trégua* nos conduzimos à Florita de 2666, com quem algum relance de denúncia e mudança pode ser almejado (o que não se concretiza, é claro, e os crimes persistem). Um episódio que difere da regra de “A parte dos crimes”, um evento de levante da voz feminina, cheio de ironia sutil e de visceralidade. A cena se dá em um programa de televisão, quando a personagem entra em transe e, utilizando-se de diferentes timbres e tons de voz, dispara:

Eu não me censuro, senhoras, ainda mais se tratando de um caso assim. É Santa Teresa! É Santa Teresa! Estou vendo claramente. Lá matam as mulheres. Matam minhas filhas. Minhas filhas!, gritou ao mesmo tempo que cobria a cabeça com um xale imaginário [...]. A polícia não faz nada, disse após alguns segundos, com *outro tom de voz, muito mais grave e varonil*, os putos dos tiras não fazem nada, só olham, mas olham o quê? Olham o quê? *Reinaldo [o apresentador] tentou contê-la e fazê-la parar de falar, mas não conseguiu*. Xô, tire as mãos de mim, fez Florita. É preciso avisar o governador do estado, disse com *voz rouca*. [...] Tem de ficar a par do que fazem com as mulheres e as meninas dessa bela cidade de

Santa Teresa. [...] *É preciso romper o silêncio, amigas.* [...] [O governador] é um *homem bom e íntegro* e não vai deixar impunes tantos assassinatos. Tanta negligência e tanta obscuridade. Depois fez *voz de menina* e disse: algumas vão num carro preto, mas são mortas em qualquer lugar. Depois disse, com *voz bem timbrada*: pelo menos poderiam respeitar as virgens. Ato contínuo deu um pulo, perfeitamente captado pelas câmeras do estúdio 1 da tevê de Sonora, e caiu no chão como que derrubada por uma bala. Reinaldo e o ventríloquo foram rápido acudi-la, mas quando tentaram levantá-la, cada um por um braço, Florita *rugiu* [...]: não me toquem, seus putos insensíveis! Não se preocupem comigo! Será que não entendem do que estou falando? (BOLAÑO, 2010, p. 420, grifos meus).

Foi preciso um estado de transe para que a voz feminina se fizesse audível, transitando timbres distintos até atingir o rugido, não deixando que o apresentador a calasse até que terminasse, dispensando ajuda ao final, colocando-se como mulher. Em se tratando de Bolaño, não se pode deixar de notar, ainda, a marca da ironia, expressa em uma fala esperançosa e ingênua de Florita com relação ao governador, um “homem bom e íntegro”, que certamente impediria a continuidade da impunidade.

É, no entanto, a meio caminho do transe-discurso, quase de passagem, que Florita daria seu recado definitivo e contundente, em nome das muitas anônimas de “A parte dos crimes” – expostas sem parcimônia em 2666 –, e de Flora, de Hanna, de Frau Else, de Auxílio, de Ingeborg, de Clarita: “É preciso romper o silêncio, amigas”. (BOLAÑO, 2010, p.420).

## Referências

BARENGHI, Mario. Por que acreditamos em Primo Levi?. Tradução de Pedro Spinola Pereira Caldas. *Revista Digital do NIEJ*, Rio de Janeiro, ano 5, n.9, p. 12-24, 2015. Disponível em:

<https://niej.files.wordpress.com/2016/07/04-primolevi.pdf>. Acesso em: 12 mai 2021.

BOLAÑO, Roberto. 2666. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Amuleto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *O Terceiro Reich*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DELONE, Richard; WITTLICH, Gary. *Aspects of 20th Century Music*. New Jersey: Englewood Cliffs: Prentice Hall. 1975

KAMIEN, Roger. *Music: An Appreciation*. Nova Iorque: New York: McGraw Hill, 2003.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.

\_\_\_\_\_. *A trégua*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010.

LINS, Vera. *Poesia e Crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.

LÖWY, Michael. *Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa Central (um estudo de afinidade eletiva)*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.

MALDONADO, Carlos Salinas. Ser transexual na América Latina é uma tortura. **ElPaís**. Cidade do México, 3 nov. 2019, 14h45. Disponível em <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/29/internacional/1572375082\\_149859.html?rel=mas](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/29/internacional/1572375082_149859.html?rel=mas)> Acesso em: 14 abr. 2021.

RAWLINS, Robert; BAHHA, Nor Edine. *Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*. Hal-Leonard Publishing Corporation. 2005

ROTH, Philip; LEVI, Primo. “Philip Roth entrevista Primo Levi”. In: *A Tabela Periódica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

SCHLESINGER, Vivian. O número 174517. **Jornal Rascunho**. São Paulo, edição 200, 31 dez. 2016. Disponível em <<https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/o-numero-174517/>> Acesso em 4 mar. 2021.

THE VIETNAM War. Direção: Ken Burns e Lynn Novick. EUA: Floren-

tine Films. WETA: National Endowment for the Humanities, 2017. 2 DVD (1035 min), série de 10 episódios.

XERXENESKY, A. C. S. **O romance monstruoso: 2666 de Roberto Bolaño**. São Paulo, 2019. 191 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-28052019-11364>

---

*Excess and exactnesses: resonances between Roberto Bolaño and Primo Levi from “the part about the crimes”, of 2666*

*Abstract: This article compares works by Primo Levi and Roberto Bolaño through sound readings of their writings. Sound readings are understood as expanded attention to musicality and other auditory aspects expressed in the content and literary form of these works. We seek to point out harmonies and contrasts between the creative expedients of the authors in question. Something that links them beforehand is the fact that their writings are crossed by experiences in totalitarian regimes: Levi is a Shoah survivor, Bolaño dealt with the authoritarianism of Latin American dictatorships. The present work does not try to confront strategies of testimony and fiction — writing procedures that emerge from these experiences —, but assumes, in the writers analyzed, that such registers somehow intersect, forming a sound-textual fabric of singular aesthetic effect that allows several analyses. To perform these analyses, the researcher tries to establish and enunciate certain poetics of listening, particularly those of greater political tendency, prioritizing the sound element of rhythm and going through issues such as time, memory, excess, imprecision, death and aesthetics. A reading of Bolaño's 2666 is made along with *É isto um homem?* and *A trégua*, by Levi, relying on the commentaries by Antônio Xerxenesky and Mario Barengi. The connection between the works is dynamized by the sonorous-physical concept of resonance.*

*Keywords: Primo Levi. Roberto Bolaño. Poetics of listening. Resonances. Music and literature.*

---

Recebido em: 05/08/2021

Aceito em: 17/09/2021